

В.П. Коннов

СИМФОНИИ ЯНА СИБЕЛИУСА

ШЕСТЬ ОЧЕРКОВ



МУЗЫКА

УДК 78.071.1
ББК 85.313(3)
К64

Коннов, В. П.

К64 Симфонии Яна Сибелиуса : шесть очерков / В. П. Коннов. — Москва : Музыка. — 104 с. : нот.

ISBN 978-5-7140-1542-7

Шесть очерков В. П. Коннова — автора многих научных публикаций — посвящены творчеству великого финского композитора. Ян Сибелиус рассматривается здесь как композитор-симфонист, автор больших циклических симфоний, написанных в традициях Чайковского, Брамса, Брукнера, и одночастных симфонических поэм, часто возникавших на основе сюжетов эпоса «Калевала» и имеющих прототипом симфонические поэмы Ф. Листа.

Автором исследуются черты стиля и музыкально-драматургические решения симфонических произведений Сибелиуса, делается анализ всех редакций одного из его широко известных произведений — Концерта для скрипки с оркестром.

Предназначается для музыкантов и учащихся средних и высших музыкальных учебных заведений.

ББК 85.313(3)

ISBN 978-5-7140-1542-7

© В. П. Коннов, текст, 2025

© Издательство «Музыка», 2025

От автора

Предлагаемая читателю книга посвящена проблемам концепционных и композиционных решений в симфоническом творчестве Яна Сибелиуса (1865–1957). В первом очерке обоснована периодизация творческого пути Сибелиуса-симфониста в виде двух триад симфоний, окружающих Четвертую, ставшую важнейшим рубежом самоопределения композитора в контексте стилевых тенденций музыкального творчества его эпохи. Рассмотрены ресурсы обновления венско-классических традиций в симфониях первой триады, а также программная симфония «Куллерво». В числе многообразных исторических связей симфонических исканий Сибелиуса выделены рецепции традиций А. Брукнера и П. И. Чайковского, а также исторические параллели симфонизма Сибелиуса, Г. Малера и П. Хиндемита. Диалектика контрастно-составных форм и метаморфоз тематического материала определяется как главный интегрирующий фактор в симфониях Яна Сибелиуса.

Второй очерк посвящен программности как фактору концепционных и композиционных решений в симфониях Яна Сибелиуса. Кроме сохранившихся единичных комментариев и дневниковых записей композитора, программность в симфониях Сибелиуса не обозначена конкретными событийно-сюжетными мотивами, однако может рассматриваться как очевидная внешняя причина возникновения разнообразных вариантов типологических композиционных структур и внутренних тематических связей, оставляющих простор для обнаружения параллелей, ассоциаций и аллюзий в этом направлении. В очерке обозначены два первичных источника литературной программности симфоний Сибелиуса. Один из них связан с увлеченностью композитора мифами

«Калевалы» и народов севера Европы. Другой идет от центрально-европейской традиции и может быть сопоставлен с претворением «странствующих» сюжетов мировой литературы. Для позднего музыкального романтизма, традиции которого были инициативно восприняты и продолжены Сибелиусом, средоточием этих интересов была легенда о докторе Фаусте («фаустовский миф») в той форме, которую ему придал И. В. Гёте. Соответственно, два литературных источника концепционности — «Калевала» и «Фауст» — постоянно переплетаются в разных измерениях драматургии и формы сибелиусовских симфоний.

В третьем очерке на материале Четвертой симфонии исследуются черты стиля симфоний Яна Сибелиуса, обнаруживающие преемственную связь его творчества с позднеромантическим симфонизмом Антона Брукнера. Брукнеровские традиции у Сибелиуса-симфониста приоритетны. Они очевидны в наличии архетипичной симфонической концепции, в тяготении к триадичности последования симфоний, образующих мегациклы, в ощущении глубинной предустановленной основы музыкальной формы. Вместе с тем Сибелиусу свойствен постоянно расширяющийся диапазон отклонений от этого инварианта композиционных решений. Полярные контрасты последовательно сменяющих друг друга блоков тематизма, характер тематических процессов в разработочных разделах формы и приверженность созданию локальных кульминаций в разработках как демонических апофеозов определяют индивидуализацию трактовки типологических контуров музыкальной формы при всей незыблемости, в конечном счете, традиции классического четырехчастного цикла с его нормативной семантикой, темповой концепцией частей и итоговым позитивным разрешением самых заостренных драматических конфликтов. В очерке проводятся параллели сибелиусовских музыкально-драматургических решений с особенностями симфонической драматургии Д. Д. Шостаковича (особенно с Шестой симфонией), а также с циклом «Музыки для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока.

Четвертый очерк посвящен симфоническим поэмам Сибелиуса, которые представляют собой особую разновидность жанра, в равной степени близкую как его симфониям, так и оркестровым сюитам к драматическим спектаклям и не дошедшим до сценического воплощения оперным замыслам. Специфика их как драматизированных

звуковых картин, возникших на основе калевальского эпоса, связана с различными вариантами созданного композитором концепта, не тождественного литературному первоисточнику и корректирующего программные предпосылки под влиянием традиций венско-классического симфонизма. Однако преобладающий характер симфонической драматургии у Сибелиуса эпический, конфликтно-драматический элемент в процессе развития концепции лишь высвобождается из первичных образных представлений мифа. Калевальские сюжетные мотивы прорастают в изначальном природном континууме, рамки которого можно обозначить оппозициями «Калевала — Похьёла-Туонела».

В пятом очерке предпринимается опыт анализа Скрипичного концерта ор. 47 в целостном контексте сибелиусовского симфонизма. Среди исторических коннотаций, расширивших спектр унаследованных традиций жанра инструментального концерта классико-романтической эпохи, выделяется многостороннее претворение традиций И. С. Баха, сближающее концерт Сибелиуса с проявлениями музыкального неоклассицизма первой половины XX века. Предвосхищения эволюции жанра в XX веке анализируются на основе историко-стилевых параллелей в концертах для скрипки с оркестром Сибелиуса и Шостаковича.

Заключительный шестой очерк посвящен двум произведениям, слагающимся в диптих, завершающий творческий путь Сибелиуса-симфониста. Новый уровень симфонического мышления, характеризующий «позднего Сибелиуса», очевиден в переходе от симфонического цикла к моноциклической композиции типа фантазии. Основой строительства крупной формы остается принцип непрерывной метаморфозы, который обнаруживает близость идеям натурфилософии Гёте, а «лесная романтика» симфонической поэмы «Тапиола» сопоставляется с принципами воплощения сказочно-мифологических сюжетов в русской оперной и симфонической классике.

Исследование сконцентрировано на эстетических и историко-теоретических проблемах одного из важнейших жанров мировой музыкальной культуры — большой концепционной симфонии венско-классической традиции — в творческом наследии Сибелиуса как одного из классиков истории жанра. Автор ориентировался на традиции такого шедевра музыкальной науки, каким остается монументальная двухтомная монография Э. Курта, посвященная симфониям

Антон Брукнера [1], так как непрерывающаяся преемственная связь с Брукнером является важнейшим фактором стиля симфоний Сибелиуса. Биографический материал в книге присутствует только «на втором плане» изложения, однако в необходимых случаях читатель может обратиться к непревзойденной по полноте фактов пятитомной (в английском переводе Р. Лейтона — трехтомной) биографии Сибелиуса, составленной его соотечественником Эриком Тавастшерной (на шведском и финском языках. Первый том был издан в русском переводе в 1981 году) [2]. Автор также не ставил целью анализ симфонизма Сибелиуса в контексте локальных особенностей музыкальной культуры Финляндии, что, очевидно, должно быть предметом специального монографического исследования, дополняющего материал предлагаемой книги. В качестве таких доступных источников могут быть в первую очередь названы монография Киммо Корхонена «Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней» [3], докторская диссертация В.И. Ниловой «Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии: конец XIX — начало XX века» (2005) и кандидатская диссертация И.В. Кожиновой «Национальное своеобразие симфонизма Сибелиуса» (1990) .

Список источников

1. *Kurth E. Bruckner*. Berlin.: Max Hesses Verlag, 1925.
2. *Тавастшерна Э. Сибелиус. Ч. 1.* / Пер. Ю. К. Каявы под ред. Г. М. Шнеерсона (пер. осуществлен с учетом издания: *Tawaststjerna E. Sibelius*. Vol. 1 / Transl. by R. Layton. London: Faber and Faber, 1976). М.: Музыка, 1981.
3. *Корхонен К. Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней* / Пер. с англ. А. Гладковой. Vaajakoski: Gummerus Kirjapaino Oy, 2008.

Очерк первый

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ И КОМПОЗИЦИОННЫХ СТРУКТУРАХ В СИМФОНИЯХ Я. СИБЕЛИУСА

Творческое наследие Яна Сибелиуса в отличие от многих его великих современников, проявлявших избирательный подход в жанровых предпочтениях, универсально в отношении многообразия интересов, затрагивавших как музыкальный театр, так и вокальную лирику, и адресованных не только культурной элите, но и широким кругам музицирующих любителей как хоровой литературы, так и фортепианной миниатюры. Однако именно монументальному симфоническому жанру выпала судьба подняться в самый верхний эшелон его творческой эволюции и стать основой периодизации его творческого пути. Номерные симфонии в творчестве Сибелиуса разделили исторические судьбы наследия Эдварда Грига: оставаясь символическим воплощением национально-романтического подъема интеллигенции его родной страны, в более широком временном и географическом контексте они стали концентрированным выражением самобытности региональной культуры стран севера Европы. Сибелиус, наряду с К. Нильсеном, создает свой вариант бетховенской симфонической традиции, иной, чем композиторы в странах немецкого языка, выступавшие как главные исторические преемники венской классики. Подобно своему великому современнику и — в известной степени оппоненту в понимании природы жанра — Густаву Малеру, Сибелиус с самого начала творческой карьеры покоряет вершины европейского симфонизма с тем, чтобы в дальнейшем

продемонстрировать неисчерпаемые возможности большой циклической симфонии в период достаточно продолжительного по времени кризиса жанра, затронувшего страны Западной и Центральной Европы. Тем не менее, симфонизм Сибелиуса — если этот термин идентифицировать с кругом произведений, обозначенных автором именно как «симфония» — в конечном итоге уходит своими истоками именно к венской классике, и не случайно связи творчества Сибелиуса с венской культурой были особенно длительными и прочными с самого начала его творческой биографии, важнейшим событием которой было пребывание в Вене и приобщение к реалиям музыкальной жизни Вены (1889—1891) [1].

В контексте истории жанра творчество Сибелиуса принадлежит времени дезинтеграции бетховенской симфонической традиции, полноты развития внутрижанровых разновидностей позднеромантического и постромантического симфонизма и потому представляет собой в каждом отдельном случае диалектику взаимоперехода исторических типов симфонической драматургии: драматического («шекспиризирующего» или «полиперсоналистического», по И. И. Соллертинскому), эпического, лирико-драматического и жанрового [2, 303—310]. Конфигурации этого многосоставного целого определяют композиционное строение его симфонических циклов, каждый из которых уникален с точки зрения историко-стилевых параллелей и коннотаций, на которые напрашивается «избирательное сродство» каждой из симфоний Сибелиуса.

Для Сибелиуса-симфониста в качестве интегрирующего фактора на протяжении всей его творческой эволюции выступал эпический образный строй. Эпический характер симфонизма Сибелиуса сформировался под влиянием карело-финского эпоса «Калевала», знакомство с которым определило становление его самобытной творческой манеры и нашло свое отражение в созданных им метаморфозах венско-классического симфонизма. Внутреннюю периодизацию творческой эволюции Сибелиуса в жанре симфонии можно обозначить формулой двух триадичных мегациклов, окружающих ставшую заметным рубежом в его творческом самоопределении Четвертую симфонию op. 63 (1911),

в связи с которой Сибелиус полемически-заостренно декларирует неприятие авангардных стилевых тенденций музыкального творчества своего времени [3, 210, 211]. В первой триаде симфоний на основе эпической жанровой основы внедряются различные варианты лирико-драматического симфонизма конца XIX — начала XX столетий (в связи с чем критика почти единодушно отмечала влияние Чайковского, свою общность с творческой манерой которого не отрицал и сам композитор). В первой триаде симфоний у Сибелиуса драматургия и стилистика всецело определялась приоритетом темы Родины [4, 92]. В трех последних симфониях масштабы симфонической концепции Сибелиуса укрупняются и приобретают метафизическое измерение философской эзотерики в звуках, продолжившей в этом отношении традиции последних трех симфоний Антона Брукнера. Они затрагивают сферы философско-космогонических интуиций, сочетающих в своеобразном континууме двоемирие мифов «Калевалы» с основами трехчленной/трехуровневой системы мироздания, напоминающей теософские/антропософские построения Рудольфа Штайнера, параллели с которыми констатирует европейское брукнероведение XX века [5].

Эпическая концепция симфонизма Сибелиуса в ее первичном варианте определила пятичастную программную симфонию «Куллерво» («Kullervo» op. 7, 1893) и восполнение последней — кантату «Луоннотар» («Luonnotar» op. 70, 1913). В период работы над «Куллерво» Сибелиус стал восторженным почитателем Брукнера, прослушав в Вене его Третью симфонию (в дальнейшем он с таким же энтузиазмом воспринял премьеру Пятой). Однако, за исключением сравнительно немногочисленных внешних особенностей композиционной структуры цикла — таких как наличие реминисценции-апофеоза главной темы сонатной формы первой части цикла в коде его финала, как это характерно для симфоний Брукнера — прямые параллели этого произведения с типологическими основами сибелиусовской симфонической концепции, имеющие место в литературе о творчестве Сибелиуса, выглядят достаточно натянутыми. Симфонии Брукнера после его Первой — грандиозные «светские мессы», они нераздельно связаны с условиями особого периода расцвета венской культуры, известного как

«Ringstrassenzeit», на протяжении которого художественная жизнь австрийской столицы приобрела статус, до некоторой степени сопоставимый с традиционным для страны католицизмом, в то время как формирование самобытных особенностей симфонизма Сибелиуса приходится на период наивысшего подъема национального самосознания страны, стремившейся к полноте государственного самоопределения. Символом этого движения стала публикация карело-финского эпоса «Калевала». Влияние «Калевалы» определяет программные предпосылки и названия частей упомянутых двух сибелиусовских произведений, в особенности включенный в их партитуры вокал, использующий весьма специфические ресурсы декламации, а также эквиритмичное скандирование текста в аккордово-гармонической фактуре реплик хора, ритмоинтонационная природа которых отражала увлеченность композитора аутентичной манерой исполнения рунических напевов, с которыми композитора познакомила знаменитая сказительница Ларин Параске. Первая и вторая, а также четвертая части цикла используют только оркестровые ресурсы. Но и в монументальные фресковые звуковые картины третьей и пятой частей, в которые введен вокал, Сибелиус встраивает бурные, стремительные симфонические волны нарастаний оркестровой ткани, именно они становятся носителями возвышенного пафоса, ресурсы которого у раннего Сибелиуса сочетаются с приметами неоклассицизма 1920-х годов. Они столь же непохожи на вагнеровский оперный эпос, сколь заставляют вспомнить о стилизации античной трагедии, воспроизведенной в «Царе Эдипе» Стравинского на основе мотивов невольного инцеста, погубившего судьбу героя сюжета. Тем самым в симфонии все-таки присутствует отражение вагнеровского «зигфридовского» начала в образе одного из персонажей сказаний «Калевалы», гордо восставшего против гнета, лжи и несправедливости, однако гибнущего, наподобие героя еще более древнего античного мифа об Эдипе. Несравненное мелодическое дарование будущего автора номерных симфоний здесь выявлено крайне лаконично, но весьма монументально, прежде всего в ключевых темах-лейтмотивах: в громадной, как гранитная скала, протяженной теме-лейтмотиве героя, опоясывающей своей реминисценцией крайние части цикла, и в теме колыбельной из второй части симфонии «Детство Кул-

лерво». Реплики соло Куллерво и его сестры слегка драматизируют изложение центральной третьей части, однако они печально никнут под напором могучей стихии судьбы, воплощенной в звучании хора и оркестра, воспроизводящем ритмоинтонационные модели рунических напевов. «Формульный» характер интонационного состава сольных вокальных партий также отражает «литературный этикет» эпического сказания.

В европейском брукнероведении установилась точка зрения на произведения Брукнера как на «симфонии финалов». Однако в «Куллерво-симфонии» Сибелиуса, в сущности, два финала: квази-брукнеровский (четвертая часть, масштабная батальная картина на тему «Куллерво идет на сражение», завершающаяся помпезными звучаниями победного тонического аккорда tutti), и дефинитивный (пятая часть, представляющая собой своеобразную вариацию на траурный марш из «Гибели богов» Рихарда Вагнера).

В итоге, симфонию «Куллерво» приходится скорее разделять, нежели интегрировать с общим контекстом симфонического наследия Сибелиуса, несмотря на циклопическую масштабность использованных композиционных структур, архитектонику и оркестровку частей цикла, окружающих центральную третью. Не случайным представляется тот факт, что Сибелиус после премьеры на долгие годы запретил исполнение этого произведения, несмотря на то, что в восприятии слушателей оно сразу же приобрело статус музыкального символа национальной идеи. В номерных симфониях Сибелиус создает иной вариант эпического симфонизма — на основе венско-классической традиции циклической беспрограммной («абсолютной») симфонии, к которой он приобщился в Вене, слушая симфонии Иоганнеса Брамса и Антона Брукнера.

Концепционные и композиционные решения симфоний Сибелиуса, если попытаться вынести за скобки их «общий знаменатель», определяются в каждом отдельном случае особым сочетанием двух разнонаправленных факторов: венско-классического четырехчастного цикла (с сохранением семантики, функциональности и темповой определенности его частей как атрибутов «абсолютного», или непрограммного симфонизма) и моноциклической поэмной композиции, возникающей под влиянием внемузыкального фактора и становящейся проводником программных

влияний на непрограммные симфонии композитора. Принципы поэмной композиции Сибелиусом акцептируются в контурах, унаследованных от симфонических поэм Листа, в первую очередь представленных тремя частями особенно привлекавшей его внимание «Фауст-симфонии». В числе первичных проявлений «скрытой программности» в симфониях Сибелиуса очевидны также черты дескриптивности первых двух симфоний Г. Берлиоза, в особенности демонических апофеозов их финалов. В симфонизме Сибелиуса в целом эта традиция трансформируется в искусство последования крупных разделов музыкальной формы как своеобразных галерей звуковых картин-фресок на сюжеты из народной жизни или стихийных природных явлений, фантастических картин калевальского мира мертвых Туонелы или таинственного обиталища калевальского бога лесов Тапио (в симфонической поэме «Тапиола», фактически завершившей творческий путь Сибелиуса-симфониста уже после создания Седьмой). Сибелиус таким образом обнаруживает близость к многокрасочной палитре своего знаменитого современника, выдающегося представителя финского «северного модерна» А. Галлен-Каллелы (1865–1931), автора известных живописных полотен на сюжеты «Калевалы», с которым Сибелиус состоял в дружеских отношениях долгие годы. Инициативы Сибелиуса в отношении претворения дескриптивности связаны не с эстетикой импрессионизма, а с родственным экспрессионизму своеобразным вчувствованием, сопереживанием событиям интонационной фабулы, претворенным в экспрессивной манере живописи Галлен-Каллелы, напрашивающейся на параллели со стилем симфоний Сибелиуса.

Свобода в использовании и частичное преодоление освященных традицией структурных разграничений сонатно-симфонического цикла у Сибелиуса связаны еще и с привлечением ресурсов оперного симфонизма, в частности, с использованием тематического материала как лейтмотивов, видоизменяющихся и «встраивающихся» в последовательность звуковых картин в соответствии с подразумеваемым сюжетом. В этом отношении Сибелиус предвосхищает по времени живописную программность симфонизма Хиндемита, симфония «Художник Матис» которого возникла на основе замысла и музыкального материала одноименной оперы,

героем которой был великий немецкий художник эпохи Реформации Матиас Грюневальд. Правда, самый масштабный оперный замысел Сибелиуса «Постройка лодки» (на калевальский сюжет) остался неосуществленным. Тем не менее продолжительная работа над ним в значительной мере была той творческой лабораторией, в которой вызревал стиль его симфоний и симфонических поэм (включая создание знаменитого «Туонельского лебедя» [6, 402]).

Сочетание циклической и одночастной композиций у Сибелиуса связано с разнообразным использованием контрастно-составной формы. Этот феномен и соответствующий ему термин, введенный в отечественную музыкальную науку В. В. Протопоповым, был плодотворно использован для аналитических разборов симфоний Сибелиуса известным эстонским композитором и музыковедом Лео Норметом [7, 71]. В Первой и Второй симфониях обновление жанрового канона особенно интенсивно затронуло средние части внешне традиционного четырехчастного цикла. Начальный раздел каждой из вторых, медленных, медитативных по исходной функциональности частей цикла у Сибелиуса характерен для повествовательно-балладного образного строя, ассоциирующегося с неспешным изложением легенд «Калевалы», но он достаточно скоро замещается «вчувствованием» — вторжением бурного, взрывчатого, протестующего начала, стремительно ускоряющего темп и переводящего эпическое повествование о далеком прошлом в плоскость конфликтно-заостренных коллизий настоящего времени. Результатом этой метаморфозы становится возникающая контаминация соседних частей (как медитативной и драматически-действенной, так и медитативной и жанровой). С другой стороны, внедрение балладно-повествовательного эпизода в напористый стремительный поток начального раздела третьей части (скерцо) придает оттенок скрытой конфликтности также и исходным игровым основам жанровой части цикла первых двух симфоний.

Есть достаточные основания расценивать в качестве приоритетной роль именно медленной части в общей композиции цикла как характерную особенность дуады первых двух симфоний Сибелиуса. Прецедентами были типологические принципы композиционного строения поздних симфоний Брукнера (Седьмой, Восьмой и Девятой), а также главная драматургическая кульминация цикла

Пятой симфонии Чайковского, размещенная в ее второй части. К этому следует добавить, что лирическая составляющая художественного универсума у Сибелиуса в ее исходном виде неотделима от народно-песенной основы, хотя композитор сознательно избегал прямого цитирования народных песен. Но она также подвержена разного рода метаморфозам, в первую очередь в отношении перехода из легендарно-эпического в конфликтно-драматический план художественной образности. Эта трансформация с определенностью программного манифеста заявлена в преображенной реминисценции темы интродукции первой части Первой симфонии в ее финале. В дальнейшем, начиная с Пятой, медитация, наполняющая вступительный/начальный раздел первой части симфонического цикла, приобретает обобщенный характер философской лирики, истоками своими уходящей к позднему Бетховену, Баху и добаховской вокальной полифонии строгого стиля. Внедрение принципов сонатного мышления в этот слой художественной образности отмечено особой масштабностью, характеризующей философско-космологические художественные построения симфонизма последователей Брукнера в середине XX столетия — позднего Хиндемита (симфония «Гармония мира», 1951) или О. Мессиана (симфония «Турангалила», 1948).

Для первых частей цикла первой триады симфоний у Сибелиуса каждый раз находится оригинальное решение, обновляющее исходный венско-классический «прототип» жанра чередой «симфонических метаморфоз». Так, в Первой симфонии главная партия первой части стремительно возвышает лирическую в исходной основе главную тему до триумфально-патетической местной кульминации. Побочная партия, вступающая как подчеркнутая смена драматургического плана изложения, представляет опозитизированные картины народной жизни, материал которых, однако, в разработке вызывает характерную для последующих симфоний Сибелиуса многомерную поляризацию. Мозаика лейтмотивов вовлекается в балладно-повествовательный поток развития интонационной фабулы, а череда сменяющих друг друга эпизодов способствует обнаружению в исходном мотивном составе тем экспозиции скрытый поначалу романтический демонизм, чего не избегает даже материал, изначально отмеченный опозитизированным

локальным национальным колоритом. Иная метаморфоза того же материала побочной темы в репризном проведении ресурсами оркестрового колорита вновь «сдвигает» жанровый звуковой прообраз в опозитизированную временную перспективу легендарного прошлого.

Типологическая особенность брукнеровской симфонической концепции — трехтемная экспозиция сонатной формы первой части. В первой части Первой симфонии Сибелиуса (ор. 39, 1900) экспозиция сама по себе двухтемна, а эпизод, который мог бы быть сопоставлен с брукнеровской «третьей темой», вторгается в изложение после краткой паузы в функции внезапного «прорыва» (4 такта до литеры I [8, 15]). На самом деле это не что иное, как начало разработки, которая рисует звуковую картину налетевшей бурной стихии. Мотив-иниций главной темы трижды выступает угрожающими императивными репликами у компактно собранной медной группы инструментов, и из этой зловещей, недоброй звуковой среды прорастают змеящиеся побеги имитаций струнных на материале второго мотива главной темы; они заполняют все звуковое пространство и, опираясь на контуры застывшей на протяжении нескольких тактов гармонии уменьшенного септаккорда, размыывают ощущение тональной устойчивости. Эта разрастающаяся демоническая стихия словно волшебным образом сменяется ясным, лучезарным мажором на материале второго мотива главной темы, и проведение новой метаморфозы того же мотивного комплекса формирует новую симфоническую волну нарастания, увенчивающуюся триумфальным возвращением главной темы в оркестровом tutti, обозначившем наступление динамической репризы. (Второй такой же «прорыв», напоминающий о «третьей теме» брукнеровской трехтемной экспозиции, имеет место в репризном разделе первой части, но там он обозначает наступление коды, которая, как и разработка, разделяется с предшествующим материалом побочной партии внезапным вторжением оркестрового tutti.) И этот подчеркнутый контраст двух звуковых картин, «стирающий» контур «нормативной» сонатной композиционной структуры, является показателем свободной трактовки формы и вызывает ощущение присутствия скрытой программной подоплеки происходящих событий.

Содержание

<i>От автора</i>	3
Очерк первый	
О музыкальной драматургии и композиционных структурах в симфониях Сибелиуса	7
Очерк второй	
Программность как фактор концепционных и композиционных решений в симфониях Сибелиуса	23
Очерк третий	
О брукнеровской симфонической традиции и Четвертой симфонии	40
Очерк четвертый	
Жанр симфонической поэмы в творчестве Сибелиуса	52
Очерк пятый	
Прошлое и будущее музыкального жанра в Концерте для скрипки с оркестром	65
Очерк шестой	
Седьмая симфония и симфоническая поэма «Тапиола» как феномены позднего периода творчества композитора	80

Научное издание

Коннов Владимир Петрович

СИМФОНИИ ЯНА СИБЕЛИУСА

Шесть очерков

Редактор *К. Кондахчан*

Худож. оформление *Д. Кибо*

Макет и верстка *С. Леонова*

Формат 60х90 1/16. Объем печ. л. 6,5

Изд. № 18108

АО «Издательство «Музыка»

123001, Москва, Б. Садовая, д. 2/46, стр. 1

Тел.: +7 (499) 254-65-98, +7 (499) 503-77-37

www.musica.ru