

И.Н. Горная

СПЕЦИФИКА ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В ФИНСКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Во второй половине XX в. происходят радикальные изменения в поэтике литературных текстов, составляющих основу финской камерно-вокальной музыки. Стилистические ориентации финских композиторов второй половины XX в. близки устремлениям композиторов европейских стран. Финские композиторы используют не только переводы из английской или китайской поэзии, но и немецкую (Гессе, Демель, Рильке), французскую (Верлен, Шар), русскую (Пушкин, Ахматова) поэзию в оригинале. В поисках вдохновения финские композиторы обращаются к древнегреческой и японской поэзии. В конце 1970-х годов появляются серии песен на английском, французском, испанском и даже саамском языках. Многие финские композиторы предпочитают не рифмованный, а свободный стих. Поэтические тексты характеризуются афористичностью, повышенной значимостью каждого слова. Интонируемое слово все чаще используется не только как образ, художественный символ, но и как тембровый элемент, по-особому окрашивающий звучание. Наряду с художественно-смысловой функцией тексту может отводиться и фонетически-игровая. Текст существенно влияет на обновление мелодики и формообразования, побуждает к поиску новых композиторских средств.

Ключевые слова: финская музыка, поэзия, XX в.

I.N. Gornaya

SPECIFICITY OF POETIC TEXTS IN THE FINNISH CHAMBER-VOCAL MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

In the second half of the twentieth century, radical changes occur in the poetics of literary texts that form the basis of Finnish chamber-vocal music. Stylistic orientations of Finnish composers of the second half of the 20th century were not separated from other European composers. Finnish composers not only used translations from English or Chinese poetry, but original German (Heine, Dehmel, Rilke), French (Verlaine, Char), Russian (Pushkin, Akhmatova) texts. In seeking inspiration Finnish composers appeal to Ancient Greek and Japanese poetry. In the late 1970s Finnish composers have also produced a series of songs in English, French, Spanish and even Lappish (Sámi). Many Finnish composers of the 20th century favored free verse. Poetic texts are characterized by aphorism, increased importance of each word. The intoned word is increasingly used not only as an image, artistic symbol, but as a timbre element, in a special coloring sound. Along with the artistic and semantic function, text can be assigned to both the phonemic game. The poetic text significantly influences the renewal of melody and form formation, encourages the search for new compositional means.

Keywords: Finnish music, poetry, XX century.

Во второй половине XX в. финская камерно-вокальная музыка переживает процесс активного обновления, особую роль в котором сыграли расширение межнациональных контактов, приобщение к авангардному западноевропейскому опыту, открытие новых слоев национального фольклора.

Становление основных стилевых направлений в финской камерно-вокальной музыке первого послевоенного десятилетия происходило под заметным воздействием творческих принципов И. Стравинского, Б. Бриттена, Б. Бартока, Д. Шостаковича, чьи сочинения начали широко исполняться. Тогда же отчетливо проявилось желание финских композиторов овладеть высотами профессии не только на родине, но и у лучших европейских и американских педагогов. Молодые финские композиторы связывали свои творческие интересы с таким центром европейского музыкального авангарда, как Дармштадт. Осваивая новые композиционные техники, поколение 50-х годов взрослело под магнетическим излучением Д. Лигети, К. Штокхаузена, Л. Ноно, П. Булеза, В. Лютославского.

Финская камерно-вокальная музыка второй половины XX в. опирается на значительно более широкий круг литературных источников, чем музыка первой половины столетия. Э. Раутаваара первым из композиторов Суоми обратился к «Сонетам» Шекспира¹ (1952–1953), причем использовал не переводы (как это было, например, в двух песнях Я. Сибелиуса из музыки к пьесе В. Шекспира «Двенадцатая ночь»), а оригинальный английский текст². Продолжая традиции Ю. Килпинена в интерпретации немецкой поэзии (Г. Гессе, Р.М. Рильке), Раутаваара в 1950-х годах пишет такие значительные вокальные циклы, как «Пять сонетов Орфея» (1954–1955) и «Возлюбленные» (1958–1959) на слова Р.М. Рильке. Вслед за Килпиненом К. Рюдман обращается также к поэзии Г. Гессе (ор. 6, 1958).

Наряду с освоением новых пластов европейской поэзии в финской камерно-вокальной музыке все явственнее звучит интерес к поэтическим мирам Юго-Восточной Азии. Хронологически первыми здесь стали «китайские циклы» С. Нумми³. Это четыре сочинения: пятичастные «Песни покинутой деревни» и «Песни реки», шестичастное сочинение «Песни Западного дворца», семичастное «Из весенних дорог». В далеких поэтических сферах Нумми нашел нечто близкое финской пейзажной поэзии. Вслед за Нумми И. Куусисто сочиняет цикл «Три китайские песни» (1956) на слова Ли Тай-по для сопрано, флейты и фортепиано. Примечательно, что два стихотворных текста — «Из весенних дорог» и «На горе» — также совпадают с выбором Нумми. «Китайские песни» для сопрано и оркестра (1997, годом позже создается версия для сопрано и фортепиано) пишет К. Ахо.

Интерес к китайской культуре проявляется и в XXI в.: это камерно-вокальное сочинение О. Кортекангаса «Четыре образа из Книги перемен» (2001) на текст гадательной книги И-Цзин.

Не менее притягательной оказалась и японская поэзия, честь открытия которой в финской музыке принадлежит Э. Салменхааре. Примечательно, что «Три японские песни» (1960, 2-я ред. — 1964) на слова Ш. Такахашаи, Р. Мики и Б. Ямамура (в английском переводе) были созданы в тот период, когда, по словам К. Корхонена, Салменхаара «приобрел репутацию радикального экспериментатора и модерниста, применяющего многие из самых новейших композиционных средств в своих произведениях»⁴. Вслед за ним на этом поприще пробуют себя Ю. Тиенсуу («Танка» для высокого голоса и струнных, 1973), Э. Йокинен («Плавающие листья» для сопрано и фортепиано на стихи японских хайку), Х. Суйламо («Пять песен на японские танка» для баритона и фортепиано, 1983), Т. Лянсиё («Пять танка», 1995, и «Три танка», 2001).

В 80–90-е годы XX в. финская камерно-вокальная музыка обогащается античной и древневосточной поэзией. П. Ялканен создает вокальные циклы на слова древнегреческих поэтов: «Греческие песни» (1980) для меццо-сопрано и гитары, «Анакреон, Гелиодора» (1994) для сопрано, альтовой старинной флейты и фортепиано, а также композицию для меццо-сопрано и кантеле «Трава» на тексты девятой и одиннадцатой песен эпоса «Гильгамеш». В русле этой тенденции оказывается и «Гор»⁵ (ор. 34, 1994) Т.Ю. Кюллёнена для сопрано и виолончели на стихи из древнеегипетской «Книги смерти». Восток порождает специфическое отношение к самому звуку. Возникают микроразукровысотные колебания, скольжение, текучесть, бесчисленные внутризвуковые оттенки, мелизмы, обогащающие мелодическую линию, которая теряет графическую выдержанность.

В последней трети XX в. в финской камерно-вокальной музыке заметно меняется образно-смысловой спектр вербальных текстов. Если раньше в них говорилось о личной судьбе и трагедии человека, то теперь о судьбах человечества, целых народов (например, саамов) и трагедии жизни вообще. Впервые возникают морально-этические и социальные темы планетарного масштаба, такие как угроза атомной войны и гибель всего живого («Три песни Финской войны», ор. 39 Й. Куронена, «Молитва военачальника» М. Хейниё)⁶. В «Молитве военачальника» (1976) Хейниё, написанной на слова Э. Диктониуса, трагический сарказм несет в себе глубокий заряд протеста: «Я построю для тебя пирамиды из черепов, сотни массовых могил, при которых матери, вдовы, дети со слезами в глазах будут восхвалять

твое имя <...> восхвалять нашу вечную славу — войну». 1980–1990-е годы отличаются пестротой и многообразием жанровых, образно-эмоциональных и стилистических решений.

Музыкальная культура Финляндии последней трети XX в. отличается универсализмом художественного мышления, обертоны которого слышны в соединении различных вербальных языков, а также далеких по стилю поэтических текстов. Концепционной становится сама идея совместного звучания, проявляющаяся на словесно-текстовом, историко-культурном, музыкальном уровнях произведения. Например, в цикле Э. Хяменниemi «Песни птицы» (1994) сочетаются финская фольклорная и древняя индийская поэзия, а в цикле П. Ялканена «Этой весной» (2004) стихотворение Шекспира (перевод на финский сделан А. Тюнни) обрамляется стихами финского поэта-модерниста Эвы-Лиисы Маннер.

Обращение композиторов к таким европейским языкам, как английский⁷, французский⁸, итальянский, испанский⁹, стало приметой финской музыки именно последней трети XX в. Напомним, что существование в финской культуре шведского¹⁰ и немецкого языков издавна воспринималось как естественное. В 60-е годы XX в. стали появляться сочинения, стихотворный текст которых не связан с родным для композитора языком. Чрезвычайно показательно создание П. Хейниненом «Рождественской песни» (op. 8, 1961) на оригинальный текст итальянского поэта Якопоне да Тоди (1230–1306). В *Cantico delle creature* (op. 17, 1968) для баритона и фортепиано на текст Св. Франциска Ассизского он также использует итальянский язык.

Все чаще языком камерно-вокальных произведений становится латынь, применение которой происходит в соответствии с традиционным ее осмыслением как языка наднационального, вечного, универсального. Помимо духовно-религиозных сочинений, звучащих на латыни (композиция О. Хонканена *Et cum videssem eum...* для чтеца, двух баритонов, тромбона и органа, «Вечный свет» Кюллёнена для сопрано, органа и аккордеона), создаются светские опусы с латинским текстом. В произведении О. Корткангаса «Написанное ветром и водой»¹¹ для сопрано, меццо-сопрано и десяти инструментов текст «Калевалы» и авторский стих переведены на латынь¹². В данном случае латынь сообщает тексту некий возвышенный статус, подчеркивая вселенское значение «Калевалы».

К числу, вероятно, самых редких из используемых финскими композиторами языков относится русский¹³. Это «Три лирические песни» (1982) И. Куусисто на стихи Светланы Халттунен, «Цыган» (1983) для баритона

и фортепиано Т.-Ю. Кюллёнена на стихи А. Пушкина, «Пьета» (музыка на стихи из «Реквиема» А. Ахматовой, 2010) О. Кортекангаса.

Совершенно новым явлением в финской камерно-вокальной музыке последней трети XX в. оказывается функционирование в пределах одного сочинения различных вербальных языков. Художественная концепция сочинения строится на использовании полиязычия как важного фактора выразительности. В вокальном цикле П. Хейнинена «Действительность» (1978) представлены итальянский, французский и английский языки, в дуэтном вокальном цикле Раутаваары «Календарь для двоих» (1973, 2-я ред. — 1998) сочетаются шведский, финский, немецкий и английский. Особняком стоит вокальное творчество Карла Армфельта, писавшего тексты ко всем своим сочинениям сразу на трех языках: финском, шведском, английском.

Полиязычие обретает особый статус тогда, когда в одном стихотворном тексте взаимодействуют лексические единицы разных языков. В песне Раутаваары «Октябрь» (1972) на слова А. Хеллаакоски название месяца, начинающее каждую из трех строф, дается не на финском (*Lokakuu*), а на английском языке (*October*). По написанию и произношению оно является чрезвычайно близким немецкому и шведскому *Oktober*. Композитор подчеркивает единоначалие строф константной по высоте интонацией.

В произведении О. Кортекангаса «Это мгновение» для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано (2000) финский и немецкий языки не просто сменяют друг друга на гранях частей формы, что имело место в вышеупомянутых произведениях, но композиционно взаимодействуют, так как определенные поэтические строки финского и немецкого языков не только чередуются друг с другом, но и комбинируются. К концу произведения в немецкий текст инкрустируется одна стихотворная строка на финском языке. Следует иметь в виду, что в данном сочинении финский и немецкий тексты принадлежат перу одного поэта — Ласси Нумми. Контрапункт финского и французского языков возникает в цикле Р. Талвитие «Высеченная современность» (*Présent crénelés*) для сопрано и фортепиано на слова Р. Шара, правда, финский текст озвучивается посредством магнитофона. Эти вербальные ряды в быстром совместном звучании становятся подобны шуму, что вносит яркий штрих в образную палитру сочинения.

Очевидно, что вербальные языки рассматриваются композиторами как своего рода тембровая краска, вплетающаяся в ткань сочинения. Данное явление особенно рельефно выражается в произведениях, написанных на языках саамов, вепсов или тверских карел, которые большинством слушателей будут восприниматься исключительно как сонористический пласт.

Продолжением тенденции языкового комбинирования оказывается сосуществование в произведениях полиязычных исполнительских указаний. Прибегая к привычной итальянской терминологии, композиторы нередко сочетают ее с ремарками на финском, шведском, а также английском языках (в цикле Р. Талвителие «Лес и море» смешиваются финские и итальянские ремарки, в «Мемуарах» О. Кортекангаса — шведские и итальянские, в цикле Неванлинна «Дверь и дорога», «Трех вокализах» П. Хейнинена, «Анималистических песнях» И. Куусисто — итальянские и английские, в «Трех мадригалах» Ю. Линьяма — итальянские, немецкие, английские и финские). Исполнительская ремарка может быть билингвистичной, например у Линьяма *maestoso, like a severe judge* (торжественно, подобно строгому судье).

Важной тенденцией камерно-вокальной музыки последней трети XX в. становится интеллектуальное начало, что выражается в целенаправленном поиске композиторами оригинальной архитектоники и метроритмики стиха. Композиторы более активно вторгаются в конструкцию поэтического текста. Небезынтересны признания Раутаваары, касающиеся его работы с произведениями Э. Сёдергран: «Из этих стихотворений я хотел построить собор, создать их собственный миф и мифологию. Поэтому я соединил стихотворения, частично перекроил их, укоротил и повторил <...> Мир Эдит Сёдергран в значительной степени скрытый, латентный, будто с нами говорят с большого расстояния, так что смысл не обязательно формулировать ясно. Это походит на мир музыки»¹⁴.

В последней трети XX в. вербальный ряд финской камерно-вокальной музыки переживает глубокие трансформации. Во многих поэтических текстах можно видеть признаки постмодернизма с характерным отказом от иерархии «высокого» и «низкого», «музыкального» и «немузыкального»¹⁵. Наконец, совершенно необычным литературным материалом в камерно-вокальной музыке становятся письма людей, живших в разные времена и писавших на разных языках. Это, например, «Секстет» (баритон, флейта, кларнет, скрипка, виолончель и фортепиано) М. Хейниё, в основу которого легли фрагменты из последнего письма Уго Фосколо, писем Джона Китса и Франца Кафки, соединив, таким образом, три языка — итальянский, английский, немецкий, или *Vuelo de alambre* (op. 43, 1983) того же Хейниё на анонимные тексты чилийских заключенных¹⁶.

Композиторов все меньше интересует стихотворение, в основе которого лежит последовательное описание. В литературном материале последней трети XX в. часто отсутствует фабула. Большая часть вербального ряда

в первой песне цикла Э. Хяменними *The Pillow Book* (1978–1979) на слова С. Шёнагона содержит только имена существительные: «Лето и зима. Ночь и день. Дождь и солнечный свет. Юность и старость. Черное и белое. <...> Маленькое растение индиго и огромный большой филодендрон. Дождь и туман».

Произошел поворот от описательности, последовательного повествования¹⁷ к исповедальности, от неиндивидуализированного наблюдения к обостренно-личностному мировосприятию. Композиторы охотно прибегают (воспользуемся выражением Ш. Бодлера) к «чуду поэтической прозы, музыкальной без ритма и рифмы», передающей «лирические движения души, волны грез, прыжки сознания»¹⁸.

Замена рифмованного стиха прозаической речью или прозаизированным стихом продиктована также стремлением приблизить язык лирических героев к жизненной реальности. В медитативную поэзию проникает разговорная лексика. Например, цикл Й. Сермиля «Первое мая» на слова В. Кирстиня начинается с подчеркнуто тривиальных, обыденных интонаций: «Было первое мая. Пошли немного выпить и потанцевать. Он попросил, чтобы я сняла мои наручные часы. Он попросил, чтобы я не ранила его кольцом».

Благодаря датам, географическим названиям, человеческим именам поэтические тексты приобретают своеобразную документальность. В цикле И. Куусисто «Пять песен на стихи Хелены Анхава» имеются все названные семантические элементы: «Мне нравится, что для Иды из Сяксямяки я еще девочка с сеного поля лета 1941 г., и старый человек на автобусной остановке говорит: “Отгадали ли бы вы, госпожа, сколько мне лет? Мне семьдесят один, и я собираюсь служить ночным сторожем в гавани, я только что получил сторожевой колокол от инженера Нурдберга”». Необычной чертой данного стиха является обилие просторечных диалектных слов, воссоздающих колорит народного говора.

Многие финские композиторы испытывают склонность к афористичным поэтическим текстам¹⁹. Парадоксальная краткость стиха отражается в новых композиционных пропорциях. Среди стихотворений П. Саарикоски²⁰, П. Сааритса вполне обычной является протяженность в 10–11 слов²¹. В третьей песне цикла Э. Саалменхары «Селена» (1977) на слова Саарикоски поэтическая ткань состоит всего из двух предложений, первое из которых повторяется: «Дай мне еще минуту побыть здесь. Я хотел бы увидеть твою дорогу, прежде чем я уйду. Дай мне еще минуту побыть здесь». Здесь наблюдается особая значимость, предельная нагрузка каждого слова.

В песне Х. Вессмана «Уход» из цикла «Приключения старения» 15 из 19 слов текста произносятся подчеркнуто автономно, каждое из них отделено от последующего половинной паузой.

Повторы слов в стихе могут образовать своего рода вербальное остина-то. Выразительный пример наблюдается в песне Салменхаары «Я читаю твое письмо» на слова Саарикоски из цикла «Сентябрь в Румынии» (1970): «Читаю твое письмо. Осень и здесь. Осень и здесь. Осень и здесь. Осень и здесь. Скоро станем мы последними». Повторы слов превращаются в фоническую краску.

В последней трети XX в. членение на строфы перестало быть главным формообразующим элементом вокальных сочинений. Большинство текстов тяготеет к свободному строению. Стилевой доминантой вербального ряда являются его фрагментарность, отсутствие начала и конца, семантические перебои. Здесь, как правило, нет причинной, логически объяснимой последовательности событий. Выразителен в этом отношении поэтический текст Х. Юхола в песне «Поездка» из цикла Салменхаары «В сказочном лесу» (1974): «Идем в обратном направлении. Голова вперед. Ноги в тине завязли. Руками машем. Скоро конец». Семантическая автономность стихотворных фраз столь высока, что создается впечатление, будто они могут (без ущерба смыслу) переставляться. Вокальное решение подчеркивает эту дискретность стиха.

Тексты многих вокальных сочинений состоят из очень кратких фраз. Цикл Талвитие «Лес и море» целиком построен на диалоге, в котором преобладают глаголы повелительного наклонения: «заблудись!», «утони!», «сдавайся!», «кукуй!», «бери!», «держи!», «исчезни!», «коснись!», «приди!», «играй!», «целуй!», «поклонись!», «гори!», «объясни!».

Финская вокальная музыка последней трети XX в. в полной мере демонстрирует тенденцию — воспользуемся здесь понятием Г. Григорьевой — к «эмансипации текста как содержательного и структурного компонента», которая ведет «к созданию текстовых форм параллельно с музыкальными формами»²². С одной стороны, поэтические тексты строятся как некая игра. Ярким примером таковой является палиндромная песня *Ана. Viinaa vaan, Iivana* («Водки давай, Иван», 1999) Х. Ахмаса на слова С. Франгена и П. Хейкура. Комический эффект усиливается авторским указанием — исполнять с пафосом. С другой стороны, текст часто становится элементом темброво-колористической палитры, утрачивая конкретность значений, свойственных слову. Это общая тенденция всех жанровых сфер финской вокальной музыки. Словесная ткань хорового произведения

Э. Раутаваары *Ludus Verbalis* («Игра слов», 1957) составлена из местоимений немецкого языка.

Настойчивый поиск колористических штрихов приводит к появлению вокальных сочинений, в которых существенной частью вербального ряда оказываются особое произнесение гласных или согласных, игра отдельными фонемами²³, однослоговыми образованиями. «Мемуары» Кортекангаса обозначены автором как «вариации и фантазии для певца и пианиста». Вариационность в большой мере связана с игрой слоговыми окончаниями анафорически сходных слов *ralla, ralli, rallä, rallå, ralle, rallu, rallo*. Заметим, что на шведском языке (на нем написано сочинение) смысловым значением обладает только первое — «сплетничать». Все они сосредоточены в среднем разделе композиции, который, начавшись с секвенционного проведения четырехтактных фраз, объединивших три лексемы, приходит к их парному проведению на остинатном звучании секундового и терцового мотивов (*e-fis, e-gis*).

В «Трех песнях» из «Действительности» (ор. 41, 1978) П. Хейнинена для сопрано и фортепиано от слова отделяется только согласная, которая многократно произносится (*quasi parlando*) как с определенной высотой тона, так и без нее. Слогофоническая остинатность неожиданно вторгается в осмысленный текст. Особую сложность представляет пение таких согласных, как «ng», «ngs», «h». Любопытно, что последняя из названных согласных выпевается на фиоритуре из тридцать вторых.

«В царстве мертвых» (2001) Р. Талвитие для сопрано и фортепиано на слова Т. Контио и А. Камю, помимо не свойственных финскому языку фонем *tzsche*, имеет место многократный повтор последнего слога в слове, в результате которого этот слог в конечном счете отрывается от лексемы и несет иную семантическую нагрузку. Так, от слова *haaveita* (мечты) отделяется и 8 раз повторяется слог *ta*. Приходясь на каждый звук восходящего гексахорда и исполняясь *staccato*, он уже менее всего ассоциируется с мечтательностью, скорее воспринимается как озорное передразнивание. Такой обильный повтор может коснуться начального слога. Игровое ощущение возникает также в сопоставлении заключительного и начального слогов, таких, например, как *tä* и *ta*. Кульминацией данного подхода к слову можно считать появление сочинений, весь текст которых состоит из нескольких фонем. Таковы пять пьес для женского голоса и вибратона *Pst!* (1981) Т. Неванлинна. Превращение слова в музыкально-фонетический материал происходит также в том случае, если в дуэтных сочинениях появляется единоритмичное звучание разных слов. В цикле Р. Талвитие

«Лес и море» (1999) (для сопрано, альты, кларнета, скрипки, виолончели, аккордеона и фортепиано) в партии сопрано и альты выстраивается остинатный контрапункт из слов «буря» и «деревья». Многократный (до семи раз) быстрый повтор словесных синтагм на приблизительной высоте создает эффект свистяще-шипящей колористической ленты. При этом сопрано и альт имеют свою группу повторяющихся слов, что придает черты «эмоционально раздраженного» спора.

Итак, во второй половине XX в. происходят радикальные изменения в поэтике литературных текстов, составляющих основу камерно-вокальной музыки. С одной стороны, для них характерна афористичность, повышенная значимость каждого слова, с другой — такая масштабность литературных произведений, которая сродни кантатно-ораториальным либретто. Подобные тексты порождают либо монументализацию камерно-вокальных сочинений (*Présent crénels* для сопрано, фортепиано и магнитофона Р. Талвитие на слова Шара), либо миниатюризацию (пятитактная песня Х. Вессмана «Край неба»).

Пределная концентрация интонационного процесса формировалась под действием прозаизированной поэзии XX в. Вместе с тем интонируемое слово все чаще используется не только как образ, художественный символ, но и как тембровый элемент, по-особому окрашивающий звучание. Наряду с художественно-смысловой тексту может отводиться и фонически-игровая функция, а также артикуляционная (с ними связано рассечение слов, извлечение отдельных слогов). Текст существенно влияет на обновление мелодики и формообразования, побуждает к поиску новых композиторских средств.

* * *

¹ В «Трех Сонетах» на слова Шекспира Раутаваара, по его собственному признанию, испытывал влияние Б. Бриттена.

² В последующие годы английская поэзия также будет волновать финских композиторов. На стихи У.Б. Йейтса, П.Б. Шелли и У. Шекспира П. Хейнинен создал вокальный цикл «Философия любви» (ор. 19, 1968–1973).

³ Свой вокальный цикл «Песни покинутой деревни» (1945–1953) на стихи Ли Тай-по, Ван Чен, Ду Фу, Яп Пит-фа композитор начал писать, когда ему было 15 лет. Поражают тонкость и зрелость прочтения столь юным мастером изысканной китайской поэзии.

⁴ *Korhonen K. Erkki Salmenhaara*. Helsinki: Helsinki University Press, 1997. P. 1.

⁵ Гор (Хор) — божество в египетской мифологии. Гор был богом неба, а солнце и луна — его глазами.

⁶ Разумеется, эти темы встречались и в иных жанрах финской музыки (одной из первых была симфония «Хиросима» Э. Аалтонена, созданная в 1949 г.), но для камерно-вокальной музыки, с традиционной для нее сферой лирических чувств, данная смысловая сфера стала абсолютно новой и сближает ее с кантатно-ораториальными жанрами.

⁷ Только английский язык присутствует в «Сладких снах» (1987) для голоса и восьми инструментов О. Коскелина на слова У. Блейка, вокальных циклах «Гор» (ор. 34 № 1) и «Все прекрасно в тебе» (ор. 64) Кюллёнена, «Философия любви» (ор. 19, 1968/70) П. Хейнинена, «The Pillow Book» Э. Хяменниemi.

⁸ Французский язык звучит в произведениях Кайпайнена («Пять стихотворений Рене Шара», ор. 12а, 1978–1980), Р. Талвитие (*Présent crénéls* для сопрано, фортепиано и магнитофона на слова Рене Шара). Мы предполагаем, что сам интерес к поэзии Рене Шара возник после знакомства финских композиторов с одним из знаковых произведений XX в. — вокальным циклом П. Булеза «Молоток без мастера» (1954).

⁹ В круг «испанских» сочинений финских композиторов входят «Четыре песни Гарсиа Лорки» (ор. 8, 1975) для баритона и фортепиано Й. Кайпайнена, «Цикл песен» (ор. 6, 1985) для сопрано (тенора) и фортепиано Т.Ю. Кюллёнена на слова К.Л. Бейярано, его же «Дон Диего» (ор. 49b, 1998) для сопрано (баритона) и фортепиано на слова М. Нуньес, «Четыре пьесы из 20 стихов о любви Пабло Неруды» для сопрано, баритона, кото, шакухаки и контрабаса П.Х. Нурдгрена.

¹⁰ Шведоязычная ветвь финской вокальной музыки была магистральной не только для Сибелиуса, но и для многих других композиторов.

¹¹ При этом название произведения в композиторском каталоге дается на французском языке: *Ecrit sur le vent et l'eau* (2000).

¹² Это не единственный опыт перевода текста «Калевалы» на латынь. Подобный пример представляет и хоровое сочинение П. Костийнена *Mater flebat lacrimosa* (1990).

¹³ Ранее русская поэзия звучала в финской музыке только в переводах. Это «Казачья колыбельная» О. Мериканто на слова М. Лермонтова, «Ранней осенью» (ор. 11 № 7) В. Райтио на слова Ф. Тютчева, а также «Колыбельная песня» на слова Лермонтова. В 1921 г. Э. Пенгу (1887–1942), хорошо знавший русский язык, написал романсы на стихотворения Ф. Тютчева, Н. Гумилева, Л. Толстого в шведских переводах.

¹⁴ *Раутаваара* Э. Хоры, мифы и «финское» // Миронова А. Эйноухани Раутаваара: Эстетика и творчество. Статьи и материалы (сборник переводов): дипломная работа. Петрозаводск, 2000. С. 22.

¹⁵ Вершиной синтеза разнородного литературного материала является *Agnus Dei* (ор. 15, 1971) П.Х. Нурдгрена, сочетающий карельский фольклорный стих, памфлет Финской ассоциации сохранения природы, поэзию Басё, Эйнари Вуорела, Лаури Виита и Ту Ан-Ши (Tu An-shih).

¹⁶ Не исключено, что на выбор Хейниё такого рода текстов повлияла кантата Л. Ноно «Прерванная песня» (1956), созданная на тексты писем узников фашистских тюрем.

¹⁷ Противоположный пример представляет пятая часть «Спротивление» из цикла Р. Талвитие «Высеченная современность» на слова Р. Шара. Она строится как воспоминание о трагических событиях Второй мировой войны, происходивших в некоей деревне. Это самая объемная по тексту часть, начавшись с последовательно выстроенного рассказа («Булочник еще не открыл железные двери своей лавки, а деревня уже была окружена, захвачена... Два эсэсовских отряда и один специальный полицейский отряд держали деревню под прицелом пулеметов и пушек. Так началось испытание...»), заканчивается эзотерическим высказыванием («Веки на воротах счастья, счастья, движущегося как мясо улитки, веки, глаза которых в ужасе своем не могут опрокинуться...»).

¹⁸ Толасова И. Смешанные литературные жанры в творчестве французских символистов // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы Второй науч.-практ. конф., посвящ. памяти А.Ф. Лосева. М.; Ярославль, 2002. С. 179.

¹⁹ Отражением поэтической краткости становится и краткость музыкальная. Появляется множество песен, чья продолжительность не превышает минуты. Так, некоторые песни Й. Линьяма звучат не более 40–50 секунд.

²⁰ Пентти Саарикоски (1937–1983) — центральная фигура финской литературы в 1960–1970-х годах, его стихи переведены на многие иностранные языки. Он считается выдающимся переводчиком на финский язык произведений Аристотеля, Гомера, Гераклита, Джойса. Он же автор одной из самых необычных биографий в финской литературе. Созданное им в поэтической форме жизнеописание Эйно Лейно («Эйно Лейно — легенда уже при жизни», 1974) стилизует и язык поэта (см.: Saarikoski Pentti. URL: <http://www.kirjasto.sci.fi/psaariko.htm>). Собственное поэтическое творчество Саарикоски рассматривается финскими литературоведами как яркое проявление модернизма. «В 1960-х годах, — пишет Ю. Варпио, — Саарикоски обратился к иронии и риторическому бунту против традиционной поэзии и буржуазного общества — в своих богемных привязанностях он был близок финским левым интеллектуалам» (Варпио Ю. Страна полярной звезды: введение в историю литературы и культуры Финляндии. СПб., 1998. С. 63).

²¹ В цикле Т. Неванлинна «Дверь и дорога» (1985) на слова П. Сааритса четыре части столь миниатюрны, что звучат соответственно 1 минуту 5 секунд, 50, 45, 46 секунд.

²² Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студ. вузов. М., 2004. С. 100.

²³ Идея сонорной трактовки вербальных языков, разумеется, не связана только с творчеством финских мастеров. Фонетический анализ в своих вокальных произведениях использовали Луиджи Ноно, Лучано Берно, Маурисио Кагель.