

*И.Н. Горная*

## **СЕМАНТИКА СМЕРТИ В ФИНСКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА**

Размышления о смерти — константная тема финской музыки и поэзии. Философские сентенции о жизненном пути человека нередко включают поэтическую метафору «наша лодка поплывет в Туонелу», ведь по древним мифологическим представлениям финно-угорских народов, Туонела — это царство мертвых.

Тему смерти в финской камерно-вокальной музыке впервые весомо обозначил Ян Сибелиус<sup>1</sup>. В этом композитор, несомненно, ощутил свое родство с художниками европейского модерна. Посетив картинные галереи Германии, композитор отдал дань восхищения новейшим немецким живописцам — Ф. фон Штуку, М. Клингеру и А. Бёклину. В письме к жене (от 28 июля 1894 г.) из Мюнхена Сибелиус писал: «Здесь имеются ценные собрания картин. Другие виды искусства влекут меня к себе больше чужой музыки»<sup>2</sup>. По свидетельству Э. Тавастшерны, Сибелиуса глубоко волновал «Остров мертвых»<sup>3</sup> Бёклина, в котором так глубоко звучит поэтическое размышление об историческом ходе времени, его скоротечности, об одиночестве человека в мире.

Семантика смерти в песнях финских композиторов тесно связана с временами года и временем суток (вечер, ночь)<sup>4</sup>. Смысл такого сочетания Тойво Куула объясняет в одном из своих писем: «Чему нас учит осень? Мне кажется, что осень учит нас намного большему, чем весна, а вечер учит большему, чем может научить утро. Когда мы думаем об осени и о вечере, в нас возникают мысли о смерти»<sup>5</sup>. Слова композитора находятся в русле известной мифологемы романтического сознания.

Завершение жизни человека обычно ассоциируется с зимой. Однако в финской музыке немало песен (в том числе и фольклорных), в которых смерть наступает летом, когда пышный расцвет природы лишь подчеркивает трагедию человека. В песне «Смерть девушки» (ее обработка для голоса с фортепиано сделана С. Палмгреном) молодая жизнь обрывается, когда девушки «на скамье в саду вечер встречали». Скорбному смыслу стиха контрапунктирует весенняя тональность A-dur и легкомысленный припев «варал-ла-рал-ла-ра».

Особенно часто образ смерти присутствует в «летних» романсах Куулы («Летняя ночь на церковном кладбище»<sup>6</sup>, «Эпилог», оба на слова В. Коскенниemi<sup>7</sup>). Только летний вечер и белая северная ночь способны заставить лирического героя принять смерть «с улыбкой счастья на устах, благословляя день прошедший»<sup>8</sup>.

Осень у финских композиторов, как правило, сопряжена с таким эмоциональным состоянием, которое лучше всего выразила дневниковая записка Сибелиуса: «Осеннее солнце и горькие мысли...»<sup>9</sup>. В финской музыке не встречается<sup>10</sup>, говоря словами Б. Асафьева, «любовь к осени как времени сосредоточения творческих сил и творческого размаха», которые ученый связывает с именами А. Пушкина и А. Глазунова<sup>11</sup>. Финским композиторам чужда «рубенсовская вакханалия осени» (выражение Асафьева), которая не знает печального угасания природы или «томления кончины» (выражение П. Вяземского). В изобразительном искусстве Франции и Италии осень ассоциируется с вином, виноградной лозой. В русле этой интерпретация находится авторский комментарий А. Вивальди к «Осени» из «Времен года»: «Селянин в прохладе песнями и плясками радуется жатве обильной; // Насладившись соком Вакха, он засыпает. // Так, каждый, упоенный ласковым воздухом, оставляет пляски и песни, ибо все в этом времени года манит к прекрасной радости сладкого сна»<sup>12</sup>. Подобный семантический компонент проявился и в оратории Й. Гайдна «Времена года», в финале (№ 30) которой героиня напоминает о том, что «на ветках виноград блистает». Образы такой осени отсутствуют в финской музыке.

Трагическая семантика осени у финских композиторов и поэтов была очень стойкой. В ранней «осенней» песне (ор. 2 № 2) Х. Каски на слова А. Коута нет описания осенней природы, а есть лишь погруженность в одну и ту же мысль: «Осень, осень пришла, поют, звонят страшные колокола смерти, холодные, ледяные, у которых нет жалости, милости, а только есть смертная песнь». Образный мир траурного марша очерчен с предельной ясностью. Его характерными приметам становятся плотная хоральная

фактура с выдержанными звуками, размеренное движение четвертными, а одинокие октавные броски в контроктаву ассоциируются с гулом погребального колокола. Пунктирный ритм, столь характерный для марша, касается главным образом вокальной партии, обеспечивая ей рельефность, ведь ее звуковысотное положение, за немногими исключениями, совпадает с фортепианным сопровождением.

Гнетущая картина обрисована в «Осеннем сонете» В. Коскенниemi, на текст которого создали свои песни Х. Каски (ор. 26 № 2), Э. Мелартин (ор. 47 № 3), А. Мериканто и Ю. Килпинен (ор. 24 № 3). Здесь все окрашено одним цветом: «Серая мгла заволакивает все, будто плащ накрывает землю, и все бледнеет, сереет... сейчас все напоминает о смерти, госпожа Осень — серая смерть». Семантика смерти, восходящая к древнейшим мифологическим представлениям, сопрягает эти мотивы воедино. Коскенниemi в своем стихотворении «Осеннее утро в маленьком городке» находит неожиданную метафору: «Низкие дома стоят как гробы. На улицах все стихло, вечный покой кругом».

В «Осеннем сонете» Х. Каски монотонность, составляющая характерную черту унылого пейзажа, находит выражение в ровной речитации голоса. Семикратное повторение звука *a* соединяется с тяжелыми гроздьями аккордов, образующими, хотя и не сразу, хроматизированный фригийский оборот. Перед традиционной гармонической доминантой появляется бифункциональный аккорд, в котором соединяются трезвучие неаполитанской ступени (от нее в басу совершается жесткий ход на тритон) и  $\text{III}^6_4$ . В романсе весьма много звукоизобразительных элементов. Сравнение всеохватывающей серой мглы с плащом, накрывающим землю, ассоциируется, например, с долгим тремоло. Оттенки серой мглы, которая «все бледнеет, сереет», воплощаются с помощью мелодико-гармонических средств. Так, в вокальной партии (т. 4–5) появляется почти полный звукоряд дорийского лада, поддержанный гармонией  $\text{VI}^4_3$ . Напомню, что Ю.Н. Холопов определяет окраску звучания дорийского лада как «просветленный минорный колорит»<sup>13</sup>. «Высветление» серого цвета показано через битональный аккорд, в котором соединяются ум.  $\text{VII}_2$  к *d-moll* и  $\text{D}_2$  к *F-dur*. В фонизме этого аккорда существенным моментом оказывается малосекундовое трение *cis* и *c*.

Образ «серого плаща, накрывающего землю» присутствует и в песне Э. Мелартина. Долгая мелодико-гармоническая фигурация на тоническом органном пункте, тесно сопрягающая тоническое трезвучие и неаполитанский квартсекстаккорд, словно обволакивает, заполняет пространство. Ощущение трагического одиночества подчеркнуто весьма продолжитель-

ной сольной каденцией голоса. Присущие ей иррегулярная ритмика, нисходящие интонации вызывают ассоциации с плачем. Глубоко затаившаяся скорбь проявилась и в самом конце произведения сочетанием трезвучия шестой шубертовой ступени и неаполитанского септаккорда (с пониженной терцией).

В каждом цикле Килпинена можно наблюдать присутствие ключевых слов, олицетворяющих его поэтическую тему. Особенно выразительно это проявляется в цикле «Осень», ключевым словом которого оказывается «смерть». Все восемь песен соединены размышлениями о вселенском могуществе смерти, соединяя философские, религиозные и эмоциональные аспекты этой темы. В некоторых песнях она представлена метафорами «мы превратимся в пыль» (№ 2), «вечный покой» (№ 3), «с дерева жизни падают листья» (№ 8).

Поразительную близость к осеннему описанию Коскенниemi обнаруживает стихотворение Г. Гессе «Осень» (оно вошло в вокальный цикл Килпинена с одноименным названием): «Вскоре будет ветер, который дует, скоро придет смерть, которая косит, скоро придет серый призрак и ухмыльнется, что заморозит наши сердца». Каждая из этих «сезонных лексем» подчеркивает особенности данного времени года и одновременно является выражением эмоционального состояния человека. В своих наблюдениях, касающихся северной литературы, А.Н. Веселовский отметил, что «зеленый цвет был цветом надежды и радости... в противоположность серому, означавшему злобу»<sup>14</sup>.

Типологический ряд сезонных лексем воплощается в музыкальной ткани в хорошо известных элементах. Со стихотворной строкой «Вскоре будет ветер, который дует» в песне Килпинена не только ускоряется темп, но и резко меняется фактура. Хроматическое скольжение в октавном удвоении имеет очевидный звукоизобразительный характер. Столь же ясно прочитывается транспонирование хроматических фигур в тональность h-moll, причем зона последнего оказывается весьма продолжительной. В вокальной партии тоническая терция h-moll многократно повторяется и ритмически акцентируется на всем протяжении хроматического движения. Все это самым тесным образом связано со стихотворным рядом: «Скоро придет смерть, которая косит, скоро придет серый призрак и ухмыльнется, что заморозит наши сердца и сад и жизнь потеряют все свое великолепие».

Зловещий лик осени часто проявляется в песнях, главной темой которых выступает смерть<sup>15</sup>. Такой, на наш взгляд, является «Осенняя песня» (ор. 16 № 14) Килпинена на слова Х. Ялканена: «Как смертельно дышит

умирающая земля, уже оживают смертельные ветры, и у бледных листьев крыло смерти, и сама смерть как сухое дерево идет. Я видел, как однажды осень звучала над могилами, и бледные листья кружили над завядшим холмом». Инициальное созвучие I<sub>7</sub> (гармонического e-moll), раскинувшееся по далеким, контрастным регистрам (от большой до третьей октавы), рождает ощущение обширного замерзшего пространства. Со вступлением голоса вся звуковая ткань песни демонстрирует острую диссонантность (сталкиваются тоники e-moll и фригийского es), обнаруживая не только политональное соединение фактурных слоев, но и возможность их неоднозначной трактовки. Гамма es-moll со второй низкой ступенью может трактоваться и как as-moll. Непрерывное вращение вокруг тона es (в фортепианной партии он предстает как dis) в конце концов приводит к утверждению тональности Es-dur (т. 29–35). Характерны при этом и агогические смены — *rosso a rosso morendo, sempre diminuendo, rallentando*. Все это рождает характерный эффект истаивания, угасания, примиренности с неизбежным.

Жанрово-ассоциативный комплекс (выражение Е. Назайкинско-го) «осенних» песен включает в себя сложившиеся в веках музыкально-языковые обобщения трагических переживаний. Это минорный лад, хоральная фактура, знаковые ритмические фигуры, медленные темпы, глухо рокочущие тремоло басов (с них начинается, например, «Осеннее настроение» Куулы). Здесь присутствуют и такие традиционные «эмблемы печали», как жалобные секундовые вздохи, акцентированные паузами или секвенцированием (вышеназванный романс Куулы), остигатный квинтовый тон («Осенний день» Э. Сипиля), воссоздающий звучание погребального колокола (вспоминается «Погребальный колокольчик» Ф. Шуберта), построение мелодии с использованием характерных интервалов — увеличенной секунды и уменьшенной квинты (именно на раскачивании последнего из них кадансирует вокальная партия в «Осени» Каски), наконец, такой знак траурного завершения, как пауза и квинтовый тон в мелодии. Примечательно, что «Старую осеннюю песню» Куулы, «Осень» Л. Мадетойи и С. Палмгрена объединяет одна скорбная тональность h-moll, а «Осенний вечер» Сибелиуса, хотя и начинается в dis-moll, все же модулирует в h-moll.

В мелодике «осенних» песен существенную роль играет речитация на одном звуке. Характерное мелодическое «оцепенение» проявляется не только на инициальном тоне, но и на иных, подчас «с трудом завоеванных» ступенях. В «Осени» (ор. 20 № 2) Палмгрена мелодическая скованность поддержана «однообразной» фортепианной партией. Частично заполненный октавный мотив повторяется в аккомпанементе 19 раз, а его аккор-

довый фон (на начальных пяти тактах это исключительно лишь I<sub>2</sub> и VI<sub>7</sub> дорийского лада<sup>16</sup>) варьируется весьма незначительно: в 6-м такте минор сменяется одноименным мажором, в 9-м такте I<sub>2</sub> уступает место T<sup>5</sup><sub>3</sub>, а VI<sub>7</sub> заменяется D<sub>7</sub>. Абсолютно точное возвращение к началу песни происходит лишь в последних четырех тактах. Многократное повторение мелодико-гармонических ячеек образует остинатную линию, которая призвана создать ощущение неотвязности мыслей.

Е. Юкина и М. Эпштейн, исследовавшие поэтику зимы, отметили, что она «самый отрицательный персонаж в европейской поэзии природы»<sup>17</sup>. В европейской поэзии зима однозначно отождествляется со смертью, а почти все стихи, посвященные ей, носят характер эпитафии»<sup>18</sup>. Характерно, что песня «Зимняя ночь» (ор. 62 № 4) на слова К. Моргенштерна включена Килпиным в цикл «Песни Смерти»<sup>19</sup>. Показательной в этом отношении является и песня Т. Пюльккянена «Крест в снегу» (ор. 55 № 2) на слова Ю. Юлхя, в которой зимняя метель становится символом забвения: «Деревянный крест утопает в сугробе, словно в воде. Какой бездомный получил пристанище под ним.<...> Стоит в сугробах занесенный крест. Лишь ветер ходит над ним, да лыжня рядом. Когда придет апрель, исчезнут следы на снегу и останется крест в солнечном свете. И сгнивая, он медленно пропадет. Кто помнит, кто под ним спит». Песня пронизана известными звукоизобразительными элементами. Помимо хроматических скольжений, рисующих порывы ветра, имеются и крестообразные мотивы (две нисходящие малые секунды, соединенные уменьшенной квартой), издревле связанные с эмоциями печали, скорби. Нередко из них складывается аккордовая вертикаль (т. 27). Начало и конец песни не лишены трагедийной патетики, чему в большой степени соответствуют динамика (*f* и *ff*), беспокойная триольная репетиция, грузные заключительные аккорды в крайних регистрах, исполнительские ремарки (*agitato assai, ancora piu agitato*).

Смерть понимается не только как естественная и закономерная часть природного универсума, но и как жестокая, роковая, сила, уносящая жизнь ребенка, юной девушки, молодого человека в расцвете сил. Именно так трактуется значительная группа песен в «Кантелетаре» Килпинына. Мать баюкает мертвого ребенка, готовя его к «объятиям гробовой доски» (№ 51). Следующая за ней песня «Маленькая радость от кукушки для человека, потерявшего мать» (№ 52) посвящена горестным переживаниям сына, который утратил самого дорого человека. В песне «Засохшие корни ели» (№ 53) речь идет о смерти души, когда девушка сравнивает себя с червем в подземном мире, со злом в земле. Кульминацией становится песня

«Ушедшим умирать на войну», в которой новобранец предчувствует свою гибель («пропадет мальчик, уйдет из мира не из-за болезни, умрет не от голода»). Трагическая экспрессия данного стиха воспринималась Килпиненом как глубоко современная, ведь были еще очень свежи воспоминания о страшных бедствиях Второй мировой войны. Не случайно и то, что в финале седьмой тетради (№ 56) — мольба к языческому богу Укко принести «мир на границу, мир на несчастные земли, принести Финляндии согласие, слово доброе в Карелию». Главная тема седьмого субцикла подхватывается в начале восьмого. Первая песня «Мой возлюбленный спит в гробу» (№ 57) обозначила новые оттенки в восприятии смерти, которая предстает как утешительница, избавляющая от земных забот («Милый мой лежит у церкви, опасаться за него не надо, все у него хорошо»). Камерно-вокальные сочинения Килпинена оказались тем художественным явлением, в котором многогранно преломились характерные черты художественных стилей первой половины XX в.: романтизм, отразившийся в песенном творчестве Сибелиуса, позднеромантические тенденции, присущие камерно-вокальной музыке Г. Вольфа и Р. Штрауса и в некоторой степени экспрессионизм, характерный для композиторов Нововенской школы.

В европейской музыке давно сложился круг средств, освещающих трагедийную семантику, в том числе и в камерно-вокальной музыке. Достаточно вспомнить песню «Ранние могилы» К.В. Глюка, ариетту «В могиле темной» и песню «О смерти» Л. Бетховена, песни Ф. Шуберта («Юноша и смерть», «Девушка и смерть», «К смерти», «Могилы», «Могильная песня», «Песня на могиле матери»), И. Брамса («Смерть — прохладной ночи тень», «Жажда смерти», «На кладбище»), Э. Грига («Когда я умру», «С тех пор, как ты в могиле», «У гроба молодой женщины»).

Однако финские композиторы находят новые нюансы. В Песнях Сибелиуса ор. 57 на стихи Э. Юсефсона смерть предстает и как закон природного универсума (отсюда упоминания зимы, голых ветвей, холодного белого снега), и как зло, содеянное человеком. В первой песне «Поток и устрица» говорится о смерти моллюска, в «растерзанном лоне» которого человек добыл жемчужину<sup>20</sup>. Вторая песня цикла «Цветок стоял у дороги» продолжает рассказ: сорванный девушкой цветок «умер от скорби, засох в своей вазе». Кульминацией трагических историй становится шестая часть цикла «Герцог Магнус», в которой зло в отношениях людей (ссора братьев) вызвало «поток крови» и гибель отца героя.

В вокальном цикле Сибелиуса «ор. 57» тритон более всего проявляется в статусе траурно-печального, иногда зловещего интервала, напоминая

лейтмотивы рока, скорби, смерти. Об этом красноречиво говорит целотонное заполнение увеличенной кварты на фразе «хлад смерти окажется рядом» в песне «Цветок дружбы» (№ 7). Здесь видится обращение к его «прасемантике», связанной с воплощением дьявольского начала (*diabolus in musica*)<sup>21</sup>. Несомненно, Сибелиус особым образом маркирует тритон. Начало песни «Цветок стоял у дороги»<sup>22</sup> погружено в настроение глубокого одиночества. Напряженное звучание увеличенной кварты соединяет два одиноких звука (*es* у фортепиано и *a* в вокальной партии). Далее тритон будет соседствовать с «пустотными», по определению С. Григорьева, интервалами — чистыми квинтой и квартой. Еще более существенным является процесс гаммообразного заполнения тритона в фортепианной партии, что, как известно, дает целотоновую последовательность (т. 1–3). Главная тональность *g-moll* прояснится лишь в пятом такте. В песне «Мельничное колесо» (№ 3) параллельные тритоновые созвучия возникают как основание полууменьшенных септаккордов (на VII и VI ступенях мелодического *es-moll*) и приходится на печальное описание постаревшего мельничного колеса: «Поросшее дикой розой, истрепанное, поблекшее от ветра и дождя, думает оно: “Ну и устало же я радовать ваших предков”». Тритоновые арки протянуты даже в самую светлую песню «Май» (№ 4), в которой картина чудесного весеннего дня неожиданно омрачается воспоминанием о свирепых штормах. Фактура песни с обилием гаммообразных построений очень близка первому номеру цикла «Поток и устрица». Примеры поступенного заполнения тритона наблюдаются неоднократно, к тому же со встречным движением крайних голосов.

Одно из самых выразительных звучаний тритона находится в трагической кульминации цикла «Я — дерево». Патетический настрой усиливается к концу стихотворения, о чем говорят и междометия: «О, когда же я смогу спрятаться, когда же появится возможность умереть? О, как я тоскую по тебе, ты, холодный белый снег». Тритоновая вертикаль *Des — G — des — g — des<sup>1</sup> — g<sup>1</sup>* (т. 40) выделена не только ритмически, но и динамикой *forte*.

Чрезвычайно интересно окончание песни шута «Смерть, приди!» из музыки Сибелиуса к комедии В. Шекспира «Двенадцатая ночь». Ключевое слово «смерть!» (*död!*)<sup>23</sup> замирает в вокальной партии на седьмой гармонической ступени, объявляясь в аккордовой вертикали как трезвучие III высокой. Оно неожиданно (через паузу) возникает после, казалось, весьма прочного каданса ( $T_6 — II_5^6 — D_7^6 — T_3^5$ ) в *e-moll*, тоническое трезвучие которого (в размере  $\frac{2}{2}$ ) выдерживается целых три такта. Примечательно,



что трезвучие III высокой акцентирует слово «смерть» и в экспозиционном участке формы, выступая, таким образом, в роли лейтгармонии песни.

В этих сочинениях Сибелиус отходит от романтической традиции, которой свойственно, как пишет Е. Царева, «изойти блаженством... печали, прощания и примирения на грани жизни и смерти»<sup>24</sup>. В отличие от И. Брамса, завершавшего скорбный монолог «На кладбище» звучанием хора, а «Жажду смерти» просветленным гимном, Сибелиус большинство песен закончил одиноким тоном в «глухом» нижнем регистре, подчеркнув трагическое одиночество человека перед лицом смерти. Здесь он продолжил традиции позднего Ф. Листа, музыка которого, по словам Б. Сабольчи, «редко бывает прекрасной в духе чувственной красоты старого романтического искусства. Она стала тощей и костистой, шероховатой и суровой»<sup>25</sup>. «То, что в ней высказано, это безнадежность, а утративший надежду человек больше не творит в изысканных формах. <...> Затем он делает попытку молиться, но при этом его голос теряется в бормотании — он устремляет свой взор в пустоту, откуда не получает ответа»<sup>26</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> Мысли о смерти занимали Сибелиуса еще в молодости, когда ему не было и 30 лет. В одном из писем к брату он писал: «Меня так часто страшит призрак смерти» (*Тавастьерна Э. Сибелиус: часть I / Пер. Ю. Каявы. М., 1981. С. 139*). Трагические настроения композитора особенно участились после кончины в 1900 г. его младшей дочери, «лучезарной» Кирсти.

<sup>2</sup> *Тавастьерна Э. Сибелиус. С. 142.*

<sup>3</sup> В. Турчин полагает, что «Остров мертвых» А. Бёклина является «“знаковым” для понимания пейзажа XIX столетия <...> Репродукции с картины висели по всей Европе в самых разных домах... от жилища учителей до апартаментов эстетов (например, в доме Бенуа в Петербурге)» (*Турчин В. Судьба пейзажа моралистического, дидактического и символического в эпоху пленэра: опыт ситуативного искусствознания // Искусствознание. 1999. № 2. С. 263*).

<sup>4</sup> «Утро, полдень, сумерки и ночь метафорически означают весенний, летний, осенний и зимний сезоны», — резюмирует Н.В. Брагинская. *Брагинская Н. Календарь // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. Токарев. М., 1992. Т. 1. С. 612–615.*

<sup>5</sup> *Elmgren-Heinonen T. Toivo Kuula. Porvoo, 1983. S. 118.*

<sup>6</sup> Романс был написан в память о дочери.

<sup>7</sup> Стихотворение В. Коскенниemi «Летняя ночь на церковном кладбище» также легло в основу песни Э. Мелартина.

<sup>8</sup> Семантический блок «Ночь — Смерть» имеет в поэтическом искусстве очень давнюю традицию. Бесспорно, поэту была известна гетевская метафора, определяющая ночь как дочь смерти. Она же присутствовала, по словам В. Жирмунского, и в «Ночных думах» Э. Юнга (*Жирмунский В.* Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 45).

<sup>9</sup> *Тавастшерна Э.* Сибелиус. С. 189.

<sup>10</sup> Исключением можно считать разве что цикл С. Нумми «Осенние дни».

<sup>11</sup> *Асафьев Б.* Музыка моей Родины // Советская музыка. 1984. № 6. С. 72.

<sup>12</sup> *Логинова Л.* В тональном модусе зимы // Двенадцать этюдов о музыке: Сб. статей / Сост. Л. Логинова. М., 2001. С. 37.

<sup>13</sup> *Холопов Ю.* Натуральные лады // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1976. Т. 3. Стлб. 909.

<sup>14</sup> *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 67.

<sup>15</sup> Выразительный пример представляет романс О. Мериканто «Смерть о крышку ударила». Смысловая кульминация здесь связана с таким вербальным рядом, как «он слушал звуки из груди своей, когда осень сердце съела».

<sup>16</sup> Сходное гармоническое решение наблюдается и в «Старой осенней песне» (ор. 24 № 3) Куулы. Здесь наряду с гармоническим и мелодическим минором представлена аккордика дорийского лада (т. 4). Как пишет В. Берков, «дорийский типичен для ладового облика музыки северных народов» (*Берков В.* Гармония: Учебник. 2-е изд. М., 1970. С. 143).

<sup>17</sup> *Юкина Е., Эпштейн М.* Поэтика зимы // Вопросы литературы. 1979. № 9. С. 202.

<sup>18</sup> Трудно не согласиться с выводом Эпштейна: «Южным поэтам неведомо лунчезарное восприятие снега и льда. Например, для Данте лед прежде всего вещество ада. <...> Понятно, что поэт средиземноморской страны видит в холоде и льде жестокое проклятие, которыми караются тягчайшие грехи. В русской поэзии почти нет такого мрачного, порочащего изображения льда и вообще зимы» (*Эпштейн М.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 170–171).

<sup>19</sup> «Снежная зимняя ночь... Возвращение домой из трактира... Странствие в одиночестве побуждает к тому, что я тоскую по тебе... Вижу тебя в темной комнате, отдыхающей на белоснежном белье... Живу ли я тайно в твоих мечтах? Странствие в одиночестве заставляет меня страдать, думать о тебе... Белая снежная ночь нашептывает нам что-то...»

<sup>20</sup> В издании П. Юргенсона это произведение называлось «Раковина». Перевод текста принадлежит М. Слонову. Причина возникшей неточности в том, что перевод делался не со шведского оригинала, а с немецкого перевода Т. Ребаума, которому приписали авторство текста. Эти обстоятельства, вероятно, привели к искажению смысла стиха М. Брайловским, который в своем обзоре творчества Сибелиуса ошибочно пишет об этой песне как о символическом образе раковины, «которая

хранит внутри свою жемчужину, не поддаваясь внешним бурям» (*Браиловский М. Сибелиус // Музыка XX века: Очерки: В 2 ч. М., 1977. Ч. 1. Кн. 2. С. 342*).

<sup>21</sup> Правда, к началу XX в. острота звучания тритона оценивается уже иначе, нежели в эпоху барокко и классицизма. Примечательно высказывание П. Чайковского: «Тритон для современного уха не представляет резкого диссонанса потому, что он напоминает нам доминантаккорд» (*Чайковский П.И. Руководство к практическому изучению гармонии: Краткий учебник гармонии // Литературные произведения и переписка / общ. ред. Б. Асафьева. Т. 3а. М., 1957. С. 151*).

<sup>22</sup> В отечественных изданиях она называется «Цветок и мотылек», причем автором стихотворного текста объявлен Т. Ребаум, который лишь переводил его на немецкий язык.

<sup>23</sup> К сожалению, русский перевод текста не дает это почувствовать, так как ключительное слово «смерть» заменено глаголом «жду!»

<sup>24</sup> *Царёва Е.М. Песни Шумана // Музыка Австрии и Германии XIX века. М., 1990. Кн. 2. С. 216.*

<sup>25</sup> *Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа. Будапешт, 1959. С. 41.*

<sup>26</sup> Там же. С. 43.