

12. Мехнецов А. М. Стиль в музыкальном фольклоре (замечания к постановке проблемы) // Фольклор: современность и традиция: Материалы третьей Международной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 40–43.
13. Мехнецов А. М. Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры // Музыка устной традиции: Материалы Международной научной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 1999. С. 178–183.
14. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 260 с.
15. Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша. 1973–1982. Режим доступа: URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_music](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music) (дата обращения: 10.12.2012).
16. Никитина И. А. О двухрегистровой гетерофонии на Русском Севере: по материалам мезенских экспедиций // Вопросы этномузыкознания: Научное периодическое издание. 2013. 1. С. 17–30.
17. Романовский Н. В. Хоровой словарь. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1972.
18. Рудиченко Т. С. Донская казацкая песня в историческом развитии. Ростов н/Д: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. 512 с.
19. Теплова И. Б. Народные исполнительские традиции (основные проблемы изучения) // Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 16–22.
20. Устьянские песни / Сост. А. М. Мехнецов, Ю. И. Марченко, Е. И. Мельник. Л.: Сов. композитор, 1983. Вып. 1. 80 с.
21. Устьянские песни / Сост. А. М. Мехнецов, Ю. И. Марченко, Е. И. Мельник. Л.: Сов. композитор, 1983. Вып. 2. 136 с.
22. Щуров В. М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. М.: Сов. композитор, 1986. Вып. 3. С. 22–24.
23. Щуров В. М. Южнорусская певческая традиция: Исследование. М.: Сов. композитор, 1987. 320 с.
24. Щупак Г. Н. Лирические песни Прикамья: Опыт музыкально-стилевого исследования. Дипломная работа. СПб., 2006.

## Anna VASIRUK Jean Sibelius' Fourth Symphony: the riddles of dramaturgy

This article is devoted to the analysis of the first part of Jean Sibelius' Fourth Symphony that occupies a remarkable place among the symphonic works of the composer. The very complex structures formed from musical material of the symphony within the individual process of its morphogenesis are analyzed in the article from the point of view of the processes of updating the sonata *allegro* traditional scheme.

**Key words:** Jean Sibelius, Fourth Symphony, monologue character of expression, speech intonation, recitation, stream of consciousness.

## Анна ВАСИРУК Четвертая симфония Сибелиуса: загадки драматургии

Статья посвящена анализу первой части Четвертой симфонии Яна Сибелиуса, заметно выделяющейся в ряду симфонических произведений композитора. Сложнейшее структурирование музыкальной ткани в рамках индивидуального процесса ее формообразования рассматривается с точки зрения обновления традиционной схемы сонатного *allegro*.

**Ключевые слова:** Я. Сибелиус, Четвертая симфония, монологичность, речевая интонация, декламационность, «поток сознания».

Первое исполнение Симфонии № 4 Я. Сибелиуса состоялось в Хельсинки 3 апреля 1911 года под управлением автора. Реакцией на премьеру стали резко отрицательные отзывы критиков и практически полное неприятие симфонии публикой. «Все привыкли к тому,— писал секретарь Сибелиуса С. Левас,— что после авторского концерта коллеги Сибелиуса приходили его поздравить. В этот вечер не появилось никого,

кроме Ээро Ярнефельта с супругой: остальные решили удалиться, не встретившись с композитором» [3, с. 61]. Дирижировавший чуть позже Четвертой Сибелиуса в США Уолтер Дамрош, как ни странно это покажется сегодня, предварил свое исполнение извинениями со сцены... [2, с. 120]. Так эта симфония, одна из самых загадочных в наследии композитора, на долгие годы осталась не понятой ни профессионалами, ни слушателями.

И лишь по прошествии долгого времени, благодаря усилиям Тосканини, Стоковского, Вуда Четвертая симфония постепенно, словно бы с трудом, стала завоевывать свое законное место в концертной жизни XX столетия.

Многие исследователи творчества Сибелиуса отмечают, что Четвертая стала своеобразным «переломом» — прежде всего, в творческом мышлении композитора. Именно в ней (впервые в музыке автора «Финляндии»!) столь явно обнаруживает себя взаимопроникновение устоявшихся, ставших традиционными выразительных и конструктивных средств с элементами нового языка, формирующегося на рубеже веков. Музыкальная ткань симфонии переполнена событиями, а эмоциональная концентрация при внешней сдержанности предельно обострена. В одном из писем композитор признавался, что музыка явилась для него «душевым состоянием, которое можно выразить только звуками» [3, с. 58]. Разумеется, о «душевном состоянии» Сибелиуса мы можем только догадываться, но некоторые факты свидетельствуют сами за себя.

Первые десятилетия XX века были трудным периодом для Финляндии, отстаивавшей свою независимость. В ответ на усилившуюся борьбу финского народа за обретение своей государственности царское правительство вновь прибегло к репрессивным мерам. Сибелиус всегда избегал высказываний о политике, но однажды именно в этот период заявил: «...я всегда ненавидел всякое дилетантское политиканство. Свою лепту я старался внести другими путями и способами» [2, с. 121]. Впрочем, в жизни композитора существовали и личные печальные обстоятельства: он страдал в этот период заболеваниями горла и перенес сложную операцию, сильно отразившуюся на его душевном состоянии.

Показательно, что именно в этот период композиторский стиль Сибелиуса стал меняться в сторону более лирической манеры высказывания. Как следствие — обращение к камерным жанрам. В 1909 году он пишет в Лондоне Квартет d-moll «Интимные голоса», лирика которого во многом подготавливает эмоциональный строй будущей Четвертой симфонии.

Несомненное влияние на мировоззрение композитора оказали перемены, происходящие в общественном сознании на рубеже XIX–XX веков. Тогда, как известно, человечество впервые столкнулось с пониманием глобальности катастроф, с ощущением рвущейся «связи времен», осознанием зыбкости и незащищенности человеческого бытия. Это, в свою очередь, породило трагический взгляд на мир и его устройство в сознании крупнейших художников конца XIX — начала XX века.

В своей работе «Основы психологии» (1890) американский психолог Уильям Джеймс впервые вводит понятие «поток сознания» (*stream of consciousness*). В своем исследовании ученый сравнивает сознание человека с потоком или ручьем, в котором мысли, ощущения, переживания, ассоциации постоянно создают внешне хаотичную, ничем не регулируемую картину. Современное сознание человека — одного, без Бога, без веры, лицом

к лицу с миром — нашло прямое отражение в литературе. Писатель в новой своей роли уже не претендует на роль нравственного судьи своих героев: он — всего лишь рассказчик, точнее, один из рассказчиков, который может быть так же озадачен жизнью, как и сам читатель. Представить как можно больше разных точек зрения, осветить один и тот же предмет с разных сторон — быть может, таким путем «составится» истинная картина мира?

Как известно, первыми представителями направления «потока сознания» в литературе стали Джеймс Джойс и Марсель Пруст. В их романах предметом тщательного исследования становится жизнь сознания, его причудливые, изменчивые состояния. Чрезвычайно важно, что «поток» превращается в бесконечное круговое движение мыслей, не имеющее ни начала, ни конца.

Лео Нормет в своей книге о симфониях Сибелиуса пишет о связи Четвертой с экзистенциальной философией: «страх (по Хайдеггеру) является основным состоянием человека: сознательно переносимый страх якобы открывает человеку бытие. А причина страха — само бытие в мире...» [2, с. 123]. Вместе с тем, автор утверждает, что, «несмотря на сумрачность музыки, ее концепция имеет мало общего с пессимистическим фатализмом многих экспрессионистских произведений, с констатацией безвыходности положения, с обреченностью à la Кафка. Герой 4-й симфонии борется и в итоге утверждает (!?) свое духовное превосходство над противодействующими ему силами» [там же].

При всем уважении к автору процитированного труда позволим себе не согласиться с его выводами. Весь парадокс, все «особое переломное положение» Четвертой симфонии в контексте творчества Сибелиуса как раз заключается в том, что в ней нет описанного Л. Норметом действующего героя. Думается, драматургическая интрига Четвертой кроется во взаимодействии и взаимопроникновении мира реального (он представлен тематизмом, имеющим в своей основе бытовые жанры — танец, песню, марш и т.д.) и мира идеального, надбытового, репрезентантами которого являются гимн, хорал, трансформированная почти до неузнаваемости колыбельная. При этом, что чрезвычайно важно, основной сферой развития становится мир идеальный (1-я и 3-я части). И как итог его развития — в последних тактах 4-й части симфонии вновь, но уже в драматическом оформлении, возникает хорал.

Постоянный, драматический по своей сути, диалог двух миров происходит с подчеркнутым нарушением последовательности повествования. Сплошь и рядом Сибелиус прерывает начатую музыкальную мысль, не дав ей закончиться. Представляя слушателю ту или иную жанровую модель, композитор почти мгновенно ее разрушает. Следствием такого метода становится сложно организованная полипластовость оркестровой фактуры, в которой каждый оркестровый план наделяется собственным «ритмом существования». Так, например, струнная группа, занимающая достаточно большое

место в оркестровой драматургии симфонии, редко образует компактное однородное целое, все ее развитие подчинено линейному движению составляющих ее голосов. Подобное расслоение происходит и внутри остальных оркестровых групп. Однако в основном мотивы представлены лишь отдельными элементами (это касается и строения основных разделов — побочная партия первой части имеет незавершенную структуру). Отсюда возникает контрастная полифония как один из важнейших приемов письма Сибелиуса. Параллельное развитие различных мотивов порождает чрезвычайно сложную организацию музыкальной ткани симфонии, напоминающую структуру художественного метода, возникшего в это же время в литературе, — «потока сознания».

Таким образом, если проводить параллель между Четвертой симфонией и данным течением в литературе, многое становится на свои места. Неровное, прерывающееся музыкальное повествование является тщательнейшим образом выстроенной драматургией произведения, в котором кажущаяся алогичность полностью подчинена неопровержимой логике развития.

В свою очередь, развитие музыкальной ткани основано на важнейшем принципе, поддерживающем всю симфонию, — монологичности повествования. Здесь имеется в виду связь с литературным монологом — «живое» высказывание, которое, в отличие от выстроенной речи, имеет более «хаотичную» структуру. Именно таким приемом и создается в результате впечатление живого, сиюминутного развития мысли. Возможно, что этот тип мышления Сибелиуса стал одной из причин трудности для восприятия слушателями Четвертой симфонии.

Выделим следующие особенности драматургии Сибелиуса:

- «монологичность» как метод мышления композитора,
- важнейшим носителем смысловой информации становится вокально-речевая интонация,
- главенствующими в формообразовании являются песенные формы, прежде всего строфическая,
- гибкость, а порой парадоксальность ритмической организации материала.

Симфония представляет собой четырехчастный цикл, внешне традиционного строения. Однако Сибелиус обновляет форму каждой из частей. Отдавая предпочтение сонатности, он различными способами усложняет структуру частей симфонии. Так, I часть *Tempo molto moderato, quasi adagio* идет в очень медленном темпе; II часть *Allegro molto vivace*, скерцо, в первом разделе которого отчетливо выражены черты танцевальности, имеет контрастно-составную двухчастную структуру; III часть *Il tempo largo* — кульминация симфонии с огромным вступлением, масштабы которого вновь создают впечатление двухчастности; и, наконец, IV часть *Allegro* — итог всего развития, она написана в высшей форме рондо.

Впервые продуктивность взаимопроникновения черт сонаты и поэмы с той степенью очевидности, что характерны для творчества Сибелиуса, обнаруживает себя именно в его Четвертой симфонии. Сонатность в ней проявляется в принципе сопряжения тематических сфер, в особенностях тематизма выразительного и конструктивного, в специфике работы с ним. Поэдность же обнаруживает себя в почти импровизационной свободе претворения этих принципов, в структурной гибкости, проявляющейся, в том числе, при соединении разделов формы, в особом монологическом типе высказывания (прерванность музыкальной мысли, внешне имеющей видимость «алогического» типа мышления). Затруднение восприятия и для слушателя, и для исполнителя симфонии обуславливается именно этой жанровой двойственностью.

Очевидно, что поиски Сибелиуса опираются на открытия композиторов XIX века, прежде всего Листа с его сонатами-фантазиями и симфоническими поэмами. Но если у Листа поэдность в сочетании с монотематическим методом обогащает и укрепляет сонатную конструкцию, то в творчестве Сибелиуса и поэдность, и элементы монотематизма (там, где они есть) ее деформируют, а порой и разрушают.

В этой связи показательной является форма первой части. Она классична, но только до начала разработки, где возникает материал, хоть и не вызывающий сомнения в своей «производительности», но наделенный достаточной долей самостоятельности. Добавим к этому тональность e-moll (доминанта к основной a-moll, при том, что побочная тема в экспозиции написана в Fis-dur).

Еще одна проблема для определения структуры первой части — реприза, странным образом начинающаяся с середины побочной темы. Сложность понимания и описания формы этой части вызвана очевидным влиянием поэдности. Отметим и скрепляющий интонационное развитие в части и в симфонии в целом принцип работы с исходной «праинтонацией», которая, являясь основой драматургии, отодвигает собственно сонатную идею на второй план. Парадокс заключается в том, что наличие «праинтонации», указывающей на монотематический метод развития, подвергает сонатную форму серьезному испытанию на прочность, поскольку «головной мотив», эмансипировавшись мелодически, гармонически, структурно, образует самостоятельную линию развития.

Интонационной основой произведения является восходящий трихорд в объеме тритона, с прилегающим секундовым заполнением, вкуче с которыми образуется целотоновая последовательность. Он формируется уже в первом такте вступления — в партиях виолончелей, контрабасов и фаготов. Характер звучания, с одной стороны, и способ оркестровки, с другой, невольно ассоциируются с вступлением в Шестой симфонии Чайковского. Правда, последняя начиналась на *pp*, у Сибелиуса же — *ff*, которое, впрочем, довольно скоро угасает.

Четвертая симфония Сибелиуса

Вступление главной темы знаменует первый этап взаимодействия мотива вступления с окружающей интонационно-тематической средой. На этом этапе окончание вступительного мотива *e-fis* (с выразительностью секундового «застревания») с упорством пытается навязать песенной мелодии, и без того не очень прочно фактурно оформленной и наделенной не свойственным песне неровным дыханием, свой ритм и характер. И после непродолжительного сопротивления верхних пластов фактуры ему это удастся. Диатоническая, поначалу мелодическая интервалика уступает место тритоновому трихорду.

Пример 1

Экспозиция, главная партия



В то же время в басу выстраивается поступенный гаммообразный ход в объеме тритона, основание которого автентической последовательностью приводит к побочной партии в *Fis-dur*. В ней монотематический принцип уже очевиден.

Пример 2

Экспозиция, побочная партия



При этом Сибелиус словно бы подчеркивает напряженность восклицательного начала темы. После чего, «по-малеровски» оборвав начальную интонацию, он приступает к дальнейшему развитию. Важнейший момент — третий такт «С»: внутри вертикали у валторн возникает «золотой ход», повторенный в увеличении.

Пример 3

Экспозиция, побочная партия



Затем, как отклик на «золотой ход», у струнных появляется вариант главной темы, но уже в объеме тритона, и, наконец, появляется сам «золотой ход» у скрипок, предваряющий диатонический вариант вступительного трихорда.

Прежде чем перейти к следующему этапу интонационного процесса, вернемся к побочной партии. Ее тема имеет многосоставную структуру, представленную тремя элементами:

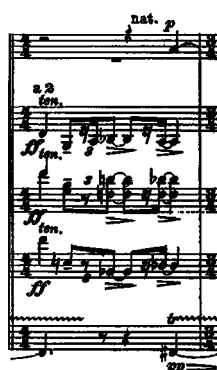
- 1) взлетающей декламационной интонацией;
- 2) цепью диссонирующих (и разрешающихся) аккордов;
- 3) своеобразной разрядкой — «золотым ходом» валторн.

Столь резкая «смена фокуса» отчасти напоминает псевдохаос «потока сознания». Начав экспонирование побочной темы, Сибелиус тут же его прерывает, будто вспомнив о чем-то важном, но совсем постороннем (второй элемент), и затем возвращаясь к забытому (второе проведение начального раздела). Это не самый яркий пример подобного рода драматургии в Симфонии, но уже в нем можно наблюдать, как на небольшом участке музыкального пространства концентрируется значительное количество событий, внешне весьма слабо связанных между собой. Еще один существенный момент: начальная интонация побочной темы декламационно-восклицательна. При второй «попытке» от декламации практически ничего не остается, скачок на септиму больше напоминает чувственную ариозную интонацию. Таким образом, к заключительной части экспозиции происходит очередная жанровая модуляция: от декламации к арии.

Побочную тему и заключительную часть соединяет такт, выделяющийся возвращением к четырехдольности.

Пример 4

Экспозиция, связка между побочной и заключительной



Медная группа концентрирует в себе и квинтовые скачки, и тритоновые сопоставления, подводя итог развития еще одной важной жанровой функции — героико-эпической. В III части симфонии ее синтез с песенностью сформирует главную тему, постепенно кристаллизующуюся в гимн. Последний раздел перед разработкой основан, как было сказано, на материале вступления,

в очередном преломлении в светлом Fis-dur звучит колыбельная.

Разработка представляет собой следующий этап в жизни основного трихордового мотива, открывающего часть. Но одновременно это и новый взгляд на собственно драматургическую интригу части. Материал, как было сказано, несомненно, производного типа (в нем соединились мотивы из трех тем), вместе с тем, он достаточно репрезентативен, и, учитывая перенасыщенность информацией побочной темы в экспозиции, вполне может быть трактован как новая версия побочной темы.

Уже отмечалось, что полный звукоряд вступительного элемента образует целотоновую последовательность, однако выйти за пределы тритона ей не удастся. Вместе с тем, будь в ней сделан еще один шаг, ее объем расширился бы до увеличенной квинты (энгармонически равной малой сексте). Именно это и происходит в разработке.

Пример 5

Разработка (начальный раздел)

Ответный мотив (из главной темы) вписан в объем увеличенного квартсекстаккорда, и на протяжении всего разработочного раздела происходит «борьба» интонации в объеме увеличенного трезвучия и его обращения. При этом тритоновый трихорд буквально пронизывает музыкальную ткань, то смыкаясь со своим обращением, то сплетаясь в довольно изысканную секвенцию, то, наконец, превращаясь у флейт и кларнетов в подобие *cantus firmus*.

Пример 6

Разработка

### Литература

1. Александрова Е., Бронфин Е. Ян Сибелиус. Очерк жизни и творчества. Москва: Музгиз, 1963. 152 с.
2. Нормет Л. Симфонии Сибелиуса: примеры. Ред. М. Хумал; нотная графика М. Мальтис, П. Кангур; оформление М.-М. Котта. Tallinn: Aleksandra, 2011. 175 с.
3. Levas S. Jean Sibelius. muistelmia suuresta ihmisesta. 2 osa: Jarvenpaan mestari. Porvoo-Helsinki: WSOY, 1960. 370 p.

И, как порой бывает, увлекшись своим монологом, повествующий нарушает регламент. Если прежде, в случае с разработкой, было допустимо говорить о двойственности этого раздела формы, то перед исследователем при определении репризы неизбежно встают проблемы. Формальное начало репризы поглощено разработкой, поэтому осознание репризы происходит в момент возвращения второго элемента побочной темы.

Пример 7

Реприза, побочная партия

Кроме того, в репризе полностью отсутствует главная тема, и это, по нашему мнению, также свидетельствует в пользу того, что собственно сонатная схема практически приносится Сибелиусом в жертву интенсивному и в высшей степени продуманному интонационному развитию. В коде композитор вновь обращается к линейному синтезу, опробованному в разработке. Но на этот раз — в обобщенном, условном виде: целотоновая последовательность и тритоновый трихорд в единой мелодической линии буквально истаявают в последних тактах коды.

Как видим, даже беглый анализ показывает, насколько новаторски подходит Ян Сибелиус к воплощению сонатной формы в первой части Четвертой симфонии. И даже на этом начальном этапе симфонического цикла мы можем обозначить основные черты композиторского стиля, о которых уже говорилось. Это, прежде всего, «монолог» как способ организации музыкальной ткани; опора на речевые интонации (объединяющий элемент всей драматургии произведения), а также сложнейшая метrorитмическая организация. Возможно, именно поэтому Четвертая Сибелиуса заметно выделяется в ряду остальных семи симфоний композитора.