

Вера Ивановна Нилова — музыковед,
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
inverafox@mail.ru

Vera I. Nilova — musicologist,
Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department
of Music History
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia),
inverafox@mail.ru
ORCID 0000-0002-8056-6076

УДК 78

DOI DOI 10.61908/2413-0486.2026.47.3.22-47

ИРОНИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ В «ГАЛЛЬСКОЙ» СИМФОНИИ ЛЕЕВИ МАДЕТОЙИ

Аннотация

Третья (и последняя) симфония Лееви Мадетойи была написана и впервые исполнена в середине 1920-х годов. Тогда же композитор работал над балетом «Окон Fuoko». В статье исследуется отношение Третьей симфонии к формальным аспектам жанрового инварианта симфонии, проанализированного М. Г. Арановским в исследовательских очерках «Симфонические искания», и к «частной» традиции (М. С. Друскин) Яна Сибелиуса. Относящаяся к стадии дестабилизации жанра Третья симфония Мадетойи оказалась феноменом притяжения исторически различных стилевых (галлицизмы), жанровых (барочный концерт и балет XX века) и композиционных решений. Творческий результат Мадетойи, достигнутый в Третьей симфонии с использованием средств новой музыки, поставил его в один ряд с Сибелиусом, Равелем, Стравинским, Бартоком, Фальей, а по художественному восприятию — с музыкой 1920-х годов, далёкой от «человеческой» реальности и охарактеризованной Ортегой-и-Гассетом как «дегуманизация» искусства.

Ключевые слова: Л. Мадетойя, Третья симфония, балет “Okon Fuoko”, жанровый инвариант симфонии, галлицизмы, барокко, И. С. Бах, Я. Сибелиус, М. Г. Арановский, Б. В. Асафьев, Х. Ортега-и-Гассет

IRONIC REFLECTION IN LEEVI MADETOJA’S “GALLIC” SYMPHONY

Abstract

The Third (and final) Symphony by Leevi Madetoja was written and first performed in the mid-1920s. At the same time, the composer was working on the ballet “Okon Fuoko”. The article explores the relationship of the Third Symphony to the formal aspects of the genre invariant of the symphony, analyzed by M. G. Aranovsky in his research essays “Symphonic Quests”, and to the “private” tradition (M. S. Druskin) of Jean Sibelius. Relating to the stage of genre destabilization, Madetoja’s Third Symphony proved to be a phenomenon of attraction of historically diverse stylistic (Gallicisms), genre (Baroque concert and 20th-century ballet), and compositional solutions. Madetoja’s creative achievement in the Third Symphony, which used the means of new music, placed him on a par with Sibelius, Ravel, Stravinsky, Bartók, and Falla, and in terms of artistic perception, with the music of the 1920s, which was far from “human” reality and was described by Ortega y Gasset as the “dehumanization” of art.

Keywords: L. Madetoja, Third Symphony, ballet “Okon Fuoko”, genre invariant of the symphony, Gallicisms, Baroque, J. S. Bach, J. Sibelius, M. G. Aranovsky, B. V. Asafiev, J. Ortega y Gasset

«Следуя его [Дебюсси] примеру,
по этому пути пошли крупнейшие
из музыкантов нашего века:
Равель, Фалья, Стравинский, Барток.
За ними в свою очередь другие
музыканты должны создавать
свой стиль в пределах средств,
открытых новой музыкой».
Э. Ансерме [2, с. 51]

Перечень композиторов, названных Ансерме, останется неполным без имени Лееви Мадетойи (1887–1947) — самого молодого из поколения

упомянутых дирижёром композиторов, кто создал свой стиль «в пределах средств, открытых новой музыкой», и чьё творчество (как и творчество Равеля, Фальи, Стравинского, Бартока) в разные годы было связано с музыкальной жизнью Парижа.

«Галльские соблазны» Мадетойи

Третья симфония Мадетойи (ор. 55) была задумана в 1925 году во время его пребывания в парижском пригороде Уй (фр. Houilles). Впоследствии в статье «Скворец и петухи Уя» (Houilles'in kottarainen ja kukot), написанной для финского журнала "Suomen musiikkilehti", Мадетойя рассказал о звуках, прерывавших работу над Третьей симфонией [16, р. 258]. Её премьера состоялась в Хельсинки 8 апреля 1926 года. Д. Мальберг, изучивший отклики финской прессы на премьеру Третьей симфонии, пришёл к выводу о том, что «хотя рецензенты высоко оценили симфонию, никто из них не смог постичь её истинного смысла. Многие связывали свои ожидания с продолжением трагической и монументальной Второй симфонии» [там же, р. 262]. Французский дирижёр и композитор Анри-Клод Фантапье так объяснил реакцию публики на премьеру симфонии: «Слушатели... были разочарованы, услышав нечто, лишённое помпезности и торжественности... — тех качеств, которые большинство финских меломанов всегда ожидают от нового произведения» [там же]. В приведённых высказываниях акцент сделан на восприятии Третьей симфонии слушателями с ментальной установкой¹, сформировавшейся на основе музыкального опыта по успешному созданию национального (финского) стиля в музыке, получившего к тому времени международное признание в лице Сибелиуса. Факт рассогласования услышанного и ожидаемого в аспекте

¹ А. Я. Гуревич раскрыл понятие ментальностей как «“разлитых” в определённой социальной среде умонастроений, неявных установок мысли и ценностных ориентаций, автоматизмом и навыков сознания, текучих и вместе с тем очень устойчивых внеличных его аспектов» [Гуревич, А. Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». М. : Индрик, 1993. С. 10].

рефлексии финской публики означал, что высвобождение финской музыки из-под власти национальной идеологии происходило не быстро.

Этот же факт, взятый в аспекте рефлексии французского музыканта, означал признание влияния французской музыки на стиль Третьей симфонии. Фантапье охарактеризовал Третью симфонию как «галльскую», вкладывая в это определение близость музыки Мадетойи к французскому классицизму в его стремлении быть «чистой музыкой». Он отметил «французскую элегантность, изысканность, соразмерность, яркую прозрачную оркестровку², придающую произведению исключительно воздушное звучание» [там же, р. 258]. Реплика Фантапье дала повод исследователям связывать Третью симфонию с французской симфонической музыкой 1920-х годов³ и даже искать «галлицизмы» в ранее написанных произведениях Мадетойи⁴.

Ещё больше оснований для определений Третьей симфонии как «галльской» дают интонационные и ритмические связи симфонии с «балетом для оркестра» «Okon Fuoko»⁵. Оба произведения были задуманы композитором во Франции, и работа над ними шла параллельно. Концептуально они не только близки друг другу, но и театру Жана Кокто, его «поэзии мизансцен, движений, живописного ряда» [14, с. 103, 105]. Подобно «персонажам-метафорам» Кокто в Третьей симфонии и «Okon Fuoko» есть общие ритмические и мелодические

² Третья симфония написана для парного состава оркестра с треугольником и малым барабаном.

³ Об «образцах чистого инструментализма» у Равеля и «обновлении тематики, жанров и музыкального языка, получивших радикальное новаторское решение в 20-е годы в творчестве молодых» пишет в своём исследовании Г. Т. Филенко [Филенко, Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Л. : Музыка, 1983. С. 12].

⁴ В числе «галлицизмов» упоминается квинтовый мотив с пунктирной ритмической фигурой из симфонических поэм «Куллерво» Мадетойи и «Проклятый охотник» Франка [16, р. 251]. Следуя логике поиска мотивных аналогий, можно найти сходство ритмических фигур в начале раздела Allegretto из I части Третьей симфонии и в начале «Ученика чародея» Дюка (партия флейт).

⁵ «Okon Fuoko» op. 58 (1925–1927) — одноактный балет-пантомима для оркестра, солистов и хора. Либретто написал датский драматург Поул Кнудсен (Poul Knudsen). В его основе история, напоминающая балет Л. Делиба «Коппелия» о любви кукольного мастера к своему творению. События разворачиваются в древней Японии. Премьера балета состоялась в 1930 году в Хельсинки в Финской национальной опере.

элементы⁶. Сходством обладают тема II части симфонии и тема, предшествующая «Мужскому танцу» из симфонической сюиты «Okon Fuoko», созданной на основе музыки балета (пример № 1).

Пример № 1

Л. Мадетойя. Третья симфония, II часть, Adagio

Пример № 2

Л. Мадетойя. Сюита «Okon Fuoko», Andante sostenuto

Мелодический рисунок и сходство способа организации ритма с избеганием акцентности на опорных звуках лада отличают инициальные части обеих тем. Различаются они тональностью, тембром и клаузуальной частью. Тема из симфонии замкнута, а тема из сюиты разомкнута. В основу симфонической темы в тональности *d-moll* положен звукоряд *d-e-f-g-a*.

⁶ За неимением более точных дат работы над этими произведениями в настоящее время невозможно сказать, для каких произведений изначально были созданы те или иные мотивы, темы или ритмические группы.

Предшествует мелодии и «поддерживает» её педаль альтов на звуке *a*, что усиливает модальный колорит темы. В это время виолончели и контрабасы в октаву фиксируют на слабые доли такта тонические и доминантовые звуки тональности *d-moll*, что в целом образует повторенную полиладовую структуру. Яркую фоническую окраску квазифольклорной теме придают политембровые интервальные последовательности (флейты и кларнеты), создающие эффект единовременного контраста. Их остигатный ритм превращает потенциально медитативную тему в жестово-пластическую.

В сюите «Okon Fuoko» тема у виолончелей начинает движение после выдержанной тоники *Des-dur* на второй доле такта, достигает вершины *as*, далее ступенчато, по инерции спускается к тонике *des*, завершаясь повторенным колебательным движением *des-es*. Такой переход от мелодической линии к фигуре движения характерен и для Третьей симфонии. Здесь же «пантомимическая» мелодия, переходящая в фигуру движения, под звуки малого барабана и тарелок готовит следующий за ней «Мужской танец».

Общий фонд ритмоформул в симфонии и сюите представлен мотивами с мелизмами и многочисленными мотивами движения, образующими внутри частей симфонии остигатные группы. Сопряжение симфонического и пластического — своего рода музыкально-хореографический синтез — аналогично опытам французских композиторов по обновлению музыкального содержания балетов, давшим им наименование «хореографические симфонии» [6, с. 47]. В связи с этим любопытно замечание Л. Нормета, высказанное им в связи с тем, что Шестая симфония Сибелиуса была не сразу принята критиками: «Возбуждавшая (и возмущавшая) своей неожиданностью слушателей «Весна священная» Стравинского в дальнейшем всё же легче воспринималась. Музыка здесь помог «разъясняющий» балетный спектакль... Сибелиус же был художником противоположного типа: он старался скрыть смысл своих «исповедей», если они вообще поддавались словесному истолкованию» [11, с. 211]. Вернувшись

к симфонии Мадетойи, можно с уверенностью сказать, что её содержание отчасти смог бы «разъяснить» балет «Okon Fuoko», случись его премьера раньше премьеры симфонического опуса.

Утрата «бремени традиций» в Третьей симфонии

Развитие финской симфонии уже в начале 1910-х годов совпало с началом периода, который Б. В. Асафьев определил как *кризис интонаций* [5, с. 277]. «Интонационные накопления» (Асафьев) периода карелианизма в 1920-х годах хотя и отвечали ожиданиям части финской публики, но во Франции, куда переместился центр европейского музыкального искусства и куда влекло младших современников Сибелиуса, эта острота после окончания Первой мировой войны ощущалась ещё сильнее⁷. Третья симфония Мадетойи обозначила новую линию в развитии жанра финской симфонии и один из путей преодоления интонационного кризиса⁸. Поэтому эпитет «галльская» применительно к ней указывает не только на французскую ауру, но и на разворот Третьей симфонии от германского (бетховенского) вектора как жанрового ориентира финской симфонии XIX – начала XX века.

В опубликованных в 1979 году исследовательских очерках «Симфонические искания» М. Г. Арановский сформулировал антропоцентрическую концепцию симфонии как «светской мессы» и описал классический сонатно-симфонический цикл как «инвариант, получавший вариантные реализации» [4, с. 35]. По прошествии десятилетий основные положения этой теории (в их числе характеристика типизированного слоя) не устарели. В частности, выявленные Арановским три стадии в развитии жанра — формирование, стабилизация, дестабилизация, а также признаки

⁷ «В такое время музыка словно бы откидывает всё лишнее, формально сложное, во имя “правды звуков”, и начинается борьба за новые интонации, новую выразительность» [5, с. 276].

⁸ Это — весомый повод для пересмотра позиции Калеви Ахо в отношении Мадетойи.

последней стадии — служат точкой отсчёта для понимания направленности процессов развития симфонии в XX веке, в том числе и в Финляндии. Относящаяся к стадии дестабилизации Третья симфония Мадетойи в аспекте «преодоления трёх противоположных культурных сил» в музыке 1920-х годов, согласно классификации Д. Николлса, связана со второй «культурной силой»⁹. Поскольку Третья симфония не мыслилась как последняя, а Четвёртая симфония утеряна, то вопрос об «образе будущего» в симфоническом творчестве Мадетойи так и останется открытым.

Для анализа отношения Третьей симфонии к традиции (унаследованной и в Финляндии) удобно обратиться к «ядру константных признаков, образующих инвариантную модель жанра и сохраняющихся... на всём пути его развития вплоть до середины XX века» [4, с. 28]. Ядро образуют темп, типовая форма, способ обращения с материалом и преобладающее выразительное средство. Общую картину соответствия между структурой и семантикой в масштабе всего цикла Арановский представил в виде таблицы — структурированной системы-матрицы. Однако для понимания отношения Мадетойи к традиции для начала достаточно сделать проекцию Третьей симфонии только на один показатель ядра — темп (таблица № 1).

Таблица № 1

Темповые характеристики симфонического цикла

I часть (<i>Homo agens</i>)	II часть (<i>Homo meditans</i>)	III часть (<i>Homo ludens</i>)	IV часть (<i>Homo communis</i>)
<i>ИНВАРИАНТНАЯ МОДЕЛЬ</i>			
Быстрый темп	Медленный темп	Быстрый темп	Быстрый темп
<i>ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ МАДЕТОЙИ</i>			
Andantino	Adagio	Allegro (non troppo)	Pesante, tempo moderato

⁹ Д. Николлс так определил эти стадии: «бремя традиций (ретроспектива), соблазнов других традиций (экстраполяция) и образа будущего (перспектива)» [Nicholls, D. Brave new worlds: experimentalism between the wars // The Cambridge history of twentieth-century music. Ed. by N. Cook and A. Pople. Cambridge University Press. 2004, pp. 210–228].

Проекция темпов, избранных Мадетойей, на инвариантную модель ставит под сомнение принадлежность Третьей симфонии к «канонизированной, гуманистической концепции Человека» [там же, с. 17]. Контраст темпов всего цикла больше схож с сюитным контрастом. Только соотношение II и III частей могло быть соотнесено с инвариантной моделью. Но тема II части, идентичная теме из кукольного балета «Okon Fuoko», делает это сходство чисто формальным. Возможно, взаимодействие сюиты и симфонии у Мадетойи стало следствием влияния Шестой симфонии Чайковского, в которой «“отчуждён”... сам семантический инвариант классико-романтической симфонии [9, с. 120].

Проекция формы частей Третьей симфонии на инвариантную модель также не релевантна по причине ослабления в цикле системы формальных функций. У Мадетойи «мелодическая находка становится “мотивом” в буквальном смысле слова: побудительным моментом и субстанцией развития, которое вырастает из темы» [8, с. 105].

Тематический материал и композиционные модели в Третьей симфонии

Суммарная характеристика тематического материала Третьей симфонии отвечает тенденции, обозначенной К. Дальхаусом, как: «сжатие тематической субстанции» в условиях распада традиционного музыкального синтаксиса [там же, с. 113, 119]. Мотивно-тематическую субстанцию сочинения Мадетойи также характеризует свойство, услышанное А. И. Климовицким в Шестой симфонии Чайковского как «формы “движения без цели”» [9, с. 126].

Многообразием форм движения, ранее широко использованных в инструментальной музыке барокко, отмечены все части Третьей симфонии. Наиболее часто в функции мотивов используются репетиции, фигуры вращения, маятника, мелизматические мотивы и мотивы шага. Эти деиндивидуализированные лексические элементы при механическом повторе

и сцеплении друг с другом образуют оstinatные блоки движения в разных секциях композиции.

Каждая часть симфонии представляет собой сочетание двух композиционных моделей¹⁰. Первая модель ориентируется на хорошо известные Мадетойе абстрактные схемы, сложившиеся в инструментальной музыке XVII–XVIII веков, а вторая — напрямую связана с особенностями тематизма Третьей симфонии. Техника их взаимодействия, представленная в I части, экстраполируется на последующие части симфонического цикла.

Первая композиционная модель I части имеет форму АВА: *Andantino (A-dur)* — *Allegretto (E-dur)* — *Andantino (A-dur)*. Вторая — индивидуальна и представляет собой процесс комбинирования отдельных мотивов в логике, лежащей за пределами звуковой формы.

Мотивы появляются в следующем порядке (пример № 3):

мотив **a** — звук *e* (Cl. in A + Fag.);

мотив **b** (мелизм с трелью) — звуки *a* и *h* (V-ni I + V-ni II в октаву) — накладывается на мотив **a** (третья и четвёртая доли такта);

мотив **a** — звук *e* октавой выше с изменением тембра (Fl.+ Ob.);

мотив **a** — звук *e* (Cl. in A+Fag.);

мотив **b** (мелизм с трелью) — звуки *a* и *h* (V-ni I + V-ni II в октаву) — накладывается на мотив **a** (третья и четвёртая доли такта);

мотив **a** — звук *e* октавой выше с изменением тембра (Fl.+ Ob.);

мотив **c** — педаль звук *e* (Cor. in F в октаву);

мотив **d** — 4-х тактовый мотив шагов *pizz.* в восходяще-нисходящем движении аналогично последовательности *anabasis* — *katabasis* (C-bassi).

¹⁰ О композиционных моделях в музыке см.: [Высоцкая, М. С. Композиционная модель в музыке: к вопросу об эволюции понятия // Музыкальная академия. 2021. № 4. С. 152–165].

Пример № 3

Л. Мадетойя. Третья симфония, I часть, т. 1–17

Andantino

Flauti I, II *mf*

Oboi I, II *mf*

Clarinetti in A I, II *mf*

Fagotti I, II *mf*

Corni in F I, II *p*

Corni in F III, IV

Trombe in F I, II

Trombe in F III

Tromboni I, II

Tuba

Timpani

Violini I *mf* *tr* *b*

Violini II *mf* *tr* *b*

Viola

Violoncelli

Contrabassi *pizz.* *p espr.*

The musical score is written for a woodwind ensemble. It features three systems of staves. The first system includes staves for Flute 1, Flute 2, Oboe, and Bassoon. The Flute 1 and Bassoon parts have a 'I solo' marking and dynamics of *p* (piano) and *mf dolce* (mezzo-forte dolce). The second system shows sustained notes for the Flute 1 and Oboe. The third system shows a more active melodic line for the Flute 1 and Bassoon, with the Bassoon playing a rhythmic pattern in the lower register.

В начале третьего проведения частота пульса меняется, а линия шагов дробится на более мелкие сегменты, уходя на второй план. Причиной изменений в линии шагов стало появление нового образования — мотива **e** (solo у гобоя и фагота). В его звуковом составе «собраны» мотивы **a** и **c** (выдержанный звук и педаль на звуке *e*), вариант мотива **b** (мелизм с трелью представлен здесь с пунктирным ритмом) и сегменты мотива **d** (нисходящая и восходящая терции).

Индивидуальность мотиву *e* придаёт ритмическая организация и тембр. Его мелодическая выразительность нивелирована за счёт заполнения потенциально нисходящего квартового скачка *e–h* промежуточным звуком *cis*, а также местоположением восходящей секунды в пунктирном ритме *h–cis* на последней доле такта. Вследствие чего эта секунда звучит не как самостоятельный выразительный мелодический элемент, а как предыкт к сильной доле следующего такта.

Первые два мотива можно интерпретировать как звукоизобразительные, характеризующие звучание пространства («птичий» мотив), но мотивам *d* и *e* свойственно другое качество — пластика жеста. Для их описания уместна обширная цитата из Асафьева: «Игра как инструментально-полифоническое искусство ориентировалась не на психологию личности, а на человека в его общественном проявлении и поведении: как его ощущают и понимают окружающие его люди по его же повадкам и чувствам в их проекции вовне. Не случайно в этот период господство интонаций и ритмов “танцевальности”. Не случайна характерная динамика мотивов и поступи у Д. Скарлатти: тут словно росчерк, *там штрих, фиксирующий жест, здесь неожиданно врывающийся оборот, словно вбежал новый персонаж, новая маска*. Каждое чувство живёт не как внутреннее переживание, а как извне наблюдаемое проявление» (курсив мой. — В. Н.) [5, с. 256].

Структурный анализ начала I части симфонии Мадетойи даёт основания для следующих выводов. Во-первых, мотивы *d* и *e* подобны персонажам, и в этом месте возникает точка схода стилей оркестровой музыки Мадетойи с театральной музыкой барокко. Во-вторых, в проанализированном разделе моделируется музыкально-пластическая — хореографическая — композиция, которая реализуется в функции экспозиции I части симфонии.

Переключение жестово-пластической композиционной модели в композиционную модель с абстрактной схемой — в данном случае

строфической, широко используемой в инструментальной музыке XIX века — осуществляется посредством развития¹¹. В анализируемом разделе I части развитие представляет собой сочетание по горизонтали и по вертикали вариантов и отдельных сегментов из мотивов **b**, **d**, **e**. Отсутствие развития разработочного типа моделирует пространственные отношения. А. А. Амрахова, исследовавшая поэтику Стравинского с точки зрения философских категорий тождества и подобия, установила, что лишённая векторности процессуальность «из действия превращается в динамическое качество. В подобных случаях доминируют пространственные предикации, формируемые релятивной логикой, то есть логикой отношений — соединением, сопоставлением, уподоблением, контрастированием» [1, с. 165]. Но как только поступательное движение мотива шага сменяется колебательным движением доминантового и тонического звуков тональности I части *A-dur*, движение обретает векторность. Одновременно появляется вариант мотива **e**, в котором ритмический контраст нивелируется и заменяется ленточным движением четвертных долей восходящей направленности. Закрепление в нижнем слое фактуры звука *e* как тональной опоры обозначает границу начала варианта описанной структуры с изменением тембра мотива **e**, теперь исполняемого V-ni I и V-ni II. Форма всего раздела *Andantino* получает контуры строфичности. Векторное движение, таким образом, способствует сохранению формальной схемы AA₁.

Перед окончанием раздела *Andantino* темп немного замедляется, а затем у солирующих гобоя и кларнета звучат варианты однотактового сегмента из мотива **e**. Один вариант характеризуется пунктирным ритмом, другой — триольным. Первый мотив у гобоя исполняется в темпе *Andantino*, второй мотив у этого же инструмента — с ремаркой *ritenuto*. Первый триольный мотив у кларнета имеет ремарку *a tempo*, а второй триольный мотив —

¹¹ Асафьев писал: «... когда рост идей в Европе подвинул искусство музыки до самоопределения, своего рода декартовского “*cogito*”, то качество, которое обеспечивало жизнь музыки — развитие — стало объектом упорной работы ряда поколений» [5, с. 238].

ремарку — *ritenuto assai*. Все варианты мотивов заканчиваются мелодическим положением квинтового тона тоники *A-dur* (*e*), а последний вариант завершается остановкой на тонической квинте (*a-e*). Мелодические связки у альтов и контрабасов, ведущие к разделу *Allegretto*, не настолько активны, чтобы нарушить устойчивость тональности *A-dur*. По этой причине соотношение разделов *Andantino* и *Allegretto* более соответствует принципу монтажа, чем принципу динамического сопряжения контрастных тем в сонатной форме.

Первые пять тактов *Allegretto* (размер 4/4) представляют собой структуру, в которой комбинируются разные мотивы движения (репетиции, фигура маятника с минимальной амплитудой качания, фигуры поступательного движения в разных направлениях) с единым во всех слоях фактуры режимом пульсации (1/16). Вследствие сохранения режима пульсации и басовой опоры на тонике *e* создаётся эффект автоматического движения, который Э. Ж. Далькроз считал основой всякого ритмического движения [7, с. 77]. При этом у струнных и духовых инструментов сохраняются свои ритмические остинато как аналоги разнообразных «телодвижений», сочетающихся в одновременности.

Следующий раздел, начинающийся от смены размера (3/4) до общей сокращённой репризы I части (*Andantino*), может быть уподоблен разработке и репризе в форме сонатного *allegro*. На это указывает векторность движения, реализуемая цепью модуляций (от диэзных тональностей к бемольным и возвращением в основную тональность части), маркированных басовым голосом, в том числе и органным пунктом. На этапах модуляционного процесса Мадетойя создаёт новые сочетания фигур движения. Ритмическая индивидуализированность придаёт им эффект экспозиционной новизны, что не согласуется с активным разработочным развитием, которое сопровождается насыщением оркестровой фактуры имитациями у духовых инструментов (и особенно остинатных фигур у валторн, как в сюите «Окон

Fuoko), тембровым варьированием и изменением звуковой плотности. Все эти приёмы акцентируют внимание на перемещении мотивов в пространстве, тем самым уточняют образ движения, который формируется в результате сочетания временного и пространственного факторов, что и предопределило «врастание» друг в друга в двух композиционных моделях I части.

Особо следует сказать о басовом голосе в этой оркестровой фактуре. Его функция в качестве гармонической опоры минимальна. Мадетойя написал этот голос наравне с другими голосами как облигатный. Эта особенность вместе с характеристиками основного тематического материала и техник работы с ним указывают, с одной стороны, на историческую преемственность от жанра барочного концерта (И. С. Баха), с другой — на современную Мадетойе параллель с симфоническим творчеством Стравинского.

Между И. С. Бахом и Стравинским

На этапе формирования национальной композиторской школы в Финляндии значительное влияние на неё оказала немецкая музыка. Сибелиус в университетской лекции 1896 года при обзоре музыкально-исторических эпох назвал И. С. Баха «величайшим из когда-либо живших композиторов»¹². В области оркестровой музыки, как показал А. Швейцер, «Бах принимает основной принцип старого концерта: оркестровое произведение развивается во взаимодействии между большой звуковой массой — tutti и малой — concertino <...> Здесь нет механической смены tutti и concertino. Обе звуковые группы находятся в напряжённом взаимодействии... и то, что происходит с темой, видоизменяющейся под воздействием этих сил — это, собственно говоря, и есть “концерт”»[15, с. 292].

Во II части девятитактовая структура — своего рода *grundgestalt* — состоит из четырёх темброво-ритмических планов, что является типической

¹² Sibelius, J. Jotakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen // Musiikki. 1980. No. 2. S. 87–105.

особенностью барочного концерта. Нижний план (виолончели и контрабасы) подобен цифрованному басу; над ним расположена педаль октавы альтов, длящаяся все 9 тактов на V ступени тональности *d-moll*. В пределах октавного диапазона у альтов повторяется мелодия первых скрипок, которая уже упоминалась в связи с сюитой «Окон Fuoko». Контрастный темброво-ритмический план развёртывается у флейт и кларнетов. Для всех планов (кроме мелодии скрипок) характерны ритмические остинато.

Объектом преобразований во II части является мелодия скрипок. Именно в её вариантах реализуется «принцип старого концерта». При проведении различных вариантов темы с пометкой «*solī*» Мадетойя почти никогда не убирает другие оркестровые голоса, «чистое» соло во II части — случай довольно редкий. Благодаря узнаваемому мелодическому рельефу тема хорошо слышна в фактуре разной звуковой плотности, а принцип чередования разделов с пометкой *solo* и *solī* проводится последовательно. Сами сольные эпизоды могут включать приём передачи солирующей функции разным инструментам при одновременном сокращении темы до одного начального восходящего движения. Наиболее сильные изменения характера тема приобретает в партиях медных инструментов. За 9 тактов до конца части её ритмически укрупнённый вариант звучит у тубы (пример № 4).

Пример № 4

Л. Мадетойя. Третья симфония, II часть. Вариант темы в ритмическом увеличении



В этом варианте обнажено направление движения: более быстрое — в восходящем (четверти) и более медленное (половинные) — в нисходящем движении. К этому моменту тональность части *a-moll* окончательно проясняется. Мелодическое восхождение упирается в VI ступень, а поступенное нисходящее движение (характерное для экспозиционного проведения темы) заменяется «падением» с V ступени на I. С философской

точки зрения это аналог тематического развития в Бранденбургских концертах Баха в интерпретации Швейцера: «Здесь словно осуществлено то, что философия всех времён изображала как последнюю тайну высшего творения, — саморазвитие идеи, творящей свою противоположность, дабы преодолеть её, затем снова создающей новую противоположность, чтобы снова преодолеть её, и так далее, пока она не вернётся к себе самой после того, как исчерпана жизнь» [15, с. 292]. «Исчерпанность» — в данном случае саморазвития темы — подчеркнута аркой: два последних такта части повторяют в обратном порядке первый такт басового плана.

Вариант темы у тубы имеет тот же мелодический каркас, что и первый стих гимна, написанного Мадетоей в 1925 году на текст английского епископа англиканской церкви, богослова и автора гимнов Уильяма Уолшама Хоу (William Walsham How) в переводе финского поэта Лаури Похьянпя¹³ (пример № 5). В момент написания симфонии этот гимн ещё не был включён в собрание финских евангелически-лютеранских песнопений¹⁴.

Пример № 5

Л. Мадетойя. Гимн на текст У. У. Хоу



В его мелодии и восхождение, и нисхождение осуществляется ступенчато, поэтому «падения» как в партии тубы здесь нет. Ещё более сжатый вариант темы звучит с пометкой *solì* у двух кларнетов и двух фаготов:

¹³ Начальная строфа хорала «Oi Jeesus, kiitos nimellesi sun»:

Kun pyhille soit levon siunatun
Ja rauhan jalkeen tuskan, taisetun
Halleluja

О, Иисус, благодарю тебя за твое имя
Когда ты даруешь святым благословенный покой
А после покоя - боль или мучения
Аллилуйя, Аллилуйя, Аллилуйя

¹⁴ Это произошло позже, в 1938 году.

начальный звук окрашен унисоном, а достижение вершины и спуск — дублировкой интервалов с мелодическими связями составляющих их тонов.

Наибольшим преобразованиям во II части подвергаются первые три мотива темы *a–d–e* (см. пример № 1). Их графемы составляют часть фамилии Мадетойи — *Madetoja*. Биографические факты, подтверждающие сознательное использование композитором монограммы, отсутствуют, что не означает невозможности такого творческого решения. Связь симфонической темы с литургической мелодией гимна встраивает симфонию в богатую европейскую традицию инструментальной музыки.

Тематический материал III части родствен тематическому материалу I части: обилие фигур движения, образующих остинатные секции, многообразное использование контраста тембровых групп и солирующих реплик, перемещающихся в пространстве посредством имитаций. Смена ритмических фигур, темброво-ритмических планов, темпа создают впечатление смены картин подобно событиям на театральной сцене или в фильме. Арановский, характеризуя оппозицию I и III частей жанрового инварианта, отметил черты сходства между ними. Это дало исследователю повод для определения функции III части как «этапа на пути к финальному синтезу» [4, с. 31].

Проблема финала Третьей симфонии

В другом исследовании Арановский писал: «В сущности, в музыке проблематичен любой финал. Завершить музыкальную пьесу трудно — время увлекает музыкальное развитие вперёд, не предоставляя сколько-нибудь убедительной логической альтернативы для окончания» [3, с. 16]. Начало финала Третьей симфонии вызывает тембровые и мотивные ассоциации с кодой Седьмой симфонии Сибелиуса, когда основной мотив темы тромбона звучит в партии валторн¹⁵. Начало темы Мадетойи является обращением

¹⁵ В музыковедческом сообществе нет единого мнения о композиционном строении Седьмой симфонии Сибелиуса. Нормет привёл три варианта композиционного строения:

нисходящего поступенного хода из мотива тромбона у Сибелиуса¹⁶. Таким образом, Мадетойя начал финал там, где Сибелиус закончил свою Седьмую симфонию¹⁷. Было бы слишком смело назвать Третью симфонию Восьмой симфонией Сибелиуса¹⁸, но композиционное строение финала Третьей симфонии имеет аналогии с Седьмой симфонией Сибелиуса.

Финал (*Pesante, tempo moderato*) как и предыдущие части не имеет единого темпа. Его главную монодическую тему экспонируют в унисон две валторны (пример № 6).

Пример № 6

Л. Мадетойя. Третья симфония. Финал. Начальный мотив валторн



Тема состоит из двух мелодических звеньев и содержит две ладовые опоры в квинтовом соотношении. Второе звено с активным восходящим движением приводит к раздвижению звукоряда и отдалению опор друг от друга. Устойчивость второй опоры усиливается за счёт ритмической пролонгации финального звука темы.

На пролонгированную опору *fis* накладывается темброво-ритмический план трёх тромбонов с ритмической метаморфозой начальных звуков первого звена темы. С девятого такта тема проводится у струнных инструментов в унисон. Во втором её проведении также появляются темброво-ритмические

по Дж. Абрахаму, по С. Вестдейку и свой вариант. Во всех случаях прослеживаются контуры цикла, сжатого до одночастности. Уместной видится и цитата из О. Ингмана: «Сибелиус окончательно покидает сонатную форму, а тем самым и классическое толкование симфонии» [11, с. 213].

¹⁶ Малберг, характеризуя Третью симфонию Мадетойи, сослался на «ироничное замечание Салменхаары: “Мадетоя в своей Третьей симфонии показал, что у Сибелиуса есть еще одна полноценная симфония”» [16, р. 263].

¹⁷ Премьера Седьмой симфонии Сибелиуса состоялась 24 марта 1924 года, за два года до премьеры Третьей симфонии Мадетойи.

¹⁸ Известно, что Первую симфонию Брамса Г. фон Бюлов назвал «Десятой симфонией Бетховена» [Царёва, Е. М. Иоганнес Брамс: Монография. М.: Музыка, 1986. С. 205].

планы (тромбоны, туба, затем литавры). Другой план с мелодическим вариантом второго звена образуют валторны. Мотив шагов у фаготов, виолончелей и контрабасов приводит в новую тональность *H-dur* (после *h-moll*), в которой вариант темы с изменением второго звена звучит одновременно в трёх планах. Линейная тема сегментирована и «сложена» в вертикаль.

Мелодический вариант второго звена эмансипируется и ритмически варьируется при непрерывном восходящем движении, а затем прерывается генеральной паузой, предвосхищая окончание симфонии. С очень большой долей условности можно уподобить проведения темы в *h-moll* и *H-dur* главной и побочной темам сонатной экспозиции, а ритмо-мелодические варианты сегмента темы перед генеральной паузой — переходу к обширной разработке, состоящей из нескольких эпизодов.

В первом эпизоде сохраняется начальный темп и многоплановая фактура из различных остинатных темброво-ритмических мотивов. Стержнем эпизода является вариант начальной темы валторн с укрупнёнными длительностями, но лишённый тематического значения. Создаётся иллюзия переключения квазисонатной экспозиции в форму *basso quasi-ostinato*¹⁹.

В следующем эпизоде *Allegretto* вальсовая формула придаёт эпизоду жанровый характер. В размере 4/4 она преодолевает границы четырёхдольных тактов. Возникает эффект «затенённости» вальсовой основы [9, с. 114]²⁰. Тема вальса подвергается тембровому варьированию на педалях валторн, сопровождается остинато ритмических фигур в разных голосах и в сочетании сольного и группового тембра.

В эпизоде *Allegro vivace* вариантное проведение темы валторн, усиленное аккордами труб и тромбонов, сменяется вертикальными

¹⁹ Об этой форме см. [Алексеева, И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: Исследование. Уфа : Лаборатория музыкальной семантики, РИЦ УГАИ им. Загира Исматиллова, 2005. С. 13]. Также возникает ассоциация с решением финала в Четвёртой симфонии Брамса.

²⁰ Возможно, это ретроспективная отсылка к пятидольному вальсу из Шестой симфонии Чайковского, а в аспекте вальса — к Сибелиусу и Равелю.

последовательностями, аналогичными квазипобочной теме экспозиции. Вальсовая формула ещё в конце предыдущего эпизода сократилась до двузвучных мотивов и фактически вернулась в структуру четырёхдольного такта, а в начале раздела *Allegro vivace* трансформировалась в тремолирующий фон у струнных инструментов.

Эпизод *Pesante, tempo andante* звучит на чередовании тоники и квинты тональности *A-dur*. Темп и тональная устойчивость придают ему характер квазирепризы, а последовательность эпизодов *Allegro vivace* и *Pesante, tempo andante* образуют квазизеркальную репризу. Поскольку тема валторн в её экспозиционном виде не повторяется, развитие продолжается, то есть, говоря словами Арановского, «время увлекает музыкальное развитие вперёд», то возникает вопрос: как завершить симфонию? Какой должна быть кода финала?

Последний эпизод финала звучит в темпе *Largamente*. Здесь на очередной вариант темы валторны накладываются остинатные ритмические фигуры из двух шестнадцатых и восьмой (деревянные духовые *solī* и струнные). По мере движения динамика угасает (от *ff* до *pp*), а вариант валторновой темы окончательно утрачивает интонационную выразительность, сокращаясь до звуков тонического аккорда основной тональности *A-dur*. Малберг в связи с таким окончанием симфонии писал, что «концовка удивляет: как раз в тот момент, когда симфония, кажется, готовится к энергичному завершению, она замирает [16, с. 261]. Энергичного завершения симфонии действительно не происходит, но логика именно такого завершения всё же прослушивается. Остинатные ритмические фигуры последнего эпизода играли активную роль в разделе *Allegretto I* части симфонии, а завершающий симфонию аккорд в тональности *A-dur* по горизонтали появлялся в начале I части. В целом сложилась архитектура арки как отголосок финского модерна.

Неоклассицизм? Историзм? Ироническая рефлексия

Композиционные особенности Третьей симфонии, качество тематического материала и способы работы с ним указывают на то, что Мадетойя в этой симфонии использовал один из способов, «с помощью которых неоклассицизм обращался к более ранней музыке»²¹. Николлс в рассуждениях о «старых и новых классицизмах» отмечал, что «с приходом историзма композиторы всё острее осознавали возможность возврата к более ранним традициям, стилям, жанрам и направлениям музыкальной мысли»²². Таким возвращением у Мадетойи было творчество И. С. Баха.

Связь с ещё более отдалённым прошлым касается ритма. Напомню, что первый раз Мадетойя отправился в Париж с напутствием Сибелиуса брать уроки у Венсана д'Энди. Ровенко, анализируя трактат д'Энди «Курс музыкальной композиции», признала, что «конструктивные элементы для построения мотивов и прочих крупных целостностей рассматриваются первоначально д'Энди исключительно с ритмической стороны, поскольку *именно ритм служит матрицей, определяющей облик мелодии, гармонии и других параметров музыкальной ткани* (что подчёркивает его онтологическую и структурную первичность среди элементов музыкального языка) [13, с. 66]. С использованием ритма как «матрицы» и Мадетойя, и Сибелиус были хорошо знакомы по рунопевческой традиции с её богатым ритмическим разнообразием в метрической системе четырёхстопного хорёя как меры времени. В эпических напевах «слоговые музыкально-ритмические формы... представляют примеры мастерской "свободной игры" стиховых и музыкальных ритмов [10, с. 11]. Отмеченный же в частях и эпизодах симфонии приоритет пластичности над мелодической выразительностью

²¹ Nicholls, D. The Cambridge history of twentieth-century music. Edited by Nicholas Cook and Anthony Pople. Cambridge University Press. 2004, p. 262.

²² Op. cit., p. 262.

определил меру касания Мадетойи аполлонического и дионисического начал в концепции Ницше²³.

Если теперь попытаться определить стиль Третьей симфонии, то придётся признать, что он далёк от воплощения «человеческого, слишком человеческого». В симфонии нет ни патетики, ни трансцендентности, а прошлое — и даже близкая по времени создания Седьмая симфония Сибелиуса — окрашено иронической рефлексией, подтверждающей принадлежность Третьей симфонии к новому искусству, описанному Ортегой-и-Гассетом в эстетическом трактате «Дегуманизация искусства» [12, с. 253–255]²⁴.

Литература

1. Амрахова, А. А. Поэтика И. Ф. Стравинского с точки зрения философских категорий тождества и подобия // Научный вестник Московской консерватории. Т. 17 № 1 (март 2026). С. 158–177.
2. Ансерме, Э. Беседы о музыке / пер. с фр. В. Александровой, Е. Бронфин. 2-е изд. Л. : Музыка, 1985. 104 с.
3. Арановский, М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. М., 2007. С. 10–43.
4. Арановский, М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1950–1975 годов : исследовательские очерки. Л. : Советский композитор, 1979. 287 с.
5. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги 1 и 2. Изд. 2-е. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
6. Безуглая, Г. А. Хореографическая симфония: к истории музыкально-театрального жанра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018 (1). С. 42–50.
7. Далькроз, Ж. Е. Ритм: его воспитательное значение для жизни и для искусства. Шесть лекций / пер. Н. Гнесиной. 2-е изд. СПб. : Театр и искусство, 1907. 120 с.
8. Дальхаус, К. К истории проблематики композиторского творчества // Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб., 2019. С. 103–135.

²³ Пластические образы — аполлоническое начало, непластическое искусство музыки — дионисическое начало [Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. Литературный памятник / Сост., редакция изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М., 1990. С. 59].

²⁴ Симфония и трактат почти ровесники: трактат был опубликован в 1925 году, когда Мадетойа начал работать над своей Третьей симфонией.

9. Климовицкий, А. И. Заметки о Шестой симфонии Чайковского (к проблеме: Чайковский на пороге XX века) // Проблемы музыкального романтизма : сб. науч. тр. Л., 1987. С. 109–129.
10. Краснопольская, Т. В. Певческая культура народов Карелии. Очерки и статьи. Петрозаводск : Издательство ПетрГУ, 2007. 255 с.
11. Нормет, Л. Симфонии Сибелиуса. Tallinn : Aleksandra, 2011. 304 с.
12. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры / вступ. ст. Г. М. Фридлендера ; сост. В. Е. Багно. М., 1991. С. 218 – 260.
13. Ровенко, Е. В. Осмысление феномена музыкального времени в трактате Венсана д'Энди «Курс музыкальной композиции» // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 4 (28). С. 59–70.
14. Сапонов, М. А. Жан Кокто о национальном направлении в новой французской музыке // Н. А. Гаврилова. К проблеме национального в музыке XX века; М. А. Сапонов. Жан Кокто о национальном направлении в новой французской музыке. М., 2003. С. 99–110.
15. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская; ред. Л. Г. Ковнацкая. М.: Классика–XXI, 2002. 816 с.
16. Mahlberg, D. S. The mighty spring tide of finnish music: nationalism and internationalism in the music of Leevi Madetoja. The university of British Columbia (Vancouver), 2018. 299 p.

References

1. Amrahova, A. A. Poetika I. F. Stravinskogo s tochki zreniya filosofskih kategorij tozhdestva i podobiya [The Poetics of I. F. Stravinsky from the Perspective of the Philosophical Categories of Identity and Similarity]. *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. Vol. 17, No. 1 (March 2026), pp. 158–177]. (In Russ.)
2. Anserme, E. *Besedy o muzyke* [Conversations about Music]. Transl. from Fr. by V. Alexandrova, E. Bronfin. 2nd ed. Leningrad : Muzyka, 1985. 104 p. (In Russ.)
3. Aranovskij, M. G. Muzyka i myshlenie [Music and Thinking]. *Muzyka kak forma intellektual'noj deyatel'nosti* [Music as a Form of Intellectual Activity]. Ed.-comp. by M. G. Aranovsky. Moscow, 2007, pp. 10–43. (In Russ.)
4. Aranovskij, M. G. *Simfonicheskie iskaniya. Problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1950–1975 godov: Issledovatel'skie ocherki* [Symphonic Quests. The Problem of the Symphony Genre in Soviet Music of 1950–1975: Research Essays]. Leningrad : Sovetskij kompozitor, 1979. 287 p. (In Russ.)
5. Asaf'ev, B. V. *Muzykal'naya forma kak process. Knigi pervaya i vtoraya* [Musical Form as a Process. Books One and Two]. 2nd ed. Leningrad : Muzyka, 1971. 376 p. (In Russ.)
6. Bezuglaya, G. A. Horeograficheskaya simfoniya: k istorii muzykal'no-teatral'nogo zhanra [Choreographic Symphony: On the History of the Musical-Theatrical Genre]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2018 (1), pp. 42–50. (In Russ.)
7. Dal'kroz, Zh. E. *Ritm. Ego vospitatel'noe znachenie dlya zhizni i dlya iskusstva. Shest' lekcij* [Rhythm: Its Educational Significance for Life and for Art. Six Lectures]. Transl. by N. Gnesina. 2nd ed. St. Petersburg, 1907. 120 p. (In Russ.)

8. Dal'haus, K. K istorii problematiki kompozitorskogo tvorchestva [On the History of the Problems of Compositional Creativity]. *Dal'haus K. Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [Dalhaus K. Selected Works on the History and Theory of Music]. Comp., transl. from German, afterword, and commentary by S. B. Naumovich. St. Petersburg, 2019, pp. 103–135. (In Russ.)
9. Klimovickij, A. I. Zametki o Shestoj simfonii Chajkovskogo (k probleme: Chajkovskij na poroge XX veka) [Notes on Tchaikovsky's Sixth Symphony (to the Problem: Tchaikovsky on the Threshold of the 20th Century)] *Problemy muzykal'nogo romantizma. Sbornik nauchnykh trudov* [Problems of Musical Romanticism. Collection of Scientific Papers]. Leningrad, 1987, pp. 109–129. (In Russ.)
10. Krasnopol'skaya, T. V. *Pevcheskaya kult'ura narodov Karelii. Oчерки i stat'i* [Singing Culture of the Peoples of Karelia. Essays and Articles]. Petrozavodsk: izdatel'stvo PetrGU, 2007. 255 p. (In Russ.)
11. Normet, L. *Simfonii Sibeliusa* [Sibelius' Symphonies]. Tallinn : Aleksandra, 2011. 304 p. (In Russ.)
12. Ortega-i-Gasset, H. Degumanizaciya iskusstva [The Dehumanization of Art]. *Hose Ortega-i-Gasset. Estetika. Filosofiya kul'tury* [Ortega y Gasset J. Aesthetics. Philosophy of Culture]. Introductory article by G. M. Fridlender; Compiled by V. E. Bagno. Moscow, 1991, pp. 218–260. (In Russ.)
13. Rovenko, E. V. Osmyslenie fenomena muzykal'nogo vremeni v traktate Vensana d'Endi «Kurs muzykal'noj kompozicii» [Understanding the Phenomenon of Musical Time in Vincent d'Indy's Treatise “Course of Musical Composition”]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2019. No. 4 (28), pp. 59–70. (In Russ.)
14. Saponov, M. A. Zhan Kokto o nacional'nom napravlenii v novej francuzskoj muzyke [Jean Cocteau on the National Trend in New French Music]. *N. A. Gavrilova. K probleme nacional'nogo v muzyke XX veka; M. A. Saponov. Zhan Kokto o nacional'nom napravlenii v novej francuzskoj muzyke* [N. A. Gavrilova. On the Problem of the National in 20th-Century Music; M. A. Saponov. Jean Cocteau on the National Trend in New French Music]. Moscow, 2003, pp. 99–110. (In Russ.)
15. Shvejcer, A. *Iogann Sebast'yan Bah* [Johann Sebastian Bach]. Transl. from German by Ya. S. Druskin, Kh. A. Strakalovskaya; ed. by L. G. Kovnatskaya. Moscow : Klassika–XXI, 2002. 816 p. (In Russ.)
16. Mahlberg, D. S. The mighty spring tide of finnish music: nationalism and internationalism in the music of Leevi Madetoja. The university of British Columbia (Vancouver), 2018. 299 p.

Получено: 04.07.2026

Принято к публикации: 07.10.2026

Дата публикации: 13.10.2026

Received: 04.07.2026

Accepted: 07.10.2026

Accepted: 13.10.2026