

*И. Н. Горная*

## **ОБРАЗЫ ЛАПЛАНДИИ И СААМСКИЙ ФОЛЬКЛОР В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ФИНЛЯНДИИ**

Образ Лапландии в финском музыкальном искусстве воплотил идеал первозданной красоты и архаической чистоты<sup>1</sup>. Многие финские поэты воспевали лапландское отшельничество. Строки А. Хеллаакоски прекрасно характеризуют безбрежное пространство лапландской тундры: «Не хватит мысли проникнуть в эти дали. Ничтожен человек, чтоб стать здесь явью»<sup>2</sup>. Э. Лейно в образе лапландского знахаря и колдуна Коута выразил, по словам Э. Карху, «излюбленную неоромантическую мысль о трагических муках познания, о том, что искания духа сопряжены со страданием и жертвенностью»<sup>3</sup>.

Пантеистические представления являются неотъемлемой частью саамского религиозно-мифологического сознания. В конце XIX века знаменитый путешественник А. Елисеев писал, что «лопарь<sup>4</sup>, нося официально имя христианина, на самом деле бывает часто <...> язычником и пантеистом, который обоготворяет каждое дерево, каждую гору и реку. Весь север Финляндии и Кольского полуострова изобилует святыми озерами (*Piattsu-jarvi*), горами (*Piattsu-dudder*) и реками (*Piattsu-joki*)»<sup>5</sup>. Э. Лейно изобразил самые северные земли в стихотворении «Лапландское лето» (1902), обозначив важнейшие приметы: «В Лапландии все цветет быстро, земля, трава, ячмень и березы <...> Короткое лапландское лето, как короткая птичья песнь <...> Лебеди на наших берегах — покой и безопасность на склонах наших сопок». Известная финская поэтесса Л. Онерва в стихотворении «Одиночество в северных сопках» описала не столько лапландскую тундру, сколь-

ко душевную эволюцию человека, пребывающего в ней: «В первую ночь это было как прохлада росы <...> как убаюкивающий лепет горного ручья <...> На другую ночь это была сладкая боль, сияние волшебных алмазов, жажда красоты <...> На третью ночь уже не шептал утешения ручей <...> на сердце легла каменная плита — тьма мира. На третью ночь было лишь безмолвие тюрьмы...»

В творчестве финских композиторов возникает целая стилистическая ветвь, синтезирующая музыкально-речевые особенности фольклора саамов, связанного с языческими культовыми обрядами. Двенадцать «Песен тунтури» (ор. 52–54, 1926) Ю. Килпинена на стихи В. Э. Тёрмянена стали первым крупным камерно-вокальным сочинением, посвященным Лапландии. «Природа, — писал С. Нумми, — была для Килпинена убежищем; находясь на склонах Лапландских гор, поднявшись выше мелких человеческих проблем, он мог дышать чистым горным воздухом»<sup>6</sup>. Горы Лапландии не устремлены в недостижимую высь. В них преобладают не острые, зубчатые формы, но округленные или плоские. Их пологие гряды, «всплески каменных волн» не таят в себе нечто грозное, устрашающее. Они вполне доступны обычному человеку.

Песни скомпонованы в три тетради (каждой из них дан отдельный опус) и образуют нерасторжимое целое, тот род циклического единства, существенным признаком которого становится «лабиринт сцеплений» (выражение Л. Н. Толстого)<sup>7</sup>. Выстраивая цикл, Килпинен акцентировал вербальные связи стихотворного ряда.

В произведении складываются две группы поэтических мотивов (обе занимают равное место в цикле, по шесть песен). Первая связана с трагедийным мироощущением быстротечности жизни, человеческого одиночества, олицетворением которых являются погребальный звон колоколов (№ 6 «Колокола печали»), грустная песня птицы (№ 7 «Перелетная птица»), заброшенная церковь (№ 9 «Старая церковь»). «Мглистое», «ледяное» болото, чьи «плачущие глаза посылают свой взор из земли», — метафора, рисующая состояние человеческой души. Такому эмоциональному строю соответствует фригийский лад. Вся звуковая ткань первой песни «Болото» (№ 1) пронизана остинатными секундовыми мотивами. Сначала секундовые «вздохи» в фортепианной партии строятся с участием второй фригийской ступени. Октавное удвоение, низкий регистр, тихая динамика ассоциируются с глухим стоном. Мелодическое движение голоса начинается с названного интервала, обрисовывает тритон и никнет к исходной ступени. В «аскетичной» фактуре песни композитором учтен буквально каждый

звук напева. Кульминацией становится нисхождение звукоряда фригийского лада в двухоктавном диапазоне.

Описание души, подобной топкому страшному болоту, сближается с рассказом о заброшенном храме. В песне «Старая церковь» (№ 9) трагическая картина разорения («стекла разбиты, двери сломаны, колокольня шатается, крыша протекает, темный мох покрывает пол») воплощается через остигатные повторения нисходящего фригийского тетрахорда. Сходные процессы наблюдаются в песне «Колокола печали» (№ 6). Хроматизированный фригийский оборот, семантика которого хорошо известна, становится частью протяженного хроматического скольжения. Обыгрывание второй низкой не проходит бесследно. Оно отразилось на завершении песни в Des-dur при главной тональности c-moll.

Вторая группа поэтических мотивов — это преодоление тоски и обретение человеком радости жизни в песне и природе: «Песня волн» (№ 10), «Песни во славу лета» (№ 11), «Песня горы» (№ 12), наконец, благодарственный гимн самой песне, которая «заставляет жить, когда наступает осень, когда не хватает жизни в теле» (№ 3). Именно песня соединяет названные мотивы. Как показал Э. Карху, «Песни о песнях» (*laulut laulusta*) и «Песни печали» (*huolilaulut*) составляют хотя и поздний, но пласт финской эпической поэзии<sup>8</sup>.

Вторая группа поэтических мотивов поровну распределяется в начале (№ 2–4) и в конце цикла (№ 10–12). Мир радости неразрывно связан с лапландской природой. «Неподвижные» трезвучия с октавными удвоениями тонов, особая замедленность движения создают эпический настрой, то «величавое единство», в котором соединяются различные части природного макрокосма.

В гимнической «Летней песне» (№ 11) восторг лирического героя всеобъемлющ: «Радость в цветах, радость в пении птиц, радость в горах, во фьордах, радость в озерах, в болотах, радость во всей Земле, куда ни посмотрю». В «Летней песне» преобладает диатоника. Семантика «белого света» и определила, на наш взгляд, господство тональности C-dur<sup>9</sup>. Здесь появляется еще одна «знаковая» для цикла тональность — G-dur, с которой связан образ гор.

Моделирование лапландских *йойку*<sup>10</sup> у Ю. Килпинена носило весьма обобщенный характер<sup>11</sup>. Разумеется, все формы саамского фольклора представляют пение без сопровождения<sup>12</sup>, тогда как в песнях Килпинена развита аккордовая ткань является существенным компонентом сочинения. И все же в песнях Килпинена можно заметить родовые признаки саамских

напевов — краткие мелодические формулы, подвергающиеся искусному варьированию, ведь йойку, согласно Х. Лайтинену, — «это шедевр в применении микроструктур». Он также указывает, что «йойку — это общее название для традиционной саамской песни. Говоря о йойку, обычно подразумевают луохти северных саамов, так как большинство, то есть три четверти народа, принадлежит к ним»<sup>13</sup>. Отличительный признак луохти, как считает Лайтинен, — это опора на пентатонику.

Использование Килпиненом жанра йойку в песнях ор. 71–72 на слова В. Тёрмянена определенно подтверждается уже самим названием («Йойку») одной из них. Несомненно, композитору был известен сборник А. Лауниса «Лапландские мелодии йойку», изданный Финно-угорским обществом в 1908 году и включающий свыше 700 напевов. Весьма примечательной в «Песнях Тунтури» (ор. 52–54) оказывается мелодическая структура с характерным «топтанием» в узком звуковом пространстве. И. И. Земцовский видит ее родство с двумя архаичными феноменами: в области хореографии — «топтание» в хороводе, в области языка — «развертывание в перекombинациях одного и того же фонетического комплекса»<sup>14</sup>. Это заметно и в стихотворном тексте: “*Ilo kukain on, ilo linnuston, ilo vuoren, vuon, ilo järven, suon, ilo kaiken maan, mitä katsonkaan*” («Радость в цветах, радость в пении птиц, радость в горах, во фьордах, радость в озерах, в болотах, радость во всей Земле, куда ни посмотрю»). Большетерцовый и квартный трихорды становятся стержневыми попеvками. Становление напевов из краткого тематического ядра, в основе которого находятся интервалы секунды и кварты, вариантная повторность ячеек, квинтово-секстовый диапазон, неприхотливость ритмического рисунка – вот характерные особенности строения мелодий в цикле Килпинена. Тема песни «Горный источник» (№ 2) возрождает древние интонации пастушеского ауканья, наигрышей на берестяных рожках с характерным для них кварто-квинтовым диапазоном. В «Песне тунтури» (№ 12) настойчивое повторение одних и тех же интонационно-ритмических оборотов (особенно квартово-секундового) создает эффект «остановленного времени», выражает состояние беспредельного любования. Ключевой лексический ряд — «сейчас я на вершине тунтури» — обрисован не только монолитными аккордами, громкостным *crescendo* от *f* к *fff*, но и лидийским ладом, который Ю. Холопов определяет как «самый светлый, сверхмажорный»<sup>15</sup>.

Формульная сжатость и замкнутость начальных мелодических оборотов — это связь с архаическими пластами фольклора. Влияние фольклорно-эпической эстетики усматривается в мозаике малых частей, системе повто-

ряемых мотивов, которые могут иметь вариантное продолжение. Все эти средства призваны запечатлеть седую древность Лапландии, ее первозданную красоту.

Поистине глубокий интерес к культуре саамов возникает в последней трети XX века. Известно, что наиболее архаичные слои фольклора привлекают, как правило, композиторов «авангардных», «рафинированных» направлений, отличающихся усложненным языком и утонченной образностью. Так возникают богатые возможности сочетания, синтеза заимствованных из фольклора мелодических интонаций, ладовых структур и ритмических формул со многими средствами и приемами новых композиционных техник.

Яркое отражение саамский фольклор нашел в «Пяти саамских песнях» (1971–1972) Й. Линьяма для сопрано, альтовой флейты и фортепиано на стихи Аслака Гутторма, в «Песенном цикле на стихи Нильса-Аслака Валкеапья» (1978) для баритона, виолончели и фортепиано П. Х. Нурдгрена, а также в трех сочинениях Т. Туомела на слова Валкеапья — «Песня Вуохенки» для меццо-сопрано и фортепиано (2000), «Йойку» (2002) для баритона, фортепиано, скрипки, альты и виолончели и “*Govadas*” (2002) для контральто, баритона, барочной флейты, барочного гобоя, барочных скрипки, виолы, виолончели и клавесина. Появляется целая группа сочинений, жанровый статус которых с трудом отвечает сложившимся определениям. Импровизационное искусство народных саамских певцов включается в традиционные жанры профессиональной музыки. Так, С. Пааккунайнен в своей симфонии-йойку “*Sámi luondu, gollerisku*” (1980/1989) не только использовал подлинную йойку Валкеапья, но соединил звучание симфонического оркестра с этническим пением двух саамских исполнителей. В этом ряду стоит и его сюита для симфонического оркестра, импровизирующей группы и исполнителя йойку “*Sápmi lottazan*” (1989). Перу Нурдгрена принадлежит композиция «Солнце — мой отец» (1987–1990) для меццо-сопрано, тенора, баса, смешанного хора и оркестра на слова Валкеапья. Показательно, что все названные произведения поются на саамском языке<sup>16</sup> и не содержат подстрочного перевода.

Жанр йойку осознается как «слово прадедов», способное наиболее точно сохранить и передать события мифологического прошлого. Главное в поэтических текстах Гутторма и Валкеапья, — это уникальное по силе «первобытное» представление об изначальной целостности и неизменности бытия природы, вне которой невозможна жизнь саамов. Песенное исполнение повествовательных текстов призвано преодолеть временную

дистанцию между предками и живущим поколением. Поэзия знаменитого саамского певца Валкеапя<sup>17</sup> демонстрирует эпическую растворенность в природе — в лапландских сопках, серебристых озерах и реках: «Я позволяю моим снам прийти, моим видениям наполнить меня. Плавать подобно белому лебедю, плыть в голубом небе». <...> И я был на горах, высоких снежных горах; соловьи, поющие далеко внизу возле лапландской матери»<sup>18</sup>. Поэтические тексты Валкеапя, несмотря на достаточную протяженность («Песня Вуохенки»<sup>19</sup> Туомела звучит 15 минут, а «Солнце — мой отец» рассчитана на 10 минут), не содержат рассказа о каких-либо событиях. Это, по сути, одическое высказывание с идеей космогонического единения природы и человека: «Солнце — отец Вселенной, земля — мать жизни», «Играйте инструменты ваших рек, пороги ваших потоков!» В «Йойку» («Солнце — мой отец») помимо философских сентенций («Смерть — часть жизни, свет в тени») можно наблюдать и горькие сетования («Мы живем под землей, мы невидимы, действительно, мы не существуем совсем»). Поэтический язык Валкеапя предельно прост и обнаруживает детскую непосредственность: «Солнце, великое, красное, теплое, оно светит». Солнце становится всеобъемлющим природным образом-символом. С одной стороны, солнце — Бог и отец, с другой — «самодержец», сжигающий человека.

По наблюдениям В. В. Сенкевич-Гудковой, кольские саамы импровизируют песни о том, что их окружают, причем простейшие из них содержат всего одно слово. Это или много раз повторяемое имя сына, или название оленя, иногда вся песня состоит из повторения слова «солнце» и междометий<sup>20</sup>. В йойку с минимальным текстом исследователи склонны усматривать реликты очень древних песенных форм, родственных некоторым песням палеоазиатских народов. Подобно безымянным фольклорным образцам, стихотворения Гутторма и Валкеапя — нерифмованный вид поэтического творчества, сопровождаемый междометиями *ah*, фонетическими возгласами *na na, no, noo, ni ni, noi, ho, nuhu* (с последними часто связано экстатическое состояние, например, согласно Туомеле, «арктическая ярость»). В определенной мере это соответствует самой сути саамского фольклора, в котором песни-импровизации не имеют четко зафиксированных слов. Данные фонемы выступают и как акустические сигналы, круг которых у саамов чрезвычайно широк. Так, с криками различных птиц связаны многочисленные метеорологические приметы. Туомела не скрывает, что использует мелодические элементы йойку<sup>21</sup>, предлагая певцу (пусть в ограниченных масштабах) также выступить с импровизацией («Йойку», т. 176). Интонационную основу составляют прихотливые и изменчивые со-

четания дооктавных формул-попевок. Композиция построена на стилевых градациях от минималистских первоэлементов — звуков–точек–фоном — к развитым мелодическим построениям. В произведениях Туомелы можно наблюдать группу повторяющихся мотивных формул, охватывающих вокальную и инструментальную партии. Цитирование подлинных фольклорных элементов превращается в интонационную работу на их основе.

Т. Лехтисало и К. Тирен считали лейтмотивы характерной чертой саамского фольклора и объясняли их весомую роль появлением в тексте песен определенных слов<sup>22</sup>. Иначе говоря, это музыкальные символы-рисунки гор, рек, озер и т. д. К ним же относятся темы тундры, бега оленей, ловли рыбы и иных, важнейших в жизни саамов занятий. Небезынтересны в связи с этим наблюдения А. Спенсера об особенностях саамского языка, который «богат словами, обозначающими конкретные объекты, связанные с лапландским миром, но беден в абстракциях. Ведь здесь имеется около четырехсот слов, относящихся к северному оленю, и много обозначений топографических свойств, таких как состояние снега, которое определяет поведение северного оленя, путешественников и охотников»<sup>23</sup>.

О. Воррен и Э. Манкер указывают, что многие йойку строятся как ономапопеи, то есть их текст основан на звукоподражаниях, которые воспринимаются как глагольные части речи. Мелодия может отражать изгиб гор, волны моря, полет птицы<sup>24</sup>. Национальный колорит в сочинении Туомелы выражен не только при помощи фольклорной лексики, но и благодаря тембровому своеобразию, приемам вокального и инструментального интонирования, присущим народным исполнителям. В «Йойку» Туомелы певцу придется выполнить актерскую ремарку, «как если бы произошла потеря голоса», а затем изобразить агрессивное ворчание. Здесь также имитируется певческое глиссандирование («Песня Вуохенки» Туомелы), горловое вибрато (оно может имитироваться инструментом). Глиссандирование голоса невольно присутствует на таких широких скачках, как уменьшенная ундецима (восходящая и нисходящая) или дуодецима, в которых к тому же начальный тон является ритмически кратким (напоминая форшлаг), а второй — долгим (восьмая и четверть с точкой). Кстати, по мнению К. Тирена, именно мелодия с широкими интервалами обрисовывает «тему гор» (ее пример дается в книге И. Травиной)<sup>25</sup>. Трудно избежать глиссандирования и при многократном повторении звукорядов гаммы тон-полутон *gis<sup>1</sup>-ais-h-cis-d-e-f<sup>2</sup>* (т. 178) в темпе *Vivace*<sup>26</sup>. Иногда композитор соединяет долгое глиссандо со звуком неопределенной высоты. Сочетание экспрессии голосовых приемов (говор, *Sprechstimme*, крик, пение) с хлопками рук и топо-

том ног (что отмечено в партитуре) создает впечатление ритуальности, некоего магического действия.

В «саамских» сочинениях ярко выражена стихия движения — бег оленей, скольжение саней и лодки, колебание волн, звукопись птичьих взлетов. Впечатление, оставляемое ими, лучше всего выражают слова Б. Асафьева о музыке, которая, «будучи статической, неподвижной, в то же время движется в пределах этой неподвижности»<sup>27</sup>.

Лексико-образный пласт поэзии Валкеапяя сообщает произведениям Туомелы картинность. «Йойку» («Солнце — мой отец») начинается словами: «Картина, картина, полная изобразительных образов». «Песня Вуохонки», напротив, заканчивается словами: «Я рисую эти картины во времени, в камне, в бушеле». Пейзажно-картинное пространство создается плетением орнаментальных кружев, чередованием скользящих, мерцающих, переливающихся звучаний, шелестами и шорохами, приливами и отливами воздушных фигурационных волн. В «Йойку» раппорт первого узора — это восьмизвуковая волна из восходящих и нисходящих квинтово-терцовых шагов, соединенных секундовым покачиванием. Этот узор повторяется (в партии виолончели) 11 раз и уступает место другому (теперь уже в партии фортепиано). От прежнего раппорта новый сохраняет ритм тридцать вторых и начальный квинтовый шаг. Принцип волнообразных движений остается, но они более сглажены. В этом нам видится сходство с декоративно-прикладным искусством саамов, основное место в котором занимают различные виды геометрического орнамента. В орнаментально-декоративной ткани «саамских» сочинений действуют законы, описанные В. Берсеновой и И. Ягломом: «Границы цвета в орнаменте делаются намеренно резкими, и ритмические повторы и противопоставления цветов не скрываются, а, напротив, подчеркиваются»<sup>28</sup>.

Излюбленные технические приемы — мозаика и аппликация. С. И. Савенко, характеризуя суть мозаики, указывает, что в ней «интеграция достигается простым <...> сосуществованием разнородных элементов, вне их качественного различия и, следовательно, иерархии. Место целостности занимает всеохватность. <...> В музыке монтажная мозаика ведет к абсолютизации контраста как такового, к сюитоподобным <...> или открытым <...> композициям, к господству принципа рядоположенности. <...> За мозаикой стоят разного рода круговые идеи (“языческое мировосприятие”)<sup>29</sup>. Все эти признаки, несомненно, имеют место в произведениях с саамской тематикой.



Согласно А. Косменко, мотивами саамской аппликации становились простейшие геометрические фигуры — прямые линии, зигзаги, треугольники, круги<sup>30</sup>. В «саамских» сочинениях Туомелы мы также склонны видеть проявление таких технических приемов, как мозаика и аппликация. Если техника мотивной мозаики кажется терминологически понятной и наблюдается у многих композиторов XX века, то техника аппликации применительно к музыкальной ткани требует пояснения. Само слово «аппликация» в переводе с латыни означает «прикладывание» и, согласно словарю иностранных слов, понимается как «способ создания орнаментов или художественных изображений путем наложения...»<sup>31</sup> Ассоциация с техникой аппликации возникает тогда, когда индивидуализированная линия (она естественно принадлежит голосу) накладывается на уже ставший нейтральным (в силу продолжительности своего звучания) фон.

Финская камерно-вокальная музыка представляет пример тесной связи авторского творчества с традициями народно-песенного искусства. Принципиальное отличие «лапландских» произведений Туомелы, Нурдгрена, Линьяма от предшественников заключается в более глубоком, почти исследовательско-аналитическом подходе к саамскому фольклору, а также в том, что эти композиторы в несравнимо большей степени соединили исконно народное начало с современными, порожденными XX веком стилевыми течениями.

\*\*\*

<sup>1</sup> Среди камерно-вокальных сочинений это, например, «Вечер в горах Лапландии», ор. 18 № 2 (*Ilta tuntureilla*) О. Мерианто, «Колыбельная лапландской матери» К. Хямяляйнен, три песни «Лапландия» из вокального цикла «Северные образы» К. Ниеминена. Патриарх финской музыки Э. Бергман (р. 1911) создал крупное хоровое сочинение “*Laponia*” (1975), эстетика которого тесно связана с арктической культурой.

<sup>2</sup> Согласно географическим справочникам, Лапландия является самым большим по площади пустынным районом в Европе.

<sup>3</sup> Карху Э. Г. Очерки финской литературы начала XX века. Л.: Наука, 1972. С. 190.

<sup>4</sup> Лопарь, лопь — это давнее название народа саами, которое применялось еще в русских летописях.

<sup>5</sup> Елисеев А. В. По белу-свету: очерки и картины путешествий по трем частям Старого Света. СПб., 1895. Т. 2. С. 73.

<sup>6</sup> Нумми С. Ориентация на Европу // *Musica Fennica* / пер. с фин. А. Бородавкина. Хельсинки, 1965. С. 81.

<sup>7</sup> Двумя годами позже композитор создал еще 15 песен на стихи из сборника Тёрмянена «Песни тунтури» под опусами 71 и 72, но эти произведения до сих пор не изданы.

<sup>8</sup> Карху Э. Г. История литературы Финляндии от истоков до конца XIX века. Л.: Наука, 1979. С. 41.

<sup>9</sup> Известно, что многие композиторы воспринимали C-dug как «белую» тональность.

<sup>10</sup> Вот как определяет этот жанр Г. Керт: «Йойки — один из древнейших жанров устно-поэтического творчества саамов. Это песни-импровизации, они не имеют четко зафиксированных слов, а только определенный сюжет, на который исполняется песня. Своеобразие этого вида песенного творчества заключается в манере пения, в частности в наличии горлового вибрата, сопровождаемого рефреном нун нун нуу, лул лул луу... и т. д.» (см.: Керт Г. М. Фольклор саамов // Прибалтийско-финские народы России. М.: Наука, 2003. С. 141).

<sup>11</sup> Другим примером такого подхода является «Йойку Аслака» (Аслак — распространенное саамское имя) Х. Каски на слова В. Э. Тёрмянена. В этом сочинении поэтический ряд представляет горестные мысли отвергнутого влюбленного: «Будет северный ветер, твердой будет моя тропа, но мне бесполезно идти. Грудь моя разрывается, душа немеет из-за смеющейся женщины. В поисках истины или смерти уйду в бурю!»

<sup>12</sup> Важнейшим из саамских инструментов был барабан или бубен, который, как известно, настраивают при помощи нагрева на костре. «По данным скандинавских исследователей, — пишет Б. Кошечкин, — магический бубен использовался чаще всего для проведения сложных обрядов предсказания, в частности для того, чтобы узнать, удастся ли охота или какое-либо иное начинание, а также при лечении больных» (Кошечкин Б. И. Древние религиозные представления и обряды кольских саамов // Прибалтийско-финские народы России. М.: Наука, 2003. С. 122). А. Спенсер полагает, что древняя лапландская культура имеет только несколько простых инструментов. Помимо бубна он упоминает различные трещотки (погремушки), такие как палки с кольцами, коробочки с камнями внутри; свистящие устройства вроде полоски коры или пера между губами и, самое интересное, рудиментарную форму гобоя — «fadno». Его мягкое звучание подобно среднему регистру кларнета (Spencer A. The Lapps. N. Y.; L.; Vancouver, 1978. С. 127–128).

<sup>13</sup> Laitinen H. Many Faces of Yoik: [electronic resource]. URL: <http://www.fimic.fi/>

<sup>14</sup> Земцовский И. И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии // Пространство и время в искусстве. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 96.

<sup>15</sup> Холопов Ю. Н. Гармония: теоретический курс. М.: Музыка, 1988. С. 128.

<sup>16</sup> Т. Туомела любезно предоставил нам сделанные им переводы текстов Валкеапя на английский язык.

<sup>17</sup> Нильс-Аслак Валкеапя (1943–2001) прославился не только как саамский поэт, но и как исполнитель йойку, художник, фотограф. Он сам иллюстрировал сборники своих стихов.

<sup>18</sup> Тексты изобилуют деталями ландшафта, что отвечает и особенностям саамского языка. Описывая его лексику, Г. Керт указывает: «Ландшафт характеризуется очень детально и тонко, например горы: гора, пригорок, круча, горка, скалистая гора, широкая низкая гора, высокая, часто ребристая, с конусообразной вершиной безлесная гора <...> обрыв, горная страна» (*Керт Г. М. Саамский язык // Прибалтийско-финские народы России. М.: Наука, 2003. С. 54*). Заметим, что каждый вид горы в саамском языке обозначается одним особым словом.

<sup>19</sup> Вуохенки — это древнее название реки, которая протекает через северо-восточный город Каяни.

<sup>20</sup> *Сенкевич-Гудкова В. В. Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора (на материале песенной лирики кольских саамов) // Русский фольклор: материалы, исследования. М.: АН СССР, 1960. Вып. 5. С. 131.*

<sup>21</sup> В письме к автору данной работы композитор написал, что наибольшее число фольклорных реминисценций имеется в “*Govadas*”. При этом были указаны конкретные такты. Масштабы цитирования различны — от одного до двух десятков тактов.

<sup>22</sup> *Lehtisalo T. Beobachtungen über die Jodler // Journal de la Societe Finno-Ougrienne. 1937. № 48; Tirén K. Die lappische Volksmusik: Auszeichnung von Juoikos-Melodien bei den Schwedischen Lappen (Acta Lapponica, III). Stockholm, 1950.*

<sup>23</sup> *Spencer A. Op. cit. P. 121.*

<sup>24</sup> *Vorren Ø., Manker E. Lapp Life and Customs. Oslo; L., 1962. P. 111.*

<sup>25</sup> *Травина И. К. Саамские народные песни. М.: Сов. композитор, 1987. С. 30.*

<sup>26</sup> Большая часть «Песни Вуохенки» и «Йойку» Туомелы звучит в быстрых темпах, что, вероятно, также восходит к фольклорным традициям, ибо саамские народные песни обычно исполняются в очень подвижных темпах.

<sup>27</sup> *Асафьев Б. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. С. 233.*

<sup>28</sup> *Берсенева В. Я., Яглом И. М. Симметрия и искусство орнамента // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 281.*

<sup>29</sup> *Савенко С. Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции: сб. трудов. М.: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1985. Вып. 79. С. 13–14.*

<sup>30</sup> *Косменко А. П. Саамы: декоративно-прикладное искусство // Прибалтийско-финские народы России. М.: Наука, 2003. С. 151.*

<sup>31</sup> *Словарь иностранных слов. М.: Изд-во иностр. нац. словарей, 1954. С. 68.*