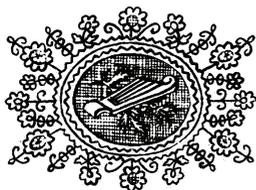


helppoa kielellisesti, mutta kalevalaisuus musiikillisesti jättää tilaa mielikuvitukselle, sillä oikeaa muotoa ei ole tarjolla.

### Lähteet

- Aho, Kalevi. Suomalainen musiikki ja Kalevala. SKS, Helsinki 1985.
- Honko, Lauri. Folkloreprosessi / Sananjalka. Suomen kielen seuran vuosikirja 32 (1990). S. 93–121.
- Knuuttila, Seppo; Suutari, Pekka & Krogerus, Tellervo. Kalevalaisen musiikin paradokseja // Musiikin suunta 3/1999. S. 4–12.
- Laitinen, Heikki. Kalevalan kommentaarin runosävelmäliite vuodelta 1895 // Paimensoittimista kisällinlauluun. Kansanmusiikki-instituutti, Kaustinen, 1976. S. 157–192.
- Laitinen, Heikki. Kuinka opin runolaulajaksi. [4-osainen kirjoitussarja] *Uusi kansanmusiikki* 3/1995 – 5/1996.
- Liisa & Tellu. *Mateli* [cd-albumi]. Kansanmusiikki-instituutti, Kaustinen 1999.
- Rugojev, Jaakko (toim.) Hämmäläinen, Jouki & Mihejeva, Maria & Perttunen, Tatjana: Laulu uudesta Sammosta. Runoja. Karjalan ASNT:n Valtion Kustannusliike, Petroskoi, 1959.
- Sibelius, Jean. Joitakin näkökohtia kansanmusiikista. Suomennos: Ilkka Oramo. *Musiikki* 2/1980 [1896]. S. 86–105.
- Suutari, Pekka. Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana. Suomen Etnomusikologinen Seura, Helsinki & Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma, 2000.



В. И. Нилова  
*Петрозаводск*

**Номо Ludens: «Лемминкяйнен»**  
**Аарре Мериканто**

Номо Ludens (в русском переводе «Человек играющий») – название известной книги нидерландского культуролога Йохана Хейзинги. У Хейзинги Номо Ludens выражает существенную (игровую) функцию человека, наряду с такими функциями, как sapiens и faber. Номо

Ludens, таким образом, отсылает одновременно и к книге Хейзинги, и к определенной функции человека.

Вторая часть названия доклада адресует к симфонической поэме Аарре Мериканто «Лемминкяйнен» и эпическому герою поэмы Леннрота «Калевала». Конструируя название доклада из названий произведений двух известных европейцев, я намеревалась создать новую метафору с семантическим движением от обобщенного образа «человека играющего» к конкретному образу эпического героя Лемминкяйнена. Такая метафора имеет целью прочертить грань между финскими композиторами разных поколений, по-разному воспринимавших и воплощавших в музыке образ Лемминкяйнена. В данном случае эта грань пролегает между поздним романтизмом (в Финляндии по отношению к литературе более употребителен термин *неоромантизм*) и модернизмом. Авторами позднеромантических интерпретаций образа Лемминкяйнена в музыке являются Илмари Крон, композитор, органист, специалист в области церковной музыки, собиратель финских народных песен и основоположник финского музыковедения, и классик финской музыки Ян Сибелиус. Симфоническую картину «Лемминкяйнен едет в Похьелу» Крон написал в 1892 г., когда Сибелиус создал симфонию «Куллерво». В живописи в период «золотого века» (1880–1900) к рунам о Лемминкяйнене обратился Аксели Галлен-Каллела, его привлек образ матери Лемминкяйнена. До сих пор «Четыре легенды» Сибелиуса и «Мать Лемминкяйнена» Галлен-Каллела, созданные в период расцвета карелианизма, остаются наиболее известными за пределами Финляндии произведениями, вдохновленными рунами о Лемминкяйнене.

Аарре Мериканто, сын известного финского композитора и органиста Оскара Мериканто, является одним из ярких представителей финского и европейского модернизма 1920-х гг. В отличие от Сибелиуса, чья творческая биография эволюционировала от романтизма к экспрессионизму, творческая эволюция А. Мериканто шла от интереса к модернизму в 1921–1933 гг. и национальному романтизму в 1934–1950 гг. к их синтезу в 1951–1958 гг. Симфоническая поэма «Лемминкяйнен» была создана в преддверии модернистского периода и оказалась очень значимым произведением в творческой биографии композитора. Премьера «Лемминкяйнена» в редакции 1916 г. состоялась в Хельсинки в начале 1917 г. Поэма прозвучала в авторском концерте А. Мериканто наряду с новой редакцией Первой симфонии, Первым концертом для скрипки с оркестром, утраченной впослед-

ствии симфонической поэмой «Мечты». Дирижировал сам А. Мери-канто. Реакция критики была негативной. Такая же судьба ждала и третий авторский концерт, состоявшийся в ноябре 1918 г. Отныне А. Мери канто стал аутсайдером финской музыки. Ситуация оказалась по меньшей мере странной. В восприятии музыки финская публика оказалась консервативной и непримиримой, в то время как новые тенденции в изобразительном искусстве Финляндии дали о себе знать к 1912 г.<sup>1</sup> В живописи этим годом датируется возникновение неоимпрессионистической группы «Септем», лидером которой был Магнус Энкелль (1870–1925). Группа была первым в Финляндии значительным художественным объединением, созданным по международным образцам, и просуществовала с 1912 по 1919 г.<sup>2</sup> В конце 1910-х гг. наиболее радикальный характер носило творчество художников «Ноябрьской группы», испытавших влияние *кубизма*, расцвет которого в Финляндии пришелся на 1913–1917 гг.<sup>3</sup> Олли Валконен писал, что это объединение «было менее однородным и сознательно менее программным, так как одной из его исходных позиций было субъективное выражение и свобода от всех академических канонов и условностей буржуазной художественной культуры» [Валконен 1983: 14]. В то же время «Ноябрьская группа» считала себя «истинно национальной по сравнению с группой „Септем“, члены которой следовали иностранным образцам» [Валконен 1983: 14]. По мнению Валконена, «искусство „ноябристов“ носило более финский характер. Но с другой стороны, и художники этой группы более чем „Септем“ тяготели к актуальным новаторским движениям — примитивизму, экспрессионизму и кубизму»<sup>4</sup>. Эта двойственность: с одной стороны, желание выразить финскость, с другой — ориентироваться на международные образцы — была характерна и для музыкального модернизма.

---

<sup>1</sup> Напомним, что к 1912 г. были устремлены творческие биографии Шенберга и Стравинского («Лунный Пьеро» и «Весна священная»). В том же году была создана хореографическая поэма «Игры» Дебюсси [См. Друскин 1973: 29].

<sup>2</sup> Группа ориентировалась на творчество Боннара и Синьяка [Валконен 1983: 14].

<sup>3</sup> Истоки финского кубизма лежали в творчестве Сезанна, Брака и Пикассо. Наиболее значительными финскими кубистами были Алвар Кавен (1886–1935) и Илмари Аалто (1891–1934) [Валконен 1983: 16].

<sup>4</sup> Период расцвета кубизма в Финляндии — 1913–1917 гг. Его главными представителями были Алвар Кавен (1886–1935) и Илмари Аалто (1891–1934) [Валконен 1983: 14].

«Лемминкяйнен» А. Мериканто родился в музыкальном пространстве трех культур — финской, немецкой и русской. С финской музыкальной культурой А. Мериканто был связан по рождению. В Германии он овладел профессиональным (композиторским) мастерством, в России А. Мериканто получил сильные музыкальные импульсы, предопределившие направления его творческих поисков в последующие годы. Все три культуры по-разному, но органично проявились в партитуре «Лемминкяйнена».

В симфонической поэме А. Мериканто есть крепкое соединительное звено с поздним романтизмом в карелианистской окраске. Это и трактовка образа Лемминкяйнена, и ладомелодическое строение музыкальных тем, и принцип стилистической симметрии в формообразовании. Все перечисленные черты стиля поэмы обнажают музыкально-историческую преемственность с Сибелиусом и его симфоническими легендами. Как и у Сибелиуса, Ахти Сарелайнен «веселый задир», «сын веселого рода Лемпи», который «все вертелся возле женщин, по ночам ходил к красоткам, с девицами веселился, с длиннокосыми резвился» (Песнь одиннадцатая). Это и эпический герой, действия которого не противоречат «концепции мужества» и «идее непреклонной воли» [Толкин 2008: 32]. В песне двенадцатой о Лемминкяйнене сказано:

Снарядился, облачился,  
натянул железный панцирь,  
застегнул стальной свой пояс,  
сам сказал слова такие:  
«Муж в броне» всегда сильнее,  
в панцире железном крепче,  
в обручах стальных отважней  
среди волшебников презренных:  
самых слабых не боится,  
не страшится самых сильных.

В симфонических легендах Сибелиуса и в поэме А. Мериканто Лемминкяйнен воплощен как герой, которому присущ «боевой героизм ради героизма» [Толкин 2008: 38], а расплата за такой героизм — смерть [Толкин 2008: 39]. Общность с Сибелиусом усматривается в опоре на ладовые и мелодические формулы древнего слоя музыкального фольклора, в параллелизме структур музыкальных тем, в переменности ладовых опор внутри структуры симфонической темы. Различие же касается общей композиции произведений и приоритета

инструментализма над вокальными прообразами музыкальных тем. Так, у Сибелиуса «биография» эпического героя рассредоточена на симфонический цикл из 4 легенд. У Мериканто одночастная композиция, скрепленная тематическим единством и темповыми арками, причем темп, как и тематизм, несет на себе основную формообразующую нагрузку.

Обеспечение конструктивной прочности формы посредством тематизма, сохранение мелодических связей между мотивно-тематическими структурами в процессе варьирования, важная роль мелодических связей в процессе формообразования — все это А. Мериканто воспринял от Регера, к которому по совету отца Оскара Мериканто молодой композитор отправился в 1912 г.

Начало обучения А. Мериканто в Лейпцигской консерватории у Регера по времени совпало с периодом стилистических изменений в музыке самого Регера. Знаковыми стали такие произведения, как «Романтическая сюита» (1912) и «Поэмы по Беклину» (1913). Оба произведения программны, хотя ранее Регер стоял в стороне от программного направления в музыке XIX — начала XX в. Каждая из частей обоих произведений имеет название, а частям «Романтической сюиты» предпосланы стихотворения немецкого поэта-романтика, «последнего рыцаря романтизма» Йозефа Эйхендорфа (1788—1857), на стихи которого писали Ф. Шуберт, Р. Шуман, Р. Франц и Г. Вольф. То, что Регер в поздний период творчества заинтересовался поэзией Эйхендорфа, выглядит несколько неожиданным для его творческой биографии, но вполне счастливо для творческой биографии молодого Мериканто. В материалах к биографии Регера нет упоминаний ни о А. Мериканто, ни о том, повлиял ли молодой финн на маститого композитора в выборе источников для программных музыкальных произведений.

Среди немецких поэтов-романтиков Эйхендорф считается наиболее близким к фольклорной поэзии. Немецких и австрийских композиторов пленяла музыкальность стиха Эйхендорфа и содержание его поэзии: воспевание леса, лунной ночи, устремленность героя в прошлое. Для музыкального воплощения поэзии Эйхендорфа Регер использовал богатейшие возможности симфонического оркестра, к которым ранее, в отличие от своих современников Малера, Р. Штрауса и Дебюсси, как казалось, композитор был достаточно равнодушен. Именно в годы обучения у Регера и была задумана и начата работа над симфонической поэмой «Лемминкяйнен». Поэма

подверглась многим переработкам, а партитура или хотя бы эскизы, насколько известно, не сохранились. В те же годы обучения у Регера Мериканто написал Сонату для фортепиано, Первую симфонию, Первый фортепианный концерт, Прелюдию и фугу для органа, Фортепианное трио и Струнный квартет, Серенаду для виолончели и струнного оркестра. Все названные жанры – кроме симфонии – имеются и в творческом наследии Регера, причем среди произведений, созданных до 1912 г. Некоторые различия касаются использования солирующего инструмента или инструментального состава в ансамбле. Так, у Регера нет Концерта для фортепиано, но есть 2 концерта для скрипки и фортепиано; нет сонат для фортепиано, но есть 9 сонат для скрипки и фортепиано; серенады Регера написаны для флейты, скрипки и альты. Из написанных под руководством Регера сочинений Серенада, Первая симфония и Первый фортепианный концерт прозвучали в Хельсинки в первом авторском концерте А. Мериканто, состоявшемся по возвращении молодого композитора из Германии 5 ноября 1914 г. Симфонической поэмы «Лемминкяйнен» в программе концерта не было, хотя известно, что летом 1913 г., которое А. Мериканто провел в Финляндии, он продолжал работать над поэмой.

По мнению авторитетного исследователя творчества Мериканто Харри Суйламо Регер «подрезал крылья» молодому композитору в его радикальных музыкальных устремлениях [Suilamo 1986], но взамен обучил его технике музыкальной композиции в рамках традиции [Suilamo 1986], и это, считает Суйламо, было весьма полезным для начинающего композитора, поскольку дало ему возможность осуществить свои замыслы с большей легкостью, чем это было ранее. Очевидно, что как педагог Регер придерживался взгляда, аналогичного взгляду Шенберга<sup>5</sup>, хотя как композитор еще в 1907 г. писал: «Мой путь бесповоротно ведет налево!» [Регер 1975: 39]. Не требует комментария важность для композитора владения техникой, но все же остается неясной причина столь трудной работы над симфонической поэмой «Лемминкяйнен». Можно только предполагать, что техника в

---

<sup>5</sup> В письме Карлу Винеру от 19 марта 1910 г. Шенберг писал: «Я не принуждаю писать по-современному того, кто не чувствует по-современному; но у меня он научится понимать классическое искусство глубже, чем у признанных господ академистов. С другой стороны, современно чувствующий музыкант именно у меня научится всему, чему только можно научиться: от добротной классической основы – до последних достижений нашего искусства» [Шенберг 2001: 53].

данном случае не очень помогала осуществить музыкальный замысел об эпическом герое Лемминкяйнене.

В конце 1915 г. А. Мериканто поехал в Москву, чтобы продолжить обучение у Сергея Василенко. Ранее, в январе 1914 г., в Москве побывал Оскар Мериканто, приглашенный для участия в шестом историческом концерте в качестве исполнителя партии органа в симфонии К. Сен-Санса с-moll. Мериканто-старший пробыл в Москве неделю и дал концерт из собственных сочинений. Во время пребывания в Москве Оскара Мериканто «опекал» Василенко. Вместе они побывали в Большом, Малом и Художественном театрах. Любопытно, что в своих воспоминаниях Василенко ни разу не упомянул о своем финском ученике, хотя не забыл рассказать о многих деталях, связанных с пребыванием в Москве Оскара Мериканто, и о своем ответном визите в Гельсингфорс в феврале 1914 г. Аарре Мериканто тоже не отличался многословием. Спустя годы, вспоминая время, проведенное им в Москве (общение происходило на немецком языке), композитор признавался, что московский период творческой биографии сыграл важнейшую роль в его жизни.

Ко времени приезда А. Мериканто в Москве уже побывали финские музыканты. В 1907 г. в Москве был Сибелиус; он дирижировал своими сочинениями, включенными в программу концерта: увертюрой «Карелия», Симфонией № 3, симфонической поэмой «Дочь Похьелы» и другими сочинениями. В 1910 г. в Москве в качестве дирижера побывал Роберт Каянус.

В отличие от Регера, не входившего в какие-либо художественные объединения, Василенко был членом «Общества свободной эстетики» (1906–1917). Общество объединяло представителей модернистских и близких к ним кругов московской творческой интеллигенции и поклонников «нового искусства». Из музыкантов членами общества были Н. Метнер, А. Гречанинов, А. Гедике, Г. Конюс. В Москве А. Мериканто услышал музыку Скрябина, которая вызвала у него вначале ужас, затем восхищение. Собственно композиторская работа в краткий период пребывания в Москве ограничилась преимущественно редакцией уже сочиненных произведений и окончанием ранее начатых. Насколько известно из биографии А. Мериканто, общение с Василенко и посещение концертов имели следствием изменение композитора к тембру и оркестровому колориту. Для немецкой оркестровки вагнеровского периода и вагнеровской школы характерны смешение звуковых красок, комбинирование тембров, инструментальных голосов и

групп при склонности увеличивать составы оркестра. Следование этому принципу заметно и в окончательной редакции «Лемминкяйнена». Однако в этой партитуре есть и примеры противоположной тенденции: выявление индивидуального тембра инструментов на контрастирующем фоне аккомпанемента и явное предпочтение, оказываемое прозрачной фактуре перед массивной и плотной фактурой. Вот почему главный итог пребывания Мериканто в Москве Суйламо видит в том, что композитор пересмотрел свое отношение к «густой» оркестровке лейпцигского периода и воспринял (под влиянием Василенко) «русские идеалы оркестрового звучания», осознал самостоятельную ценность «звуковой конструкции» [Suilamo 2008: 51]. В то же время опыт сочинения «абсолютной» музыки в классе Регера помог А. Мериканто создать музыкальную композицию, не зависящую целиком от сюжетно-фабульного плана, и не пойти по пути романтической нарративности.

В Москве А. Мериканто попал в магнитное поле музыки Скрябина, хотя и не был ее большим знатоком<sup>6</sup>. Отпечаток волевых тем музыки Скрябина слышен в начальной теме поэмы: стремительное зигзагообразное (подобно молнии) восхождение по квартам к мелодической вершине.

В целом же «Лемминкяйнен» А. Мериканто несет на себе печать художественного компромисса, желание создать синтез на основе сибелиусовско-регеровских традиций (в качестве своего рода стилистического фундамента) и новых художественных тенденций, исходящих от русской музыки начала XX в.

Кроме названного ранее Скрябина, музыка которого была известна А. Мериканто, симфоническая поэма «Лемминкяйнен» имеет точки соприкосновения с балетом Стравинского «Весна священная». Данных о личных контактах двух композиторов нет, но трудно себе представить, чтобы А. Мериканто ничего не слышал об отголосках скандальной премьеры балета Стравинского в Париже в 1913 г. Оба произведения построены по сходному принципу динамического *crescendo*, идея конфликтного драматизма уступила место идее музыкального роста, мелодический облик тем предопределен тембровыми и регистровыми характеристиками инструментов, вариантно-остинатный принцип развития тематизма становится определяющим.

---

<sup>6</sup> Суйламо указывает, что впечатление от музыки Скрябина было получено на двух концертах и изучении партитур [Suilamo 1986: 51].

В «Весне священной» (взятой как оркестровая партитура) Стравинский параллельно Хейзинге разрабатывал эстетику Homo Ludens, противопоставляя дисциплину игры хаосу реальности. Отличительным признаком новой эстетики в партитуре «Лемминкяйнена» А. Мериканто является игровой метод оформления звуковой ткани, проявляющий себя посредством диалога разнотембровых и интонационно разных мелодий и фигураций на основе одного и того же лада; ролевой персонификации отдельных инструментов и их регистров, разнообразия динамических, ритмических и высотных сдвигов. В ролевой спецификации симфонической партитуры сказывается принципиальная эстетическая ориентация композиторов на стихию инструментализма вместо вокальных жанров народной музыки. И «Весна священная» Стравинского, и «Лемминкяйнен» А. Мериканто были яркими провозвестниками новой эпохи, однако их влияние на национальные и европейскую музыкальные культуры оказалось различным. Стравинский стал властителем дум, а А. Мериканто – аутсайдером. Запоздалое признание к А. Мериканто пришло, но симфоническая поэма «Лемминкяйнен» все еще остается в тени более поздних произведений, а это по крайней мере несправедливо, хотя бы потому, что след «Лемминкяйнена» можно обнаружить в последней симфонической поэме Сибелиуса «Тапиола».

## Литература

Валконен 1983 – Валконен О. Жипопись Финляндии начала века (1900–1920) // Искусство Финляндии. 1900–1960. Министерство просвещения Финляндии – Министерство культуры СССР, 1983.

Друскин 1973 – Друскин М. С. На переломе столетий // Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М.: Сов. композитор, 1973.

Регер 1975 – Регер М. Упадок и возрождение музыки // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы / Ред., сост. и коммент. И. В. Нестьева. М.: Музыка, 1975.

Толкин 2008 – Толкин Дж. Р. Р. «Беовульф»: чудовища и критики // Толкин Дж. Р. Р. Чудовища и критики: [пер. с англ.] / Дж. Р. Р. Толкин; под ред. Кристофера Толкина. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2008.

Хейзинга 1992 – Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерл. / Общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. М.: Прогресс, 1992.

Шенберг 2001 – Шенберг А. Письма / Сост. и публ. Э. Штайна; Пер. В. Шнитке; Общ. ред. М. Друскина. СПб.: Композитор, 2001.

Suilamo 1986 – Suilamo H. Aarre Merikanto – A battered genius // Finnish Music Quarterly. 1986. N 1.