



Jean Sibelius

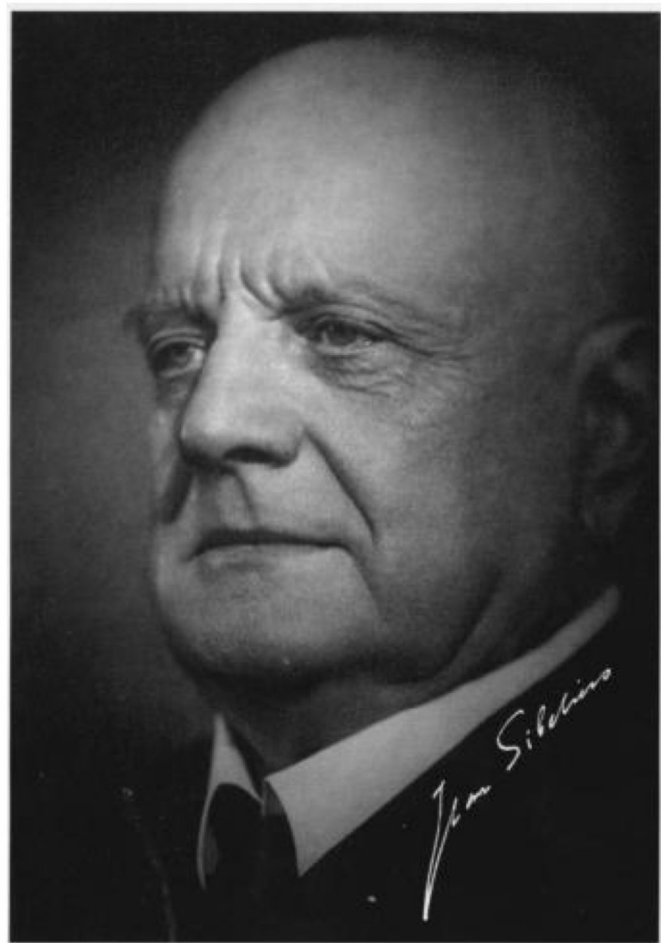
В. Александрова, Е. Бронфин

ЯН СИБЕЛИУС

ОЧЕРК ЖИЗНИ
И
ТВОРЧЕСТВА


Государственное музыкальное издательство

МОСКВА · 1963



Художник
П. ЛУХТЕЙН

Бард, великий народный песнопевец — так можно назвать выдающегося финского композитора Яна Сибелиуса. Долгим был его жизненный и творческий путь. Младший современник Вагнера и Брамса, он дружески общался с Глазуновым в пору расцвета и был свидетелем распространения упадочных модернистических течений в западноевропейском музыкальном искусстве недавнего прошлого. Очевидец длительной борьбы финского народа за национальную свободу, он стал почетнейшим гражданином независимой Финляндии. Вступив на композиторское поприще тогда, когда еще только зарождалась финская музыкальная школа, Сибелиус явился ее классиком, создателем финского симфонизма, основоположником финской камерной музыки, творцом вокальной лирики.

Вся его жизнь — в музыке, а вся его музыка посвящена родине. Сибелиус воспел суровую северную природу отчизны, национальный характер ее народа, его поэтические представления и древние эпические сказания. Вокруг было много творческих соблазнов, однако Сибелиус всегда шел своим путем, путем взыскательного, ищущего, глубоко правдивого художника-реалиста. Сибелиус не только великий композитор Финляндии, но и один из крупнейших мастеров мирового музыкального искусства, вписавший в его историю большую и самобытную главу.

Историческое развитие родины Сибелиуса протекало в своеобразных и трудных условиях. Еще в XII веке, в эпоху крестовых походов, началось покорение Финляндии шве-

дами. К концу XIII столетия страна полностью утратила независимость и вошла в состав Швеции. Шведское владычество длилось свыше шестисот лет и наложило сильнейший отпечаток на многие стороны жизни финского народа. Швеция ограничивала возможности общественно-экономического развития Финляндии, тормозила и подавляла становление ее национального языка, литературы и искусства. Шведский язык на многие столетия вытеснил финский из всех областей государственной и политической жизни, из сферы образования и светской культуры. Только в XVI веке появились первые церковные книги, написанные по-фински. Вплоть до начала XIX столетия они оставались единственными образцами письменной литературы национального языка. Лишь в 1844 году вышла первая газета на финском языке.

Однако как ни сильно было владычество шведов, им не удалось поработить свободолюбивый народ Финляндии. Страна располагала значительным самоуправлением и даже имела свое войско, а феодально-зависимое крестьянство сохраняло личную свободу.

Финский крестьянин никогда не был крепостным, и это оказало благотворнейшее влияние на формирование национального характера народа, для которого чувство собственного достоинства составляет одну из отличительных черт. Тяжелая борьба многих поколений с неуступчивой, скупой природой, подчинение ее своей воле воспитали у финнов редкое трудолюбие, жажду знаний, горделивую веру в свои силы, мужество и стойкость. А отсюда — и любовь к родине, бедной, несвободной, но тем более дорогой.

Шведское владычество душило все национальное в культуре финских городов. Но оно не в силах было вытеснить финскую речь, уничтожить национальную самобытность народа в целом. В гуще трудового крестьянства жил и развивался финский язык, расцветало финское народное искусство, крепла жажда независимости.

В конце XVIII века в среде передовой финской интеллигенции возникло движение, ставившее своей целью подъем национальной культуры. Рождался интерес к родному языку, изучению отечественной истории, собиранию памятников древней народной поэзии и музыкального фольклора.

После присоединения Финляндии к России (1809) это движение, связанное с пробуждением национального самосознания, с каждым десятилетием все более ширилось и крепло. Россия, завоевав Финляндию, сохранила за ней автономию, ее исконные демократические законы и предоставила возможность мирного развития. В стране начался большой общественно-экономический и культурный подъем. Появляется плеяда талантливых поэтов (И. Л. Рунеберг, З. Топелиус и др.). По укоренившейся веками традиции они пишут на шведском языке, но пишут о Финляндии, о ее природе, о своих чувствах к отчизне-матери. Переведенные на финский язык, их произведения завоевывают признание и любовь широких народных масс.

Наш край, наш край, наш край родной —
О звук, всех громче слов!
Чей кряж, растущий над землей,
Чей брег, встающий над водой,
Любимей гор и берегов
Родной земли отцов.

Ступай, надменный чужевер,
Ты звону злата рад!
Наш бедный край угрюм и сер,
Но нам узоры гор и шхер —
Отрада, слаще всех отрад,
Неоцененный клад.

Нам люб потоков наших рев,
Ручьев бегущих звон,
Однообразный шум лесов,
Свет звезд, прозрачность вечеров —
Всё, всё, чем слух был поражен,
Чем взор был полонен.

Здесь с мыслью, с плугом и с мечом
Отцы ходили в бой,
Здесь ночь за ночью, день за днем
Народный дух пылал огнем —
В согласье с доброю судьбой,
В борьбе с судьбою злой.

.....

Здесь — наше всё, здесь — светлый рай,
Отрада наших дней!
Как рок жестокий ни пытай —
Он всё при нас, родимый край.
Что ж нам любить еще полней,
Святей и горячей?!

.....
О край, многоозерный край,
Где песням нет числа,
От бурь оплот, надежды рай,
Наш старый край, наш вечный край,
И нищета твоя светла,
Смелей, не хмурь чела!

Он расцветет, твой бедный цвет,
Страхнув позор оков,
И нашей верности обет
Тебе дарует блеск и свет,
И наша песнь домчит свой зов
До будущих веков¹.

Так писал в 1848 году финский поэт И. Л. Рунеберг в стихотворении «Наш край», которое получило всенародное распространение и, положенное на музыку композитором Пациусом, стало национальным гимном Финляндии.

В первой половине XIX века разворачивается деятельность выдающегося финского этнографа Элиаса Лёнрота (1802—1884) — собирателя и издателя карело-финского устного народного творчества. Уже в 1835 году он опубликовал первое собрание рун — народных эпических песен-сказаний, — объединив их в целостном эпосе, названном: «Калевала, или Старые руны Карелии о древних временах финского народа». В результате последующих изысканий Лёнрот в 1849 году выпускает в свет второе, значительно дополненное и расширенное издание финского национального эпоса.

Так возник окончательный текст «Калевалы», открывший огромные богатства финского народного поэтического творчества. Лёнрот в «Калевале» свел воедино многообразие народных говоров и заложил прочное основание дальнейшему становлению финского общенационального литературного языка.

Сверх того Лёнрот напечатал в 1840 году и другие произведения народного творчества: лирические песни, баллады и легенды под общим названием «Кантелетар».

Со времени опубликования финского эпоса начинается подлинный расцвет художественной литературы на финском

¹ Перевод А. Блока.

языке. Выступают ярко одаренные поэты, прозаики, драматурги: Алексис Киви (1834—1872) — основоположник реализма в литературе Финляндии, П. Э. Каяндер (1846—1913) и А. Иеннес (1848—1915), писавшие пламенно-патриотические стихи, представители критического реализма Минна Кант (1844—1897) и К. Крамсу (1855—1895), Юхани Ахо (1861—1921), воспринявший в ранний период своего творчества благотворное влияние Тургенева и Л. Толстого. Все они повествуют о финском народе, о тяготах его жизни, рисуют родную финскую природу, зовут к национальной независимости.

Вторая половина XIX века, отмеченная необычайным ускорением развития национальной культуры Финляндии в целом, принесла возрождение музыкального искусства.

С конца XVIII века в финских городах начинает пробуждаться музыкальная жизнь. Создаются музыкальные общества, устраиваются концерты, появляются первые композиторы — Э. Тулинберг (1761—1814) и Б. Х. Круссел (1775—1838). Правда, в их творчестве слабо ощущается национальное своеобразие, но заслуга их в том, что они подготовили почву для возникновения в будущем национальной музыкальной школы.

За ними выступает поколение финских музыкальных деятелей, продолжавших их дело. Это ученик Шпора Ф. Пациус (1809—1891) — организатор оркестра и певческого общества в Хельсинки, автор первой финской оперы «Охота короля Карла» (1852), музыки финского государственного гимна и большого количества песен; А. Эрстрём (1801—1850), сочинявший хоровые и сольные песни, А. Г. Ингелиус (1822—1868), написавший в 1847 году первую финскую симфонию, К. Коллан (1828—1871) — собиратель народных мелодий и сочинитель песен, и, наконец, Ф. фон Шанц (1835—1865) — автор песен, мужских хоров, симфонической увертюры «Куллерво», в которой впервые в финском музыкальном искусстве была воплощена одна из тем «Калевалы». В произведениях двух последних композиторов уже довольно отчетливо сказывается национальный характер музыки.

В 1835 году (год появления первого издания «Калевалы») Пациус возглавляет кафедру музыки в Хельсинкском

университете¹. Позднее его преемник (по кафедре) историк финской музыки Р. Фалтин (1835—1918) учреждает в столице Финляндии Хоровое общество, организует исполнение произведений Баха, Генделя и других композиторов-классиков.

Крупными музыкальными деятелями Финляндии, выдвинувшимися во второй половине XIX века, были Мартин Вегелиус (1846—1906) и Роберт Каянус (1856—1933). Вегелиус — композитор, музыковед и педагог — основал в 1882 году первый в Хельсинки Музыкальный институт, явившийся в Финляндии первой консерваторией², и тем создал в стране условия для дальнейшего развития музыкального профессионализма. В творчестве Вегелиуса сказалось сильное влияние немецкого музыкального романтизма. Зато в творчестве композитора и дирижера Каянуса финское начало проявилось очень определенно. Он широко использовал финские народные мелодии и, вдохновленный поэтическими образами «Калевалы», создал симфонические поэмы «Траурное шествие Куллерво» и «Айно». Все это позволяет считать Каянуса основоположником национальной музыкальной школы в Финляндии. Деятельность его была многосторонней. В 1882 году он сформировал первый в стране профессиональный симфонический оркестр. С удивительной энергией Каянус руководил им в течение многих лет, знакомя публику с произведениями современных зарубежных композиторов. Во время же своих гастрольных поездок за пределы страны Каянус выступал как пропагандист творчества молодой финской композиторской школы.

К концу XIX столетия финская музыкальная культура пришла со значительными достижениями. Однако нужна была подлинно выдающаяся творческая личность, которая бы смогла синтезировать искания всех предшествующих композиторов, утвердить в крупных законченных формах национальное своеобразие музыкального искусства, насытить его пафосом больших, прогрессивных идей и завоевать для него право выдвижения на мировую арену. Этой личностью стал Ян Сибелиус.

¹ Первый финляндский университет был основан в 1640 г. в Турку (Або) и в 1828 г. переведен в Хельсинки.

² Ныне Музыкальная академия имени Яна Сибелиуса.

Жизненный путь



ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

Иоган Юлиус Христиан Сибелиус родился 8 декабря 1865 года в маленьком городке южной Финляндии Хяменлинна, известном в ту пору под шведским названием Тавастехус. В семье Сибелиуса с детства называли Яном, с этим именем он и вошел в жизнь и в мир музыки.

Тавастехус в период детства и юности Сибелиуса насчитывал до трех тысяч жителей, что для того времени, в условиях Финляндии, считалось немалой цифрой. Хотя город лишен был значительных торговых и ремесленных предприятий, а промышленные — отсутствовали вовсе, жизнь в нем была довольно оживленной и культурной. По воспоминаниям Сибелиуса, тон жизни задавали окрестные помещики, чиновники губернского управления, учителя округа. Немалую роль играл и русский военный гарнизон, размещенный в Тавастехусе после роспуска финского батальона. Русские офицеры и их семьи вносили свежую струю в тихую жизнь провинциального города, они были желанными гостями на всех балах и непременно посетителями всех концертов и музыкальных вечеров. Сам Сибелиус и его товарищи имели «много хороших друзей среди русских мальчиков».

Тавастехус был музыкальным городом. Там постоянно устраивались концерты небольших оркестров, приезжавших

из Хельсинки и Турку (Або), выступления различных хоров и лучших певцов страны.

Отец будущего композитора Христиан Густав Сибелиус¹ служил главным врачом саперного батальона, расквартированного в Тавастехусе. Он умер в 1868 году, 46 лет от роду.

«Я потерял отца, — писал Ян Сибелиус в автобиографии, — когда мне было два с половиной года. О его смерти скорбел весь город, так как отец являлся не только батальонным, но и городским врачом. Искусный, знающий врач, горячо любимый своими пациентами, он был, кроме того, и веселым, общительным человеком, незаменимым в любом обществе. Он прекрасно пел и играл на гитаре»².

Мать композитора Мария Шарлотта, урожденная Борг, принадлежала к семье, предки которой были выходцами из Швеции. В ее роду были военные, чиновники, священники. Рано потеряв мужа (она овдовела 26 лет), Мария Шарлотта посвятила всю жизнь воспитанию своих детей — старшей дочери Линды, среднего сына Яна и младшего Христиана, родившегося уже после смерти отца. Дети были необычайно привязаны к матери. «Она была благородной, очень женственной натурой, — рассказывал Сибелиус. — Очень сдержанная в общении, она покоряла всех, кто узнавал ее ближе, своей естественностью, ровным характером и любовью к людям».

Осиротевшую семью окружали забота и внимание родных. Ян рос в обстановке сердечности и ласки. Родственники Сибелиуса как со стороны матери, так и со стороны отца отличались музыкальностью, любили музыку, играли на различных инструментах. Дома Ян постоянно слышал игру матери и ее сестры на фортепиано. Дядя со стороны отца, зажиточный делец в Турку, хорошо играл на скрипке и регулярно посещал концерты Музыкального общества.

¹ Фамилия Сибелиус произошла от Сиббе — названия хутора в восточной части губернии Ниланд, которым владел прадед композитора. В середине XVIII в. он переселился в южные прибрежные области страны, где жило говорящее на шведском языке население.

² Это и все последующие высказывания Я. Сибелиуса цитируются по двум источникам: E k m a n Karl. Jean Sibelius (Helsinki, 1935) и R i n g b o m Nils-Eric. Jean Sibelius. A master and his work (Oklahoma, USA, 1954).

«Мальчиком и юношей, — вспоминал Сибелиус, — я часто бывал у дяди в Або. Наши отношения с ним были полны доверия и сердечности. Музыка являлась нашим связующим звеном».

Неудивительно, что у Яна очень рано проявилась тяга к музыке. Родные бережно поддерживали и поощряли эту склонность. Уже в пятилетнем возрасте он попытался импровизировать за роялем, а с девяти лет начал систематически обучаться игре на этом инструменте. Впрочем, рояль не увлекал мальчика. Несравненно большую радость доставляли ему «свободные импровизации». Яну было десять лет, когда он исполнил в домашнем кругу свое «программное» сочинение «Жизнь тетки Эвелины в звуках». Тогда же была написана пьеса «Капли воды» для скрипки и виолончели пиццикато, представлявшая собой маленькую трехчастную песню. Любопытно, что уже в этой детской пьеске проявилось инстинктивное понимание музыкальной формы и стремление избежать буквального повторения в третьей части.

Музыкальные занятия шли параллельно с учебой в начальной школе, а затем, после ее окончания весной 1876 года, в тавастехусском лицее, считавшемся одним из лучших финских учебных заведений, где обучение велось на родном языке.

Ян рос здоровым и бойким мальчиком, быть может, только более впечатлительным и временами более замкнутым и мечтательным, чем его сверстники. У него рано проявилось тонкое чувство юмора, которое с годами развивалось все сильнее и сильнее. Неистощимый на выдумки, Ян неизменно оказывался организатором детских игр и забав. Всегда доброжелательный, совершенно чуждый хвастливости, он был всеобщим любимцем.

В первые школьные годы Ян очень увлекался театром, постоянно принимал участие в детских инсценировках сказок Андерсена и Топелиуса, проявляя много изобретательности и живой фантазии. Он же был душой детского оркестра, составленного, главным образом, из таких инструментов, как треугольники, колокольчики, губные гармоники и глиняные свистульки. Ян дирижировал, исполняя партию фортепиано. Он вдохновлял весь оркестр своей живостью и энтузиазмом.

С детства полюбил Сибелиус и художественную литературу, особенно его привлекали стихи финских и шведских поэтов. В лицее проявлял горячий интерес к истории, естествознанию и математике. Но, конечно, превыше всего была любовь к музыке, а наряду с этим — к природе.

Красота финской природы, величественно-мрачной зимой, приветливо-ласковой летом, покорила Сибелиуса уже в раннем детстве. Финляндия — страна волшебного сочетания камня, воды и леса. Это «страна тысячи озер», гранитных скал, поросших мхом, бесчисленного множества шхер и фиордов, рек и водопадов, немолчного шума вечнозеленых таежных лесов, источающих летом пьянящий аромат смолы, а зимой отягощенных ослепительно белым снегом.

Семья его обычно проводила летние месяцы на островах, расположенных неподалеку от южного прибрежного городка Ловиса, где обитала бабушка Сибелиуса со стороны отца, или в селении Сяяксмяки губернии Тавастланд. Живя в Ловисе, Ян еще пятилетним мальчиком часами мог любоваться причудливыми очертаниями фиорда, игрой красок на водной поверхности залива. Позднее он увлекался прогулками по окрестностям Тавастехуса, по лесам Сяяксмяки, и его пылкая фантазия населяла окружающую природу сказочными существами.

«В вечернем сумраке, — пишет друг детства Сибелиуса Вальтер фон Канов, — он с наслаждением выслеживал фей в самых темных уголках леса, а если порой его воображение приобретало мрачный оттенок, то становилось поистине жутко бродить с ним по темному лесу, полному троллей и ведьм. Великолепная картина захода солнца вызывала у него иной полет фантазии. Мы могли часами сидеть в немом изумлении, созерцая солнце, садившееся в мерцании золотых и пурпурных облаков, и тогда целый мир волшебств, чарующий и прекрасный, раскрывался перед нами».

Юный Сибелиус любил природу не только как мечтатель, но и как наблюдательный натуралист. Его гербарий был лучшим в классе, а он — самым умелым охотником среди своих друзей.

Странствуя по лесам и долам родного края, вглядываясь

красоту родной природы, Ян, конечно, прислушивался и к народным песням, которыми звенели финские деревни и хутора, и к наигрышам народного инструмента кантеле, любовался плясками крестьян.

Финская народная песня оставляла неизгладимый след в душе впечатлительного мальчика. И много позднее, став композитором, Сибелиус, не обращаясь к прямым заимствованиям из музыкального фольклора, создавал музыку, пронизанную дыханием финского народного мелоса.

В 1880 году Сибелиус стал обучаться игре на скрипке. Вот как он сам рассказывает об этом:

«Когда мне было около пятнадцати лет, музыка приобрела такую власть надо мной, что вскоре вытеснила все другие интересы. Я начал брать уроки игры на скрипке у Густава Левандера, военного капельмейстера и лучшего скрипичного педагога в городе. Скрипка захватила меня полностью. На протяжении последующих десяти лет моей самой заветной мечтой, моим самым честолюбивым желанием было стать великим скрипачом-виртуозом».

И действительно, Ян занимался как одержимый, отдавая скрипке все свободное время. Уроки с Левандером, продолжавшиеся в общей сложности пять лет, довольно скоро принесли заметные результаты: Сибелиус стал в своем кругу лучшим скрипачом и с большим успехом выступал на школьных вечерах.

Сестра и брат Яна также занимались музыкой. Линда играла на рояле, Христиан — на виолончели. Они организовали домашнее трио, руководителем которого был Ян, исполнявший партию скрипки.

«Наше трио, — вспоминает Сибелиус, — в основном исполняло классические произведения Моцарта, Гайдна, Бетховена. Мой музыкальный вкус с самого начала воспитывался в строгом стиле. В первый год нашего музицирования мы разучили f-moll'ную сонату Мендельсона, о которой я давно мечтал. Но я был настолько пропитан классической музыкой, что это невинное и ловко написанное произведение показалось мне неприятным. Постепенно у нас пробудился интерес и к композиторам романтического направления — к Шуберту, Веберу и Мендельсону, однако классики продолжали занимать господствующее положение в нашем репертуаре».

Помимо участия в домашнем трио, Сибелиус много и с удовольствием играл в любительских квартетах, организованных в знакомых семьях. Это усердное музицирование необычайно расширило музыкальный кругозор юноши, привело к увлечению инструментальной музыкой и породило живой интерес к музыкальной теории, к законам музыкальной композиции. И когда осенью 1881 года Ян случайно наткнулся в школьной библиотеке на пользовавшийся в ту пору большой известностью четырехтомный труд немецкого музыкального теоретика Адольфа Бернгарда Маркса «Учение о музыкальной композиции», он с рвением принялся его штудировать. Эти самостоятельные теоретические занятия, соединенные с ознакомлением и овладением музыкальной литературой, принесли настолько основательные знания в области музыкальных форм, что когда впоследствии в Хельсинки Сибелиус приступил к профессиональному изучению теории композиции, он, по его словам, «практически уже знал все, что ему надлежало узнать».

Весьма благотворно отразился на музыкальном развитии Яна общий подъем музыкальной жизни в Финляндии, ясно обозначившийся с начала 80-х годов. Открытие в Хельсинки в 1882 году консерватории, именовавшейся Музыкальным институтом, способствовало оживлению концертной деятельности и в столице, и в небольших близлежащих городах. Тавастехус стали посещать крупные зарубежные артисты-гастролеры, исполнявшие не только классические, но и новейшие произведения современных композиторов. Так юный Сибелиус знакомится с музыкой Грига; она производит на него огромное впечатление; весной 1883 года слушает игру прославленных русских артистов — виолончелиста К. Ю. Давыдова и пианиста В. И. Сафонова, а двумя годами позже — знаменитого скрипача Августа Вильгельми и выдающуюся пианистку (ученицу Ф. Листа) Софию Ментер.

Серьезные занятия на скрипке, постоянное музицирование в любительских ансамблях побуждают Сибелиуса возобновить свои творческие опыты. Все они — в сфере камерно-инструментальных жанров: трио a-moll, фортепианный квартет e-moll, сюита для скрипки и фортепиано d-moll, андантино для виолончели и фортепиано C-dur. В этих

пьесах, сочиненных с 1881 по 1884 год, наряду с естественным для ранних юношеских произведений подражанием то классическим, то романтическим образцам, уже начинают проскальзывать черты самобытного лиризма.

Постоянным источником творческого воодушевления для Сибелиуса становится природа. «Во время моих летних прогулок, — вспоминает композитор, — я любил брать с собой скрипку с тем, чтобы, ощутив где-нибудь прилив вдохновения, иметь возможность выразить его в музыке. В Калалахти (в то время, когда мы проводили лето в Сяксямяки) я разыскал большой камень, вроде платформы, с которого открывался восхитительный вид на озеро Ванаявези, и тут я давал пескончаемые концерты для птиц. Окрестности Ловиса вдохновляли меня не меньше. Катаясь на парусной лодке, я часто стоял со своей скрипкой на носу и импровизировал что-нибудь для моря...»

Годы пребывания в лицее приближались к концу. Ян учился исправно. Овладел греческим языком и латынью. Это позволило изучить поэзию Гомера и Горация, оказавшую большое влияние на развитие юноши. Тем не менее лицей с его обязательными и регулярными занятиями тяготил молодого музыканта.

Но вот 15 мая 1885 года Сибелиус окончил лицей. «Я ожил, когда освободился от этого ярма, — пишет он. — Музыка отнимала у меня все свободное время, всю юношескую энергию, она преобладала над всем остальным. Второе место занимала художественная литература. Верность поэтам детства не мешала мне следить за современной скандинавской литературой. В последние школьные годы на моем горизонте появились Бьёрнсон и Стриндберг. Близкое знакомство с молодой литературой на финском языке относится к более позднему времени».

Сочинение струнного квартета ми-бемоль мажор завершило лицейский период творчества композитора-самоучки.

ПУТЬ ИЗБРАН

Тотчас после окончания лицея Сибелиусу по желанию родных пришлось поступить на юридический факультет Хельсинкского университета. Вспоминая этот эпизод в

своей жизни, Сибелиус рассказывал: «Моей бабушке было трудно представить себе, что я мог бы избрать такую сомнительную, с обывательской точки зрения, карьеру, как карьера музыканта. Она, разумеется, высоко ценила мое музыкальное дарование и очень гордилась моими попытками сочинительства, но одна мысль о музыке как о профессии попросту ужасала ее. Принимая во внимание то, что она сделала для моей матери и для нас, детей, после смерти моего отца, я, естественно, старался как можно дольше не причинять ей огорчений».

Не решаясь открыто выступить против отсталых взглядов родных, Сибелиус не мог и пожертвовать своим музыкальным будущим. 15 сентября 1885 года он поступил в хельсинкский Музыкальный институт, по классу отличного преподавателя-скрипача венгра Чиллага и по классу теории музыки Вебелиуса.

Но тогда как музыке отдавалось все время и все душевные силы, университетский учебник скандинавской истории месяцами лежал открытым на одной и той же странице. Наконец, семья поняла бессмысленность подобных «занятий» на юридическом факультете, и Ян после двух семестров пребывания в университете оставил его, чтобы целиком отдаться любимому искусству.

«В жизни каждого человека есть своя трагедия, — говорил Сибелиус с улыбкой, вспоминая эти годы, — и моя трагедия заключалась в решении во что бы то ни стало сделаться скрипачом-виртуозом. С пятнадцатилетнего возраста и на протяжении десяти лет я играл на скрипке почти непрерывно, с утра и до вечера. Я ненавидел перо и чернила, предпочитая им изящный смычок. Мое пристрастие к скрипке длилось долгое время, и очень горестно было прийти к открытию, что я начал свои занятия слишком поздно для достижения трудной карьеры виртуоза. Я был в том возрасте, когда гоняются за химерами и до самой последней минуты избегают смотреть правде в глаза».

Несмотря ни на что, Ян все же достиг значительных успехов в игре на скрипке и его пригласили вторым скрипачом в струнный квартет Института, состоявший из педагогов.

В ту пору Музыкальный институт в Хельсинки, несмотря

на свою молодость, представлял собой одну из лучших консерваторий Европы. Этим он был обязан самоотверженному труду, энергии и педагогическому таланту своего создателя — Мартина Вегелиуса. Последний требовал от учеников добросовестной работы, солидных знаний, основанных на крепкой теоретической базе. И чем талантливее был ученик, тем непреклоннее оказывались требования учителя.

В преподавании музыкально-теоретических дисциплин он придерживался строгой системы последовательного изучения сперва общих основ гармонии, затем строгого и свободного полифонических стилей и, наконец, музыкальных форм от древнейших и примитивных до классических и романтических. Лишь после крепкого усвоения этой школьной программы Вегелиус допускал учеников-композиторов к свободному сочинению. Конечно, такая система грешила известным догматизмом и порой затормаживала развитие ярко одаренной молодежи. Но в то же время она закладывала основы высокого профессионализма, организованности и логики музыкального мышления.

В начале пребывания в Музыкальном институте Сибелиус, увлеченный скрипкой, рассматривал музыкально-теоретические дисциплины как нечто второстепенное. Однако постепенно они приобретают для него все более важное значение. Отсюда — его сближение с Вегелиусом.

Опытный педагог, Вегелиус быстро распознал, что в скромном студенте, наивно мечтающем о карьере скрипача-виртуоза, таится могучее и самобытное композиторское дарование.

Он стал относиться к нему с подлинно отеческим вниманием и заботливостью, однако требовал неукоснительного подчинения своему педагогическому методу, что порой тяготило юношу, рвущегося к самостоятельности. Их музыкальные вкусы во многом рознились. Вегелиус, приверженец «новой немецкой школы», боготворил Вагнера и старался привить Сибелиусу любовь к его музыке. Ян, с детства воспитанный на классической музыкальной литературе, тяготел к художникам более реалистического направления и холодно относился к «кумиру» своего наставника. Из современных композиторов большее влияние на него оказал Григ, а также Чайковский. Ни тот, ни другой

не пользовались симпатией Вегелиуса. Различие вкусов не мешало, однако, творческому общению двух музыкантов. Они много музицировали, проигрывали сонаты для скрипки и фортепиано композиторов-классиков. Вегелиус был отличным пианистом и широкообразованным человеком, и его воздействие оказалось во многом плодотворно. Впоследствии Сибелиус вспоминал: «Мартин был исключительно интересным преподавателем, но очень властной натурой. Он требовал, чтобы ученики строго следовали намеченной им программе и приходил в бешенство, если мы в чем-то отходили от его предписаний».

Немалую роль в формировании Сибелиуса сыграл в ту пору еще совсем молодой (годом моложе Яна), но уже крупный пианист — Ферруччо Бузони. В 1888—1890 годах он вел класс рояля в хельсинкском Музыкальном институте.

На музыкальном горизонте финляндской столицы Бузони был явлением исключительным. Большой артист, смело и оригинально мыслящий музыкант, пытающийся разрешать сложные проблемы музыкальной эстетики, человек высокой культуры, вооруженный знанием особенностей музыкальной жизни всех европейских столиц, — он сразу же вызвал интерес Сибелиуса. Интерес оказался взаимным, и скоро узы тесной дружбы связали обоих, хотя они во многом были разными натурами.

«На первых порах нашей дружбы, — рассказывал Сибелиус, — он не в состоянии был постигнуть, как мог я так много черпать из общения с природой. Позднее он стал понимать меня лучше, хотя при его ярко выраженном интеллектуализме и склонности к рефлексии он никогда не мог непосредственно отдаваться впечатлениям природы... С самого начала нашего знакомства мы коротко сошлись и встречались почти ежедневно. Он часто играл для нас¹ сочинения своих любимых композиторов или просто импровизировал. Он и нас побуждал импровизировать в его присутствии, и у меня это вошло в привычку... Когда мы не музицировали, он рассказывал нам о своих впечатлениях от посещения разных стран. К моей музыке он проявлял

¹ Для Сибелиуса и двух других учеников — Армаса Ярнефельта и Адольфа Пауля.

большой интерес, что одновременно и радовало меня и льстило мне».

Позднее Бузони стал энергичным пропагандистом творчества Сибелиуса.

В доме Вегелиуса, где Ян был частым и желанным гостем, он общался со многими выдающимися представителями финской культуры. Так, он познакомился с Топелиусом, перед творчеством которого преклонялся. К этому же времени относятся встречи (заложившие основы последующей дружбы) с финским художником Альбертом Эдельфельтом, крупнейшим живописцем реалистического направления, посвятившим свое искусство изображению жизни простых людей Финляндии.

В конце 80-х годов Сибелиус сблизился с высокопросвещенной и даровитой семьей Ярнефельтов. Ее младшее поколение состояло из трех братьев и сестры, примерно его ровесников. Старший из братьев, Арвид, стал выдающимся писателем, Ээро — живописцем реалистического толка, Армас — соученик Сибелиуса по Музыкальному институту — видным композитором, а юная Айно — женой Сибелиуса и верной спутницей его долгой жизни. Все члены этой семьи были убежденными патриотами, все были пылкими поборниками идеи развития самобытной национальной культуры, все увлекались современной финской художественной литературой.

Такова была среда, в которой складывались идейно-эстетические воззрения Сибелиуса и протекало его созревание как композитора.

Уже в студенческие годы Сибелиус обращал на себя внимание окружающих яркой индивидуальностью и обаянием. «Было что-то удивительно привлекательное в его стройной фигуре, — читаем в воспоминаниях финского музыкального критика Карла Флодина. — Казалось, что он с непосредственностью и прямоотой готов каждого встретить с распростертыми объятиями. Однако до конца нельзя было быть уверенным, не скрывалась ли за этим легкая насмешка. Речь его была очень красочной, образной, изобиловала парадоксами; но никогда нельзя было сразу понять, в какой мере все это серьезно, а в какой — причудливая игра его живого ума. Пряди светлых волос беспорядочно падали ему на лоб. Глаза, обычно затуманенные,

становились пронизательными и загорались голубоватым огнем, как только начинало работать его неугомонное воображение...»

По словам Флодина, подтверждаемым и другими свидетелями, Сибелиус обладал цветным слухом: между слуховыми и зрительными ощущениями у него устанавливались определенные психологические связи. Так, ля мажор представлялся ему голубым, до мажор — красным, фа мажор — зеленым, а ре мажор — желтым.

Флодин утверждал, что для Сибелиуса все в мире имело свое мелодическое подобие, все голоса в природе тотчас приобретали форму мотивов, каждый эмоциональный импульс порождал соответствующую гармонию. Невольно напрашивается сравнение с Римским-Корсаковым, который, как и Сибелиус, был влюблен в природу и обладал ярко выраженным цветным слухом.

В первые годы занятий у Вегелиуса Яну приходилось вести несколько двойственное существование. Как студент Музыкального института он добросовестно выполнял все требования своего руководителя, но в свободное время отдавался порывам творческого воображения, которые уводили его далеко с пути, предначертанного системой Вегелиуса. И то, что создавалось самостоятельно, долго скрывалось от бдительного контроля учителя. Подобный творческий конфликт с любимым наставником мог бы сломить слабую натуру, Сибелиуса же он лишь закалял. «Я работал, — писал он, — медленно продвигаясь своим путем».

По-прежнему Сибелиуса влекла камерно-инструментальная музыка. Свежестью и вдохновением отмечена соната F-dur для скрипки и фортепиано, написанная зимой 1886/87 года. В ней сказалось воздействие музыки Грига, и в частности его скрипичной сонаты в той же тональности.

Весной 1888 года впервые состоялось публичное исполнение одного из сочинений Сибелиуса. По приглашению Вегелиуса Ян принял участие в коллективной работе над музыкой к драме Гуннара Веннерберга «Водяной дух», которая была поставлена на одном из институтских вечеров. В ней перу Сибелиуса принадлежало немного — две песни Водяного, но они занимали центральное место в драме.

Наконец, по прошествии трех лет строго регламентированных занятий, Вегелиус предоставил Яну творческую свободу. Результаты не замедлили сказаться: создаются сюита A-dur для скрипки, альты и виолончели и струнный квартет a-moll. С ними молодой композитор и закончил весной 1889 года обучение в Музыкальном институте. Оба произведения вызвали лестную оценку прессы и восторженные отзывы Бузони. Сибелиус становится известным в Хельсинки.

На концерте Музыкального института, в котором исполнялся его квартет a-moll, присутствовал Роберт Каянус. Тут-то и произошло знакомство молодого композитора с этим видным деятелем финской музыкальной культуры. Последний воспринял новое произведение с истинным энтузиазмом.

Лето после окончания Музыкального института Сибелиус провел с семьей в Ловисе. Там был написан струнный квартет си-бемоль мажор и задумана симфония по мотивам шекспировского «Макбета». (Замысел не был осуществлен.)

Итак, первый период композиторской учебы завершился. Почти целиком он был посвящен работе над камерно-инструментальными жанрами. Подобная целеустремленность и самоограничение в начале творческого пути оказались плодотворными. Сибелиус овладел крупной многочастной формой, полифоническим стилем и научился использовать выразительные возможности струнного ансамбля. По мнению Карла Флодина, в ранних квартетах Сибелиуса уже проглядывали черты будущего симфониста; несмотря на ограниченные ресурсы, в них порой слышались оркестральная полифония и оркестральный размах звучания.

ГОДЫ УЧЕНИЯ ЗА ПРЕДЕЛАМИ РОДИНЫ

После окончания Музыкального института Сибелиус решил продолжить свое образование за границей. Стипендия, полученная им от правительства, позволила осуществить этот план, и 7 сентября 1889 года он направился в Берлин.

Огромный европейский город, конечно, произвел большое впечатление на пришельца из тихой финляндской

столицы, однако не обескуражил его. Сибелиус пытливо всматривался и вслушивался во все, что раскрывалось для него в Берлине, обо всем составляя свое суждение.

В музыкальном отношении Берлин несколько разочаровал молодого финна. По его словам: «В области музыки не было более пустого периода, чем время перехода к девятидесятым годам от восьмидесятых, когда господствовало эпигонство. Борьба между приверженцами Брамса и Вагнера владела всеми умами. Единственным молодым композитором, пользовавшимся бесспорным уважением в Берлине, был некий Август Бунгерт¹. Его музыка часто исполнялась, и казалось, что на него смотрели, как на нового Вагнера! В целом время было очень мрачное; я же был кем угодно, но только не пессимистом!»

Полемика брамсистов и вагнерианцев не увлекла Сибелиуса. Однако его восприятие творчества обоих немецких композиторов отличалось достаточной определенностью. К Вагнеру его отношение оставалось по-прежнему весьма сдержанным, оно не изменилось и после того, как в Берлине Сибелиус прослушал «Тангейзера» и «Мейстерзингеров». Музыка Брамса была ему ближе, но все же не вызывала подлинно горячего отклика.

В Берлине Сибелиус впервые услышал в исполнении превосходных артистов большое количество новых для него музыкальных произведений, впервые начал познавать выразительные возможности симфонического оркестра.

«Несомненно, самым важным для меня во время пребывания в Берлине, — говорил он, — явилась возможность слушать так много оркестровой и ансамблевой музыки».

Квартет, возглавляемый знаменитым скрипачом Иосифом Иоахимом, раскрыл перед Сибелиусом тайны поздних квартетов Бетховена, а берлинский филармонический оркестр, руководимый Гансом Бюловом и почитавшийся лучшим в Европе, приобщил его к ослепительным откровениям «Дон-Жуана» молодого в ту пору Рихарда Штрауса. Кстати, в Берлине в исполнении филармонического оркестра Сибелиус познакомился и с «Айно-симфонией»

¹ Август Бунгерт (1845—1915) — немецкий композитор, эпигон Вагнера.

Каянуса, который сам дирижировал своим сочинением. Ян весьма критично отнесся к этому произведению, отмеченному сильным влиянием Вагнера. Яркие впечатления почерпнул Сибелиус и от сольных выступлений Иоахима, а а также от «исторических фортепианных вечеров» Бюлова.

Параллельно шла очень интенсивная учебная работа. По приезду в Берлин Сибелиус, с помощью рекомендательного письма от Мартина Вегелиуса, стал учеником Альберта Бекера, который пользовался славой теоретика и композитора, хотя и был воплощением музыкального консерватизма. «Я писал для Бекера фуги в строгом стиле и другие контрапунктические упражнения, — рассказывал Сибелиус. — В музыкальном отношении старик был крайним ортодоксом. «Пусть лучше будет скучно, но в хорошем стиле», — говаривал он. У Бекера я должен был усердно работать и написал множество фуг, инструментальных и вокальных, но никак не мог избавиться от ощущения, что занимаюсь вещами, которые принадлежат прошлому; и вот временами я терял терпение».

Однако позднее Сибелиус отдал должное изучению контрапункта: «Упражнения в строгом стиле полны для меня теперь того же значения, что изучение скульптором анатомии. Нужно знать свое ремесло. Я считаю, что если современному композитору не хватает методичного образования в строгом стиле, то это сказывается на его творчестве».

Как и у себя на родине, в Берлине Сибелиус усиленно музицировал, общался со многими интересными людьми. Нередки были встречи и с представителями литературных кругов. В частности, Сибелиус близко сошелся с норвежским писателем Габриелем Финне, а через него, вероятно, с Ибсеном и Бьёрнсоном, бывшими тогда в Берлине.

Напряженные занятия под руководством педантичного и строгого педагога, разноречивые и яркие музыкальные впечатления заставили молодого Сибелиуса пережить период сомнений, тревожной неуверенности в своих силах, но не притупили его творческой индивидуальности. Вот как он сам об этом писал: «Мне чрезвычайно трудно сказать, влияниям каких музыкантов я подвергался сильнее. Обычно в немецкой музыковедческой литературе говорится: такой-то был приверженцем Шумана (Брамса, Листа).

Подобного прямого и определенного влияния я не чувствовал на себе».

Сибелиус много и охотно импровизировал за фортепиано в кругу друзей, пленяя их смелым полетом воображения. К этому времени он уже окончательно оставил мысль стать скрипачом-виртуозом и понял, что его призвание в другом. В творческом плане берлинская зима принесла сочинение фортепианного квинтета соль минор. Это была совершенно самостоятельная работа. По свидетельству финских исследователей, в техническом отношении квинтет мало отличается от последних сочинений предшествующего хельсинкского периода, но в нем значительно отчетливее проявляется складывающееся оркестровое мышление автора.

С наступлением лета Сибелиус вернулся на родину. Здесь возобновились его встречи с семьей Ярнефельтов, и вскоре он обручился с Айно.

В начале ноября 1890 года Сибелиус вновь оставил Финляндию. На этот раз он держал путь в Вену.

В музыкальной жизни австрийской столицы борьба между сторонниками Брамса и Вагнера протекала гораздо острее, нежели в столице Германии. Но и тут, в Вене, Сибелиус остался в стороне от этой полемики. У него были свои задачи — совершенствование в композиторской технике, обогащение музыкальных познаний, расширение кругозора в искусстве. И он шел к намеченной цели, не отвлекаясь от избранного пути.

По рекомендации Ганса Рихтера, первого дирижера венского придворного оперного театра, Сибелиус начал заниматься у Роберта Фукса (1847—1927) — профессора гармонии Венской консерватории. Одновременно Ян пользовался советами талантливого венского композитора и великолепного музыканта Карла Гольдмарка (1830—1915), к которому у него было сопроводительное письмо от Вегилиуса. Именно под его руководством Сибелиус впервые обратился к сочинению оркестровой музыки. Первый опыт (увертюра ля минор) оказался весьма неудачным. По словам Сибелиуса, Гольдмарк попросту разорвал партитуру. Зато второе произведение — увертюра Е-dur — вызвало одобрение учителя. Вскоре (в начале 1891 года) была сочинена симфоническая «Балетная сцена», получившая уже очень положительную оценку Гольдмарка. Оба последних

произведения исполнялись той же весной¹ в Хельсинки в симфоническом концерте Каянуса. Это было первое публичное выступление Сибелиуса в качестве оркестрового композитора.

Однако позднее он отмечал: «В то время мой оркестровый стиль еще целиком зависел от стиля камерной музыки, от которого мне было очень трудно освободиться. Лишь после моего возвращения в Финляндию, к концу 90-х годов, я смог выработать настоящий оркестровый стиль».

Конечно, в техническом отношении молодой финский композитор многое почерпнул у своих венских учителей, но в остальном он формировался самостоятельно. Это подчеркивал сам Сибелиус: «Для моего внутреннего развития занятия у Фукса, равно как и у Гольдмарка, не имели большого значения. Во всем, что я делал, я был им чужд. И вот, в то время когда я добивался овладения навыками оркестровки, я не смог противостоять искушению еще раз воздать должное великой страсти моей юности — камерной музыке. Я написал фортепианный квартет C-dur, к которому мои учителя не имели никакого отношения. Тогда же я сочинил ряд вокальных вещей, среди них — три мои первые песни на слова Рунеберга».

Зима, проведенная в Вене, оказалась гораздо продуктивнее предыдущей. Сибелиус больше верил в свои силы, меньше поддавался сомнениям и неразрывной с ними меланхолии, много и целеустремленно работал. Он жадно впитывал музыкальные впечатления, какими была так богата австрийская столица. Сразу по приезде Ян очень остро ощутил Вену именно как специфически музыкальный город с прославленными традициями.

• «Наконец-то я нашел место, которое будто специально создано для меня, — рассказывал Сибелиус. — Вена была тогда все той же доброй, старой Веной. Еще жив был Иоганн Штраус младший, и он еще сам дирижировал своими вальсами. Ему было уже шестьдесят пять лет, но он вел оркестр с юношеским пылом. Пребывание в Вене заложило основу моей любви к штраусовскому вальсу; эту привязанность я пронес через всю жизнь».

Вена жила в звуках. Сила музыкальных традиций была

¹ Концерт состоялся 23 апреля 1891 г.

еще не сломлена. Воздух был напоен ароматом не только шубертовского, бетховенского, но еще и моцартовского времени... Одно из сильнейших переживаний, относящихся к началу моей жизни в Вене, связано с тем моментом, когда я впервые услышал Ракоци-марш. Это произошло однажды ранним утром, когда я шел на урок к Гольдмарку... Утро было туманное, воздух свежий и холодный. Вдруг я услышал сквозь туман топот идущего гусарского эскадрона, и в тот же миг зазвучала электризирующая музыка национального марша венгров. Я был пунцово-красный от волнения, когда пришел к Гольдмарку».

Были и другие музыкальные впечатления. Слушание симфоний Антона Брукнера, встреча с Брамсом, которой Сибелиус, несмотря на рекомендательное письмо Бузони, добился не без труда, встречи с многими выдающимися артистами, в частности с замечательной итальянской певицей Паулиной Лукка, поразившей его несравненным исполнением Хабанеры из «Кармен» Бизе.

Знаменательно! Вдали от родины, руководимый опытными учителями, постоянно соприкасаясь с яркой и многообразной музыкальной жизнью Вены, Сибелиус не подпал ни под чьи влияния, остался финским музыкантом. Отсюда — его обращение к текстам финского национального поэта, отсюда — появление набросков будущих крупных симфонических произведений, воплощающих образы национального эпоса «Калевалы» — «Куллерво» и «Сага»¹.

Летом 1891 года Сибелиус возвратился в Финляндию. На этом завершились годы учебы.

Арвид Ярнефельт в «Романе моих родителей» нарисовал литературный портрет жениха своей сестры:

«В это время Сибелиус был так полон бодрости и жизнерадостности, так увлечен ходом окружающей жизни, а его восторженность обычно была так заразительна, что он невольно очаровывал всех, соприкасавшихся с ним. Это был молодой человек, который умел получать наслаждение решительно от всего — от хорошей сигары, беседы, веселой компании, природы. Когда он бывал за городом, хотя

¹ В Вене Сибелиус начал сочинять октет для струнных инструментов, флейты и кларнета, материал которого впоследствии был им использован в «Саге».

бы в поле, было видно, что даже здесь он жил своей собственной полной жизнью. Защебетали птицы, и он уже весь обращался в слух; послышался зов юной пастушки, и в его душе тотчас рождалась мелодия. Он был необычайно восприимчив, и все, что возникало вокруг него, каждый звук, который улавливало его ухо, все, что было в поле его зрения, — все превращалось в то, что называлось «Сибелиус».

ПЕВЕЦ «КАЛЕВАЛЫ»

Когда Сибелиус вернулся на родину, Финляндия вступала в полосу напряженных общественно-политических событий. Еще в 80-х годах русский царизм стал на путь ущемления национальной независимости финнов, а с 1890 года начал осуществлять откровенную и очень жесткую руссификаторскую политику.

Все передовые силы финского народа объединились для защиты национальной независимости и родной культуры. У всех на устах были вдохновляющие патриотические стихи национальных поэтов.

Суоми! родина милая!
Скорбная, нежная мать!
Гнет тебя доля унылая:
Рабство и бедность постылая...
Долго ль тебе изнывать?

.....
Край мой! Заря приближается!
Львица! Воспрянь ото сна!
Кто над тобой издевается,
Пусть упадет, пусть раскается!
Вспомни: ты силы полна.

Встань, как всегда, благородная:
Будет страданьям конец!
Рухнет, как ива бесплодная,
Злоба врагов неисходная,
Вспыхнет рассвет, как венец!

.....

Так писал А. Иеннес в стихотворении «Проснись, Финляндия!»¹.

¹ Перевод В. Брюсова.

В этой обстановке мобилизации духовных сил народа наблюдается новый расцвет финского искусства, проникнутого патриотическими идеями. Маленькая северная страна выдвигает ряд крупных талантов, имена которых вскоре получили громкую известность в Европе. Среди них: писатели — Юхани Ахо, «творец финской художественной прозы»; Арвид Ярнефельт, Юхана Хейкки Эркко; живописцы — Ээро Ярнефельт, Аксель Галлен-Каллела, Пекка Халонен. Все они группировались вокруг газеты «Пйивялехти», отстаивавшей идеи финской независимости, все они посвящали свое творчество родине, все в той или иной мере выступали в качестве художников-реалистов.

С помощью братьев Ярнефельтов Сибелиус сближается с этим кругом передовых художников Финляндии и становится в их среде ведущим деятелем музыкального искусства. Подобно им, он проникнут идеей служения отчизне; подобно им, он мечтает воплотить в творчестве образы родной природы, душу своего народа.

Крепкие дружеские связи устанавливаются у Сибелиуса и с выдающимся финским живописцем Альбертом Эдельфельтом, а через него — с молодыми представителями прогрессивной финской литературы шведского языка — Карлом Августом Тавастьерна, Адольфом Паулем и Яльмаром Прокопе.

Творчество этих писателей, поэтов, живописцев вдохновляет Сибелиуса. В ближайшие годы он будет постоянно обращаться к их произведениям как к источнику поэтических текстов для романсов и сюжетов для музыкально-драматических сочинений. Несомненно, сильное впечатление произвели не Сибелиуса картины его друга, художника Акселя Галлен-Каллелы, воплощавшего на полотне национально-эпические образы «Калевалы» — знаменитый триптих «Айно» (1892) и «Кузница Сампо» (1893).

В такой идейно-художественной атмосфере Сибелиус вступал на путь самостоятельного творчества.

«Калевала» — своего рода знамя национального финского возрождения — с детских лет привлекала Сибелиуса. По его словам, легенда о Куллерво, об одном из героев финского эпоса, уже в школьные годы покорила его вооб-

ражение. Мысль о создании музыкального произведения по мотивам «Калевалы», говорил Сибелиус: «была чем-то, что зрело во мне само собой», и часто добавлял: «это было буквально в воздухе». Вероятно, знакомство в Берлине с «Айно-симфонией» Каянуса явилось также одним из стимулов непосредственного обращения, уже в творческом плане, к тематике «Калевалы».

Как уже говорилось, первые наброски симфонии «Куллерво» возникли еще в Вене. По возвращении в Финляндию композитор продолжает увлеченно работать над ней. Ранней весной 1892 года произведение было завершено. Первое исполнение монументальной симфонии-кантаты предназначенной для солистов, хора и оркестра, состоялось в Хельсинки 28 апреля 1892 года под управлением автора и встретило восторженный прием у публики и критики. С «Куллерво» двадцатилетний Сибелиус вошел в период творческой зрелости; этой симфонией он завоевал положение ведущего композитора Финляндии и начал в истории ее музыкальной культуры новую главу.

10 июня 1892 года Сибелиус женился на Айно Ярнефельт. Молодые супруги провели медовый месяц в финской Карелии, в местечке Пиелисярви. Здесь, вдали от городской культуры, хорошо сохранились старинные песни, и Сибелиус смог впервые в жизни услышать из уст народа пение древних рун «Калевалы».

На лоне милой его сердцу финской природы, вдохновленный новыми музыкальными впечатлениями, Сибелиус пишет ряд новых песен на слова Рунеберга. В некоторых из них слышатся отзвуки рунических мелодий. Они были опубликованы осенью того же года в виде сборника, в который вошли и песни, сочиненные в Вене. Так дубитировал Сибелиус и на поприще вокальной лирики.

В Пиелисярви Сибелиус расширил и свои литературные связи: Айно познакомила его с талантливой финской романисткой и драматургом Минной Кант.

С осени 1892 года Сибелиус начинает преподавать в Музыкальном институте в Хельсинки. Он ведет класс композиции и параллельно принимает участие в работе институтского струнного квартета, исполняя партию второй скрипки. В это время в Хельсинки при Филармоническом обществе по инициативе Каянуса открылась Оркестровая школа.

Сибелиуса пригласили и туда в качестве преподавателя композиции. Этим он был обязан Каянусу, который, услышав «Куллерво», стал горячим и верным приверженцем Сибелиуса и всячески старался укрепить его материальное положение.

«И это было не единственным доказательством деятельной заинтересованности Каянуса во мне, — рассказывал композитор. — Огромное значение для меня имело то, что он полностью поставил свой оркестр на службу моего искусства, предоставляя его в мое распоряжение, когда я хотел испытать эффект некоторых тембровых сочетаний или услышать реальное звучание моей партитуры. Поощрение Каянуса в очень большой степени способствовало моему развитию как оркестрового композитора на протяжении последнего десятилетия девятнадцатого века. Я перед ним в долгу за все то, что он сделал для меня не только в годы моей молодости, но и позднее, ибо число моих поборников, действительно понимающих мое искусство, было совсем невелико».

Несмотря на то, что Институт и школа отнимали у Сибелиуса до тридцати часов в неделю, он успевал много сочинять. К концу года композитор завершил новое большое симфоническое сочинение. То была симфоническая поэма «Сага», исполненная впервые в феврале 1893 года и сразу же завоевавшая признание в Финляндии, а вскоре и в Европе.

В начале лета, проведенного в центральной части Финляндии, в Куопио, где Сибелиус встречался с писателем Эркко, возник замысел оперы по мотивам «Калевалы». Композитор, пользуясь советами Эркко, в течение лета разработал подробный план и либретто и музыки оперы, которая должна была называться «Создание ладьи». Однако либретто было признано «слишком лиричным», и композитор оставил мысль о сочинении оперы. Но образы «Калевалы» властно притягивали его воображение. Он продолжал изучать руны народного эпоса, и вскоре сложилась идея цикла программных симфонических легенд, живописующих приключения Лемминкяйнена — отважного героя «Калевалы». Музыка вступления к неосуществленной опере составила одну из частей цикла и получила название «Туонельский лебедь». В ближайшие годы Сибелиус с увлечением работал над остальными частями цикла.

К началу 1896 года сюита «Лемминкяйнен», включающая четыре симфонические легенды — «Лемминкяйнен и девы на Саари», «Лемминкяйнен в Туонеле», «Туонельский лебедь» и «Возвращение Лемминкяйнена», — была завершена. Первое исполнение симфонической тетралогии состоялось 13 апреля 1896 года. Вместе с «Сагой» она знаменовала наступление творческой зрелости Сибелиуса. Сам композитор придавал большое значение сюите, ибо в последующие годы не раз возвращался к ней, пересматривая и совершенствуя музыкальное воплощение поэтического замысла.

Летние месяцы 1893 года дали жизнь и другим творениям Сибелиуса. По-видимому, еще весной студенческое общество Выборга обратилось к нему с просьбой написать музыкальное сопровождение к серии «живых картин», повествующих о некоторых моментах исторического прошлого Карелии. Они должны были быть поставлены на вечере, устраиваемом в пользу народного просвещения восточной Финляндии. Композитор охотно откликнулся на это предложение. Его заинтересовала мысль создать музыкальное произведение, воссоздающее в поэтических образах эпизоды исторического прошлого его родины. Воплощению этой идеи и была посвящена вторая половина лета 1893 года, которую Сибелиус провел в Куовиси, как он говорил, — «в настоящем древнефинском селении». Так возникла сюита «Карелия». Когда сюита впервые исполнялась в ноябре 1893 года, она состояла из восьми номеров, но затем автор, переработав партитуру, превратил ее в увертюру «Карелия» и сюиту «Карелия» из трех частей.

Параллельно с работой над симфоническими произведениями Сибелиус сочинил ряд фортепианных пьес и несколько песен для мужского хора без сопровождения — состава, распространенного и любимого в Финляндии.

Зима 1893/94 года оказалась не менее творчески продуктивной. Из-под пера Сибелиуса появляются романсы, произведения для мужского хора, фортепианные пьесы; весной была создана поэтическая симфоническая картинка «Весенняя песнь», вдохновленный гимн северной природе, впервые исполненная 21 июня 1894 года под управлением автора.

Летом Сибелиус посетил Италию, а затем Германию, где, по настоянию своего зятя Армаса Ярнефельта — убеж-

денного вагнерианца, побывал в Байрейте. Атмосфера преклонения перед идеями и творчеством Вагнера вызвала в нем внутренний протест. «Я слушал превосходное исполнение «Тангейзера» и «Лоэнгрина», — вспоминал Сибелиус, — но вагнеровское искусство не в состоянии было меня заинтересовать, и никто не мог заставить меня прослушать другие оперы».

Ближайшие годы проходят в неустанных и плодотворных трудах. Сибелиус завершает сюиту «Лемминкяйнен», сочиняет свою единственную одноактную оперу «Девушка в башне» на либретто Рафаэля Герцберга, поставленную 7 ноября 1896 года на вечере с лотереей¹, пишет романсы, хоры, фортепианные пьесы. Талант его мужает и крепнет. По-прежнему много времени и сил он отдает преподавательской работе в консерватории и Оркестровой школе.

Педагогическая деятельность Сибелиуса длилась немногим больше десяти лет, но оставила прочный след в памяти его учеников, многие из которых впоследствии стали видными деятелями финской музыкальной культуры. Большой художник, Сибелиус и в преподавание вносил много творческого и своеобразного. Он был обаятельным педагогом, интересным лектором, речь его отличалась образностью и красочностью. Своих учеников он с самого начала приучал к большой самостоятельности, способствуя свободному развитию художественной индивидуальности каждого. Вместе с тем Сибелиус побуждал их к напряженной работе, ставя перед ними задачи, будившие воображение и мысль. Уроки Сибелиуса давали разностороннее музыкальное воспитание.

Интересные воспоминания о своих занятиях с Сибелиусом оставил крупный финский композитор Лееви Мадетойя, автор оперы «Северяне». Придя впервые к Сибелиусу, юный Мадетойя принес пятиголосную фугу. Начался урок. «Это не было обучение согласно традиционному педагогическому методу, оно состояло из коротких, дельных за-

¹ Опера была исполнена всего один раз. Сибелиус, неудовлетворенный этим произведением, сжег автограф вскоре после премьеры. Как сообщает журнал «Музыкальная жизнь», 1958, № 6, стр. 19, «... уже после смерти Сибелиуса была обнаружена единственная копия оперы, о существовании которой он не знал».

мечаний. Мы не обсуждали мою фугу. Вместо этого сразу обратились к вопросам музыкальной эстетики. Даже сейчас я все еще помню прекрасный и полезный совет, который он мне дал на первом же уроке: «Ни одной мертвой ноты! Каждая нота должна жить!»... Существенной чертой преподавания Сибелиуса было умение заставить ученика напрягать все свои способности... «Никогда нельзя бояться трудностей», — говорил он.

Сибелиус пользовался у своих учеников безграничным доверием. Его образные сравнения увлекали. Так, Отто Котилайнен вспоминает, что на одном из уроков, рассказывая о музыкальных инструментах, Сибелиус спросил его, играет ли он на флейте, и, услышав отрицательный ответ, заметил: «Флейта лжет, и чем выше она забирается, тем больше она лжет». «И я поверил ему», — говорит Котилайнен.

В начале 90-х годов молодые представители финского искусства образовали нечто вроде художественного клуба, который называли латинским словом «Symposium» — «Пиршество»¹. Ядром этого творческого объединения были Галлен, Каянус и Сибелиус. Друзья проводили многие вечера за дружескими беседами, в которых горячо дебатировали современные задачи искусства и другие актуальные проблемы. Когда уставали от споров, Сибелиус садился за рояль и импровизировал. «Мы отдавались свободному полету воображения и игре мыслей, — рассказывает Сибелиус. — Волны вздымались высоко. Обозревалась вся жизнь. Мы обсуждали самые различные вопросы, но всегда в революционном и оптимистическом духе. Для новых идей надо было расчистить путь во всех областях. Вечера Симпозиума явились для меня большим творческим стимулом, без них в ту пору я был бы более или менее одиноким. Возможность обмена мыслями с родственными душами, воодушевленными общими целями, была для меня исключительно плодотворна. Это укрепляло мою решимость и вселяло в меня уверенность».

Но, по-видимому, между главными участниками Симпозиума постепенно стали возникать острые противоречия.

¹ От греческого слова «симпосий» — званый пир, проходивший в разговорах и музыкальных развлечениях.

В творчестве Галлена все отчетливее начали проявляться признаки отхода от реалистических принципов, в сторону символизма и упадочного модернизма. Сибелиус же, взращенный на традициях музыкальной классики, на творчестве Грига и Чайковского, на прогрессивной литературе Финляндии, развивавшейся под благотворным воздействием великих русских писателей, оставался верен идеалам жизнеутверждающего реалистического искусства. В конце 90-х годов Симпозиум прекратил свое существование: Сибелиус и Галлен пошли в искусстве разными путями.

В 1897 году, под давлением финской общественности, Сибелиус получил правительственную стипендию в две тысячи марок ежегодно, которая позволила ему значительно сократить преподавательскую работу и в большей мере сосредоточить свои силы на творчестве. Государственная стипендия явилась для композитора не только существенным материальным подспорьем, но принесла огромное моральное удовлетворение, уверенность в том, что он нужен своему народу, что его творения признаны им.

Последующие годы до конца столетия оказались для Сибелиуса временем большого творческого подъема. По-прежнему композитор работает в разных жанрах. Впервые после юношеского опыта 1888 года он обращается к музыке для драматического театра. С необычайной быстротой, буквально в несколько дней, была написана большая часть музыки к исторической драме Адольфа Пауля «Король Христиан II». Премьера драмы состоялась 24 февраля 1898 года и прошла с огромным успехом. Дирижировал автор. Тогда же Сибелиус сделал из музыки к драме концертную сюиту, завоевавшую широкую популярность.

Вскоре после премьеры Сибелиус с семьей направился в Берлин, чтобы, по его словам, «послушать, что творится в мире». В Берлине он не прерывает композиторской работы. Создается на стихотворение Рунеберга «Sandels», написанное по мотивам «Калевалы», «импровизация для мужского хора и оркестра» — произведение большой впечатляющей силы.

Во время пребывания в Германии Сибелиус установил деловой контакт с крупной нотоиздательской фирмой «Брейткопф и Гертель», которая отныне стала основным издателем его произведений.

Лето 1898 года Сибелиусы провели снова на лоне родной финской природы, в Лайо, которое на ряд лет стало излюбленным местом их летнего отдыха. Здесь композитор дополнил музыку к драме «Король Христиан II» новыми номерами, соответственно расширив и концертную сюиту.

С наступлением осени композитор с семьей поселился в небольшой усадьбе Маттила в окрестностях Керво, городке, расположенном в тридцати километрах севернее Хельсинки. Тут, в стороне от столичного шума, он приступает к работе над своей Первой симфонией. Это произведение явилось значительной вехой на творческом пути Сибелиуса. Композитор вступал в новый период творчества, период высокого мастерства и широких идейно-художественных обобщений. Возвышенно-мужественный склад симфонии, богатство образов то приподнято-торжественного, то проникновенно-лирического плана произвели покоряющее впечатление на слушателей при ее первом исполнении под управлением автора 26 апреля 1899 года.

→ Это было тревожное время в политической жизни Финляндии. Правительство Николая II перешло к самым решительным действиям, направленным против маленькой страны, располагавшей буржуазно-демократическими правами, стремясь превратить ее в бесправную колонию. Еще в 1898 году генерал-губернатором Финляндии был назначен Бобриков — жестокий царский сатрап. В феврале 1899 года был опубликован манифест, по которому законодательные права финляндского сейма, автономия Финляндии фактически аннулировались. «Февральский манифест» и последовавшие за ним новые притеснения: цензурный произвол, закрытие ряда финских газет, наконец, упразднение самостоятельного финляндского войска — вызвали в стране всенародную волну протеста. Все прогрессивные силы России поднялись на защиту свободолюбивой Финляндии. На страницах «Искры» В. И. Ленин клеймил русское самодержавие, которое «насиловственно» осуществило «вопиющее нарушение конституции, настоящий государственный переворот»¹.

¹ «Искра» от 20 ноября 1901 г., № 11. Цит. по IV изд. Сочинений В. И. Ленина, т. 5, стр. 283.

Сибелиус, как истинно передовой художник, присоединяется к борющемуся народу. Весной 1899 года он создает одно из выдающихся своих сочинений — «Афинскую песню» на слова поэта Ридберга. Это произведение отмечено ясной патриотической целенаправленностью. Оно написано для мужского хора, хора мальчиков, а также септета саксгорнов, треугольника, большого барабана и тарелок. В нем звучит призыв к борьбе и сопротивлению, звучит клятва служить своему народу и умереть за его свободу, звучат волевые, энергические ритмы и интонации. Пожалуй, ни одно из музыкальных произведений не вызывало в Финляндии такого энтузиазма, как «Афинская песня».

Осенью того же года Сибелиус принимает участие в организованной финскими патриотами кампании по поддержке национальной прессы, на которую обрушились репрессии самодержавия. В городах Финляндии устраивались всевозможные вечера, лотереи, представления, сборы от них шли в специальный пенсионный фонд печати. Кульминацией этой кампании явились «Три дня печати», проведенные 3—5 ноября 1899 года. 4 ноября в помещении Шведского театра в Хельсинки был организован торжественный спектакль, «гвоздем» которого оказались «Исторические сцены» («Scènes historiques»). Они представляли собой «живые картины», в аллегорической форме раскрывавшие историю Финляндии с древних времен. Музыка к ним, написанная Сибелиусом, состояла из увертюры, вступлений к каждой картине, аккомпанемента к декламируемому тексту и заключительной симфонической поэмы. Почти сразу же после спектакля композитор приступил к переработке музыки «живых картин» в концертную сюиту. В том же году была завершена Первая сюита, включающая Увертюру, Сцену и Празднество. Заключительная симфоническая поэма не вошла в сюиту. Получив название «Финляндия», она зажила самостоятельной жизнью как одно из вдохновенных и популярнейших программных сочинений Сибелиуса, посвященных теме родины и снискавших ему всенародную славу в отечестве и громкую известность за его пределами.

На рубеже двух веков Сибелиус, кроме того, написал несколько романсов и два произведения для декламации,

хора и оркестра. Одно на стихи Топелиуса «Ледоход на реке Уле», второе — «Снежный покой» — по мотивам саги Ридберга. И то и другое в поэтических образах природы воплощает ставшую для Сибелиуса центральной тему родины.

Начиналось двадцатое столетие. В музыкальной и культурной жизни Финляндии Сибелиус занимал ведущее положение, но за рубежом его музыка была мало известна. Летом 1900 года все изменилось. В первых числах июля оркестр финского Филармонического общества предпринял большое концертное турне по Европе, конечной целью которого было выступление в Париже, на Всемирной выставке. На пути в Париж оркестр дал концерты в Стокгольме, Осло, Гётеборге, Мальмё, Копенгагене, Любеке, Гамбурге, Берлине, Амстердаме, Роттердаме и Брюсселе. Исполнялись произведения молодой финской музыкальной школы, представленной именами Сибелиуса, Каянуса, Армаса Ярнефельта, Оскара Мериканто. Основными номерами программы были, конечно, сочинения Сибелиуса: Первая симфония, «Финляндия», сюита «Король Христиан II» и две легенды на темы «Калевалы» — «Туонельский лебедь» и «Возвращение Лемминкяйнена». Концертами дирижировал Каянус. Сибелиус принимал участие в поездке в качестве ассистента дирижера.

Успех был повсеместный. Сибелиуса приветствовали как выдающегося композитора, открывшего Европе неведомую дотоле национальную музыкальную культуру. Так начался новый период в жизни Сибелиуса — период завоевания широкого европейского признания.

ЗАВОЕВАНИЕ ПРИЗНАНИЯ

Вскоре по возвращении на родину после первой триумфальной поездки по странам Западной Европы Сибелиус (в октябре 1900 г.) оставил работу в Музыкальном институте и Оркестровой школе. Упрочившееся материальное положение позволило ему полностью отдаться творческой деятельности. Но, даже отстранившись от регулярного преподавания, он продолжал оставаться отзывчивым другом и советчиком одаренной композиторской молодежи.

«Для талантливых людей мой дом и мое сердце всегда открыты», — говорил Сибелиус. И действительно, на протяжении всей последующей долгой жизни он был признанным, хотя и не официальным, руководителем нескольких поколений финских композиторов.

После кратковременного пребывания в Финляндии той же осенью Сибелиус вместе с семьей вновь направился за границу. Целых четыре месяца он проводит в Берлине, где встречается со своим давним другом Бузони, завязывает новые интересные знакомства — с Рихардом Штраусом, с выдающимся немецким дирижером Феликсом Вейнгартнером, посещает концерты Берлинской филармонии, где чародействовал Артур Никиш, слушает много новой музыки, в частности Дворжака, принимает участие в музыкальных вечерах. Для одного из последних он сочинил романс на слова Рунеберга «Пришла девушка домой с прогулки», вскоре ставший одним из наиболее популярных.

Музыкальные круги Германии в свою очередь восприняли Сибелиуса как крупнейшее художественное явление современности. Две его симфонические легенды — «Туонельский лебедь» и «Возвращение Лемминкяйнена» — были включены в программу ближайшего музыкального фестиваля в Гейдельберге, который ежегодно проводился Всеобщим немецким музыкальным союзом, основанным еще Листом. В первые годы XX века во главе Союза стоял Рихард Штраус. В концертах фестиваля исполнялись преимущественно новые интересные произведения современных композиторов под управлением самих авторов. Таким образом, музыкальные празднества в Гейдельберге приобрели значение выдающихся художественных событий, а участие в них стало показателем европейского признания.

Фестиваль должен был состояться в первых числах июня 1901 года. В феврале Сибелиусы направились в Италию. Они обосновались в Рапалло, на берегу Средиземного моря. Там композитор приступил к сочинению Второй симфонии.

Очарование южной природы, творческая работа не могли, однако, отвлечь внимание Сибелиуса от того, что происходило у него на родине. В Хельсинки, в ответ на бесчинства Бобрикова, вспыхивали уличные демонстрации протеста, страна была охвачена волнением. И Сибелиус

не чувствует себя в стороне от финляндских событий. Он понимал, что, создавая новое монументальное эпическое произведение, он вносит вклад в борьбу финского народа, укрепляет его веру в свои силы, в победу.

В начале мая Сибелиусы направились домой. Но по дороге побывали в Праге. Там Сибелиус познакомился с Дворжаком, чья музыка давно уже его пленила.

Почти сразу же по возвращении в Финляндию Сибелиус выехал в Германию, чтобы принять участие в Гейдельбергском фестивале. Его выступление там прошло с большим успехом. Сибелиус показал себя не только крупным и самобытным композитором, но и незаурядным дирижером. Критика была хвалебной.

Впоследствии, вспоминая о своем участии в фестивале, Сибелиус рассказывал: «Он в большой мере способствовал тому, что моя музыка стала известна в Германии, меня поразили дружелюбие и сердечность, которые я встречал повсюду. Особенно запомнились мои беседы с Рихардом Штраусом, который был прямо нарасхват в течение всего фестиваля. Он проявлял ко мне чрезвычайную учтивость и говорил очень откровенно относительно своих произведений и планов. Мне также страшно нравилось то, что расхождение в наших взглядах по вопросам искусства не препятствовало дружеским отношениям, полным взаимного доверия. И позднее я имел доказательства его беспристрастного и лойяльного отношения к моему искусству, за что я ему бесконечно благодарен».

По окончании празднеств Сибелиус вернулся на родину. Остаток лета он провел в Лойо, а осень — в Керво, неподалеку от Хельсинки, где напряженно работал над завершением Второй симфонии. Параллельно возникает ряд небольших произведений: глубоко поэтическая пьеса для виолончели и фортепиано под названием «Меланхолия», песня для мужского хора а саррелла на слова из «Калевалы». Последняя вместе с пятью ранее сочиненными мужскими хорами на тексты «Калевалы», «Кантелетара» и Алексиса Киви составила сборник (соч. 18), пользующийся в Финляндии всенародной популярностью.

Первое исполнение Второй симфонии состоялось в авторском концерте в Хельсинки 8 марта 1902 года. Симфония произвела еще большее впечатление, чем Первая, и

была принята восторженно как публикой, так и критикой. В частности, поразил героический, жизнеутверждающий финал. Критика не преминула отметить, что из современных композиторов-симфонистов только Сибелиус смог дать подобный итог симфонии, подлинно эпический, совершенно чуждый болезненной взвинченности и субъективизму, распространенным в западноевропейском искусстве того времени. Что же касается финской публики, то она считала, что финал симфонии символизирует победу ее национально-освободительных устремлений.

В концерте 8 марта была исполнена еще одна новинка — «Импровизация для хора и оркестра» на слова Ридберга.

Как раньше, так и теперь, Сибелиуса привлекала сфера вокальной лирики, и каждый год приносил новые песни-романсы.

Образы финского эпоса по-прежнему владеют творческим воображением композитора. К открытию нового здания Национального финского театра он сочиняет на текст «Калевалы» произведение типа кантаты под названием «Происхождение огня» (для баритона, мужского хора и оркестра). Впервые оно прозвучало 9 апреля 1902 года во время торжественной церемонии открытия театра. В исполнении приняли участие хельсинкский филармонический оркестр и хор в 350 человек. Дирижировал автор.

Весной Сибелиус снова выехал за границу, в Берлин. Там установились дружеские взаимоотношения с Вейнгартнером, которому композитор передал партитуру своей Второй симфонии сперва для изучения, а затем для пересылки в нотопечательство Брейткопфа и Гертеля, принявшего ее к публикации.

Лето Сибелиус провел в Финляндии на берегу моря. Близкая сердцу северная природа вдохновила его на создание трех лирических романсов, из которых «То был ли сон?» принадлежит к числу лучших творений композитора.

Зиму он прожил безвыездно в Хельсинки. В начале 1903 года Сибелиус приступил к сочинению музыки к драме Арвида Ярнефельта «Смерть». Тут-то и был написан вскоре завоевавший мировую известность «Грустный вальс».

В обширном и многообразном творческом наследии Сибелиуса оперный жанр почти не представлен (имеется лишь

одноактная опера «Девушка в башне»). Между тем композитор, подобно Григу, явно тяготел к драматическим, сценическим жанрам. Отсюда у него большое количество сочинений в жанре музыки к драме. Музыку в этих произведениях он трактовал не в иллюстративном плане, а как ведущее выразительное средство, воплощающее поэтическую идею драмы. И, конечно, не случайно, что все созданное им в этой области зажило самостоятельной жизнью в виде концертных симфонических сюит.

Следующим крупным произведением явился скрипичный концерт, который в первом своем варианте был сочинен летом 1903 года, проведенным Сибелиусом в его любимом Лойо. Окончательная редакция концерта возникла спустя два года (летом 1905 г.).

Осенью Сибелиус с большим успехом дирижировал Второй симфонией в Стокгольме, затем совершил первую поездку в Англию. Там он выступал в Ливерпуле и Манчестере, дирижируя Первой симфонией и сюитой «Король Христиан II».

Зима 1903/04 года оказалась последней, проведенной Сибелиусом в Хельсинки. Жизнь в столице начинала все больше и больше его тяготить. Тут был ряд причин — и личных и общественных. Обостренная политическая обстановка в стране, национальное угнетение, особенно ощущавшиеся в городах, причиняли композитору-патриоту тяжелые моральные страдания. К этому примешивалось и физическое недомогание: начавшаяся еще в 1901 году болезнь ушей усилилась и вызывала серьезную тревогу. Кроме того, жизнь в Хельсинки постоянно мешала сосредоточить все душевные силы на творчестве, в котором Сибелиус видел и свое призвание, и выполнение общественного долга. «Я должен был покинуть Хельсинки, — говорил он. — Мое искусство нуждалось в иной обстановке. В Хельсинки всякое музыкальное вдохновение подавлялось. К тому же по своей природе я был слишком общителен и не способен отклонять приглашения и обязательства, мешавшие моей работе. Мне было очень трудно говорить «нет». Мне нужно было попросту удалиться».

Сибелиус понимал, что ему необходимо сосредоточить на творчестве все свои душевные силы, чтобы в условиях начавшегося музыкального декаданса твердо идти по

избранному в искусстве пути, по пути гуманизма и реализма, не отстраняясь в то же время от смелых исканий и новаторства.

Приведем весьма показательные высказывания Карла Экмана — друга и биографа Сибелиуса: «... в то время как новое поколение разыскивало новые формы композиции в темных лабиринтах диссонансных звучаний и строило новые произведения по как можно более запутанным рисункам, искусство Сибелиуса шло по линии углубления и упрощения к высшему мастерству, свободному от всего внешнего, показного, к мастерству, лучшие традиции которого создавались классиками столетия назад».

И вот весной 1904 года Сибелиус решил переселиться в сельскую местность. Композитор избрал живописное местечко Ярвенпяя, расположенное на большом озере Туусула, километрах в тридцати северо-восточнее Хельсинки. Там он приобрел участок земли и приступил к строительству дома. Несмотря на материальные трудности, Сибелиус всеми силами форсировал его завершение. «Я жажду покоя и тишины. Мне это нужно, чтобы иметь возможность работать без помех», — писал он другу.

Летом 1904 года Сибелиус совершил поездку в Ригу и Ревель (Таллин) для участия в авторских концертах, которые прошли весьма успешно. «На этих концертах, — вспоминал Сибелиус, — я дирижировал «Финляндией» под названием «Экспромт». Из-за политической ситуации пришлось пойти на это комическое переименование, но большая часть публики поняла, в чем тут дело. Нельзя было раскрыть национальность композитора, ибо приветствия, выпавшие на мою долю, могли быть истолкованы как проявление симпатии к нашей стране. В Ревеле концерт посетило много морских офицеров, которые после окончания выхватили свои кортики в знак приветствия и благодарности».

В творческом плане лето этого года было ознаменовано созданием ряда романсов.

В сентябре Сибелиусы переселились в только что отстроенный дом в Ярвенпяя. В честь своей жены композитор дал ему название «Айнола», в нем протекла вся его последующая жизнь. Едва обосновавшись в «Айноле», Сибелиус приступил (в конце сентября) к сочинению Третьей симфонии.

Между тем, проникновение музыки Сибелиуса на зарубежные концертные эстрады продолжалось. Большую роль в пропаганде творчества выдающегося финского композитора сыграл Ферруччо Бузони. Руководя симфоническими концертами Берлинской филармонии, он пригласил Сибелиуса принять участие в цикле «Современная музыка» и продирижировать в нем своей Второй симфонией. Концерт состоялся в январе 1905 года, и, по словам Адольфа Пауля, «успех симфонии был сногшибательным, причем в восторге была не только публика, но и оркестр, бурно приветствовавший композитора». Немецкая пресса поместила блестящие отзывы.

В марте того же года Первая симфония, «Финляндия» и музыка к драме «Король Христиан II» прозвучали в Англии, в Бирмингеме и Ливерпуле, под управлением крупного английского дирижера и композитора Грэнвилля Бэнтока, который уже и раньше исполнял обе симфонии Сибелиуса. Примерно тогда же великий Артуро Тосканини, тоже с большим успехом, исполняет в Италии с оркестром Ла Скала Вторую симфонию, «Финляндию» и «Туонельского лебедя». Тосканини, подобно Бузони, становится ревностным пропагандистом музыки Сибелиуса.

А тем временем композитор в тиши «Айнолы» создавал все новые и новые произведения. Весной 1905 года он пишет музыку к драме Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда». Сочинение вошло в концертную практику в виде сюиты для малого состава оркестра (струнные, флейта, гобой, два кларнета, два фагота, две трубы, литавры).

Этой же весной Сибелиуса посетил русский музыкальный критик А. Коптяев, оставивший интересные воспоминания о визите. Вот как он описывает его внешний облик: «... высокого роста; на вид очень серьезен и суров; непокорные, разбросанные волосы и пристальный взгляд суровых глаз говорят о мрачной, почти дикой энергии. Почти что — древний викинг, мечтающий о больших завоеваниях... Но вот он заговорил быстро и страстно, так, как говорят южане, — и получилось совсем другое впечатление. Почти француз: до такой степени быстры его движения, походка, разговор. Расспросы, замечания и меткие суждения посыпались из его уст. Еще сидя в фиакре, он поведал нам свое восхищение перед Чайковским».

Далее Коптяев рассказывает, что Сибелиус прекрасно знает русское искусство, следит за его развитием. «Уверяю вас, — пишет критик, — мало русских, которые так хорошо знали бы Толстого и Горького, как Сибелиус, которые так метко судили бы о Чайковском».

Когда же в «Айноле» русские гости исполнили «Ивушку» Рахманинова и арии из «Пиковой дамы», Сибелиус пришел в неподдельный восторг и воскликнул: «Как много здесь искренности и непосредственного чувства. Мы, финляндцы, можем понять вас. Нам дорога эта наивность и свежесть русского чувства, которой, увы, не встретишь в современной Германии. Громадный храм науки и ничего больше — вот Германия!.. — А вот смотрите на эту прелесть, — Сибелиус взял со стола маленькую партитуру «Жизни героя» Штрауса. — Разве не кажется вам странным, сколько труда уложено автором на такие подробности, которые совсем пропадают в целом?» И Сибелиус... подчеркнул нагромождение эффектов в некоторых местах знаменитой партитуры»¹.

Начавшийся осенью концертный сезон принес новые факты распространения музыки Сибелиуса. Так, в октябре под управлением Рихарда Штрауса состоялось первое исполнение в Берлине скрипичного концерта (солист Карел Галирж), месяцем позже Сибелиус направился в Англию, чтобы дирижировать в Лондоне Второй симфонией.

В британской столице Сибелиусу был оказан самый радужный прием. Он встречается с Грэнвиллем Бэнтоком, завязывает знакомство с крупным дирижером, руководителем Общедоступных симфонических концертов в Лондоне — Генри Вудом, с известным английским музыковедом — Розой Ньюмарч и многими другими. Все они становятся горячими поклонниками и популяризаторами его музыки. Уже в этом году Генри Вуд дирижировал исполнением сюиты Сибелиуса к драме Метерлинка.

В середине декабря Сибелиус покинул гостеприимный Лондон и направился в Париж, где, как оказалось, его знали и ценили как композитора. С большим удовлетворением Сибелиус писал: «Я должен был констатировать, что мою

¹ А. Коптяев. «Эвтерпэ». Второй сборник музыкально-критических статей. СПб., 1908, стр. 37—38.

музыку здесь исполняют последние годы часто и что я являюсь композитором, о котором говорят».

В Финляндию Сибелиус возвратился в январе 1906 года. К этому времени во внутренней жизни страны произошли значительные изменения. Они были вызваны русской революцией 1905 года. По многим городам прокатилась волна митингов протеста, проходивших под демократическими и революционными лозунгами. 30 октября вспыхнула всеобщая забастовка солидарности финляндских рабочих с революционным русским пролетариатом. Под натиском политических событий царь вынужден был пойти на уступки: в июле 1906 года Финляндии были возвращены (хотя и ненадолго) конституционные свободы и сейм.

В. И. Ленин писал, что «русская революция, поддержанная финляндцами, заставила царя разжать пальцы, которыми он в течение нескольких лет сжимал горло финляндского народа»¹, и последний сумел «воспользоваться октябрьской кратковременной победой российского пролетариата для того, чтобы создать под боком у черносотенного царя одну из самых демократических конституций всего мира, создать свободные условия для организации рабочих масс Финляндии...»²

Мужественная борьба финского народа вызывает в передовых кругах русской интеллигенции горячее сочувствие. Растет интерес к культуре Финляндии, к ее искусству, в частности к музыке. Все чаще в Петербурге и в Москве, а затем — и в провинции, исполняются произведения Сибелиуса, его личность привлекает к себе общественное внимание, в печати появляются очерки о финской музыке. Так, еще в 1902 году в концерте Московской филармонии прозвучал «Туонельский лебедь», в начале 1906 года в сотом общедоступном концерте оркестра графа Шереметева исполнялась Первая симфония.

Сам Сибелиус не принимает непосредственного участия в общественно-политических событиях своей родины. Но они вызывают у него прилив творческой энергии. Продолжая работу над Третьей симфонией, он пишет весной 1906 года музыку к драме Яльмара Прокпе «Пир Валта-

¹ В. И. Ленин. Сочинения, изд. IV, т. 16, стр. 63.

² Там же, стр. 153.

сара», сочиняет шесть песен на тексты немецких поэтов, осенью заканчивает симфоническую фантазию по мотивам «Калевалы» — «Дочь Похьолы», которую посвящает Роберту Каянусу а вслед затем — симфонический танец-интермеццо «Пан и эхо».

Впервые «Дочь Похьолы» была исполнена под управлением автора в декабре 1906 года в Петербурге, куда композитора пригласили для участия в одном из симфонических концертов, руководимых крупным русским дирижером, пианистом и музыкальным деятелем А. И. Зилоти. Помимо «Дочери Похьолы», Сибелиус дирижировал и симфонической легендой «Возвращение Лемминкяйнена». Оба произведения вызвали высокую оценку и у публики и в прессе. О первом в «Русской музыкальной газете» сообщалось: «... поэма оставляет хорошее впечатление как оригинальным характером своей музыки, самобытностью ее колорита, ее поэтической настроенностью, так и красотой музыкальных контрастов, вызванных образами программы... «Возвращение Лемминкяйнена» — маленький шедевр, который слушаешь затаив дыхание, до такой степени плавностью, легкостью, связностью и непринужденностью отличается свободная музыкальная речь этой поэмы».

И, говоря об общей направленности музыки Сибелиуса, безымянный критик пишет: «Из современных художников Сибелиус как композитор ближе всех стоит по своему вкусу, склонностям и направлению к Римскому-Корсакову. Это та же народность в музыке, естественная, непреднамеренная, свободная, та же склонность к звуковой живописи, то же проникновение в мир сказочного, в дух древнего, и, что особенно характерно, та же фантастика и смелость в оркестровых красках»¹.

Кроме того, критик подчеркнул и дирижерское мастерство Сибелиуса, заметив, что он, «как опытный, знающий, чего хочет и что может достигнуть дирижер, уверенно и воодушевленно руководил оркестром».

Весьма вероятно, что именно этот приезд Сибелиуса в Петербург был ознаменован встречами с Римским-Корсаковым и положил начало его дружбе с Глазуновым. «Сколько незабываемых вечеров мы провели с Глазуновым и в

¹ «Русская музыкальная газета», 1907, № 1, стлб. 33—35.

Петербурге и в Хельсинки, как много мы играли друг другу»¹, — вспоминал Сибелиус в конце жизни.

Всю первую половину следующего года Сибелиус посвятил Третьей симфонии, которую закончил летом. 25 сентября 1907 года в Хельсинки состоялось ее первое исполнение. Меньше чем через полтора месяца симфония была сыграна под управлением автора в Петербурге в концерте Зилоти (3 ноября), а вслед затем и в Москве (середина ноября).

К пребыванию Сибелиуса в Москве было приурочено проведение специальной «музыкальной выставки» (то есть тематического концерта), целиком посвященной финской музыке. В программу «выставки» вошли фортепианные пьесы, романсы и сюита «Пеллеас и Мелизанда» Сибелиуса. «Русская музыкальная газета» в отчете об этом вечере назвала Сибелиуса «финским Глинкой». А в это же время в петербургских концертах звучали его романсы, «Пан и эхо», сюиты «Пир Валтасара» и «Пеллеас и Мелизанда». В музыкальном обзоре за 1907 год «Русская музыкальная газета» констатировала: «В обеих столицах замечен пробудившийся интерес к финляндской музыке, в особенности к наиболее талантливому художнику современной Финляндии — Яну Сибелиусу. Он концертирует в Петербурге и Москве, в Петербурге же впервые исполняется целый ряд его новых симфонических произведений; в Москве он находит для своих произведений русского издателя»².

Немного позднее, в конце февраля 1908 года, Сибелиус направился в Лондон, чтобы и там продирижировать своей новой симфонией.

Итак, к началу 1908 года музыка Сибелиуса завоевала концертные эстрады крупнейших европейских музыкальных центров. Она звучала в Берлине и Лондоне, Петербурге и Москве, Париже, Милане, Риге. Сибелиус заставил о себе говорить. Он выдвинулся в ряды крупнейших композиторов современности.

¹ См.: Игорь Б э л з а. Памяти Сибелиуса. «Советская музыка», 1957, № 11, стр. 133.

² «Русская музыкальная газета», 1908, № 1, стлб. 5.

Под русским издателем подразумевается нотоиздательская фирма П. И. Юргенсона.

Ровный, удивительно целеустремленный творческий путь Сибелиуса не знает крутых поворотов, остро переживаемых кризисов, резкой смены тематики и круга образов. Между тем на протяжении нескольких десятилетий композиторской деятельности Сибелиус творчески непрерывно эволюционировал.

Уже на исходе 1900-х годов в работе художника ясно обозначается начало как бы нового этапа. Сибелиус остается верен всем своим прежним художественным идеалам и принципам, прежними остаются источники его вдохновения, он не отказывается ни от одного из ранее культивировавшихся им музыкальных жанров, но в музыке его все сильнее проявляется стремление к более глубоким обобщениям, усиливается лирико-философская направленность и симфония становится основополагающей сферой его искусства. «Приподнято-романтическая взволнованность сочинений раннего периода, — читаем у Д. Кабалевского в статье о Сибелиусе, — постепенно сменилась суровой сосредоточенностью, строгостью и экономией в отборе выразительных средств, большой ладовогармонической сложностью, изысканностью и вместе с тем чистотой и прозрачностью оркестрового звучания»¹.

Свое понимание симфонии Сибелиус высказал в беседе с выдающимся австрийским композитором-симфонистом и дирижером Густавом Малером. С ним он познакомился, когда последний концертировал в Хельсинки в ноябре 1907 года. «Наш контакт, — рассказывает Сибелиус, — установился во время нескольких прогулок, во время которых мы обсуждали со всей решительностью и со всех точек зрения все важнейшие проблемы музыки. Когда разговор коснулся сущности симфонии, я сказал, что преклоняюсь перед ее строением, строгостью формы и глубиной логики, которые порождают внутреннюю связь всех мотивов. Таково было мое убеждение, вытекающее из всего моего творческого опыта. Мнение Малера было прямо противоположным: «Нет! Симфония должна быть как мир.

¹ Д. Кабалевский. Встреча с Сибелиусом (к 80-летию со дня рождения). «Советское искусство» от 7 декабря 1945 г.

Она должна быть всеобъемлющей». И дальше Сибелиус замечает, что хотя взгляды Малера на искусство были ему во многом чужды, он «отдавал должное ему как индивидуальности, уважал высокие этические принципы Малера — человека и художника».

Весной 1908 года Сибелиус пишет музыку к премьере волшебной сказки Стриндберга «Белый лебедь», обработанную им затем в концертную сюиту. Далее он приступает к работе над произведением, знаменующим, по мнению финских биографов Сибелиуса, появление в его творчестве глубоко личных высказываний. Это — пятичастный струнный квартет ре минор, озаглавленный «Сокровенные голоса» («*Voces intimae*»).

Любопытно, что, создавая одно из своих лиричнейших произведений, композитор обратился к тому жанру, с которым была связана его творческая юность. С тех пор, в течение почти двадцати лет, он не работал в области камерного инструментального ансамбля, предпочитая крупные формы симфонии и симфонической поэмы, более отвечавшие его народно-героическим, жанровым и лирико-эпическим замыслам. Но теперь, перед созданием новых крупных симфонических концепций, возникла творческая необходимость опять, и в последний раз, обратиться к тонким выразительным средствам струнного квартета, чтобы передать затаенные душевные переживания.

Квартет был завершен только в феврале—марте 1909 года, во время пребывания Сибелиуса в Лондоне, куда он приехал по приглашению Филармонического общества для дирижирования своей Третьей симфонией.

К пребыванию в Лондоне относится и его знакомство с главой импрессионистического направления во французской музыке Клодом Дебюсси и с французским композитором Венсаном д'Энди, оказавшимся также в британской столице. В Лондоне Сибелиус непрерывно посещает интересные концерты, слушает много музыки. Среди ранее неизвестных ему произведений английских композиторов он называет симфонию Эльгара, «Омар Хайям» Бэнтока, а из французских — романсы и симфонические «Ноктюрны» Дебюсси. «Все, что я слышал, — говорил Сибелиус, — укрепляло мою убежденность в правильности избранного мною пути, по которому я должен был идти и впредь».

Апрель и май 1909 года композитор проводит за интенсивной работой в Париже и Берлине. Появляется серия романсов на слова шведского поэта Йозефсона. По возвращении летом в Ярвенпяя Сибелиус сочиняет ряд миниатюр — два романса в сопровождении гитары для «Двенадцатой ночи» Шекспира, сборник программных фортепианных пьес. Одновременно обдумывает планы нескольких симфонических произведений.

В октябре вместе с Ээро Ярнефельтом он совершил небольшую поездку в живописнейшую местность Карелии, к горе Коли. Освеженный и вдохновленный общением с любимой природой, он с удвоенной энергией принимается за осуществление созревших замыслов. К концу года возникают: музыка к драме Микаэля Либека «Ящерица», по словам композитора, «наиболее чувствительное» из всего им написанного, далее — симфоническая поэма «Ночная скачка и восход солнца» и траурный марш «In memoriam» («В память») — своего рода лирическая музыкальная поэма.

Первое исполнение поэмы «Ночная скачка и восход солнца» состоялось в том же году в Петербурге под управлением А. И. Зилоти, часто включавшего произведения Сибелиуса в программы руководимых им концертов.

Весну 1910 года композитор посвятил работе над новой симфонией. Это было тяжелое время. Еще с 1908 года в России начался период жесточайшей политической реакции, вошедшей в историю под названием «столыпинской реакции». Тяжко отозвалась она на окраинах Российской империи. «Черносотенные бандиты Зимнего дворца и октябристские шулера III Думы начали новый поход против Финляндии»¹. В маленькой северной стране были уничтожены все недавно отвоеванные народом политические свободы. Царский манифест 1910 года разгромил автономию Финляндии.

Сибелиус внешне оставался в стороне от политических событий. «Я всегда ненавидел, — говорил он, — пустые разговоры о политике, всякий дилетантизм в политике. Я старался внести свой вклад иным путем». А в одном из его писем читаем: «Политика сейчас не интересует меня.

¹ В. И. Ленин. Сочинения, изд. IV, т. 16, стр. 63.

Я могу принести иную пользу, чем работая «для короля и отечества». Я работаю над новой симфонией».

Да, именно в неутомимой композиторской деятельности Сибелиус видел и свое жизненное призвание, и воплощение своего гражданского, патриотического долга.

Сочинение Четвертой симфонии поглощает его, но идет медленно. Оно продолжается на протяжении почти целого года. Сибелиус не прекращал работу над партитурой и во время пребывания в октябре 1910 года в Христиании (Осло), где он дирижировал своими произведениями, а затем в Берлине и Лейпциге, и далее — во время концертной поездки в феврале следующего года по городам Гётеборг, Рига, Либава, Берлин.

Везде, где бы он ни был, он пристально вглядывался и вслушивался в местную музыкальную жизнь. Непрерывное усиление модернизма производит на него угнетающее впечатление: «Как всегда, я был охвачен непреодолимым отвращением к «современным тенденциям». А отсюда выросло чувство одиночества, изолированности». Как напоминает это высказывание позицию, занятую в то же время и по тому же вопросу А. К. Глазуновым!

Но одновременно чувство глубокого удовлетворения вызывает другое наблюдение: «К моему изумлению, я видел, что мои произведения довольно часто исполняются на континенте, несмотря на то, что в них нет и следа «модернизма».

Сочинение симфонии, частые выступления в разных странах за дирижерским пультом не мешали параллельному осуществлению и других творческих замыслов. Так, на протяжении 1910 года из-под пера Сибелиуса появляются: симфоническая пьеса «Дриады», «Романтический вальс» для малого оркестра, а в начале следующего — «Канцонетта» для струнного оркестра.

Сибелиус вернулся в Финляндию после своей февральской концертной поездки с законченной Четвертой симфонией. Уже 3 апреля 1911 года в Хельсинки состоялось ее первое исполнение. Слушателей поразили суровая сдержанность симфонического повествования и необычные для автора трагические образы. Хотя в высказываниях Сибелиуса на это нет прямых указаний, можно предположить, что Четвертая симфония отразила переживания художни-

ка, вызванные и трагедией его родины, и развитием глубоко чуждых ему тенденций в искусстве.

Осенью 1911 года композитор вновь направляется за границу. Цель его поездки — Берлин и Париж. Как всегда, он жадно впитывает новые музыкальные впечатления. Обратимся к рассказу самого Сибелиуса.

«Я провел октябрь в Берлине и ноябрь в Париже. После столь долгого углубления в мое собственное искусство я испытывал, как никогда прежде, потребность хоть ненадолго освободиться от самого себя и окунуться в жизнь концертных залов. Еще никогда я не слушал так много музыки, как в эти два месяца. Я слушал столько, сколько был в состоянии, как старую, так и новую музыку. Меня всегда интересовали современные мне и более молодые композиторы, ибо они помогали мне в понимании самого себя. При прослушивании большого количества современной музыки, с которой я знакомился последнее время, я пришел к выводу, что современные композиторы, в своем стремлении завоевать публику и постоянно выделяться чем-то из ряда вон выходящим, теряют способность создавать нечто живое...»

Огромное впечатление произвела прослушанная в концерте Пятая симфония Брукнера (B-dur). По словам Сибелиуса, он был восхищен и растроган до слез.

В начале 1912 года Сибелиус получил приглашение занять пост профессора класса композиции в Венской консерватории, но отклонил это лестное предложение. Он не хотел надолго покидать Финляндию, а кроме того, понимал, что занятия с учениками будут похищать у него слишком много времени и явятся помехой в его всегда очень интенсивной творческой работе.

К весне он написал второй цикл «Исторических сцен» — красочных симфонических картин исторического прошлого Финляндии. Летом возникает Серенада для скрипки и оркестра D-dur. На протяжении этого года Сибелиус много сочинял и для фортепиано.

В конце сентября Сибелиус — в Англии. В центре программ его концертов, которыми он дирижировал, была Четвертая симфония. Композитор говорил, что «предприятие было бесспорно смелым, если принять во внимание нерешительный прием, встреченный симфонией на родине.

Англичане, между тем, удивительно положительно отнеслись к ней. И уж ничего не было похожего на прием в Гётеборге, где симфония при первом исполнении была просто освистана».

Следующий год прошел в творчестве Сибелиуса под знаком возрождения интереса к народно-эпическим образам. Так возникает симфоническая поэма «Бард» и поэма для сопрано и оркестра «Луоннотар» на текст первой руны «Калевалы».

В 1913 году Сибелиус впервые обращается к жанру балета. По заказу Королевского театра в Копенгагене он создал музыку к хореографической пантомиме «Скарамуш» по либретто датского писателя Пауля Кнудсена. К этому же времени относится сочинение второй Серенады для скрипки с оркестром соль минор.

Уже в течение нескольких лет до Сибелиуса доходили вести о большом успехе, которым пользуется его музыка в Соединенных Штатах Америки. Композитор получал и приглашения от концертных организаций, но отклонял их, боясь трудностей дальнего путешествия и длительного отрыва от творческой обстановки. Но вот осенью 1913 года пришло настолько заманчивое предложение, что он дал согласие. Его пригласили принять участие в качестве композитора и дирижера в ближайшем музыкальном фестивале в Норфольке в июне 1914 года. Норфолькские музыкальные празднества пользовались заслуженной известностью, и выступление в них было весьма почетно. Среди их участников в прошлом были Дворжак, Сен-Санс, Брух. Согласно условию, Сибелиусу надлежало написать специально к фестивалю оркестровое произведение и продирижировать им и несколькими другими, ранее сочиненными.

Композитор тотчас приступил к работе. Он завершил ее весной у себя в «Айноле». Это была симфоническая поэма — живописная картина моря. Первоначально Сибелиус намеревался озаглавить ее «Рондо волн», но затем остановился на ином названии — «Океаниды», которое, как он объяснял, «относится к гомеровской мифологии, а не к персонажам «Калевалы».

16 мая 1914 года композитор выехал в Америку, окрыленный только что полученным новым доказательством

его признания на родине: университет в Хельсинки присудил ему почетное звание доктора.

Переход через океан произвел на Сибелиуса огромное впечатление, он впервые соприкоснулся с величавой красотой Атлантики. В Нью-Йорк композитор прибыл 27 мая. Ему был оказан самый радушный прием, убедивший в том, что в США его музыку знают и любят.

Почти сразу после приезда Сибелиус приступил к репетициям с фестивальным симфоническим оркестром, составленным из лучших артистов Бостонского и Нью-Йоркского оркестров. Сибелиус восторженно отозвался о его игре.

3 июня состоялся концерт фестиваля, целиком посвященный музыке Сибелиуса. Были исполнены: «Финляндия», «Дочь Похьолы», сюита «Король Христиан II» и новая симфоническая поэма «Океаниды». Успех был триумфальным. Когда композитор появился на эстраде, публика встретила его овацией, стоя, а оркестр исполнил приветственную фанфару. Не менее восторженными были высказывания музыкальной критики.

И после концерта Сибелиусу оказывали всевозможные знаки внимания. Его возили по разным городам, к прославленному Ниагарскому водопаду, знакомили с музыкальным творчеством и музыкальными деятелями. Заключительным аккордом явилась торжественная церемония присуждения звания доктора музыки Йельстонского университета, сопровождавшаяся с начала и до конца исполнением музыки Сибелиуса.

На обратном пути на родину Сибелиус узнал о событиях в Сараево. «Война была для меня, — говорил он, — полнейшей неожиданностью... Я не представлял себе, не верил до последней минуты, что цивилизованные народы начнут это бессмысленное кровопролитие».

В обстановке растерянности, идейного разброда, охвативших широкие слои европейской интеллигенции с начала первой мировой войны, в условиях, когда многие люди искусства поворачивали в сторону шовинизма, мистики, крайнего субъективизма, измельчания идей и форм, Сибелиус остался незыблемо на своих позициях. Он остался верен идеям гуманизма, принципам реалистического искусства.

Снова рождается замысел симфонии. «Я далеко не был

уверен, — говорил Сибелиус впоследствии, — должен ли я начать Пятую симфонию или нет. Действительно, я достаточно выстрадал из-за моего упорного сочинения симфоний, в то время когда практически все композиторы перешли к другим жанрам. Мое упрямство становилось поперек горла многим критикам и дирижерам. Только к концу 20-х годов эта точка зрения начала изменяться. Может быть, мне нужно было снабдить симфонии какими-то названиями, но ... я не хотел прибегать к этикеткам, путать представление о том, чего я добиваюсь... Симфоническим для меня является то, что не может быть выражено иначе, нечто всеобъемлющее...»

Итак, Сибелиуса по-прежнему влекло к монументальным формам, могущим воплотить широкие, обобщающие идейно-художественные замыслы; он приступил к созданию Пятой симфонии. Работа с перерывами длилась до конца 1915 года. Отвлекало сочинение большого количества мелких произведений — романсов, мужских хоров а cappella, фортепианных пьес, пьес для скрипки и фортепиано, для скрипки и небольшого состава оркестра. Обращение к этим жанрам, могущим сразу найти применение, в значительной мере было вызвано материальными затруднениями, которые принесла Сибелиусу война, ибо она почти полностью прекратила его дирижерскую деятельность за границей. За все время войны Сибелиус только дважды (в 1915 и 1916 гг.) ездил с концертами по Скандинавии, выступал в Гётеборге, Христиании и Бергене, дирижируя своими произведениями.

Первое исполнение Пятой симфонии было приурочено к празднованию в Хельсинки пятидесятилетия ее автора (1915). Оно вылилось в подлинно национальное торжество. Поток поздравлений, приветственных речей и адресов, депутатий сопутствовал праздничному концерту, которым дирижировал Сибелиус — «величайший сын страны».

В юбилейном концерте, помимо Пятой симфонии, в первый раз в Финляндии прозвучали «Океаниды» и две скрипичные серенады.

Несмотря на огромный успех и безоговорочное признание симфонии слушателями, композитор не был удовлетворен ею. С годами усиливалась присущая ему придирчивая самокритичность, стремление к более совершенному

воплощению творческих замыслов. Вот и на этот раз он испытывал неодолимую потребность придать Пятой симфонии «большую концентрацию в форме и содержании».

В новой редакции симфония была исполнена в Хельсинки 14 декабря 1916 года. Но и после этого композитор продолжал работу над ней.

Весной 1917 года Сибелиус создает два сборника романсов на слова финских поэтов Рунеберга и Францена, живописующие образы природы. Тогда же возникли Шесть юморесок для скрипки в сопровождении оркестра. В конце лета и осенью параллельно с переработкой Пятой симфонии композитор начинает обдумывать план Шестой.

Между тем в общественной жизни России назревали события всемирно-исторического значения. После Февральской революции, лишь частично вернувшей Финляндии ранее отторгнутые самодержавием права, грянула Великая Октябрьская социалистическая революция. Меньше чем через два месяца после завоевания власти русским пролетариатом Совет Народных Комиссаров РСФСР (18/31 декабря 1917 г.) признал государственную независимость Финляндии. В стране стремительно складывалась революционная ситуация. Одновременно финская буржуазия готовилась к подавлению революционного движения. Финляндию охватило пламя гражданской войны. Уже 15/28 января 1918 года было образовано революционное правительство. Но силы контрреволюции с помощью германской военной интервенции разбили сопротивление финского пролетариата, и к маю рабочая революция в Финляндии была разгромлена.

А Сибелиус? Каково было его отношение к разворачивающимся событиям? Большой народный художник, все свое искусство посвятивший воспеванию родины, природы, светлого жизнеутверждения, в этом сложнейшем переплете политических событий оказался дезориентированным. Революция его пугает. Власть в руках народа страшит. Он сторонится всего происходящего, замыкается в себе.

Но творчество Сибелиуса было гораздо шире, неизмеримо прогрессивнее его политических взглядов. Отгораживаясь от революционных событий, он продолжал писать музыку, нужную его народу и всем передовым людям на земле. Зимой 1918 года создается кантата для хора и ор-

кестра «Наша родина» (на текст финляндского поэта XVIII века Каллио) — по словам самого композитора — «гимн финской природе и светлым ночам». Не прекращая переработку Пятой симфонии, он пишет Шестую и в то же время обдумывает Седьмую. Сибелиус в письме от 20 мая 1918 года очень своеобразно охарактеризовал владевшее им тогда состояние: «Это было как если бы я, готовясь расстаться с жизнью и сойти в могилу, подстрелил орла в крыло, долго и тщательно целясь в него, не думая о том, что меня ожидает».

Как всегда, Сибелиус, работая над крупными произведениями, попутно сочинял и менее масштабные. В 1919 году он пишет фортепианные пьесы и кантату для хора и оркестра «Песнь земли» на слова Ярла Геммера. Кантата была исполнена под управлением автора на торжественном открытии университета в Турку.

Наконец, Пятая симфония в последней и окончательной редакции была завершена. 24 ноября 1919 года она впервые прозвучала в концерте в Хельсинки. Дирижировал композитор.

Следующие годы приносят множество новых произведений. Появляются: кантата для хора и оркестра «Гимн земле» на слова Эйно Лейно и ряд произведений для мужского хора а cappella (1920), большое количество фортепианных миниатюр (1919—1924), Три пьесы для оркестра — 1. «Лирический вальс», 2. «Бывшее, пасторальная сцена», 3. «Рыцарский вальс» (1920), — «Маленькая сюита» («Suite mignonne») для двух флейт и струнного оркестра и «Сельская сюита» («Suite champêtre») для струнного оркестра (обе — в 1921 г.), «Жанровая сюита» («Suite caractéristique») для симфонического оркестра (1922), пьесы для скрипки и фортепиано (1923 и 1925).

В 1920 году Сибелиус получил из Соединенных Штатов Америки приглашение возглавить The Eastman School of Music¹, но отклонил его по тем же причинам, по которым в прошлом отказался от профессуры в Венской консерватории.

После длительного перерыва, в 1921 году композитор возобновил свои зарубежные концертные поездки. В фев-

¹ Музыкальная школа Истмена.

рале он посетил Лондон, где дирижировал своей Четвертой симфонией. Там произошла его встреча с Бузони, так же приглашенного для участия в концерте. Впоследствии Сибелиус говорил: «Бузони во время войны был воинствующим борцом за мою музыку, которую он исполнял в Германии и Швейцарии. Я не подозревал, что вижу своего верного старого друга в последний раз...»¹

В самом начале 1923 года Сибелиус выступал в Швеции и Норвегии, а вернувшись на родину, завершил Шестую симфонию. Уже 19 февраля состоялось ее первое исполнение в Хельсинки под управлением композитора. Это было последнее выступление Сибелиуса за дирижерским пультом у него на родине. Далее, в марте, он дирижировал своими произведениями в Риме, а на обратном пути в Финляндию дал концерт в Гётеборге, жители которого всегда проявляли горячий интерес к музыке финского мастера.

В марте 1924 года была закончена и Седьмая симфония. Ее замысел возник почти в одно время с планами Шестой. Затем появляются еще два крупных симфонических произведения, замыкающих список его сочинений для оркестра.

Первое из них было написано в 1925 году по заказу Нью-Йоркского филармонического общества. Сибелиус вновь обратился к финским эпическим рунам и из них почерпнул поэтические образы для своей последней симфонической поэмы, названной «Тапиола». Ее «премьера» состоялась 26 декабря того же года в Нью-Йорке под управлением дирижера Вальтера Дамроша. Спустя два года «Тапиола» прозвучала и в Финляндии.

Вторым — явилась музыка к «Буре» Шекспира, оконченная в 1926 году. Она предназначалась для спектакля в Королевском театре в Копенгагене. Это самое крупное и значительное из всего созданного Сибелиусом в данном жанре. В исполнительской практике его музыка к шекспировской «Буре» живет в виде двух больших концертных сюит, включающих семнадцать номеров.

Параллельно Сибелиус сочиняет песни для мужского хора а *sarrella*, «Пять деревенских танцев» для скрипки и рояля (1925), «Песнь Вяйнё» для хора и оркестра на слова из «Калевалы», пьесу для органа (1926). В ближайшие не-

¹ Бузони умер летом 1924 г.

сколько лет появляется ряд песен для мужского хора, программные фортепианные миниатюры — зарисовки родной природы, скрипичные пьесы и, наконец, opus 116, датированный 1929 годом, — «Три пьесы для скрипки и фортепиано» — замыкает список сочинений великого финского композитора. Сибелиус прекращает творческую деятельность.

ГОРДОСТЬ НАЦИИ

Сибелиусу шестьдесят четыре года. Это человек, полный жизненных сил и здоровья. И тем не менее он перестал сочинять. Ранее — творчески столь продуктивный, писавший одно произведение за другим, а порой и несколько — параллельно, теперь — он лишь изредка обращается к своим прежним творениям, пересматривает их, дополняет неоконченные. Ранее — неутомимый пропагандист своей музыки на отечественной и зарубежной концертной эстраде, теперь — он более не появляется за дирижерским пультом. Он безвыездно живет в своей любимой «Айноле», неподалеку от озера, в густом сосновом лесу. На все вопросы о творческих планах, о готовящихся новых композициях Сибелиус невозмутимо отвечает: «Это запечатанная книга».

В чем причина столь внезапного «отречения»? — Пока трудно ответить. Еще не опубликованы, а следовательно, мало изучены его дневники, письма. Быть может, они прольют свет на эту загадку.

Однако важно другое. Перестав сочинять, Сибелиус не ушел из музыки. Как-то, в 1935 году, беседуя с Карлом Экманом, он сказал: «Сочинение музыки прошло красной нитью через всю мою жизнь. И это все еще так. Моя работа все еще имеет для меня то же очарование, что и в годы молодости, очарование, связанное с трудностью задачи. Пусть никто не воображает, что сочинять музыку легче старому композитору, поскольку он сознает всю серьезность своего искусства. Требования, предъявляемые к самому себе, с годами растут. Большая уверенность в себе заставляет пренебрегать, сильнее, чем в прежние времена, теми решениями, которые даются слишком легко, которые идут по линии наименьшего сопротивления. Всегда ставишь перед собой новые проблемы. В течение всей моей дол-

гой жизни самым большим удовольствием для меня было то, что я всегда мог у себя многое отвергнуть. Быть может, больше всего труда я положил на те работы, которые никогда не были завершены».

Многозначительное высказывание! Не в этой ли строгой самовысказательности, с годами становившейся неумолимой, — ключ к ответу на вопрос о причинах творческого молчания Сибелиуса?

Впрочем, вступив в девятый десяток жизни, он сказал: «Я всегда сочинял. За шестьдесят лет я не помню такого времени, когда бы я не был погружен в музыку».

Но, приглушив свой творческий родник, Сибелиус не приглушил своего жадного интереса к жизни, к искусству, отзывчивого отношения к людям, молодым музыкантам, всегдашней готовности помочь им советом, поделиться огромным жизненным и композиторским опытом.

Его высказывания о музыке, относящиеся к этому времени, полны глубокого значения. В них виден большой и мудрый художник, широко и смело мысливший, никогда не шедший на поводу у модных течений.

«Прожив такую долгую жизнь, как моя, — рассказывал Сибелиус, — и наблюдая за тем, как одно направление рождалось вслед за другим, расцветало и умирало, уже менее решительно занимаешь позицию. Стараешься найти хорошее там, где ищешь. Познаешь часто, что почти каждая музыкальная «школа» в том или ином отношении имеет в себе что-то хорошее. Если бы я вновь стал молодым, но с таким опытом, как сейчас, то я думаю, например, что был бы более терпим к Вагнеру, чем когда-то. Мое отношение к Вагнеру в большой степени, я думаю, зависело от того, что его влиянию поддавались все мои друзья как молодые, так и старые. И все же я и сегодня ставлю Верди выше Вагнера...

Выше всех композиторов я ставлю Бетховена. Я покорен его музыкой и им как человеком... Он был титаном. Против него было всё, и он победил всё...

Я очень интересуюсь современной музыкой, хотя не симпатизирую всем тенденциям, которые появились за последние десятилетия. В них много экспериментирования и нет непосредственности чувств... Полифония, конечно, сильное средство, если оно мотивировано. Но уже давно она пре-

вратилась почти в болезнь, которая свирепствует среди композиторов...

Инструментовка стала во многих современных произведениях своего рода бравадой».

О критическом отношении Сибелиуса ко многим тенденциям современного западноевропейского музыкального искусства свидетельствует и А. Хачатурян, беседовавший с «патриархом финской музыки» незадолго до его девяностолетия. Сибелиус выразительно, с присущим ему юмором, сказал: «Кто пишет музыку головой, кто — ногами, а кто — сердцем...»¹

Не все, по-видимому, удовлетворяло Сибелиуса и в творчестве современных финских композиторов. Хотя в целом в музыкальном искусстве Финляндии преобладает здоровое реалистическое направление, в чем, несомненно, сказывается благотворное воздействие традиций самого Сибелиуса, все же отдельные молодые авторы оказались в плену реакционных формалистических влияний. На вопрос Д. Кабалевского о его отношении к современным финским композиторам Сибелиус уклончиво ответил: «Я часто ошибался, принимая маленьких людей с большим количеством исписанной нотной бумаги за больших композиторов. А потом хватался за голову — как я мог восторгаться этой музыкой год назад!»².

Сибелиус проявлял живой интерес к молодой советской музыкальной культуре, к творчеству советских композиторов. Навещавших его советских музыкантов он принимал с неизменным радушием, расспрашивал о новостях музыкальной жизни в СССР и при этом поражал собеседников превосходной осведомленностью. По его словам, он ежедневно слушал радиопередачи из Москвы и Ленинграда. Сибелиус хорошо знал музыку С. Прокофьева, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, Р. Глиэра, Д. Кабалевского, А. Хачатуряна.

«У вас так много молодых талантливых композиторов, что я даже не успеваю запоминать их имена, — с улыбкой

¹ А. Х а ч а т у р я н. Встречи с финскими друзьями. «Советская музыка», 1955, № 8, стр. 120.

² Д. К а б а л е в с к и й. Встреча с Сибелиусом. «Советское искусство» от 7 декабря 1945 г.

сказал Сибелиус, беседуя с навестившей его в 1952 году группой советских музыкантов. — Это очень важное обстоятельство в музыкальной жизни нации — здоровая талантливая молодежь, ясно сознающая свои творческие задачи...»¹

По просьбе Сибелиуса, Э. Гилельс, бывший в составе этой группы, сыграл две прелюдии и фуги Шостаковича. «Сибелиус слушал с полузакрытыми глазами, сосредоточенно, в полной неподвижности. Когда замерли звуки рояля, он помолчал некоторое время и затем сказал, сделав широкий жест рукой: «Вот музыка, слушая которую начинаешь ощущать, что стены этой комнаты раздвинулись и потолок стал выше...»²

До конца жизни Сибелиус (он умер 20 сентября 1957 года, на девяносто втором году жизни) сохранил светлый, пронизательный ум, чудесное чувство юмора, физическую крепость и бодрость, необычайную подтянутость.

Финский народ боготворил своего великого песнопевца. После торжественного празднования его пятидесятилетия каждый следующий десятилетний юбилей отмечался в Финляндии как всенародное торжество. А когда композитору исполнилось восемьдесят пять лет, было принято решение о ежегодном проведении в Хельсинки «недели Сибелиуса»³ — музыкального фестиваля, посвященного его творчеству. Эти фестивали сразу приобрели в Финляндии характер национального праздника и завоевали широкую известность за ее пределами.

С тех пор ежегодно, в начале лета, в Финляндию на «неделю Сибелиуса» съезжаются из многих стран мира прославленные музыканты, чтобы исполнением его творений воздать должное выдающемуся композитору — гению финского народа.

В 1958 году была учреждена Международная премия имени Яна Сибелиуса. Осенью того же года лауреатом ее стал Д. Д. Шостакович. Он передал премию Обществу Финляндия — Советский Союз для развития культурных отношений между этими странами.

¹ Н. М и л ю т и н. Из финских впечатлений. «Советская музыка», 1952, № 3, стр. 95.

² Т а м ж е, стр. 96.

³ С 1951 г.



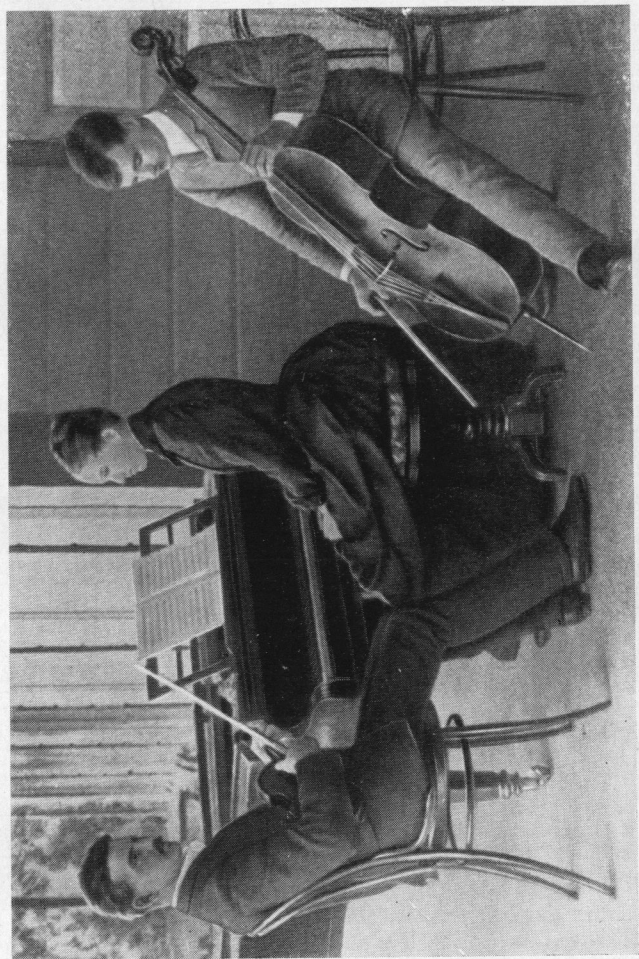
Христиан Сибелиус, отец композитора



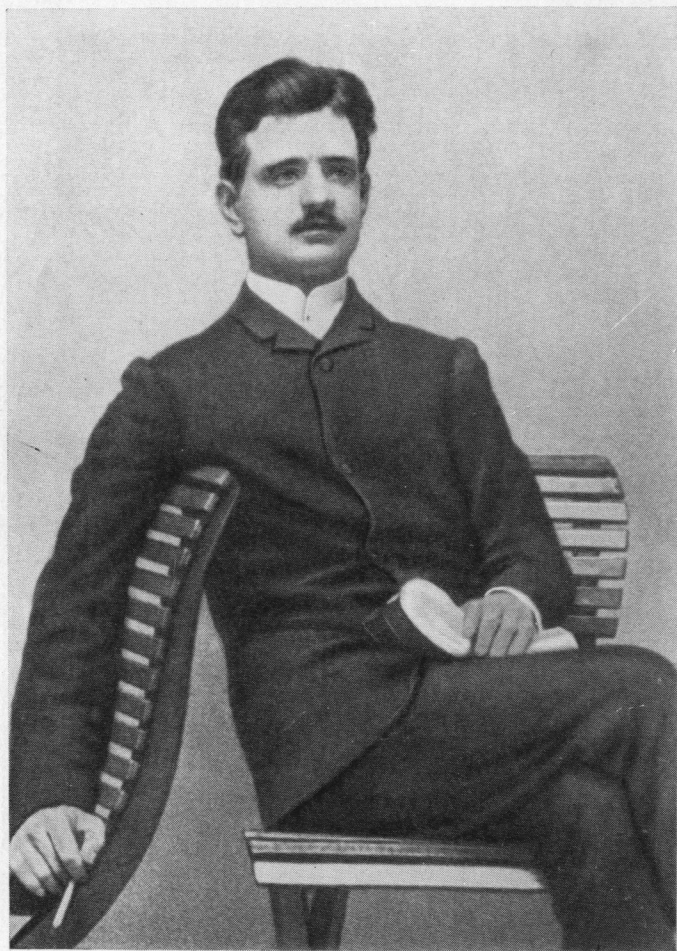
Мария Сибелиус, мать композитора



Ян Сибелиус в 11-летнем возрасте



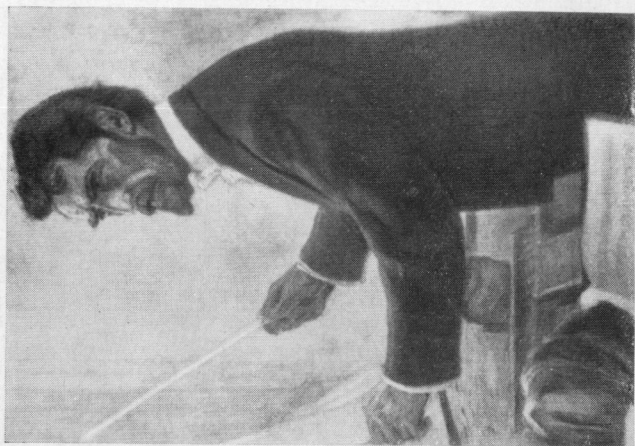
Семейное трио в Ловисе (Ян, Линда и Христиан Сибелиусы)



Сибелиус в 1888 году



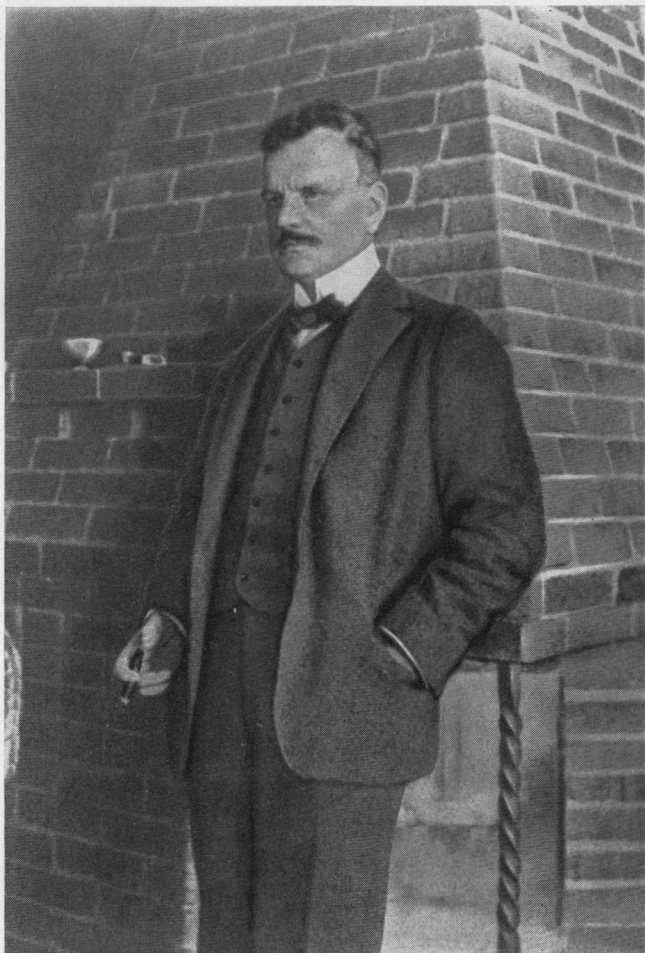
Во время занятий в Берлине (1889—1890)



Роберт Каянус



Мартин Вегелиус



Сибелиус в 40-летнем возрасте



Айно Сибелиус, жена композитора



Страница рукописи Первой симфонии Сибелиуса



Певцы рун. Резьба по дереву Э. Халонена (1875—1950)



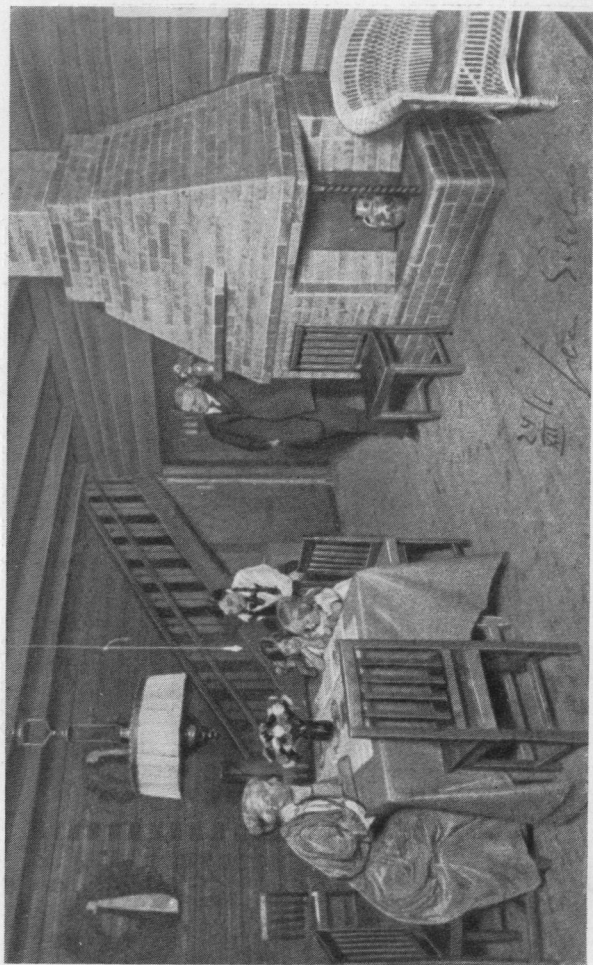
Картина А. Галлен-Каллелы (1865—1931)
на сюжет финской народной баллады «Братоубийство»



Сибелиус в своем саду в Ярвенпяя



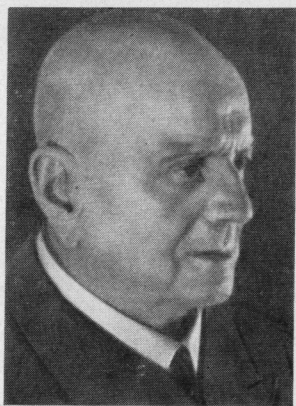
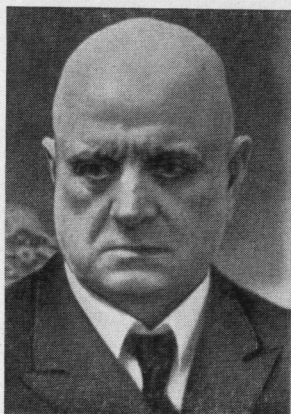
Сибелиус в рабочем кабинете (Ярвенпяя, 1912)



В кругу семьи (Ярвенпяя, 1916)



В 1927 году



Портреты разных лет



Летом 1954 года

Письмо Я. Сибелиуса

Ленинград

УВАЖАЕМЫЕ ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Сердечно благодарю за Вашу любезную поздравительную телеграмму в день моего 90-летия.

Она меня очень обрадовала, и я горжусь тем, что Вы высказали о моих композициях. Русскую музыку я очень хорошо знаю.

Она всегда производила на меня глубокое впечатление, и я искренно радуюсь тому огромному росту, который она в последнее время показала.

С сердечным приветом

Jean Sibelius

Ответ на поздравительную телеграмму коллектива Ленинградской консерватории

Творчество



ПРОГРАММНЫЕ СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Сочинение программных симфонических произведений Красной нитью прошло сквозь творчество Сибелиуса. Его первое крупное творение — программная симфония-кантата «Куллерво» (1892), последнее — программная симфоническая поэма «Тапиола» (1925) и музыка к шекспировской «Буре» (1926).

Тяготение к программности не было для Сибелиуса случайным, временным. Напротив, оно типично для всех этапов его композиторского пути. И это закономерно. Опыт истории развития мирового музыкального искусства учит, что для всех молодых, формирующихся национальных музыкальных школ, для всех музыкальных направлений с ярко выраженными реалистическими тенденциями характерно обращение к программности как средству образно конкретного воплощения больших общезначимых прогрессивных идей. И когда Сибелиус пришел к созданию своих непрограммных симфоний — монументальных обобщающих концепций, он и тогда вновь и вновь возвращался к непосредственной поэтической образности программной пьесы.

Огромное влияние на идейно-художественное формирование Сибелиуса оказала молодая финская художественная

литература, развивавшаяся под знаком критического реализма.

Однако Сибелиус с самого начала творческого пути находит свое решение общей для всего финского искусства проблематики. Его не привлекают жанровые зарисовки, быт, исторические параллели. Он ищет иносказательного, поэтически-образного воплощения тех тем, которыми жило в конце прошлого века финское искусство. А этими темами были: отчизна, народ, родная природа. Они и становятся центральными в программных симфонических произведениях Сибелиуса. Но воплощает их композитор через эпические, легендарные образы, через образы народной фантастики. Эпические и сказочные мотивы помогают Сибелиусу раскрывать эмоционально-психологический склад народа — то мужественный, сурово-сдержанный, то задумчиво-мечтательный, задушевный, живописать родные пейзажи — всегда контрастные, ибо полна контрастов северная природа Финляндии, и, наконец, воздвигать картину родины, то величаво-гимнической, то в неудержимо-стремительном движении, то радостно веселящейся.

Сказочным картинам Сибелиуса чужда отвлеченность, абстрактность. Они всегда жизненно правдоподобны, согреты непосредственным, искренним чувством, всегда зримы живописны.

Богатейшим, поистине неисчерпаемым литературным источником для программных сочинений Сибелиуса явилась «Калевала». Она покорила воображение композитора еще в его школьные годы. Под знаком «Калевалы» делала свои первые шаги складывающаяся финская национальная музыкальная школа.

Финский народный эпос глубоко своеобразен. Ему чужда героика завоеваний и ратных подвигов, типичная для древнегреческих эпических сказаний, для «Песни о Роланде», «Песни о нибелунгах». Финский эпос отличает героика созидательного труда, пафос покорения природы сильным, могучим человеком. Воспевание человека, вступающего в единоборство со стихийными силами природы и выходящего из этой схватки победителем, воспевание его мудрости, знаний, умения, рабочего мастерства, его духовных богатств, силы, отваги и мужества, его неистребимой любви и воли к жизни, побеждающих смерть, — вот что состав

ляет неповторимость «Калевалы», ее яркий гуманизм. Вместе с тем в ней очень много сказочного, фантастического. Все явления и силы природы одушевлены. Одни враждебны человеку, другие — его поддерживают. Но и тех и других человек подчиняет себе, и подчиняет не волхвованием, а з н а н и е м природы вещей.

В «Калевале» воспета могучая сила музыки, пения, обладающих огромным эстетическим и этическим воздействием на человека. В ней воспета красота дремучего бездорожья леса, долгих студеных зим и короткого жаркого лета с ярко рдеющими на зеленых пригорках ягодками.

Основным сюжетным стержнем финского народного эпоса является борьба трудолюбивого и мирного народа солнечной Калевалы против жестоких и жадных обитателей мрачной и холодной северной Похьолы, страны мрака и зла. И эта борьба — не за богатство, а за мир и счастье на земле.

Герои «Калевалы» — не боги, а люди: мудрый, вещий Вяйнямейнен, знаменитый песнопевец, предводитель калевальцев; искусный кузнец и литейщик Ильмаринен; молодой удалой боец Лемминкяйнен; бунтарь-богатырь Куллерво.

~~В~~ «Калевала» состоит из пятидесяти эпических рун — народных поэм, связанных общими героями и сюжетом.

В народе руны не сказывались, а пелись простыми крестьянами, рыбаками, охотниками. Наиболее искусные исполнители рун пользовались уважением и любовью народа. Согласно обычаю руны исполнялись запевалой и помощником. Они садились друг против друга и, держась за руки, пели, мерно покачиваясь в такт песне. Каждую строфу начинал запевала, к концу строфы включался помощник, который затем повторял ее полностью. Иногда пение рун сопровождалось игрой на народном струнном щипковом инструменте — кантеле¹.

Для поэтического строя рун характерно поразительное богатство метафор, разнообразие, красочность и непрерывная смена образов. Вместе с тем повествование в рунах строится на вариантных повторах-параллелизмах внутри парных стихов.

¹ Кантеле — разновидность гуслей.

Вот, например, как Вяйнямйнен утешает деревце, из которого собирается сделать кантеле:

Ты не плачь, моя березка...
Белый пояс, не печалься!
Ты еще узнаешь счастье
В жизни новой, наилучшей,
Ты от радости заплачешь,
Зазвучишь от наслажденья.

А вот рассказ о том, как веселый Лемминкяйнен направляется на поиски огнедышащего коня:

Быстро он идет в дорогу,
Он идет поспешно с места
На зеленые поляны,
На края святого поля;
Там коня прилежно ищет,
Ищет лошадь с длинной гривой;
Он заткнул узду за пояс,
На плечо он вскинул сбрую.

От этой красочной вариантной повторности — медленное, неторопливое, но внутренне напряженное развитие повествования.

«Калевала» была для Сибелиуса не только литературным источником, она воздействовала на его творчество не только своей сюжетикой, тематикой, поэтическими образами. «Калевала» воздействовала на самоё музыку финского композитора.

Известно, что Сибелиус не пользовался цитированием подлинных мелодий рун, хотя общий строй старинных финских напевов эпического склада (включающих не только рунические мелодии, но и мелодии древних свадебных песен) наложил сильнейший отпечаток на мелодику его произведений. Однако несомненно, что Сибелиус воспринимал «Калевалу» именно как музыкант, слышащий даже при чтении скрытый напев стиха, как композитор, для которого весь строй и склад рунической поэзии, сама поэтика (то есть система поэтических форм и принципов) «Калевалы» порождали адекватные музыкальные звучания. Финский эпос во многом предопределил некоторые характерные особенности музыки программных сочинений Сибелиуса.

Так, прежде всего следует отметить своеобразную песенность его музыкального тематизма: мелодика Сибелиуса формируется из вариантно повторяющихся коротких мотивов, но они так тесно слиты, что возникает ощущение протяжных, распевных, широких тем-мелодий.

Вариантность развития, красочное вариантное расцвечивание сочетаются у Сибелиуса с красочным сопоставлением контрастных тем и эпизодов. Причем в этих контрастных эпизодах и темах скрыто глубокое интонационное родство. Отсюда — эпичность, повествовательность, с присущими им сдержанной неторопливостью, изобилием увлекательных подробностей и неожиданных отступлений, которые все же всегда связаны с основной нитью «рассказа».

Сибелиус умеет создавать многоплановость не только во времени, то есть в последовании разнохарактерных эпизодов, но и в одновременности. Мастерски владея тембровой палитрой симфонического оркестра, Сибелиус расчленяет звучание на несколько горизонтальных пластов. В одних складывается гармонический и всегда ярко колоритный фон, протяжный органнй пункт, в других слышится монолог или диалог солирующих голосов, в третьих — неожиданно возникающие и быстро растворяющиеся подголоски. Все это порождает удивительную живописность, «перспективу» звучания.

Сибелиус обладает даром сочетания пейзажности и жанровости. То слышится в его музыке как бы немолчный шум таежного леса, колеблемого вечными ветрами, и тут же рождается удалой плясовой наигрыш, то возникает картина медленного озарения земли восходящим солнцем, и рядом жанрово-поэтическая сцена — стремительный бег саней по снежной равнине с легким посвистом встречного ветерка, скрипом полозьев и вскриками возницы. При этом Сибелиус не соблазняется иллюстративными, звукоизобразительными приемами. Его музыка всегда живописно-выразительна и эмоционально-действительна.

Часто можно уловить в музыке Сибелиуса воспроизведение звучания кантеле с его звонким, серебристым тембром, переливчатыми арпеджио и прозрачными пиццикато, на фоне которых плывет неторопливая песня-сказ.

Народные элементы проявляются и в гармонии Сибелиуса, в которой часты плагальные кадансы и ладовые оборо-

ты (фригийский, дорийский, миксолийский, лидийский лады).

И наконец, — сочетание импровизационности, как бы непреднамеренной свободы изложения, характерной для народных рунопевцев, с очень стройной, законченной, хотя порой и сложной формой. Но эта сложность — от богатства образов, от непрерывности вариантного развития и интонационного преобразования музыкального тематизма, от внутренней напряженности повествования.

Сибелиусу не свойствен сюжетно-описательный тип программности. Ему ближе программность живописных картин, эмоционально-психологических зарисовок, полных драматических сопоставлений и кульминаций. Иными словами, программным сочинениям Сибелиуса присуща известная обобщенность. Наиболее отчетливо проявилась она в симфонических поэмах «Сага» и «Финляндия». И в этом сказывается некое внутреннее родство между его программными произведениями и симфониями, вопреки тому, что сам композитор подчеркивал принципиальное различие между ними.

О первом значительном программном творении Сибелиуса — симфонии «Куллерво» (1892, соч. 7) мы можем судить только по высказываниям финских комментаторов его музыки. Несмотря на то, что премьера симфонии сопровождалась шумным успехом, двадцатилетний автор остался неудовлетворен своим сочинением, не опубликовал его и запретил дальнейшее исполнение. В течение шестидесяти шести лет рукопись «Куллерво» «безмолвствовала». Только после смерти композитора произведение вновь стало исполняться, но пока еще только в Финляндии.

Куллерво — один из героев «Калевалы». Он отмечен трагической судьбой. С детства его оторвали от семьи и рода и отдали в рабство. Но Куллерво вырос сильным, с гордой и мятежной душой. Он становится грозным мстителем за свой уничтоженный род, за свою исковерканную юность. Одиноким, он ищет тепла женской любви. Но девушка, которую он встретил в лесу и полюбил, оказалась его сестрой, разлученной с ним в раннем детстве. Девушка, узнав, что она стала возлюбленной брата, от стыда и горя бросается в водопад. Терзаемый раскаянием, потеряв и мать — единственное существо, любившее его, Куллерво

обрывает свою несчастную жизнь, бросившись грудью на острие меча. Такова горестная история юноши-богатыря Куллерво, изложенная в рунах тридцать первой — тридцать шестой «Калевалы».

Образ Куллерво — восставшего раба, бунтаря и мстителя — воплощен в одноименной трагедии Алексиса Киви (1865), в картине Галлен-Каллелы «Проклятие Куллерво», он же вдохновил и молодого Сибелиуса.

Симфония «Куллерво» состоит из пяти частей и предназначена для большого оркестра, певцов-солистов и хора. Первая часть — «Интродукция», вторая — «Юность Куллерво», третья — «Куллерво и его сестра», четвертая — «Куллерво вступает в борьбу», пятая — «Смерть Куллерво». Солоисты и хор используются только в третьей и пятой частях.

Финские музыкальные критики единодушны в высокой художественной оценке симфонии. Они утверждают, что это одно из наиболее драматичных сочинений Сибелиуса, насыщенное красочными разнохарактерными картинками природы, яркими, действенно развивающимися музыкальными темами, отмеченное сочным оркестровым колоритом. В качестве особенно впечатляющих эпизодов называются потрясаяще скорбный плач Куллерво из третьей части, а также героическая четвертая часть. Биографы Сибелиуса отмечают также рунический склад музыки симфонии. Сам композитор говорил по этому поводу:

«Как музыкант и автор «Куллерво» я был особенно заинтересован в посещении Карелии. Лишь там¹ я еще мог услышать древние руны, хотя бы уже после моего напряженного углубления в тот мир, чье настроение, судьбу и народ они живописуют. Моя музыка в «Куллерво» является настолько точным и верным воплощением финской природы и финской души, что многие говорили, будто я использовал в ней подлинные народные мелодии, в особенности каденции и интонации старых рунопевцев. Но в «Куллерво» я не обращался

¹ В результате целого ряда исторических причин Карелия оказалась местом, где дольше всего в народной музыкально-поэтической практике, в искусстве устной традиции сохранялись нетронутыми эпические руны — общее древнейшее музыкально-поэтическое творчество двух родственных народов: карелов и финнов.

к ним, как это предполагали, по той простой причине, что в то время, когда я писал симфонию, я совершенно не был знаком с исполнением рун. Я сперва сочинил «Куллерво», а затем поехал в Карелию, чтобы в первый раз в моей жизни услышать из уст народа руны «Калевалы».

Какое интересное признание! Сибелиус, как подлинно национальный художник, одинаково мыслящий и чувствующий со своим народом, исходя из общего поэтического строя рун «Калевалы», из общего строя финского музыкального фольклора, по-видимому, интуитивно воссоздал уже в своем первом крупном сочинении типические особенности рунических напевов.

Следующим крупным программным произведением явилась симфоническая поэма «Сага» (1892; вторая редакция — 1901; соч. 9). Сибелиус ограничился этим лаконичным заголовком и не счел нужным расшифровать его в более или менее подробной и определенной программе. По-видимому, в художественный замысел композитора не входило описание какого-то конкретного сказочно-легендарного сюжета. Перед ним стояла иная задача: дать собирательные образы отважных героев-богатырей, их славных деяний. Более того, избрав для названия симфонической поэмы слово «сага», заимствованное из древнескандинавской поэзии, Сибелиус, быть может, хотел подчеркнуть общий суровый северный колорит этого произведения и не акцентировать его чисто финские черты, которые и так достаточно ощущаются в музыке поэмы.

Уже в начале «Саги» композитор вводит слушателя в атмосферу древнего сказания. Одна за другой появляются индивидуально очерченные темы, как бы персонифицирующие героев эпического повествования. Эти темы-«герои» соприкасаются, сталкиваются друг с другом, возникают «события», драматическое действие, которыми так богаты древние легенды. На протяжении всей поэмы Сибелиус тонко подчеркивает единство двух начал: эпического и драматически-действенного.

«Сага» написана для парного состава симфонического оркестра при трех трубах, трех тромбонах и тубе с добавлением тарелок, большого барабана и треугольника.

Поэма начинается приглушенным шелестящим (*con sordini*) звучанием арпеджирующих струнных и тремоло одной

группы первых скрипок¹. На этом фоне у фаготов и валторн четырежды повторяется, как протяжный взглас, интонация восходящей секунды, возникает ощущение чего-то таинственного, сказочного. Струнные умолкают. Из секундовой интонации постепенно, только у деревянных духовых инструментов, в терпком звучании диссонирующих гармоний начинает вырисовываться контур одной из тем симфонической поэмы — танцевального склада. Однако почти сразу она исчезает, «сметенная» резким диссонансом. На фоне затаенного тремоло струнных в звучании труб прорезывается начальная фанфарная интонация героико-эпической темы, которая станет главной в поэме. И вот уже широко и полно она звучит в немного глуховатом тембре фаготов, поддержанных виолончелями и контрабасами пиццикато, вся в таинственном шелесте и рокоте скрипок и альтов.словно где-то в глубине леса появился герой-богатырь:



Он приближается, расправляет плечи, приосанивается, и героическая тема, повторяясь, интонационно обогащается, становится более песенной и возглашается мужественным и горделивым тембром валторн:



¹ Первые скрипки играют *divisi*.

Темп ускоряется, смолкает шелест струнных. Возникает запальчивый, возбужденный диалог (*Allegro*). Он ведется между новой, плясовой темой, в которой есть нечто общее с танцевальным наигрышем, появившимся в начале поэмы, а также с некоторыми интонациями героико-эпической темы, и заглавным мотивом самой главной — героической темы.

Острота этого «спора» подчеркивается тембровыми контрастами: плясовая тема звучит у первых скрипок и кларнетов, а героическая — из-за быстрого темпа приобретающая тяжеловесно-плясовую поступь — у фаготов и струнных басов:



«Спор» становится все напряженнее, динамичнее, в него вовлекаются все инструменты оркестра. Плясовая тема «отстраняет» героическую и, получив «свободу действий»,

предстает в густом звучании альтов в своем полном обликии, после каждого проведения замыкаясь певучим и непрерывно меняющимся припевом:



А дальше, на смену ей, появляется третья тема «Саги» — богатырская, волевая, но отмеченная легким оттенком печали из-за минорного лада:



Она повторяется трижды, опираясь на массивный, долгий (70 тактов) органнй пункт. В первый раз ее мягко пропели скрипки и альты, но уже при втором проведении она зычно звучит у медных духовых инструментов.

Таковы они, герои древнего сказания.

Уже в экспозиции темы не только излагаются, но и

«действуют», видоизменяясь, развиваясь, сталкиваясь. Еще динамичнее и напряженнее средний раздел поэмы — разработка, где происходит интенсивнейшее развитие плясовой и богатырской тем, полифонически переплетаются их мотивы. Но вот огромные, протяженные органноточечные пункты затормаживают расходившиеся силы и приводят к репризе. Теперь уж мощно главенствует героико-эпическая тема. На могучем динамическом нарастании она внезапно обрывается. Как далекое эхо, слышится у гобоя один из мотивов только что гремевшей темы. Мельком проскальзывает мотив богатырской. И вновь выплывает героическая тема. Однако как она изменилась! Она утратила свою громогласность, звучит у кларнетов мягко и нежно, как печальная задумчивая песня, отдаленно, на фоне протяжных аккордов засурдиненных струнных (*Moderato e tranquillo*). Тоже издалека, на пианиссимо, слышится напев плясовой темы (виолончели). Все смолкает... Снова ушли в далекое прошлое воскрешенные гением композитора «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой».

В «Сюите» проявились типические черты программного симфонизма Сибелиуса. Это, во-первых, народно-песенный и народно-танцевальный склад музыкального тематизма. Это, во-вторых, мелодическое богатство и многообразие, сочетающееся с интонационным родством и в то же время необычайной подвижностью тем, которые все время как бы «дышат», видоизменяясь, интонационно обновляясь. Далее — непрерывность и внутренняя напряженность развития, достигаемые и вариантными преобразованиями, и мотивной разработкой, и динамическими нарастаниями, и уплотнением, усложнением гармонии, и непрерывной игрой оркестровых тембров. И наконец, — цельность, компактность формы, ее удивительная монолитность, в которой сочетаются многообразие и единство.

Цикл из четырех симфонических поэм, повествующих о Лемминкяйнене и названных композитором «легендами» (1893—1895, соч. 22), целиком связан с образами и тематикой «Калевалы».

Лемминкяйнен — своего рода Дон-Жуан финского эпоса. Его манят приключения, он легко поддается любовным

увлечениям, не прочь побахвалиться. Но народ прощает Лемминкяйнену его недостатки потому, что он бесстрашен и смел, силен и ловок, потому, что он всегда впереди тех, кто борется против сил Похьолы, за счастье Калевалы.

Первая из тетралогии симфонических легенд — «Лемминкяйнен и девы на Саари»¹ — связана с одиннадцатой и двадцать девятой рунами «Калевалы». Композитор, впрочем, не ставил перед собой задачу передать все события и перипетии жизни героя, изложенные в этих рунах. Его целью было обрисовать общий облик молодого оболыстителя, воплотить его кипучую энергию, его обаяние, искрящуюся жизнерадостность. Потому-то вся поэма отмечена ярким, звонким колоритом. Звучат зажигательные плясовые мотивы, сменяющиеся чувственно-экспрессивными мелодиями. Все разворачивается в стремительном, вихревом движении.

Второй частью тетралогии является «Туонельский лебедь»². В четырнадцатой руне «Калевалы» кратко говорится о Туонеле или Туони — обиталище мертвых, окруженном широкой рекой, в которой течет черная вода. По этому мрачному потоку плывет лебедь смерти. Образ лебедя Туонелы, поющего скорбную песнь прощания с жизнью, вдохновил Сибелиуса на создание одного из поэтичнейших и проникновенных произведений.

«Туонельский лебедь» написан для необычного состава оркестра. Исключены все инструменты светлого колорита:

¹ Ее партитура, так же как и партитура симфонической легенды «Лемминкяйнен в Туонеле», долгое время оставалась в рукописи. Только после окончательной доработки (1939) они были переданы немецкому издательству «Брейткопф и Гертель» в Лейпциге. События второй мировой войны задержали их издание. В течение ряда лет судьба партитур была неизвестна. Лишь недавно они были опубликованы.

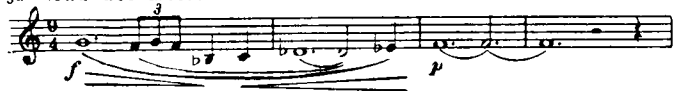
² Такая последовательность была установлена Сибелиусом в 90-х годах прошлого века, когда сочинялась вся «Сюита Лемминкяйнен». Однако в начале 50-х гг. текущего столетия, когда, наконец, были изданы (ранее неопубликованные) две партитуры цикла, композитор решил изменить порядок частей. Вторым номером он поставил «Лемминкяйнена в Туонеле», а третьим — «Туонельского лебедя». Между тем, имеющаяся в СССР граммофонная запись цикла в исполнении симфонического оркестра Всесоюзного радио под управлением финского дирижера Тойво Ханикайнена сохраняет первоначальную последовательность частей.

флейты, кларнеты, трубы. На первый план выдвинуты инструменты глуховатого, мрачного тембра — английский рожок, гобои, бас-кларнет, фаготы. Из медных — четыре валторны, три тромбона; ударные представлены литаврами и большим барабаном. Все струнные играют с сурдиной, причем первые и вторые скрипки разделены на четыре партии каждая, альты и виолончели — соответственно на две партии. Такое приглушенное и расчлененное звучание струнных, которое в момент заключительной кульминации приобретает особую суховато шуршащую окраску благодаря применению тремоло *col legno*¹, создает впечатление тусклого, таинственного мерцания, ощущение глубокой затаенной тоски. Арфа дополняет этот волшебный оркестр.

«Туонельский лебедь» — самая короткая (всего 102 такта) из симфонических поэм Сибелиуса. С начала и до конца она проходит как бы на одном дыхании, в неудержимом песенном разворачивании одной темы, интонируемой английским рожком, тембр которого символизирует поющего лебедя. В этом исполненном печали напеве поражает единство песенного начала и скорбных речевых интонаций. Мелодия лебедя Туонелы звучит как песня-причет, песня-плач:

Первое проведение

3a Andante molto sostenuto



Дальнейшее развитие темы

5b Andante molto sostenuto



¹ То есть древком смычка.

В начале и в конце поэмы мелодии английского рожка вторит мотив, рождающийся в низком регистре виолончелей. Медленно поднимаясь, как горестное стенание, он перехватывается альтами и замирает в их звучании. Это еще более расширяет, укрупняет основную тему-образ:



Если в симфонической поэме «Сага» ярко представлено было драматически действенное начало, то «Туонельский лебедь» — это повествование, вырастающее из вариантного развития основной темы, обрамленной дополняющими ее мотивами. Тусклый оркестровый колорит, господство минорных тональностей, выдержанный на протяжении всей пьесы мерно колышущийся, завораживающий девятидольный ритм (9/4), подчеркивают удивительную целостность произведения.

Третья легенда — «Лемминкяйнен в Туонеле» — связана с четырнадцатой и пятнадцатой рунами «Калевалы». Коварная и злая хозяйка Похьолы поставила Лемминкяйнenu, попросившему в жены ее дочь, три условия. Согласно последнему и самому трудному, Лемминкяйнен должен убить лебедя на реке Туони. Безрассудный герой отправляется в Туонелу, но гибнет там. Его разрубленное на куски тело брошено в мрачный поток. Мать Лемминкяйнена, узнав о гибели сына, отправляется на его поиски. После долгих скитаний она приходит к реке Туони, находит все части его тела и с помощью заклинаний и мазей возвращает сына к жизни.

В музыке легенды преобладает мрачный колорит, печальные, жалобные интонации. Лишь ненадолго появляются более светлые и эмоционально активные образы, но, внеся некоторый освежающий контраст, они снова растворяются в таинственно-мрачном. Из всех частей цикла «Лемминкяйнен в Туонеле» — наименее впечатляющее произведение, оно грешит некоторой растянутостью и однообразием, отсутствием подлинного драматизма.

Ярчайшим контрастом к нему во всех отношениях является четвертая и заключительная легенда — «Возвращение Лемминкяйнена». Основой ее программного замысла служит тридцатая руна «Калевалы», в которой повествуется о том, как бравый Лемминкяйнен возвращается на родину после своего неудачного похода на Похьолоу.

Программа¹, приложенная к партитуре поэмы, свободно передает содержание этого эпизода «Калевалы»:

«Лемминкяйнен — воинственный герой, Ахилл финской мифологии. Неустрасимость и красота делают его любимцем женщин. Утомленный долгой чередой войн и сражений, Лемминкяйнен решает вернуться к родному очагу. Из своих скорбей и забот он творит боевого коня и отправляется в путь. После путешествия, богатого приключениями, он добирается, наконец, на родину, где находит места, полные для него воспоминаний детства».

«Возвращение Лемминкяйнена» поражает богатством тематизма, мотивных преобразований, стремительным, необычайно динамичным развитием, ослепительно-светлым, жизнерадостным колоритом и неудержимо вихревым движением (*Allegro con fuoco*).

Легенда написана для парного состава оркестра. Отклонением от норматива является замена больших флейт малыми с их ярким свистящим тембром. В оркестр включена разнообразная группа ударных — треугольник, бубен, колокольчики, большой барабан, тарелки и литавры.

Музыка «Возвращения Лемминкяйнена» живописует прежде всего образ самого героя — отважного, неустрасимого и в то же время полного веселого молодецкого задора. Его основная музыкальная тема-характеристика складывается в результате постепенного интонационного обрастания начального мотива, неотъемлемой особенностью которого является энергичная интонация нисходящей кварты от слабой доли такта к сильной, своего рода — затакт. Вот последовательные видоизменения начального мотива:



¹ Изложена на немецком и французском языках.

С каждым новым вариантом мотив приобретает все большую героичность, становится ритмически более острым. В конечном варианте главной темы легенды — энергичная интонация нисходящей кварты подчеркивается ее повторением:

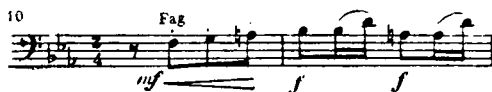


Финский музыкальный писатель Нильс-Эрик Рингбом подметил интонационное родство между вторым вариантом начального мотива и мотивом из симфонической легенды «Лемминкяйнен в Туонеле», играющим в ней также ведущую роль:

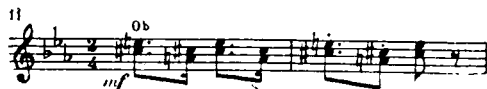


Рингбом обратил на это внимание Сибелиуса и спросил композитора, не является ли данный мотив своего рода лейтмотивом Лемминкяйнена? Ответ Сибелиуса был весьма категоричным: «Хотя невозможно отрицать сходство, однако оно возникло не умышленно и не сознательно. Лейтмотивная техника всегда была чужда моему складу мышления; в ней есть что-то слишком расчетливо преднамеренное».

Помимо этой темы, в легенде есть и другие темы-мотивы, дополняющие облик героя: разбитная, немного танцевальная:



удалая, молодецкая:



Эти темы-мотивы дробятся, видоизменяются, переключаются, звучат то у одних инструментов, то у других, то в неожиданных тембровых сочетаниях, в непрерывной смене тональностей, с той легкостью и непринужденностью, которые являются плодом совершенного композиторского мастерства.

В среднем разделе легенды появляются две новые темы, им контрапунктирует тема героя. Одна из них, проводимая деревянными духовыми инструментами, звучит как ликующий марш:



а вторая (своего рода вариант предыдущей), возглашаемая медными инструментами, — как гимн победы:



В заключительном разделе легенды все темы, связанные с героическим обликом Лемминкяйнена, исчезают и на первый план выступает тема удали и молодечества, которая в своем вариантном преобразовании (подчеркнутые синкопы) становится веселой, задорной:



Таким гимном радости, утверждением победы жизни над всеми скорбями и печальми, заканчивается цикл симфони-

ческих легенд, связанных с героем «Калевалы» Лемминкяйненем.

Еще две симфонические поэмы Сибелиус посвятил образам и мотивам финского эпоса. Это — «Дочь Похьолы» (1906, соч. 49) и «Тапиола» (1925, соч. 112).

Первая из них, названная симфонической фантазией, рисует события, изложенные в восьмой руне «Калевалы». Программа, приложенная к партитуре, сжато пересказывает ее содержание. «Старый, верный Вяйнямейнен шумно едет по дороге», возвращаясь из туманных северных краев в родную Калевалу. Внезапно он замечает красавицу девицу, дочь страны Похьолы, которая сидит на радуге и ткет. Пленившись ее красотой, Вяйнямейнен просит девицу сойти к нему в сани и следовать за ним. Девушка соглашается, но при одном неременном условии: Вяйнямейнен посредством магии, которой он владеет, должен сделать для нее лодку из ее веретена. Вяйнямейнен пытается исполнить ее просьбу, но безуспешно: он не может вспомнить необходимые заклинания. Отчаявшись, Вяйнямейнен прыгает в сани и вновь продолжает свой путь на родину. Он преодолевает горечь обиды и разочарования и с надеждой смотрит в будущее.

«Дочь Похьолы» — наиболее живописно-описательное произведение из всех программных симфонических поэм Сибелиуса. Композитор не отказывается в нем и от звуко-образительных приемов (топот коня, жужжание веретена). И тут пленяет самобытное очарование и щедрость оркестровых тембров, красота музыкальных контрастов, продиктованных образами программы, многообразие тем и общее поэтическое, чуть печальное настроение, столь характерное для суровых финских народных сказаний и древних напевов.

Симфонической поэме «Тапиола» Сибелиус предпослал краткую программу:

Там, где простираются с Севера первобытные, дремучие леса,
Таинственные в нависшей над ними дикой дрёме;
Там обитает великое божество лесов
И скрытно бродят лесные духи.

В четырнадцатой руне «Калевалы» рассказывается о Тапио — владыке леса и Тапиоле — его лесной державе.

Вот иду я в лес дремучий,
Без героев на работу,
По дороге Тапиолы,
Мимо Тапио жилища.
Мой поклон вам, горы, выси,
Вам, леса прекрасных елей,
Вам, осиновые рощи,
Также тем, кто к ним приветлив!

Поэтической картиной лесной стихии, вдохновенным гимном дивной красоте бескрайних лесов, составляющих неповторимую прелесть финского пейзажа, является «Тапиола» Сибелиуса. Написанная для тройного состава оркестра (флейта пикколо, английский рожок, бас-кларнет, контрафагот), партитура поражает богатством и красочностью колорита. В этой симфонической поэме снова с покоряющей силой сказалось мастерство Сибелиуса в мотивном «строительстве» и мотивном преобразовании, удивительная простота и ясность музыкальных образов, ослепительность динамических нарастаний!

Симфоническая пьеса «Дриады» (1910, соч. 45, № 1) и две симфонические поэмы — «Бард» (1913, соч. 64) и «Океаниды» (1914, соч. 73) — сочинения без определенной программы, непосредственно не связанные с «Калевалой». Это — поэтические картины-зарисовки, воплощающие одушевленную природу в ее изменчивом и вечном движении; это, наконец, — образ древнего, величавого певца-сказителя, погруженного в далекие воспоминания.

Быть может, менее художественно убеждающей из всех программных симфонических поэм Сибелиуса является «Ночная скачка и восход солнца» (1909, соч. 55). Она построена на контрастном сопоставлении двух разделов. В первом — сумрачный, тревожный склад музыки, непрерывно судорожно пульсирующий ритм образно живописуют стремительную скачку сквозь мрак и страхи ночи. Однако непрерывно повторяющаяся тема скачки, несмотря на ее многочисленные варианты, быстро создает впечатление однообразия, а следовательно — растянутости. Второй раз-

дел поэмы — умиротворенно-светлого, гимнического склада — недостаточно ярко по музыкальному тематизму и не восполняет пробелы предшествующей ему части. В целом в поэме преобладает несколько внешняя описательность и декоративность, что обычно совершенно несвойственно Сибелиусу.

Выдающееся положение среди всех программных творений финского классика занимает симфоническая поэма «Финляндия» (1899, переработана в 1900, соч. 26). В ней композитор сдержанно и сурово, но с огромным внутренним пафосом воплотил без всяких иносказаний патристическую тему, образ страждущей и побеждающей родины.

Поэма написана для парного состава оркестра при трех трубах и с усиленной группой ударных: литавры, большой барабан, тарелки, треугольник. Открывается поэма медленным вступлением (*Andante sostenuto*), в котором дано драматически острое сопоставление двух начал. Первое (с него и начинается поэма) воплощено в звучании глубоких басов оркестра, у глухо ревущих медных духовых инструментов, на резко диссонирующих аккордах. Это — образ давящей, гнетущей, мрачной силы:



Непосредственно из первого начала рождается второе, воплощающее некую упорную суровую силу, волю к сопротивлению. Скрытая, едва уловимая песенная мелодия скрепляет следующие друг за другом у медных инструментов мощные аккордовые массивы:

18 Andante

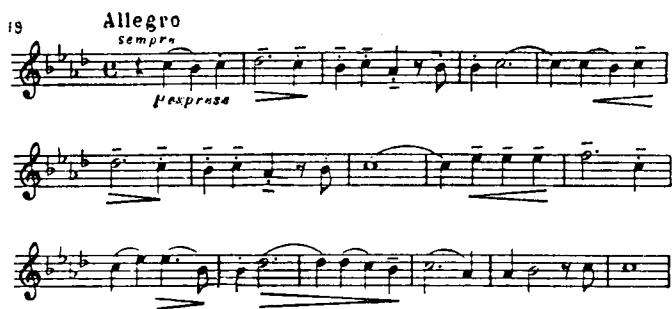
sempre *sf*

Так по-бетховенски Сибелиус показывает смысловую многозначность и внутреннюю конфликтность начального мотива-образа. Движение ускоряется (*Allegro moderato*). Трубы, тромбоны, литавры зовут к борьбе. Но снова возникает мотив угнетения, и снова — призыв к сопротивлению. И вот уже начинается новый эпизод поэмы (*Allegro*). На фоне увесисто шагающих басов у всего оркестра звучит гимн борьбы и победы, простой и ясный, как народная песня. Он перерастает в стремительный героический марш. В начале каждого куплета раздается призыв к борьбе:

17 Allegro

cresc. molto *ff*

На большом динамическом нарастании, символизирующем апогей борьбы, наступает внезапный перелом. В мягком и нежном звучании струнных и деревянных духовых инструментов широко и привольно всплывает певучая и светлая, глубоко народная по всему своему складу мелодия, которая воспринимается в качестве новой темы, темы освобождения. Однако начало ее представляет собой ритмически преобразованную тему гимна борьбы и победы. Как поэтически оправдана эта интонационная преемственность! Из темы борьбы и победы рождается песня, славящая освобождение:



Эта песня освобождения так хороша, что композитор повторяет ее, не внося никаких изменений, лишь обновляя ее оркестровый «наряд». Но вот она прерывается новым возбужденным проведением темы борьбы и победы, чтобы в заключении торжественно быть пропетой уже всем «хором» оркестра.

Как-то Сибелиус сказал: «В зарубежной прессе господствует ошибочное мнение, что мои темы часто являются народными мелодиями; однако до сих пор я не обработал еще ни одной темы, которая не была бы изобретена мною. Так, тематический материал «Финляндии» и «Саги» с начала и до конца принадлежит мне»¹.

Только большой и подлинно народный художник может создавать такие истинно народные образы и темы, такие монолитные симфонические картины.

¹ Rosa Newmarch. Jean Sibelius: a Finnish Composer. Lpz., 1906, стр. 16.

Программные симфонические поэмы Сибелиуса, наряду с программными сочинениями Листа, Чайковского, Сметаны, входят в мировую сокровищницу симфонической музыки.

СИМФОНИИ

Четверть века в творчестве Сибелиуса симфония занимала центральное место. За время с 1898 по 1924 год он создал в этом жанре семь произведений. За редким исключением, в них раскрываются различные стороны жизни финского народа, воспеваются патриотические национальные идеалы, изображаются картины родной природы. Вместе с тем в этих творениях многое связано с внутренним миром самого композитора. Не случайно он любил их называть своими исповедями. Однако о Сибелиусе—авторе подобных «исповедей» можно сказать словами Рубинштейна о Шопене: «...он писал субъективно, но субъектом его был весь народ».

Исключительно разносторонними и органичными предстают в симфониях связи творчества финского классика с народно-национальными истоками. Здесь еще чаще, чем в других сочинениях Сибелиуса, индивидуальные особенности его стиля производят впечатление типичных черт финского фольклора. Не менее симптоматично и обратное явление: нередко в качестве примет «чисто сибелиусовской» композиторской манеры воспринимаются приемы, восходящие к традициям народного искусства.

Глубоким было понимание композитором жанра симфонии. Он видел в нем инструментальную драму, способную вместить все богатство духовного мира современного человека. Высоко оценивая психологическую емкость этого жанра оркестровой музыки, Сибелиус считал, что в нем, в отличие от симфонических поэм, совершенно неуместны «зарисовки». Так он именовал в своих высказываниях о симфонии музыку иллюстративного характера: эмоционально однозначную и трудно поддающуюся обобщениям.

Силы художественных обобщений и психологической насыщенности музыкально-драматургических образов — вот чего особенно настойчиво добивался финский мастер и чем определялось его отношение к традициям мирового

симфонизма. В процессе сочинения своих инструментальных драм он исходил и от классических и от романтических традиций. Первые — классические — композитор развивал шире тогда, когда для выражения народно-национальных идеалов ему требовались цельные, устойчивые образы. А создавая более изменчивые, многозначные, в которых можно было передать сложные душевные переживания личности, порожденные противоречиями современной действительности, он чаще опирался на завоевания романтиков.

В большинстве симфоний Сибелиуса обе линии разнохарактерных традиций переплетаются необычайно тесно. Оттого одни страницы этих сочинений увлекают щедростью неуловимо изменчивых деталей, другие — подлинно эпическим размахом; одни — при внешней вольности течения музыкальных мыслей — покоряют силой скрытых в них глубоких обобщений, другие же — при строгой собранности чувств — таят в себе очарование внезапных вспышек мимолетных настроений.

В формах классического многочастного цикла финский мастер написал шесть симфоний, в одночастной форме романтических поэм — последнюю, седьмую. Но в многочастный цикл он вводил излюбленные жанры романтиков — балладу, фантазию. А внутри поэмной одночастной композиции Седьмой симфонии сохранил с особой бережностью очертания циклических сонатных форм классиков, хотя сам первоначально назвал эту симфонию... фантазией!..

В каждом из перечисленных произведений композитор смело — поистине творчески — переосмысливал классические и романтические традиции. Он сумел поставить их на службу и воплощению родной стихии финского народного искусства и жизненно правдивой передаче сложной «диалектики души» в своих «авторских исповедях». В итоге национальное и индивидуальное своеобразие симфоний Сибелиуса стало более рельефным, правда, не во всех семи в равной степени. Но и того, что было здесь достигнуто автором, оказалось достаточно, чтобы они все вместе обогатили финскую инструментальную классику еще одним жанром и образовали новую ветвь в мировой симфонической музыке реалистического направления.

Однако новаторские достижения в области инструментальной драмы давались Сибелиусу нелегко: им сопутство-

вали сложные творческие искания. В атмосфере возраставшего влияния модернизма эти искания становились все труднее. Как известно, финский мастер вспоминал позднее с горечью о том, каких мучительных переживаний стоило ему решение продолжать писать симфонии, зная о пренебрежительном отношении к своему излюбленному жанру со стороны многих современных композиторов. В таких условиях не всегда плоды его самоотверженной работы оказывались в равной мере совершенными.

Справедливость требует признать, что некоторые из инструментальных драм Сибелиуса можно отнести к категории национальной музыкальной классики лишь с известными оговорками. Но зато другие — и таких большинство — заслуживают самой высокой оценки. К лучшим образцам принадлежат Первая, Вторая, Пятая и Седьмая симфонии. Среди них четырехчастный цикл Второй — вершина творчества Сибелиуса и одно из наиболее содержательных произведений мировой симфонической музыки начала нашего столетия. Тем больший интерес представляет и первая инструментальная драма финского мастера, так как в ней уже наметились многие черты, характерные для облика второй.

Первая симфония, е-moll (1899, соч. 39), была написана за шесть-семь месяцев. За такой сравнительно небольшой срок Сибелиус создал крупное произведение в форме классического четырехчастного цикла. Накопленный к этому времени тридцатичетырехлетним композитором большой творческий опыт в области программной оркестровой музыки способствовал интенсивности и плодотворности работы.

Первая симфония сконцентрировала в себе ряд достижений автора в предшествовавших сочинениях. Но вместе с тем ею открылась новая страница в творчестве Сибелиуса. Ведущая тема его программной музыки — тема родины — получила более глубокое истолкование: усилился психологический аспект ее трактовки, возросла драматическая напряженность развития музыкальных образов.

Утверждение моральной ценности и красоты чувств, рожденных страстными исканиями положительных национальных идеалов, — такова основная мысль цикла. С нею связана значительная роль в симфонии патетики,

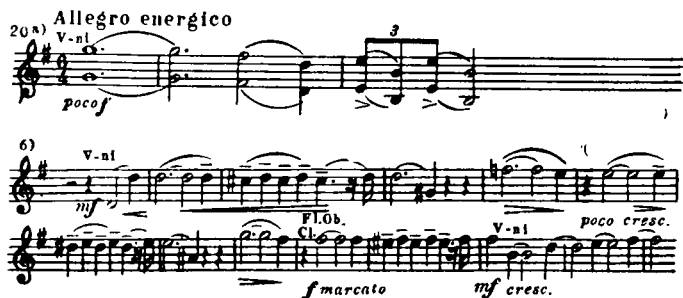
то светлой, романтически восторженной, то скорбной, величавой. Драматургический конфликт сложен: на протяжении всех частей идет борьба за превращение созерцательных образов в героические. Резкие эмоциональные контрасты, яркий национальный колорит — типичные черты этой симфонии. В создании такого колорита большую роль играют картины родной природы, поданные автором в виде «пейзажей настроения», а также претворение композитором некоторых характерных особенностей финского эпоса и, особенно, народных баллад.

Медленное вступление, предшествующее сонатному аллегро первой части, — неповторимо своеобразный «пейзаж настроения». Иллюзию звучащей тишины северной природы создает приглушенный рокот литавр и задумчиво неторопливое разворачивание минорной мелодии, исполняемой солирующим кларнетом. Своей тембровой окраской и непринужденной простотой она напоминает народные импровизации на свирели. «Северной элегией» можно назвать эту музыку, в сумеречном, меланхоличном тоне которой словно отразились печальные раздумья финских патриотов над участью родной земли:



В сонатном аллегро созерцательные настроения, родственные музыке вступления, чередуются с иными — порою совершенно противоположными. О нарастающем душевном подъеме говорит музыка главной (ми-минорной) темы аллегро. Сперва ее облик неуловимо — «по-сибелиусовски» — изменчив: зазорные квартовые скачки (пример 20 а) перемежаются взволнованными фразами. Но по ходу развития первого образа (главной партии сонатной формы) возникает распевная мелодия струнных (прим. 20 б). Развертываясь все шире, она приобретает патетический характер. И как ее

естественное продолжение воспринимается новое звучание квартовых оборотов — в виде героических фанфар¹:



Национальный колорит музыки первой части подчеркивает новая тема (связующая) — скерцозная, блестящая яркими «приметами» финского фольклора. Мелодии флейт, созданной в духе шуточных народных наигрышей, аккомпанируют арфы и струнные, и настойчивое повторение этими инструментами простейших гармонических последований создает иллюзию «аккордовых переборов» на кантеле:



Однако, несмотря на расширение круга жизнерадостных образов, сумеречные тени «Северной элегии» внезапно наплывают вновь. Побочная тема — второй «пейзаж настроения», близкий первому не только элегичным тоном музыки,

¹ Английский исследователь творчества Сибелиуса Сесил Грей усматривал в главной теме сходство с темой первой симфонии Бородина. Но, помимо этого, следует отметить, что певучая мелодия струнных внутри главной партии с ее непрерывно нарастающим пафосом светлых восторженных чувств и широтой дыхания представляется близкой некоторым мелодическим образам Чайковского: например, теме феи Сирени или коде вальса из «Спящей красавицы».

но и тонально-тембровой окраской: минорную мелодию исполняют, как и во вступлении, деревянные духовые инструменты.

В центре первой части (разработке) рисуется картина душевной бури, которая перерастает в картину яростно бушующих стихий природы, представленных как обобщенный многозначный образ «темных сил». Здесь поражают яркие контрасты... Внезапно из потока полифонии оркестра всплывает одинокий голос солирующей скрипки:



Поэзия «светлой печали», какой овевает звучание мелодии¹, заставляет ненадолго забыть бурю страстей... А когда они закипают вновь, то сквозь зловещее в своей безостановочности кружение вихревых пассажей пробивается упругая мелодическая линия, связанная с уже знакомым образом восторженной патетики. Противоборствующие силы «тьмы и света» сталкиваются в открытой борьбе...

Мелодической щедростью, текучестью развития музыкальной ткани и вместе с тем импровизационной свободой внезапных поворотов первая часть цикла во многом близка традициям романтического симфонизма (шубертовско-шумановского типа). Но как эти традиции преобразованы, как органично слиты с классическими!.. Драматическая кульминация напоминает своей остротой бетховенские конфликты. Да и последние страницы первой части (кода) решены в том же духе: эмоциональная напряженность музыки снова усиливается.

Во второй части симфонии — анданте — развитие конфликта продолжается, но уже в новом аспекте. Избранный здесь композитором жанр баллады позволил выдвинуть на первый план народно-национальное начало. Сочетание суровой сдержанности чувств с глубокой задумчивостью, столь характерное для северного фольклора, ярко

¹ Это — мелодия из побочной партии экспозиции, но в тембре струнных она звучит по-новому.

сказывается в повествовательной теме, которой начинается анданте. Создавая ее, Сибелиус обобщил черты многих народных жанров: песней-плачей, баллад — типа распространенной в Финляндии старинной трагичной баллады «Братоубийство» — и, разумеется, рун «Калевалы». В этой лирико-эпической теме, повторяющейся трижды наподобие рефрена рондо, отразился даже ряд исполнительских традиций финских рунопевцев:



Прообразами мерного ритма рефрена, диалогического изложения мелодии струнными и деревянными инструментами, а также гембрового колорита аккомпанемента (в котором непрерывно участвует арфа) являются ритм мерного покачивания сказителей, диалогическое исполнение ими рун под звуки кантеле.

Благодаря спокойному движению интонации народных причетов получили новый оттенок. Наряду с лирической проникновенностью им свойственна и некоторая строгость эпического повествования, характерная для ряда финских народных напевов балладного склада, примером чего может служить напев сказания о «Братоубийстве»¹:



¹ Сурово-мрачный характер этого сказания великолепно зрительно воссоздал основатель финской национальной живописной школы А. Галлен-Каллела.

Многочисленные эпизоды (вроде поэтической картины «северной лесной идиллии» с выразительным соло валторны) прекрасно оттеняют центральную сферу анданте — героико-драматическую. Ее представляют насыщенные патристическим пафосом картины героических народных битв прошлого. Но борьба за утверждение героических образов не приводит к победе: волевая маршеобразная мелодия неожиданно завершается трагически звучащими стопами. Конфликт остается неразрешенным.

После драматичной баллады живое задорное скерцо воспринимается как временный отход от сложных коллизий двух первых частей цикла.

В начале финала эмоциональное напряжение возрастает снова. В медленном вступлении, которым открывается финал, появляется музыка «Северной элегии». Но благодаря страстному пению всех струнных на фоне отголосков траурного марша (в экспрессивном аккомпанементе валторн и тромбонов) она преобразуется в образ скорбной патетики.

За вступлением следуют резкие контрасты бурных эпизодов в быстрых темпах и лирических — в медленных. Романтически приподнятый характер музыки проявляется и в широте разливов прекрасной светлой лирики, и в динамичности стремительных порывов. Однако композиция последней части цикла не вполне удачна. Для воплощения итогового вывода она недостаточно цельна и собрана. Это, видимо, чувствовал и сам автор: не случайно, назвав ее в подзаголовке «подобной фантазии», он, тем не менее, попытался ввести импровизационную стихию в русло сонатной формы (очертания ее проступают в эпизодах, следующих за медленным вступлением). Во всем же остальном, вплоть до яркой оркестровки, финал так же, как и остальные части цикла, написан и с подлинным вдохновением, и с несомненным мастерством.

Вторая симфония, D—dur (1901, соч. 43), — один из наиболее монументальных четырехчастных циклов Сибелиуса. Монументальность этого произведения обусловлена широтой раскрытия центральной темы творчества финского классика — темы родины. Она получила во Второй симфонии особенно разностороннее воплощение. Эпос, лирика, драма переплетаются в ней столь же органично и естественно, как в народных балладах.

Однако цикл — не только грандиозная симфонизированная баллада-сага. Он представляет собой настолько полный, многоплановый «сказ о родине», что в нем картины прошлого перерастают в картины настоящего — современной композитору жизни финского народа. И это вполне закономерно, ибо и те и другие служат здесь единой цели: утверждению идеи любви к отчизне как несокрушимой жизненной силы, способной привести народ к победе в самоотверженной борьбе за свободу.

Глубочайшая убежденность в грядущем освобождении родины, которую желал выразить и выразил в своей второй «исповеди души» художник-патриот, вдохновила его на смелые новаторские поиски музыкальных форм, отвечавших складывавшемуся у него идейно-художественному замыслу — подлинно народному и высокооптимистичному.

Своеобразна трактовка цикла. В начале в нем господствуют безмятежно светлые образы. Но в дальнейшем его развитие определяется двумя поворотами: «от света к мраку» и снова «к свету». Линию движения «к свету» можно также охарактеризовать принятым по отношению к бетховенскому симфонизму выражением — «через борьбу к победе». Эта концепция получает исчерпывающее завершение в финале — драматургической вершине всего цикла.

Но, в отличие от установившихся традиций, наиболее напряженным этапом в экспозиции конфликта стала не первая часть, а вторая: исключительно глубокое по содержанию анданте, представляющее собою яркий образец симфонической баллады. Она-то и является первым драматургическим центром цикла. Путь к подобному толкованию медленной части Сибелиус наметил еще в ми-минорной симфонии с ее эмоционально насыщенным балладным анданте. Особым стало также положение первой части, получившей значение своего рода пролога или введения в драму, правда, уже перерастающего в драматическое действие.

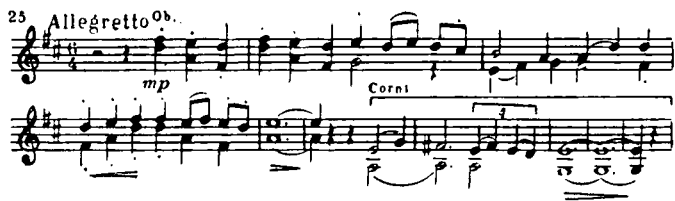
Композитор создал первую часть Второй симфонии в форме сонатного аллегро с кратким вступлением. Но и в начале и в конце он придал данной форме подчеркнуто уравновешенный, спокойный характер. Вот почему, несмотря на драматизм многих страниц первой части, возникает впечатление, что конфликт в ней еще не определился полностью: нередко и среди таких страниц «последнее слово»

остается за фрагментами невозмутимо безмятежной музыки.

Мгновенные переключения из одной эмоциональной сферы в другую, многозначность образов, поразительная даже для сибелиусовского стиля, — все это явилось результатом овладения автором буквально виртуозным мастерством развития текучей, гибкой музыкальной ткани, сотканной из разнообразных вариантов нескольких тематических мотивов. Многие исследователи творчества Сибелиуса во главе с Сесилом Греем придавали особое значение его искусству в преобразовании тем — их рассеиванию, концентрации, выделению из них мельчайших мотивов, собиранию последних вновь воедино и т. п. — и относили его к важнейшим новаторским достижениям финского мастера.

Примечательно начало первой части, вызвавшей восторженные отзывы ряда музыкальных критиков.

И вступление с его спокойным фоновым звучанием струнных в темпе *allegretto*, и всплывающие далее на этом фоне у гобоев и кларнетов простодушные веселые мотивы танцевальных наигрышей (они образуют главную тему сонатной формы) вводят в атмосферу северной природы и патриархального народного быта на лоне этой природы. Такое впечатление довершает тонкий штрих композитора — мастера пластично-образной оркестровой полифонии: в вариантных имитациях валторн отголоски наигрышей гобоев становятся похожими на лесные эхо:



Настроения патриархальной северной идиллии играют в дальнейшем важную роль. Особенно часто о них напоминают повторения спокойных аккордов вступления, которыми и завершается вся первая часть симфонии.

В то же время в самой эпически неторопливо разворачивающейся картине «Северной идиллии» внезапно возни-

кает новый образ. Среди танцевальных и пасторальных мотивов, звучащих в переключках разных инструментов, словно «голоса природы», один из таких голосов мгновенно превращается у скрипок во взволнованную лирическую мелодию:



С появлением 'еще' одной эмоционально напряженной мелодии — второй центральной темы первой части (у флейт, гобоев и кларнетов в момент установления в музыке темпа *Roco allegro*) — контрасты между идиллически светлой жанровой музыкой и лирико-драматической начинают быстро нарастать. Так происходит еще при первоначальном показе лирико-драматических образов в процессе их экспозиции. Лирика, черты жанровой картинности, эпической повествовательности и бурные драматические порывы сменяют друг друга и далее: в среднем и последнем разделах сонатной формы, особенно в среднем — разработке. Здесь заметно усиливается экспрессивная роль оркестровой полифонии и «драматургии тембров». В качестве характерных примеров можно указать на начало и конец разработки. Как сумрачно, тоскливо звучит в ее первых тактах у фаготов (пример 27) прежнее «эхо валторн», зародившееся в экспозиции из интонаций... веселого танцевального наигрыша!.. В последних тактах разработки — обратное явление: в блестящем тембре медных инструментов тревожно-страстная мелодия лирического излияния, которую пели ранее скрипки, становится гимнически-торжественной (пример 28):





Однако яркую разнообразную музыку первой части цикла затмевают еще большим разнообразием другие: музыка балладной второй части и финала (скерцо в данном отношении менее интересно).

Первые же страницы вдохновенной баллады ре-мажорной симфонии превосходят силой драматизма предшествующее сонатное аллегро. Тем самым сразу же подчеркивается важная роль медленной части цикла. Как и в ми-минорной симфонии, музыка баллады написана в темпе анданте (*Andante, ma rubato*). Но трактовка жанра более новаторская. Композитор придал ему трагедийное звучание, выразив с большой силой такие чувства финских патриотов, как скорбь о судьбе порабощенного отечества.

В балладе Второй симфонии лирико-эпическая музыка стала более суровой и патетически скорбной; драматическая — более конфликтно острой. Соответственно раздвинулись масштабы формы, обогатилась палитра оркестровых красок — особенно за счет густых и темных красок (низких регистров, фаготов, виолончелей, контрабасов), — расширился круг ладогармонических средств от архаичной диатоники до сгущенной хроматики.

Контраст между безмятежно светлым звучанием ре-мажора в заключении первой части цикла и одноименным минором второй воспринимается как резкий поворот от идиллии к трагедии. К тому же суровость минора усилена натурально-ладовыми оборотами.

Примечательна рельефной образностью и лаконизмом средств фоновая музыка, начинающая анданте. Весь фон сведен к одной линии. Сумрачно звучит она у струнных басов, повторяющих ее с каким-то зловещим упорством. Неизменно сохраняется штрих пиццикато — излюбленный Сибелиусом для обрисовки настороженности. Программная картинность этой «по-северному» угрюмой музыки вряд ли оспорима. Однако как далека она от иллюстративных «зарисовок», против применения которых в симфонии возра-

жал финский мастер, как не похожа она на традиционные декоративные изображения «завываний зимнего ветра», «бушующих метелей» и т. п.!...

Выразительный фон способствует созданию обобщенного образа северной баллады трагического содержания при сочетании этого фона в дальнейшем с темой, названной самим автором «мрачной» (мелодия фаготов):



Так же как и в анданте ми-минорной симфонии, музыка повествовательного склада играет здесь роль рефрена. Но на том и кончается сходство... Рефрен второй баллады, в отличие от первой, непрерывно развивается: при переходе от фаготов к струнным он утрачивает оттенок эпической сдержанности. В мелодии ярче выделяются интонации народных причетов. Вскоре эта мелодия превращается в выражение более субъективной лирики и, приобретая тревожный характер, подводит к драматическим эпизодам, в которых господствуют образы смятения, отчаяния и трагической борьбы.

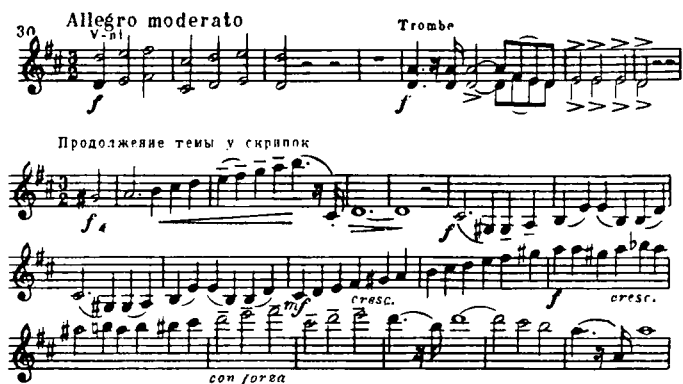
Резкие сопоставления тревожных возгласов в верхних регистрах оркестра и аккордовых массивов в басах, напряженные речитативы фаготов, виолончелей на фоне вихревого кружения пассажей скрипок, внезапные смены темпов, динамики, полифония контрастных ритмических мелодических рисунков характеризуют музыку подобных эпизодов трагической борьбы. Но и всем перечисленным еще не исчерпывается разнообразие музыкальных средств анданте... Как бы оспаривая у рефрена право на проникновенное высказывание чувства печали, возникает еще одна тема — по-сибелиусовски задушевная, лирическая мелодия, распевно мягкая, она сразу же звучит у струнных.

Выразительный тематизм в этом прекрасном сочинении сочетается с собранностью формы, что делает его воздействие еще сильнее. Композитор придал музыке баллады ряд черт самой драматичной формы — сонатной, органично слив ее с наиболее народной — рондо. По глубине и сме-

лости трактовки балладного жанра ре-минорное анданте — в своем роде уникальное явление в мировой симфонической литературе.

Музыка третьей части Второй симфонии — си-бемоль-мажорное скерцо — вся в устремленности вперед, к финалу, в который она и переходит без перерыва. Всего лишь два раза, в двух трио, приостанавливается ее вихревой полет. Здесь всплывают образы «северной идиллии» и, в силу этого, третья часть цикла становится связующим звеном между первой частью и финалом. В трио содержится несколько мелодий явно фольклорного происхождения. Основанные на девятикратных (!) повторениях одного тона¹, они подчеркивают своим появлением народно-национальный характер идиллично-пасторальных образов симфонии.

Непосредственно после второго трио начинает расти большая волна динамического нагнетания, и на ее гребне рождается первая ре-мажорная тема финала — одна из прекраснейших мелодий Сибелиуса, воплощение светлой патетики:



После нескольких тактов, заполненных звучанием героических фанфарных мотивов труб, начинается разворачивание у струнных этой певучей мелодии, отличающейся ред-

¹ На данные фольклорные черты мелодики трио обращал внимание финский исследователь творчества Сибелиуса Э. Тавастьерна: действительно, в настойчивой повторности тонов сказываются традиции рунических напевов.

костно широким дыханием. Щедростью разлива патетически приподнятой лирики она родственна аналогичным мелодическим образам П. И. Чайковского. Кроме того, в приемах, какими подчеркивается ее эмоциональная насыщенность, есть немало сходных черт с музыкой А. Дворжака¹.

Но, быть может, еще более высоким достижением Сибелиуса является вторая тема финала. В ее музыке поразительно ярко отразился дух освободительной борьбы народных масс. Своим эмоциональным строем тема вызывает ряд ассоциаций с революционно-демократической песенностью начала нашего столетия и особенно с песнями-маршами.

...Строгая простота лирически проникновенной мелодии, которую ведут духовые инструменты, упругий ритм, который постепенно все определенной воспринимается как ритм трехдольного марша (не случайно в сопровождении струнных рисуется образ массового шествия), и, наконец, горделиво-торжествующий переход темы из минора в мажор, — тут мелодическая линия выпрямляется, словно стальная пружина, — вот что делает ее близкой по складу и характеру к освободительным песням²:



Симфоническое развитие финала, написанного в форме сонатного аллегро, концентрируется в его средней части — лаконичной разработке, где переключки фаготов, труб и

¹ В главной партии финала мотивы героических фанфар у труб, сопутствующие развитию ее светлой, лирической мелодики, играют примерно такую же роль, что и в побочной партии финала Пятой симфонии чешского классика, где благодаря фанфарным интонациям в сопровождении темы в лирическую сферу вошла героика и придала ей большую психологическую напряженность и приподнятость.

² При этом совершенно не исключена возможность искать и находить прообразы данной темы в жанровых либо в обрядовых напевах финского или карело-финского фольклора (к чему склоняются некоторые финские исследователи творчества Сибелиуса).

других духовых инструментов воспринимаются подобно боевым фанфарным кличам. На этой последней, и самой ожесточенной, стадии борьбы за положительный национальный идеал конфликт разрешается. Торжественно-гимническое звучание ре мажора в заключительных страницах симфонии знаменует полное преодоление сумрака ее второй части — ре-минорной баллады.

Единодушно отмечала музыкальная критика выдающуюся творческую победу Сибелиуса в разрешении трудной проблемы создания художественно убедительного оптимистического финала — проблему особенно сложную в условиях кризисного состояния жанра симфонии во многих западноевропейских школах начала XX века.

По сравнению со вторым сонатно-симфоническим циклом, два следующих — третий и четвертый — представляются менее значительными достижениями финского классика. Третий цикл занимает наиболее скромное место среди других инструментальных драм Сибелиуса; четвертый вообще стоит особняком. Это единственная из семи «исповедей души», в которой преобладают мрачные, субъективные настроения.

Третья симфония, C-dur (1907, соч. 52), — небольшой по масштабам цикл, состоящий из трех частей. В его музыке сказалось добровольное самоограничение композитора при отборе круга образов и выразительных средств с целью достижения более лаконичного и классически уравновешенного выражения музыкальных мыслей.

Резко сократились размеры симфонии. Ее партитура состоит всего лишь из 70 страниц. Такое сокращение особенно заметно при сопоставлении с двумя ее предшественницами: в ми-минорной симфонии насчитывается 160 страниц, в ре-мажорной — 145. Показателен также состав оркестра. В нем нет ни арфы, ни трубы, играющих немалую роль в первом сонатно-симфоническом цикле. Но главная особенность третьего цикла, почему он и стал сравнительно кратким, это — менее широкий диапазон его эмоционально-образного содержания.

И в сонатном аллегро первой части, и в андантино второй части, представляющей собой классические вариации,

и в последнем аллегро финала преобладают в целом светлые образы.

Скромной по стилю называл партитуру до-мажорной симфонии Сесил Грей. С такой ее характеристикой можно согласиться, но только с одной существенной оговоркой: «скромность» в данном случае не означает ни бесцветности, ни впечатления некоей академической сухости в результате насильственного подчинения «сердца разуму», следования букве, а не духу классических традиций. Нет! Ни о чем подобном не говорит музыка Третьей симфонии. Наглядным примером свежести и поэтического обаяния, свойственных многим ее страницам, может служить лирический образ второй части — основная тема андантино (исполняемая флейтами):



Характерная для музыки андантино детализация оттенков, мягких переливов светотеней — одно из проявлений новой тенденции, которая начала намечаться в симфоническом творчестве композитора к концу первого десятилетия XX века. Она заключалась во внесении в жанр инструментальной драмы черт некоторой камерности, что сказалось в упомянутой «скромности» стиля третьего цикла.

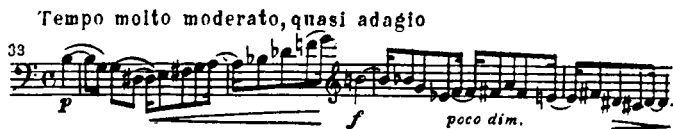
Четвертая симфония, а-moll (1911, соч. 63), была для Сибелиуса одним из тех его сочинений, над которым он работал особенно напряженно. Примечательно высказывание автора о новой симфонии. Он говорил, что она представляет собой «протест против современных методов композиции», что именно поэтому «в ней нет ничего, абсолютно ничего, от цирка!..» Сказано было резко. Но нетрудно догадаться, что мог подразумевать под «цирком» автор «исповедей души»... Музыканту, не терпевшему игры в звуки «ради звуков», композитору, который никогда не жертвовал психологической правдивостью развития музыкально-поэтических образов во имя удовольствия пока-

зять лишний раз свое профессиональное мастерство, многое из того, что выходило из-под пера представителей различных модернистических течений, должно было казаться заслуживающим презрительного эпитета «цирк»!

Но какое парадоксальное, на первый взгляд, явление! Произведение, задуманное Сибелунисом как своего рода протест против современных, то есть модернистских, приемов и методов композиции, как подтверждение его неизменной верности духу великих классических традиций, оказалось после завершения менее близким этим традициям, чем остальные сочинения того же жанра.

Четвертая симфония несет в себе довольно явные следы идейных и художественных противоречий... При том, что многие ее страницы захватывают глубиной и силой выражения жизненно правдивых чувств, а присущие ей яркие картины северной природы поданы с такой проникновенностью, которая свидетельствует о несомненной связи симфонии с темой родины, — в ней все же слишком часто появляются образы, отмеченные чертами субъективизма, душевной замкнутости и подавленности. Музыкальный язык этого цикла сложен, а порой и усложнен, и перенапряжен.

Две медленные части (первая и третья) и две быстрые (скерцо и финал) представляются чередованием скорбных, трагических раздумий с бурными взрывами энергии, но энергии нередко лихорадочно тревожной. Эпизоды мрачных раздумий трактованы в сугубо камерном плане: с какой-то аскетичной строгостью звучат в них сумрачные, сосредоточенные монологи солирующих инструментов, примером которых может служить соло виолончели из первой части:



В быстрых частях нередко красочно-колористические штрихи (в финале, например, использована даже звучность колокольчиков). Но так как в скерцо и в финале преобладают образы тревожной, нервной возбудимости, то

подобные штрихи лишь усиливают сложность образов. В особенности это заметно в скерцо с его причудливыми гротесковыми контрастами.

Напряженную музыку Четвертой симфонии, часто замкнутую в сфере мрачных субъективных настроений, во многом характеризуют остро диссонирующие интонации (интонации тритона). Как пишет современный финский музыковед Вейкко Хеласвуо, «вся ее музыка произрастает из интервала увеличенной кварты, по-средневековому «дьявола в музыке». И далее он утверждает, что этот интервал своей почти пугающей резкостью «словно символизирует то «не тронь меня», которое звучит во всей симфонии».

Пятая симфония, Es-dur (1915, соч. 82; окончательная редакция — 1919), была названа многими критиками после ее первых исполнений «Симфонией возвращения к жизни» — столь разительным контрастом показался ее светлый характер по сравнению с предшествующей «исповедью души». Многолетний труд композитора над этим произведением оказался всецело оправданным: оно явилось новой гордостью финского классического симфонизма.

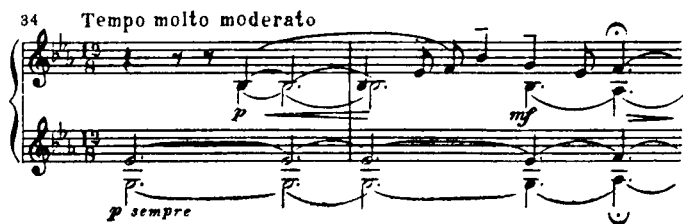
В ми-бемоль-мажорной симфонии преобладают картины природы и сцены народного веселья. К ее радостной музыке удивительно подходят слова, сказанные однажды Сибелиусом о своем творчестве: «Жизнь, которую я люблю бесконечно, — это чувство должно наложить отпечаток на все, что я пишу». Любовь к природе и к человеку ярко выразилась в своеобразной «пасторальной» поэме финского мастера. Эпизоды волевого характера, лирические, а иногда и драматические образы еще больше обогащают ее эмоционально щедрую музыку, в которой воспеваются светлые стороны жизни.

В самой структуре симфонии есть некоторые черты, приближающие ее к поэзным композициям. Цикл состоит из трех частей, но в монументальной первой части слиты воедино две: медленная — род обширной интродукции-фантазии и быстрая — скерцо, выполняющее роль сонатного аллегро. Далее следует андантино танцевального движения и аллегро финала с широко развернутым гимничным заключением (кодой).

Подобное строение цикла явилось еще одним, новым вариантом творческого переосмысления и развития фин-

ским мастером завоеваний романтического и классического симфонизма. Свободная текучесть романтических поэзных форм позволила ему теснее слить в первой части два типа образов: картины природы медленной интродукции-фантазии непосредственно перерастают в картины народного веселья в быстром скерцо. А строгая собранность классических форм и, в частности, полифонических вариаций послужила в андантино второй части основой для создания законченной танцевальной сцены, выделяющейся среди пестрого потока жизнерадостных образов симфонии более спокойным характером — какой-то идиллической безмятежностью, патриархальностью.

Симфония открывается музыкой пасторального склада. Словно «голоса природы», звучат певучие зовы валторны и отголоски этих зовов у флейт и гобоев:



Трепетной ритмической пульсацией выделяются далее фоновое звучание струнных и экспрессивные «говорящие» фразы деревянных духовых инструментов, которые рассеивают постепенно впечатление чисто пасторального звучания музыки.

Большие волны эмоциональных нарастаний подготавливают переход от развернутой фантазии вступления к динамичному скерцо, где среди упругих танцевальных тем мелькают мотивы «валторновых зовов». Интенсивное тематическое развитие во всех голосах партитуры (придающее скерцо сходство с сонатным аллегро) подчеркивает неукротимую энергию танцевальной народной стихии. Мощное оркестровое *crescendo* довершает яркое впечатление от этой полнокровной жанровой картины.

В семи вариациях второй части раскрываются разнообразные оттенки очаровательной темы андантино:



Мелодическую выразительность музыки усиливает появление в ней мотивов «валторновых зовов» (в седьмой вариации) и певучего мотива у гобоев (в первой вариации). Этот мотив предвосхищает начало одной из мелодий финала и, развиваясь далее (в четвертой вариации в басах), становится все более близким к ее звучанию в последней части цикла.

Мотив мелодии финала в вариациях андантино:



Та же мелодия в качестве темы финала:



Различные разделы и части симфонии связывают таким образом две «мотивные переклички» — между музыкой андантино и интродукции («зовы валторны») и между андантино и финалом (приведенные выше примеры), чем еще больше подчеркивается единство цикла.

Последняя часть симфонии — необычайно сочная музыкальная картина праздничного веселья.

К несущимся вперед пассажам струнных присоединяются все голоса деревянной группы, вплоть до не слишком «поворотливых» фаготов. В общем стремительном разбеге искрящейся весельем полифонии, невольно заставляющей вспомнить о знаменитой увертюре «Проданной невесты»

Б. Сметаны, почти наглядно, зримо рисуется движение толпы. Так начинается финал...

Две жизнерадостные мажорные темы, из коих первая уже была намечена в «мотивных переключках» вариаций андантино (пример 37), представляют собой ту сферу более певучей мелодики, к которой устремляется поток подвижной полифонии оркестра. И мелодически певучая музыка и музыка «стремительных разбегов», развиваясь далее подобно эпизодам и рефрену рондо¹, открывают все новые, яркие грани в массовом народном образе.

Последние страницы третьей части и всей симфонии — торжественный гимн красоте природы и радости жизни. Здесь сосредоточились все лучезарные краски этой партитуры; могучее *crescendo* коды некоторые критики уподобляли восходу солнца.

В действительности оркестровый стиль Пятой симфонии отмечен каким-то особым светлым колоритом. В ней весьма редко появляются густые темные краски низких регистров фаготов, контрабасов, виолончелей, тяжелые грузные басы, плотные массивы аккордов, характерные для многих симфонических партитур Сибелиуса. В этом произведении, не случайно прозванном «Возвращением к жизни», музыкальный язык стал совсем иным, чем в Четвертой симфонии. Он изменился во всем, начиная с прояснения ладотональных красок и кончая прояснением палитры тембровых красок, вновь заигравших ярким солнечным светом, особенно заметным после сумрачных звучаний предыдущей партитуры.

Ш е с т а я с и м ф о н и я, d-moll (1923, соч.104), — произведение, написанное с характерным для зрелого стиля Сибелиуса блестящим мастерством, но, все же, представляющееся менее крупным его достижением в области инструментальной драмы. Однако, судя по высказыванию автора, оно было задумано весьма интересно. Композитор полагал, что это будет музыка «бурная и страстная», отмеченная резкими контрастами, которые он определял так: «Тьма и пасторальность». В последней части

¹ В рондо финала композитор усилил действенность развития жизнерадостного образа, применив отдельные приемы, характерные и для сонатной формы.

симфонии Сибелиус намеревался создать «оркестровую бурю».

Но существовали, видимо, какие-то, неведомые нам до сих пор, причины, сковывавшие могучую фантазию финского мастера в пору сочинения симфонии. Ее музыка оказалась менее эмоционально непосредственной и щедрой, чем обычно. Правда, автор сумел придать ряду мелодических образов характерный отпечаток ладового звучания старинных фольклорных финских напевов, широко применив обороты дорийского лада; достиг он также и большего разнообразия в использовании тембровых красок, пополнив обычный состав оркестра арфой и бас-кларнетом¹.

Но в самом главном — в решении драматургии цикла — композитору на этот раз несколько изменило чутье. В четырехчастном цикле Шестой симфонии Сибелиус отказался от медленной части, чем сузил возможности контрастных сопоставлений различных образов и более широкого развития лирики, всегда так сильно обогащавшей его музыку. В итоге крупный по своим масштабам цикл получился несколько однотонным. Возможно, тут и кроется причина его меньшей популярности сравнительно с другими симфониями, особенно — со Второй, Пятой и Седьмой.

С е д ь м а я с и м ф о н и я, C-dur (1924, соч. 105), — единственная среди всех остальных, созданная в виде грандиозной одночастной поэмы. О замысле этого произведения автор говорил: «Радость жизни и жизнеутверждение с аппассионатной вставкой». Первоначально он предполагал написать Седьмую симфонию как трехчастный цикл с финалом в форме рондо. В ходе работы его намерения изменились, но главным образом лишь в отношении формы, а не решения общей музыкально-поэтической концепции. Последняя осталась прежней. Поэтому композиция «симфонической фантазии», как было названо произведение автором при его первом исполнении в 1924 году в Стокгольме, вобрала в себя черты классического многочастного цикла.

Начало симфонии, которое соответствует медленному вступлению, — музыка еще неясных настроений, связанная с образами пробуждающихся сил природы. Понемногу из рассеянных по разным голосам коротких мотивов начи-

¹ В других симфониях Сибелиуса Бас-кларнета нет.

нают выделяться певучие мелодические линии (у альтов и скрипок), и их развитие подводит к центральной теме симфонии — светлой фанфарной мелодии тромбона:



Гибкая оркестровая полифония великолепно передает закипающее волнение страстей, которое выливается в бурный взрыв задуманной автором «аппассионатной вставки». Это — эпизод в темпе *Vivacissimo*, соответствующий скерцо классических циклов. За ним следует еще один эпизод, но уже в темпе *Adagio*, в нем вновь появляется тема тромбона, на сей раз звучащая, однако, далеко не столь светло и радостно, как прежде. Отголоски стремительных вихрей скерцо в однообразном кружении пассажей струнных, минорная тональность (с-moll) придают центральному образу симфонии драматически-напряженный характер.

Возвращением в мажорную сферу и появлением задорных народно-танцевальных наигрышей знаменуется начало последнего и наиболее обширного раздела симфонии: аллегро финала. Финальное аллегро сменяется медленным заключением, в котором яркая мелодия тромбона воспринимается как жизнеутверждающий гимн. Своеобразным послесловием звучит затем музыка, рисующая снова пробуждение сил природы.

Начав Первую симфонию неповторимо своеобразным пейзажем настроения «Северной элегии», финский классик посвятил последнее свое творение в этом жанре воспеванию родной природы, с ее вечно обновляющейся красотой. Как мощный светлый аккорд, завершила до-мажорная «симфоническая фантазия» цепь сонатно-симфонических циклов, над созданием которых великий композитор трудился четверть века.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДРУГИХ ЖАНРОВ

Как известно, Сибелиус испробовал свои силы во всех областях музыкального творчества, начиная с инструментальных и вокальных сочинений и кончая оперой. За исклю-

чением оперы, где его опыты не увенчались успехом, в каждом из многочисленных жанров, к которым обращался этот композитор, он создавал немало интересных, художественно ярких произведений. Десятками насчитываются подобные произведения среди написанных им фортепианных миниатюр, романсов или песен.

Вместе с тем, соотношение различных жанров в творчестве финского классика еще больше убеждает в том, что он был прежде всего «симфонистом, мастером монументальных форм».¹ Богаче всего выдающимися достоинствами сочинения Сибелиуса, примыкающие ближе остальных к его симфоническим поэмам или к симфониям. Последние, по меткому определению Вейкко Хеласвуо, были для него «делом всей жизни».

Как непосредственное продолжение монументальных сонатно-симфонических циклов Сибелиуса выступает его единственный концерт. Написанный сразу после Второй симфонии, он вскоре стал одним из самых широкоизвестных во всем мире творений финского мастера.

Концерт d- moll для скрипки и оркестра (1903 — первая редакция, 1905 — вторая; соч. 47), достоинства которого настолько велики, что позволяют смело ставить его в один ряд с аналогичными произведениями Бетховена, Мендельсона, Брамса, Чайковского, Глазунова. Все лучшие черты творчества Сибелиуса выступают здесь особенно рельефно. Глубоко и разнообразно музыкально-поэтическое содержание концерта. Оно охватывает и проникновенную лирику и полнокровную героику. Суровые, мрачные тени чередуются со светлыми; созерцательные элегичные настроения — с патетикой либо с исполненной задора, жизнерадостности динамичной танцевальностью.

Захватывающе драматично развитие разнохарактерных образов концерта, часто протекающее в напряженных диалогах солирующей скрипки и оркестра.

Солист и оркестр выступают у Сибелиуса как две равные силы, из которых каждая предстает во всем блеске своих особых средств. И это несмотря на то, что состав ан-

¹ Таков отзыв о Сибелиусе финского музыковеда Вейкко Хеласвуо, совпадающий с мнением многих музыкальных критиков.

самбля инструментов сравнительно невелик для концертного произведения, написанного в начале нашего столетия,— традиционный симфонический парный состав композиторов-классиков... К тому же и виртуозные приемы в партии солиста применены со строгим чувством меры. Они не имеют ничего общего с какими-либо нарочито броскими внешними эффектами. В высокохудожественной трактовке партии солирующей скрипки, в полном подчинении встречающихся в ней сложных и трудных приемов скрипичной техники экспрессивному началу сказалось великолепное знание Сибелиусом всех разнообразных возможностей горячо любимого им с юных лет инструмента. А в усилении роли оркестра проявилось уверенное зрелое мастерство автора Второй симфонии, которому не требовалось выходить за рамки парного состава для того, чтобы обогатить развитие музыкальных образов выразительной «драматургией тембров» различных оркестровых групп.

Концерт состоит из трех частей: медленной (средней) и двух быстрых (крайних).

На фоне трепетно пульсирующих засурдиненных струнных начинает петь солирующая скрипка. Это — главная тема сонатного аллегро первой части. По-скрипичному экспрессивная лирическая мелодия неповторимо обаятельна и своеобразна: подобны печальным вздохам ее нисходящие интонации. Своей меланхоличной задумчивостью она близка «Северной элегии» вступления Первой симфонии, но, по мере расширения диапазона мелодии до двух с лишним октав (!), она приобретает патетический характер и завершается страстными возгласами, которым тембр баска (струны *Соль*) придает особую драматическую напряженность:





Нагнетание эмоционального накала музыки в начале первой части определяет поэзный склад ее дальнейшего развития: каждая из следующих тем знаменует новую ступень продвижения к конечной цели — к торжеству жизнерадостных, мужественных образов, вплоть до героических.

Светлым лирическим пафосом покоряет мелодия второй темы, когда в расширенном ритмическом дыхании *Largamento* (начиналась вся часть в темпе *allegro moderato*) она возносится у скрипки соло в верхний регистр и парит над всеми остальными голосами оркестра. По-иному, но не менее сильно, впечатляет в дальнейшем еще одна тема — героическая. Ее властные призывы внезапно раздаются у медных инструментов на фоне радостного звучания жанрово-картинной музыки (эпизода в темпе *allegro molto*).¹

Увлекательно живое развитие музыкально-поэтических образов во многом представляется синтезом лучших классических и романтических традиций. По-бетховенски драматичны и целеустремленны диалогические эпизоды, примером которых может служить острый «поединок» между солистом и оркестром, возникающий в момент окончания первой темы. Здесь низкие басы оркестра словно пытаются сковать порывы к свету устремленных вверх пассажей скрипки, а ее мятежным возгласам упорно «возражают» зловеще-сумрачные реплики фаготов, кларнетов:



¹ Это — последняя, заключительная часть экспозиции сонатного аллегро, а героическая тема у медной группы — последняя тема экспозиции.

Музыка указанного эпизода и других «поединков» солиста и оркестра перекликается со многими драматически напряженными страницами сибелиусовских симфоний. Она напоминает кульминации его инструментальных драм, например, кульминацию первого сонатного аллегро ми-минорной симфонии.

В то же время уже само начало концерта с лирически непосредственного высказывания солиста, а не с торжественного показа всем оркестром главных тем, чем, как известно, характеризуется концерт классического стиля¹, заставляет вспомнить о трактовке данного жанра композиторами-романтиками. За полвека до Сибелиуса аналогичным образом дал первое слово солисту Мендельсон в своем прославленном скрипичном концерте. О сочетании традиций классических инструментальных драм с традициями романтических поэм говорят и другие особенности этого произведения финского мастера. Так, примечательно обилие в первой части концерта каденций у солирующей скрипки. Виртуозностью каденций композитор подчеркнул образную выразительность импровизационной манеры изложения романтично вольного, поэчного течения музыкальных мыслей и непринужденность излияний лирических чувств.

Широкое поэчное дыхание музыки еще полнее проявляется в характерных для всего симфонического творчества Сибелиуса больших волнах динамических нарастаний. Здесь — в концерте — они играют такую же драматургическую, смысловую роль, как и в его симфониях (Второй, Пятой): усиливают экспрессивность звучания крупных кульминационных разделов.

В подобных разделах обе партии — солиста и оркестра — уже не противопоставляются друг другу, а либо продолжают по очереди единую линию развития музыкальных образов, либо всецело сливаются одна с другой, как это происходит в конце первой части, завершающейся волевой маршеобразной музыкой.

К числу самых проникновенных страниц лирики, какие только создавал когда-либо финский классик, можно с

¹ Концерт с «двойной экспозицией»: сначала оркестровой, а затем экспозицией тем у солиста.

полным правом отнести страницы медленной части концерта — сравнительно небольшое по размерам адажио — один из чудеснейших романсов в мировой скрипичной литературе. Типично сибелиусовским «пейзажем настроения», снова напоминающим о «Северной элегии» и о других аналогичных пейзажах в его симфониях, является музыка краткого оркестрового вступления с прозрачно звучащими у деревянных инструментов перекличками пасторальных мотивов:



Но и элегично-созерцательный образ, и лирическая тема романсового склада, которую поет скрипка, становятся по мере их развития выражением патетически приподнятых чувств. И подобно тому, как это происходит в большинстве сонатных циклов сибелиусовских симфоний, за страницами эмоционально щедрой лирики следуют страницы музыки волевого характера.

Мужественностью, героичностью, неумным задором танцевальных ритмов отличается блестящий виртуозный финал концерта — второе сонатное аллегро цикла. Как вихрь, проносится огненно-темпераментная первая тема:



Непрерывная дробь литавр (которой вторят струнные басы), сопутствуя напористой мелодии скрипки, подчерки-

вает героические образы финала. Второй теме, отличающейся необычайно резко акцентированным танцевальным ритмом, также аккомпанируют литавры и контрабасы пиццикато. Грандиозные органые пункты в оркестровой партии, каскады виртуозных пассажей в партии солиста — все придает музыке последних страниц цикла какой-то неукротимый размах и делает особенно убедительным его жизнеутверждающий итоговый вывод.

Другой жанр творчества Сибелиуса, близкий не только к его симфониям, но в еще большей мере к его программным симфоническим поэмам, — это театральная музыка, которую он создавал для сценических произведений самого разнообразного характера. Чаще всего то были пьесы финских или скандинавских писателей — Пауля, Прокопе, Либекка, Ярнефельта, Кнудсена, Стриндберга. А из произведений драматургов других стран он остановил свой выбор на «Буре» Шекспира и двух пьесах своих современников: «Пеллеасе и Мелизанде» Метерлинка и пьесе Гуго Гофманстала «Каждый».

Сибелиус написал одиннадцать сочинений в жанре, о котором идет речь. Это немало, особенно, если учесть, что для каждого драматического произведения композитор создавал большое число музыкальных номеров. Лишь иногда бывали исключения. Например, при сочинении им музыки к драме Ярнефельта «Смерть» («Куолема»). Здесь партитура состоит только из трех номеров: «Интродукции», «Сцены с журавлями» и «Грустного вальса».

Написанные для театральных постановок, партитуры Сибелиуса обычно вскоре после премьер спектаклей начинали исполняться в симфонических концертах, иногда в виде составленных из них крупных сюит, иногда в отрывках. Только одна из таких сибелиусовских партитур оказалась непригодной для концертного исполнения: музыка к пьесе Гофманстала «Каждый»¹. По мнению Хеласвуо, препятствием для включения ее фрагментов в симфонический концертный репертуар явилась их чрезвычайно тесная

¹ Пьеса представляла собой вольную обработку Гофмансталем средневекового представления типа моралите.

спаянность со всем контекстом гофмансталевской пьесы — вне этого контекста они не могли быть понятными слушателям.

В большинстве случаев музыкально-сценические произведения Сибелиуса воздействуют в условиях концертного исполнения еще сильнее, чем при звучании их в театре. Отталкиваясь от сюжетной канвы литературной драмы, композитор творил музыкально-поэтические образы с такой силой художественного обобщения, что в дальнейшем они начинали жить жизнью, совершенно независимой от судеб их сценически-литературных первоисточников. Один из самых убедительных тому примеров — столь широко известный всем «Грустный вальс» (1903, соч. 44). В настоящее время мало кому ведомо, с какой сценической ситуацией и сценическими образами связана была первоначально его музыка. В спектакле драмы Ярнефельта «Грустный вальс» сопровождал сцену предсмертных галлюцинаций умирающей матери главного героя.

Ночь. Измученный долгим бдением у ложа матери, сын спит. Отблески красноватого света понемногу заполняют комнату; сначала глухо, а затем все явственнее слышатся неопределенные звуки музыки, из которых постепенно вырисовываются воздушные арабески вальсовой мелодии. Больная просыпается, поднимается; облаченная в белое, словно в какой-то бальный наряд, она мечется во все стороны, бесшумно скользя и призывно простирая руки. И в ответ на ее жесты отовсюду собираются в пары для танцев безмолвные толпы мужчин и женщин. Она бросается к ним, старается привлечь к себе внимание танцоров, однако никто из них, словно преднамеренно, не смотрит на нее. К концу этой сцены силы покидают больную, она падает, встает, снова пытается танцевать, вновь окружают ее хоромы фантомов. Еще одно мгновение, и на пороге появляется смерть...

Такова программная канва музыки Сибелиуса, но только канва, не более... Внешний мелодраматизм ситуации, оттенки мистики в ее сценическом оформлении — все это осталось за пределами музыкально-поэтических образов, созданных композитором с глубоким чувством жизненной правды.

Продолжая лучшие традиции поэтизации вальса в ми-

ровой симфонической музыке и в симфонизме Чайковского, чьи произведения так любил Сибелиус, финский мастер придал своему «Грустному вальсу» значение лирико-драматической поэмы о никогда не угасающих, даже перед лицом смерти, стремлениях человека к счастью, о его нестареющем сердце, о власти над ним светлых воспоминаний молодости. «Солнечным лучом, всплывающим из мрака», назвал обаятельно-певучую соль-мажорную мелодию вальса, появляющуюся у скрипок и флейты, его прославленный интерпретатор, дирижер Вилли Ферреро:



Но эта светлая мелодия заключена в рамку иных тем, не только мрачных, но порою приобретающих трагический характер. С подлинно новаторской смелостью композитор дерзнул ввести в сферу вальсовых ритмо-интонаций отголоски траурных ритмов:



При создании музыки к драме Сибелиус нередко расходился в своем толковании сценически-литературных образов с авторами поэтических текстов. Чаще всего это происходило в тех случаях, когда он сталкивался с текстами, отмеченными чертами модернизма. Например, при сочинении им музыки к символической драме Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» и пантомиме Кнудсена «Скарамуш», драматургия которой несла на себе известные следы модернистских влияний.

Не случайно музыкальной критике пришлось отметить не без некоторого удивления, «с какой верностью своим, сложившимся ранее художественным приемам» написал Сибелиус в 1905 году музыкальные номера к постановке «Пеллеаса и Мелизанды». В сущности, это было не чем иным, как еще одним новым проявлением реалистической направленности творчества финского мастера. Он не пошел по пути импрессионистски-утонченного воплощения образов символистской драмы, как то сделал до него Клод Дебюсси в опере «Пеллеас и Мелизанда», завершенной в 1902 году. «Наверяд ли можно себе представить какой-либо более разительный контраст, чем контраст между Дебюсси и Сибелиусом», — писал финский исследователь Фростерус, имея в виду трактовку ими обоими одной и той же пьесы Метерлинка.

Главная особенность музыкального стиля девяти симфонических номеров (соч. 46), написанных финским композитором к «Пеллеасу»¹, — это ясная связь их мелодики и ритмики с народно-бытовыми истоками. Песенность, танцевальность вносят жизненно реальную, свежую струю в утонченно-изысканную, тепличную атмосферу метерлинковской пьесы, полной символистских намеков и недомолвок. Элегичной вальсовой мелодией (исполняемой английским рожком) обрисован портрет главной героини во втором номере — «Мелизанда»:



¹ 1. У врат замка. 2. Мелизанда. 3. На морском берегу. 4. Весною в парке. 5. Три слепые сестры (второй вариант написан для голоса с оркестром). 6. Пастораль. 7. Мелизанда за прялкой. 8. Антракт. 9. Смерть Мелизанды. Кроме перечисленных номеров Сибелиусом был написан еще один (вступление к 2-й сцене IV акта), но он остался неизданным и исполнялся только по рукописи.

Задумчивой мелодикой народно-песенного склада отмечена музыка последнего номера — «Смерть Мелизанды»:



Мягкие, но вполне определенные мелодические линии, вальсовые ритмы делают хрупкий неземной образ, созданный Метерлинком, более естественным, живым и, не лишая его женственного, нежного обаяния, снимают с него покров нарочитой загадочности. Реальные очертания обретает в музыке Сибелиуса и обстановка действия: народно-жанровая «Пастораль», жизнерадостный, веселый гавот в «Антракте», штрихи пластичной изобразительности в эпизоде «Мелизанда за прялкой» — все это, в сущности, идет вразрез с чертами отвлеченной условности мизансцен символистской «драмы рока».

Второй опыт переосмысления композитором в реалистическом плане сюжета сценических произведений оказался еще более примечательным. Крупной творческой победой явилась его симфоническая партитура к пантомиме «Скарамуш», которую он написал в 1913 году по заказу копенгагенского Королевского театра.

Сюжет пантомимы Кнудсена — своеобразное сплетение фабульных мотивов разных пьес с участием «Скарамуша» (первоначально — персонажа итальянского театра масок) и мотивов романтических легенд, повествовавших о колдовском воздействии игры некоторых музыкантов — слуг самого дьявола. Действие сводится к следующему.

В замке молодого вельможи Лейлона и его красавицы жены Блонделен появляется бродячий музыкант Скарамуш. Своей игрой на скрипке¹ он зажигает в сердце Блонделен огонь безумной страсти. Подчиняясь его магическому смычку, она танцует, а затем, забыв о своей привязанности к мужу и о женской чести, устремляется за Скарамушем в парк.

Изгнанный из владений Лейлона, Скарамуш требует,

¹ Предок кнудсеновского Скарамуша обычно играл на гитаре, ибо считалось, что он родом из Испании.

чтобы Блонделен покорно следовала за ним, хотя она уже раскаивается в своих поступках. Но тщетны все ее попытки устоять против новых властных призывов Скарамуша. В отчаянии она решается убить этого рокового для нее музыканта.

Заколов Скарамуша, Блонделен продолжает слышать звуки его таинственной скрипки. Снова звуки заставляют ее танцевать. Теряя рассудок, она умирает.

Этот довольно мелодраматический сюжет был трактован Кнудсеном в тонах, во многом приближавших его к типу модернистских драм, повествующих с нарочитой многозначительностью о «вечных роковых страстях и соблазнах».

Сгущенность психологических коллизий подчеркнута краткостью времени, на протяжении которого разыгрывается действие: оно начинается незадолго до полуночи, а с наступлением рассвета все кончено — Блонделен мертва.

Показательны также некоторые ремарки автора, описывающие внешний облик героев. К ним относятся «приметы» Лейлона — «высокий, стройный молодой человек, несколько декадентского вида». Кроме того, при первой постановке этой пантомимы (претенциозно названной «трагической») преднамеренную условность ультраромантических приемов ее драматургии контрастно подчеркивали декорации, сделанные в стиле рококо.

Но музыка Сибелиуса сотворила чудо с крайне неровным в художественном отношении сочинением Кнудсена. Психологической тонкостью, подкупающе мягким, несколько камерным тоном она почти полностью сгладила неестественность сценических ситуаций. Своей жанровой конкретностью музыка ослабила впечатление символичной отвлеченности обстановки действия, а поэтичной одухотворенностью и по-сибелиусовски яркими вспышками мятежной патетики превратила мелодраму в эмоционально правдивую лирическую драму.

Замечательно разнообразна танцевальная сфера в партитуре «Скарамуша» (соч. 71). Ее открывает изящный менуэт, который, повторяясь в дальнейшем, характеризует обстановку — изысканный придворный бал в замке Лейлона:

Tempo di Minuetto. Lento assai



Далее выделяется болеро. В его музыке финский мастер сумел необычайно чутко воплотить характер этого танца в духе фольклорных испанских традиций. Болеро — как его танцует народ — отличается особым сочетанием горделивой внешней сдержанности с затаенной страстностью, постепенно все сильнее прорывающейся наружу. Терпкие диссонансы аккомпанемента воссоздают характерный тип звеняще-острого гитарного сопровождения плясок гитан. В ритмически упругой, выходящей затейливым рисунком мелодии передана эмоциональная напряженность плясок Испании:



В этой пантомиме болеро — не обычный дивертисментный танцевальный номер: придавая музыке большую взволнованность, оно психологически естественно подготавливает

экспозицию образа Скарамуша — самого условного у Кнудсена. И если появление темы Скарамуша с ее острыми изломами, нервной порывистостью знаменует завязку конфликта, то непосредственным подступом к ней оказывается болеро.

Как яркое выражение лирической интимной сферы, в которую вторгаются извне «злые силы», предстает чудесный вальс — один из поэтичнейших элегических вальсов Сибелиуса:



Отмеченный удивительной простотой акварельно-нежного рисунка мелодии, воздушной прозрачностью гармоний аккомпанемента, он может дать наглядное представление о том, что подразумевал Вейкко Хеласвуо, характеризуя партитуру «Скарамуша» как «истинно сибелиусовскую в ее поразительной экономии выразительных средств».

Еще при жизни композитора музыка «Скарамуша» получила широкое признание. Из двухактной пантомимы был составлен одноактный балет (в трех картинах), и в таком виде это произведение исполняется с большим успехом в театре Национальной оперы Финляндии.

Хотя и в совершенно ином плане, но не менее «сибелиусовским» является еще одно из удачнейших его сочинений в жанре театральной музыки — музыка к шекспировской «Буре» (соч. 109). Ее можно назвать своеобразной энцик-

лопедией искусства финского классика. Две сюиты, составленные из партитуры, написанной им к постановке «Бури» в Копенгагене (1926), включают в себя семнадцать номеров, предваряемых Прелюдией¹.

В предназначенных для тройного состава большого симфонического оркестра номерах «Бури» богатство контрастных музыкальных образов кажется неистощимым. Светлые жанровые картины, вроде «Жнецов», чередуются с юмористическими, скерцозными («Юмореска», «Канон»); яркие музыкальные портреты («Просперо», «Миранда», «Песня Калибана») соседствуют с танцевальными эпизодами («Танец нимф» и др.); красочное полотно, изображающее бушующую морскую стихию («Буря»), контрастирует и с прозрачной акварелью «Хора ветров», и с лирически мягкой «Колыбельной».

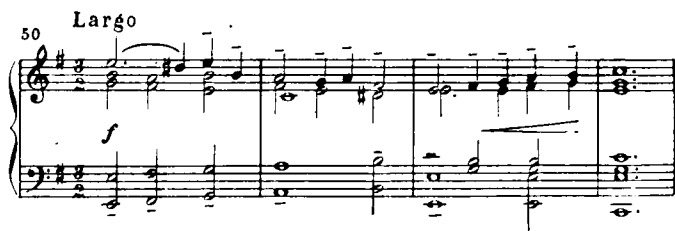
Трудно определить, что написано здесь с большим мастерством: крупная ли фреска (музыка собственно «Бури»), в которой все инструменты тройного оркестрового состава использованы с виртуозным блеском, заставляющим вспомнить о лучших эффектах красочной палитры Рихарда Штрауса², либо лаконичные миниатюры типа «Хора ветров». По тонкости употребленных в них колористических штрихов они могут соперничать с наиболее прославленными образцами «воздушной» оркестровки в мировой симфонической музыке: «Шествием пилигримов» и «Танцем сильфов» Берлиоза, «Волшебным озером» Лядова, некоторыми эпизодами из «Дафниса и Хлои» Равеля («Рассвет» и др.)³.

К числу самых глубоких образов обеих сюит «Бури» относится образ «Просперо», воссозданный Сибелиусом в музыке величавого хорального склада:

¹ Первая сюита: 1. Дуб, 2. Юмореска, 3. Песня Калибана, 4. Жнецы, 5. Канон, 6. Сцена, 7. Колыбельная, 8. Антракт, 9. Буря. Вторая сюита: 1. Хор ветров, 2. Интермеццо, 3. Танец нимф, 4. Просперо, 5. Первая песня, Вторая песня, 6. Миранда, 7. Наяды, 8. Танцевальный эпизод.

² В частности, это, аналогичная штраусовской, трактовка духовых инструментов, играющих вихревые хроматические пассажи длительностью в 6, 8, 10 тактов.

³ Небезынтересно обратить внимание на следующую мастерскую деталь у Сибелиуса, напоминающую колористические приемы импрессионистов: дополнительное одновременное расцветивание нормального звучания арфы тембром ее же флажолетов.



Просперо Сибелиуса — как бы родной брат моцартовского мудреца, гуманиста Зорастро. Так, в последнем своем монументальном творении финский классик снова подтвердил свою неизменную верность этически возвышенному духу классического искусства. А убедительнейшим доказательством его верности родному народному искусству может служить задушевная простая музыка «Колыбельной», мелодию которой так размеренно спокойно поют струнные на фоне тихих арпеджий арфы, подобных переборам кантеле:



Среди остальных жанров инструментального творчества Сибелиуса выделяются произведения, созданные им для фортепиано. Они образуют внушительную группу (более ста двадцати). Первые из них были написаны в пору наступления творческой зрелости композитора — в 1893 году (соната F-dur, соч. 12; десять пьес; соч. 24, и некоторые другие); последние — в 1929 году («Эскизы», соч. 114). Большой частью фортепианные произведения Сибелиуса — миниатюры, выходившие в свет тетрадями, которые сам автор снабжал различными подзаголовками: «Лирические пьесы», «Романтические», «Багатели» и т. п. Кроме того,

многие миниатюры обладают еще собственными программными названиями.

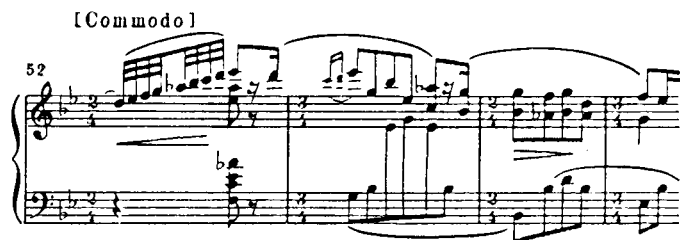
В области фортепианного творчества финский мастер решительно предпочитал писать программную музыку. Не меньший интерес представляет еще одна особенность, характерная для многих лучших образцов программных миниатюр Сибелиуса. Между миниатюрами и его же сонатно-симфоническими циклами существуют разнообразные связи. Эти связи явились результатом длительной работы композитора в жанре фортепианной миниатюры. Она длилась более тридцати лет и охватила собою тот период времени, на протяжении которого протекало «дело всей жизни» финского классика — создание им семи симфоний. В таких условиях некоторые фортепианные произведения начинали играть роль эскизов по отношению к симфониям, тогда как другие зарождались в качестве их непосредственных спутников. Отсюда эти пьесы («эскизы» и «спутники») помогают, благодаря своим программным заголовкам, уяснению содержания многих образов сонатно-симфонических циклов и к тому же проливают свет на характерные для них фольклорные истоки.

Так, наличие среди фортепианных сибелиусовских работ финских народных песен прославленной трагической баллады «Братоубийство» представляется весьма наглядным указанием на фольклорное происхождение ярких образов балладных анданте в первых двух инструментальных драмах композитора.

Немало интересного и важного для понимания смыслового значения разнообразной пасторальной музыки в Пятой симфонии дает возможность сопоставить ее с пятью фортепианными миниатюрами (соч. 75), которые были написаны Сибелиусом в 1914 году, то есть за один год до окончания нового сонатно-симфонического цикла (в первой редакции). Все пьесы оказались посвященными воплощению центральной темы цикла — темы природы. И каким великолепным «комментарием» для уяснения образного строя его пасторальной музыки (вступления и финала) являются эти миниатюры! Характерны уже сами их названия. Все программные подзаголовки говорят об одном — о приметах северных ландшафтов. «Когда цветет рябина», «Одинокая сосна», «Осина», «Белая береза», «Канадская ель» — таковы

названия пяти пьес, объединенных автором в одну тетрадь.

Эрик Тавастьерна, посвятивший описанию этих пьес немало прочувствованных строк, справедливо отмечал, что Сибелиус сумел в них передать и нежную поэзию северных белых ночей в прозрачной музыке «Осины», и идиллические настроения тихо гаснущих под северными небесами летних вечеров, создав в «Рябине» по-шопеновски мягкую фортепианную звучность:



Особое внимание обращал Тавастьерна на пьесу «Белая береза». В ее гибкой музыкальной ткани раскрывается светлая атмосфера летнего дня с дуновениями ласкающего ветерка, чуть слышно шелестящего в лесной листве. Сам композитор смог сказать о созданном им здесь чудесном образе любимой северянами березки всего лишь несколько слов: «Она стоит... такая... белая!..»

Некоторые фортепианные пьесы Сибелиуса связаны своими образами не только с его симфониями, но и с симфоническими поэмами. Так, своеобразным соединительным звеном между симфоническими легендами о Лемминкяйнене и симфонической фантазией «Дочь Похьолы» является во многих отношениях фортепианный цикл «Кюлликки, три лирические пьесы» (соч. 41), написанный в 1904 году. Как указывает на то само название этих пьес, основой их программы послужила финская народная легенда о Кюлликки. Она рассказывается в одиннадцатой и двенадцатой рунах «Калевалы»:

У родных росла Кюлликки¹,
Выросла на славном Саари,

¹ Кюлликки — имя знатной девицы (Kyllikki), которое происходит от финского Kyllä — достаток, довольство.

Возросла в высоком доме,
Стройно вытянулась ростом... —

так говорится в начале одиннадцатой руны. Далее в ней описывается, как, блиставшая красой, но гордая нравом, Кюллиikki отказывала всем женихам; как безуспешно сватали ей своих сыновей солнце, месяц и звезда. Она — единственная из всех прекрасных дев острова Саари — осталась равнодушной к покорителю женских сердец — Лемминкяйнену. Презрительно высмеивала она его попытки посягнуть на нее.

Но однажды вечером, когда все девушки Саари играли и плясали «на краю лесной лужайки», к ним подъехал на санях Лемминкяйнен...

Он схватил Кюллиikki в сани,
Бросил деву на сиденье...

и умчал ее далеко.

Сопротивление Кюллиikki, ее мольбы, ее жалобы, ее примирение и обручение с Лемминкяйненом и их взаимные клятвы — обо всем этом повествуется в конце одиннадцатой руны: жених поклялся никогда не вступать в битву, чтобы добывать себе мечом богатства; невеста — отказаться навсегда от своей страсти к пляскам. Однако вскоре, как гласит двенадцатая руна, Кюллиikki нарушила обет: убежала из дому на танцы. На том и кончилось ее недолгое счастье с Лемминкяйненом; он покинул семейный очаг и снова пустился в странствия.

Сжато, но ярко показаны в трех пьесах Сибелиуса три момента в судьбе Кюллиikki: похищение и борьба с Лемминкяйненом, жалобы красавицы на свою участь и примирение с ней и, наконец, бурная вспышка ее увлечения пляской.

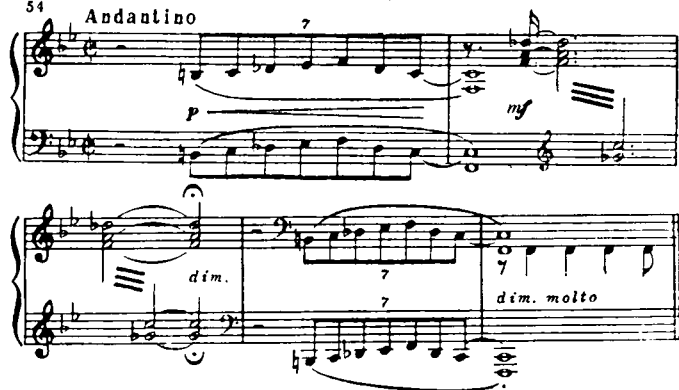
В традициях рунических напевов, с их размеренно спокойной ритмикой, с ниспадающими ходами в мелодике, выдержана эпически суровая, тяжеловесная музыка короткого медленного вступления, архаичное звучание которой подчеркнуто народно-ладовыми оборотами (например, дорийского лада):



В бурном движении аллегро, следующего за вступлением, сопоставляются две темы, обе звучащие на одном и том же взволнованном фоне. Но энергичная, мужественная мелодия первой из них устремлена вверх, тогда как более мягкая и женственная мелодия второй плавно скользит вниз. Напряженное развитие этих тем, подчеркнутое рядом приемов, характерных для драматической сонатной формы, ярко рисует картину борьбы Лемминкяйнена и Кюллики.

Музыка второй пьесы — андантино — отличается еще большей образной рельефностью.

Ритм медленных тяжелых вздохов, интонации причетов воссоздают жалобы, упреки Кюллики Лемминкяйнену. Это первый эпизод андантино — своеобразное *lamento*, которое повторяется затем еще раз в конце пьесы. В среднем эпизоде андантино контрастное чередование певучих фраз со стремительными октавными пассажами, с мощными аккордами фортиссимо, внезапные смены регистров, частые паузы и речевая выразительность мелодических речитативов — производят впечатление драматических диалогов, взаимных клятв героев рунической легенды:



В третьей пьесе скерцозная танцевальная сфера и более спокойная танцевальная музыка (эпизод *Tranquillo*) рисуют облик ветреной красавицы, вновь отдавшей своей страсти к пляскам.

Фортепианные миниатюры «Кюлликки» — яркий пример понимания Сибелиусом возможностей программной музыки. Финский мастер не сводил ее к изобразительной иллюстративности (к тому, что он именовал «зарисовками»). Напротив, он всегда стремился к сочетанию в программных музыкальных образах пластичной конкретности с эмоциональной выразительностью, с силой больших художественных обобщений. Для достижения подобной цели композитор воспроизвел в пьесах «Кюлликки» лишь часть сюжета, взяв из него только те эпизоды, которые представлялись ему наиболее существенными для психологической характеристики главной героини и для обрисовки ее образа более крупными штрихами. Один раз он даже совершенно отклонился от следования за фабулой легенды, повторив в конце андантино эпизод *lamento* после эпизода клятв, примиривших между собой похитителя с похищенной. Но за счет такого нарушения внешней логики развития сюжета Сибелиус углубил его психологический смысл.



Повторение *lamento* (см. прим. 55) придало образу обиженной Лемминкяйненем красавицы — ее лирическому в данном случае портрету — большую рельефность и законченность. А выделенная «крупным планом» лирика второй пьесы «Кюлликки» послужила весьма выгодным контрастом для восприятия скерцозной музыки последней пьесы — третьей.

В итоге получился органичный цикл, что отвечало намерениям автора. Не случайно на титульном листе рукописи он дал ему первоначально такое название: «Кюлликки, лирическая пьеса в трех частях».

Но дело не только в названии, от которого в дальнейшем композитор отказался по каким-то, оставшимся для нас неизвестными, причинам. Важнее другое — композиционное решение миниатюр «Кюллики». Оно довершает впечатление, что эти миниатюры составляют единое целое. Их строение и последование во многом близко закономерностям развития сонатного классического цикла. Первая пьеса — драматично сжатый очерк истории Кюллики (Сибелиус начал ее прямо с момента похищения героини) — соответствует сонатному аллегро со вступлением; вторая и третья пьесы — медленной части и финалу (финалу-скерцо). При этом напряженная динамика сонатной формы открывающего цикл звена дает толчок к дальнейшему, более широкому показу образа главной героини. В двух следующих звеньях цикла даны по очереди два ее портрета: сперва в лирическом аспекте, а затем в — скерцозном. В результате характеристика Кюллики в музыке Сибелиуса оказалась еще богаче и глубже ее характеристики в поэтическом первоисточнике программы. Композитор добился этого в жанре миниатюры тем же путем, что и в области монументальных жанров: творческим развитием и органичным сочетанием классических традиций с романтическими.

Цикл программных фортепианных миниатюр — это детище романтической музыки — он истолковал как многочастный классический сонатный цикл.

О влечении Сибелиуса к классическим формам свидетельствуют еще и другие фортепианные произведения: три сонатины, написанные им спустя восемь лет (в 1912 г.) после завершения цикла «Кюллики». При внешней скромности выразительных средств эти небольшие пьесы содержат ряд страниц по-сибелиусовски свежей, мелодически обаятельной музыки.

Такова музыка лирического размышления во второй части Первой сонатины (соч. 67) и, особенно, — музыка второй и третьей частей Второй сонатины (соч. 67). В прозрачной музыкальной ткани медленной части Второй сонатины композитор передал целую гамму оттенков идиллически светлого, лирического настроения путем необычайно экономного мастерского использования особенностей звучности различных регистров фортепиано:



В целом фортепианный стиль Сибелиуса характерен широким претворением жанрово-бытовой музыки. С бытовой романсовой, а также с песенной сферой связаны многие мелодические образы его миниатюр: Романс A-dur, Романс Des-dur (соч. 24), «Ноктюрн» (соч. 24), представляющий собой типичную «Песню без слов», «Идиллия» (соч. 24) — яркий образец баркаролы, «Серенада» (соч. 58) и др. Еще полнее представлены в его миниатюрах танцевальные жанры. То это мазурка, на основе которой создана музыка «Юморески» (соч. 34) и «Грез» (соч. 34), то многочисленные вальсы, собственно вальсы, так и названные композитором (пять), и вальсы в характеристичных миниатюрах. Такова, например, миниатюра «Причуда» (соч. 34). В ней особенно ясно сказалась любовь Сибелиуса к венскому вальсу. Явной реминисценцией штраусовской музыки является следующий фрагмент из музыки «Причуды»:



О неизменно пылких симпатиях финского мастера к вальсам Штрауса было настолько хорошо известно его соотечественникам, что однажды на этой почве произошел довольно любопытный случай. Сесил Грей, обедая в одном из ресторанов Хельсинки с Сибелиусом, невольно подивился тому, что вместо обычного джазового репертуара

музыканты все время играют штраусовские вальсы. Наконец, он не выдержал и выразил вслух свое недоумение. Тогда Сибелиус, обрадованно улыбнувшись, сказал: «Так происходит оттого, что здесь присутствую я, — и добавил: — Они же отлично знают, как горячо я это люблю».

Наряду с другими танцевальными жанрами в сибелиусовских фортепианных пьесах (менуэт, гавот) встречается и популярная в финском народном быту полька, которая к концу прошлого столетия приобрела в Финляндии значение одного из самых распространенных по всей стране национальных танцев¹. Ярким образцом финского варианта польки является музыка миниатюры Сибелиуса «Рондолетто» (соч. 40):



Фортепианное письмо финского мастера менее богато, чем его же оркестровое, однако этим не снижается значение присущих ему ценных качеств. К ним относятся: мелодизированный склад всей музыкальной ткани, ее ритмическая гибкость и колоритное использование педали.

Трактуя фортепиано как певучий инструмент, Сибелиус стремился к тому, чтобы каждый из его регистров пел своим «особым голосом». Отсюда, он охотно прибегал к приему «перекрещивания рук», позволявшему более рельефно выделять из разнообразных фонов либо мелодические линии, либо подголоски. Что касается ритмической подвижности его фортепианной музыки, то она являлась следствием уже упомянутого широкого претворения композитором различных танцевальных жанров.

Но, придавая наибольшее значение использованию всех возможностей певучего звучания фортепиано, финский мастер обращал также большое внимание на обогащение его тембровых ресурсов. К подлинным находкам в этой области необходимо отнести весьма искусное употребление композитором педали для воссоздания на данном

¹ Полька оттеснила на второй план «Полску» — трехдольный танец.

инструменте эффектов «эхо», которые он столь широко и выразительно применял в своих оркестровых партитурах¹.

Так даже в некоторых частных деталях сказывалась близость фортепианных миниатюр Сибелиуса к его крупным оркестровым сочинениям.

Наряду с инструментальной музыкой финский классик создал целый ряд произведений в различных вокальных жанрах. Кантаты (а *carpella* и с оркестром), вокально-оркестровые фантазии, баллады (вроде известной баллады «Пленная королева»), хоры с сопровождением и а *carpella* (смешанные, мужские и т. д.) уже образуют обширную группу его вокальных сочинений². Но основную массу этих сочинений составляют произведения для одного голоса с фортепиано (92) и для голоса с оркестром (восемь³). И хотя многие из них создавались композитором на тексты одних и тех же поэтов и круг авторов поэтических текстов был не слишком широким — преимущественно финские поэты, писавшие на шведском языке (например, Рунеберг), — эмоциональный диапазон сибелиусовской вокальной лирики, как справедливо утверждает Хеласвуо, весьма разнообразен. Только среди произведений, написанных для голоса с сопровождением оркестра, нежная, мягкая лирика песни «Три слепые сестры» (вокальный вариант оркестрового номера к «Пеллеасу» М. Метерлинка) соседствует и с более строгой в своей сдержанности лирикой песни «Паук» («Паук-крестовик» — песня к драме Пауля «Король Христиан II»), и с величаво-пафосной музыкой «Луоннотара», в которой в драматичной вокальной партии декламационного склада повествуется о сотворении мира согласно народной легенде, изложенной в первой руне «Калевалы».

В песнях для голоса с сопровождением фортепиано преобладают образы природы. Однако при воплощении

¹ На фортепиано эффекты «эхо» он создавал при помощи повторения в высоких регистрах фраз, ранее звучавших в басах, причем сливал все эти фразы общей pedalю.

² Одних только хоров а *carpella* у Сибелиуса свыше тридцати.

³ В том числе вторые авторские редакции номеров из музыки к сценическим произведениям и песен, написанных первоначально с сопровождением фортепиано.

даже одних и тех же настроений, например вызванных наступлением весны, композитор умел передавать их различные оттенки. Достаточно сравнить светлую, но спокойную и простодушную мелодику песни «Май» (на текст Иозефсона, соч. 57, № 4) с восторженной полетной мелодией «Весенней песни» (на текст Фитгера, соч. 50, № 1):

59 *Commodo*
a) *dolce* „Май“

Сол. выш. ко сбе. тят а туч. ка и . гра . ют .

61 *Tempo giusto*
b) *con brio* „Весенняя песня“

Мой привет вам, лес. вые се. ди, где вес. вы си. я. ет свет,

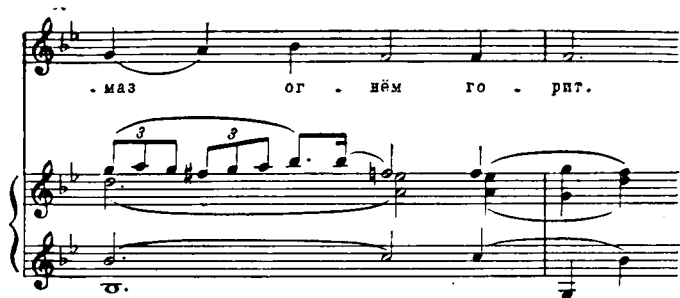
Неповторимым своеобразием отличаются вокальные миниатюры «Алмазы на снегу»¹ и «Мартовский снег» (тексты Векселла, соч. 36, №№ 6 и 5). Музыка этих двух песен принадлежит к лучшим образцам кристально чистой «северной лирики», проникнутой тонкой поэзией первых, еще робких предчувствий приближения весны — предчувствий, особенно дорогих сердцу северянина. По-григовски прозрачно звучит и вокальная мелодия и музыка фортепианной партии с воздушными мелодическими линиями и хрупкими гармониями в миниатюре «Алмазы на снегу»:

60 *Commodo*

Вес. но . ю на све. жин ко ал .

sf ma p

¹ Существует также во второй авторской редакции для голоса с оркестром.



Исключительно чутко претворены особенности финского фольклора в столь же обаятельной песне «Мартовский снег», музыка которой близка к национальным народным истокам и своей пятидольной ритмикой (ритмикой многих рунических напевов), и народно-ладовой окраской гармонического сопровождения:

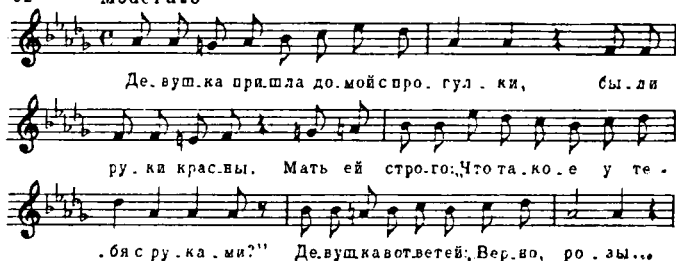
61 Andantino

Порой в вокальной лирике Сибелиуса встречаются иные музыкально-поэтические образы. Среди них элегично-созерцательная (по настроению) картина тонущего в вечер-

них сумерках и туманах города («Тихий город», соч. 50, № 5), драматическая баллада о плененном врагами герцоге Магнусе («Герцог Магнус», соч. 57, № 6), гимн в честь возвышенных чувств человека («Цветок дружбы», соч. 57, № 7) и другие.

Большую группу образуют песни в народном духе, повествующие о радостях и горестях простых людей. Такова яркая песня на слова Рунеберга «Девушка пришла домой с прогулки» (соч. 37, № 5), заслуженно пользующаяся широкой популярностью. Необычайно задушевно раскрываются в ней чувства крестьянской девушки, история ее первой любви; главным средством выразительности является гибкая, «говорящая» мелодика с экспрессивными паузами и в то же время с характерным для стиля Сибелиуса широким дыханием:

62 Moderato



Непосредственность, безыскусственная свежесть мелодики лучших песен Сибелиуса народного склада заставляет вспомнить его собственные слова, которыми он образно обрисовал принципиальные отличия написанной им музыки от музыки современных модернистов: «В то время как они изощрялись в изготовлении коктейлей всяческих оттенков и сортов, я всегда предлагал публике чистую свежую воду».

Обширное творческое наследие Яна Сибелиуса до сих пор еще не получило глубокого и всестороннего освещения. На русском языке литература о великом финском классике ограничивается небольшими разрозненными статьями. На иностранных языках имеется довольно большое количество монографий, однако наиболее крупные из них представляют собой книги, в которых характеристике и анализу творчества Сибелиуса уделено значительно меньше внимания, нежели описанию его жизни. К ним относятся очень ценные в биографическом и фактологическом отношении солидные документированные труды К. Экмана, Н.-Э. Рингбома, а также Сесила Грея. Мимо них не может пройти ни один исследователь творчества Яна Сибелиуса. Наряду с биографическими работами в иностранной литературе о Сибелиусе существует ряд исследований, посвященных отдельным жанрам его музыкального наследия. Таковы книги Э. Танцбергера о симфонических поэмах, Сесила Грея о симфониях, Э. Тавастьерна о фортепианном творчестве и некоторые другие. Эти работы, богатые интересными меткими и тонкими стилистическими наблюдениями, касаются лишь части музыкально-эстетических проблем, выдвигаемых музыкой Сибелиуса. К ним в первую очередь относится выяснение интонационного строя музыки финского классика, ее связей с различными пластами музыкального фольклора Финляндии, с мировой музыкальной классикой и, в частности, с творчеством русских композиторов. Особый интерес также представляет вопрос интонационного родства некоторых тем-мелодий Сибелиуса с русскими народными песнями; причина этого, по-видимому, коре-

нится в близости древних северорусских народных напевов и старинного карело-финского музыкального фольклора.

На пути разрешения этих сложных проблем стоят большие трудности. До сих пор не опубликованы дневники и письма Сибелиуса, еще нет академического издания его сочинений (в советских нотохранилищах имеется лишь часть его творческого наследия), мало сборников финского музыкального фольклора, отсутствуют серьезные исследования о финской народной песне.

Поэтому время создания капитального труда о Яне Сибелиусе на русском языке еще не наступило.

Но появление каждой новой работы о выдающемся финском композиторе-реалисте, друге русской и советской культуры, может приблизить к желаемой цели — к глубокому постижению его творчества. Поэтому если данная книга в какой-то мере удовлетворит интерес советских читателей к творчеству Яна Сибелиуса, если она будет способствовать более планомерному исполнению его произведений и явится стимулом дальнейшего изучения его наследия, то ее задача выполнена.

1961 г.

СОЧИНЕНИЯ С ОБОЗНАЧЕНИЕМ ОПУСА

О р к е с т р о в ы е

6. Кассация для малого состава оркестра (1895)
7. «Куллерво», симфония для солистов, хора и оркестра (1892)
9. «Сага», симфоническая поэма (1892)
10. «Карелия», увертюра (1893)
11. «Карелия», сюита (1893)
14. «Rakastava» («Возлюбленный»), сюита для струнного оркестра (1911)
16. «Весенняя песнь» (1894)
22. Четыре легенды:
 1. «Лемминкяйнен и девы на Саари» (1895)
 2. «Лемминкяйнен в Туонеле» (1895)
 3. «Туонельский лебедь» (1893)
 4. «Возвращение Лемминкяйнена» (1895)
25. «Исторические сцены», I (1899):
 1. Увертюра¹
 2. Сцена
 3. Празднество
26. «Финляндия», симфоническая поэма (1899)
39. Симфония № 1, e-moll (1898—1899)
42. Романс C-dur для струнного оркестра (1903)
43. Симфония № 2, D-dur (1901)
45. Две пьесы для оркестра (1910):
 1. Дриады
 2. Танец-интермеццо
47. Скрипичный концерт d-moll (1903)
49. «Дочь Похьолы», симфоническая фантазия (1906)
52. Симфония № 3, C-dur (1904—1907)
53. «Пан и эхо», танец-интермеццо (1906)
55. «Ночная скачка и восход солнца», симфоническая поэма (1909)
59. Траурный марш «In memoriam» (1909)
- 62a. Канцонетта для струнного оркестра (1911)
- 62b. «Романтический вальс» для малого состава оркестра (1911)
63. Симфония № 4, a-moll (1911)
64. «Бард», симфоническая поэма (1913)

¹ В оригинале «All' Overture», то есть в характере увертюры.

66. «Исторические сцены», II (1912):
 1. Охота
 2. Любви́нная песня
 3. У подьёмного моста
69. Две серенады для скрипки с оркестром:
 - № 1, d-moll (1912)
 - № 2, g-moll (1913)
73. «Океаниды», симфоническая поэма (1914)
77. Две пьесы для скрипки (или виолончели) и малого состава оркестра:
 1. Cantique (Laetare anima mea, 1914)
 2. Devotion (Ab imo pectore, 1915)
82. Симфония № 5, Es-dur (1915, оконч. ред. 1919)
- 87а. Экспромт (1917)
- 87b. Две юморески для скрипки и оркестра (1917):
 - № 1, d-moll
 - № 2, D-dur
89. Четыре юморески для скрипки и оркестра (1917):
 - № 1, g-moll
 - № 2, g-moll
 - № 3, Es-dur
 - № 4, g-moll
- 91а. Марш финской пехоты (слова Нурмио) для мужских голосов и оркестра (1917)
- 91b. Марш скаутов для оркестра и четырехголосного хора (ad. lib., 1918)
96. Три пьесы для оркестра (1920):
 1. Лирический вальс
 2. Былое¹ (пастораль)
 3. Рыцарский вальс
- 98а. «Маленькая сюита» для 2-х флейт и струнного оркестра (1921):
 1. Сценка
 2. Полька
 3. Эпилонг
- 98b. «Сельская сюита» для струнного оркестра (1921):
 1. Характерная пьеса
 2. Элегическая мелодия
 3. Танец
100. «Жанровая сюита». (Suite caractéristique, 1922)
104. Симфония № 6, d-moll (1923)
105. Симфония № 7, C-dur (1924)
112. «Тапиола», симфоническая поэма (1925)

Музыка к театральным постановкам

8. «Odlan» («Ящерица»), музыка к пьесе Микаэля Либека (1909)
27. «Король Христиан II», музыка к драме Адольфа Пауля (1898):
 1. а) Элегия б) Мюзетт с) Менуэт д) Песня о пауке

¹ Имеется и другая авторская редакция: для сопрано, меццо-сопрано и оркестра (на слова Я. Прокопе, 1920).

2. а) Ноктюрн, б) Серенада
3. Баллада
44. «Куолема» («Смерть»), музыка к драме Арвида Ярнефельта (1903):
 1. Интродукция
 2. Сцена с журавлями
 3. Грустный вальс
46. «Пеллеас и Мелизанда», музыка к драме Метерлинка (1905):
 1. У врат замка
 2. Мелизанда
 3. На морском берегу
 4. Весна в парке
 5. Три слепые сестры
 6. Пастораль
 7. Мелизанда за прялкой
 8. Антракт
 9. Смерть Мелизанды
51. «Пир Валтасара», музыка к драме Яльмара Прокопе (1906):
 1. Восточная процессия
 2. Одиночество
 3. Ночная музыка
 4. Танец
 5. Песнь еврейки
54. «Белый лебедь», музыка к драме Августа Стриндберга (1908):
 1. Павлин
 2. Арфа
 3. Девушки с розами
 4. Внемлите песне Робена
 5. Одинокий принц
 6. Белый лебедь и принц
 7. Хвалебная песня
71. «Скарамуш», трагическая пантомима по пьесе Пауля Кнудсена (1913)
83. «Каждый», музыка к пьесе Гуго фон Гофмансталя (1916)
109. «Буря», музыка к драме Шекспира (1926):
 - Прелюдия
 - Первая сюита:
 1. Дуб
 2. Юмореска
 3. Песнь Калибана
 4. Жнецы
 5. Канон
 6. Сцена
 7. Колыбельная
 8. Антракт
 9. Буря
 - Вторая сюита:
 1. Хор ветров
 2. Интермеццо
 3. Танец нимф
 4. Просперо
 5. Песни 1-я и 2-я

6. Миранда
7. Наяды
8. Танцевальный эпизод

К а м е р н ы е

2. Две пьесы (Романс и Эпilog) для скрипки и фортепиано (1888)
4. Струнный квартет В-dur (1889)
20. «Меланхолия» для виолончели и фортепиано (1901)
56. «Voces intimaе» («Сокровенные голоса»), струнный квартет d-moll (1909)
78. Четыре пьесы для скрипки (или виолончели) и фортепиано (1915)
79. Шесть пьес для скрипки и фортепиано (1915)
80. Сонатина Е-dur для скрипки и фортепиано (1915)
81. Пять пьес для скрипки и фортепиано (1915)
102. Новеллета для скрипки и фортепиано (1923)
106. «Деревенские танцы», пять пьес для скрипки и фортепиано (1925)
115. Четыре пьесы для скрипки и фортепиано (1929)
116. Три пьесы для скрипки и фортепиано (1929)

Д л я ф о р т е п и а н о

5. Шесть экспромтов (?)
12. Соната F-dur (1893)
24. Десять пьес (1894—1903)
34. 10 багателей (1914—1916)
40. «Pensées lyriques», 10 пьес (1912—1914)
41. «Кюллики», три лирические пьесы (1904)
58. Десять пьес (1909)
67. Три сонатины (1912)
68. Два маленьких рондо (1912)
74. Четыре лирические пьесы (1914)
75. Пять пьес (1914)
76. Тринадцать пьес (1914)
85. Пять пьес (1916)
94. Шесть пьес (1919)
97. Шесть багателей (1920)
99. Восемь коротких пьес (1922)
101. Пять романтических пьес (1923)
103. Пять характерных впечатлений (1924)
114. Пять эскизов (1929)

Д л я о р г а н а

111. Две пьесы:
 1. Интрада (1926)
 2. Траурная музыка (1931)

Д л я х о р а

18. Шесть мужских хоров а cappella на тексты «Калевалы», «Кантелетара» и на слова Киви (1893—1901)
19. Экспромт для женского хора и оркестра на слова Ридберга (1902)
21. «Natus in curas». Гимн для мужского хора а cappella (изд. 1899)
23. «Университетская кантата 1897 года» для смешанного хора а cappella (1897)
28. «Sandels», импровизация для мужского хора и оркестра на слова Рунеберга (1898)
31. № 1 — «Песня о Лемминкяйнене» (?)
 № 3 — «Афинская песня» для хора мальчиков, мужского хора, септета духовых и ударных, на слова Ридберга (1899)
32. «Происхождение огня» («Калевала») для баритона, мужского хора и оркестра (1902)
48. «Пленная королева», баллада для хора и оркестра (1906)
65. Две песни для смешанного хора а cappella (1912)
84. Пять мужских хоров а cappella (1915)
92. «Наша родная страна», кантата для хора и оркестра, слова Каллио (1918)
93. «Песня земли», кантата для хора и оркестра на текст Ярла Геммера — в ознаменование открытия университета в Турку (1919)
95. «Гимн земле», кантата для хора и оркестра на текст Эйно Лейно (1920)
107. «Гимн» для хора и органа (1925)
108. Два мужских хора а cappella (1925)
110. «Гимн Вайнё» («Калевала») для хора и оркестра (1926)
113. «Масонская обрядовая музыка» для мужских голосов, фортепиано или органа (1927—1948)

Д л я г о л о с а с с о п р о в о ж д е н и е м

1. Пять рождественских песен для голоса и фортепиано (1895)
3. Ариозо на слова Рунеберга для голоса и струнного оркестра (1893)
13. Семь песен на слова Рунеберга с сопровождением фортепиано (1891—1892)
17. Семь песен на слова Рунеберга, Тавастьерна и др. для голоса и фортепиано (1894—1899)
33. «Невеста перевозчика» для баритона или меццо-сопрано и оркестра (1897)
35. Две песни для голоса и фортепиано (1907)
36. Шесть песен для голоса и фортепиано (1899), среди них — «Мартовский снег» (№ 5), «Алмазы на снегу» (№ 6) (вторая авторская редакция — для голоса и оркестра)
37. Пять песен для голоса и фортепиано (1898—1902), среди них — «Девушка пришла домой с прогулки» (№ 5) на слова Рунеберга
38. Пять песен для голоса и фортепиано (1904)
50. Шесть песен для голоса и фортепиано (1906), среди них — «Тихий город» (№ 5) на слова Демеля
57. Восемь песен для голоса и фортепиано на слова Иозефсона (1909)

60. Две песни для голоса и фортепиано (или гитары) на тексты из «Двенадцатой ночи» Шекспира (1909)
61. Восемь песен для голоса и фортепиано на слова Тавастьерна, Рунеберга и др. (1910)
70. «Луоннотар» («Калевала»), поэма для сопрано и оркестра (1913)
72. Шесть песен для голоса и фортепиано на слова Топелиуса, Ридберга и др. (1914—1915)
86. Шесть песен для голоса и фортепиано (1916)
88. Шесть песен для голоса и фортепиано на слова Францена и Рунеберга (1917)
90. Шесть песен для голоса и фортепиано на слова Рунеберга (1917)

М е л о д е к л а м а ц и я

15. «Дриада» (слова Ридберга), с сопровождением фортепиано, двух валторн и струнного оркестра (1894)
29. «Snöfrid» («Снежный покой», слова Ридберга), с сопровождением хора и оркестра (1900)
30. «Ледоход на реке Уле» (слова Топелиуса), с сопровождением мужского хора и оркестра (1899)

СОЧИНЕНИЯ БЕЗ ОБОЗНАЧЕНИЯ ОПУСА

- Трио a-moll (1881—1882)
 Фортепианный квартет e-moll (1881—1882)
 Сюита для скрипки и фортепиано (1883)
 Андантино для виолончели и фортепиано (1884)
 Струнный квартет Es-dur (1885)
 Соната для скрипки и фортепиано F-dur (1886)
 Фортепианное трио (1887)
 «Trånadep» («Желающий»), мелодекламация на слова Стагнелиуса, с сопровождением фортепиано (1887)
 «Ночи ревности», мелодекламация на слова Рунеберга, с сопровождением фортепианного трио (1888)
 Серенада для голоса и фортепиано на слова Рунеберга (1888)
 «Водяной дух», две песни с сопровождением фортепианного трио к пьесе Веннерберга (1888)
 Тема с вариациями для струнного квартета (1888)
 Сюита для скрипки, альты и виолончели A-dur (1889)
 Струнный квартет a-moll (1889)
 Фортепианный квинтет g-moll (1889)
 Увертюра a-moll (1890—1891)
 Увертюра E-dur (1890—1891)
 Фортепианный квартет C-dur (1891)
 Октет для флейты, кларнета и струнных (1891), позднее использованный в «Саге»
 Балетная сцена для оркестра (1891)
 «Tiega», пьеса для духового оркестра (1894)
 «Дриада», симфоническая поэма (1894)
 «Университетская кантата 1894 года», для хора и оркестра (1894)
 «Min rastas» («Кантелетар»), для мужского хора a cappella (1894)
 Рондо для альты и фортепиано (1895)

- «Девушка в башне», опера в одном действии (1896)
 «Нескончаемый день» (слова Эркко), для детских голосов а сарпелла (1896)
 «Единая сила» (слова Каяндера), для мужского хора а сарпелла (1898)
 «Плавание», для голоса и фортепиано (1899)
 «Гимн к Таис», на слова Боргстрёма, для голоса и фортепиано (1900)
 «Кортеж», для оркестра (1901)
 «Портреты», для струнного оркестра (1901)
 «Всадник», для фортепиано (1901)
 Шесть финских народных песен для фортепиано (1903)
 «Не надо жалоб» (на слова Рунеберга), для смешанного хора а сарпелла (1905)
 «Carminalia», для хора мальчиков (1905)
 «Язык птиц», музыка к пьесе Адольфа Пауля (1911)
 «Drömmarna», для смешанного хора (1912)
 «Uusimaa», для смешанного хора (1912)
 «Juhlamarssi», для смешанного хора (1912)
 Три песни для американских школ, для детских голосов а сарпелла (1913)
 Национальный школьный марш, для детского хора а сарпелла (1913)
 «Spagnuolo», пьеса для фортепиано (1913)
 «Дорога в школу», для детского хора а сарпелла (1913)
 «Мечта» (на слова Рунеберга), для двух сопрано и фортепиано (1915)
 «Mandolinata», для фортепиано (1917)
 «Безрассудство Фридолина» (на слова Карлфельдта), для мужского хора а сарпелла (1917)
 «Нарцисс» (на слова Грипенберга), для голоса и фортепиано (1918)
 «Паруса», для голоса и фортепиано (1918)
 «Девочки» (на слова Прокопе), для голоса и фортепиано (1918)
 «Угасший», для голоса и фортепиано (1918)
 Две песни для мужского хора а сарпелла (1918)
 «Братство» (на слова Ахо), для мужского хора а сарпелла (1920)
 «Сходство» (на слова Рунеберга), для мужского хора а сарпелла (1920)
 «Путешествие Джона» (на слова Фрёдинга), для мужского хора а сарпелла (1920)
 «Романтическая пьеса», для фортепиано (1920)
 «Страстное желание», для фортепиано (1920)
 «Торжественный марш (I) певческого братства в Выборге», для мужского хора (1921)
 «Andante festivo», для струнного оркестра (1924)
 «Andante lirico», для струнного оркестра (1924)
 «Синяя утка», для голоса и фортепиано (изд. 1925)
 «Одинокый лыжный след», мелодекламация (на слова Грипенберга) в сопровождении фортепиано (1925)¹
 Два псалма для смешанного хора а сарпелла (1925—1927)
 «Стража на мосту», для мужского хора а сарпелла (1929)
 «Торжественный марш (II) певческого братства в Выборге», для мужского хора а сарпелла (1929)
 «Судьба Карелии», для мужского хора и фортепиано (изд. 1930)

¹ Оркестрована композитором в 1948 г.

К Р А Т К А Я Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я

- A b r a h a m Gerald (ed.). Sibelius, a Symposium. London, 1947.
- E k m a n Karl. Jean Sibelius. Helsinki, 1935.
- G r a y Cecil. Sibelius. London, 1938.
- H e l a s v u o Veikko. Sibelius and the Music of Finland. Helsinki, 1957.
- K r o n Ilmari. Die finnische Volksmusik mit Nottenbeispielen. Greifswald, 1935.
- N e w m a r c h Rosa. Jean Sibelius: a Finnish Composer. Leipzig, 1906.
- N i e m a n n Walter. Die Musik skandnaviens. Leipzig, 1906.
- R i n g b o m Nils-Eric. Jean Sibelius. Oklahoma, USA. 1954.
- T a n z b e r g e r Ernst. Die symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius. Würzburg, 1943.
- T a w a s t s t j e r n a Erik. The pianoforte compositions of Sibelius. Helsinki, 1957.
- Б э л з а И. Памяти Сибелиуса. «Советская музыка», 1957, № 11.
- К а б а л е в с к и й Д. Встреча с Сибелиусом. «Советское искусство» от 7 декабря 1945 г.
- К о п т я е в А. Финляндские впечатления, «Сибелиус». 2-й сборник музыкально-критических статей «Эвтерпэ». СПб., 1908.
- Х а ч а т у р я н А. Встречи с финскими друзьями. «Советская музыка», 1955, № 8.
- Ш а п о р и н Ю. На родине Сибелиуса. «Советская музыка», 1955, № 12.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Вступление</i>	3
-----------------------------	---

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ

Детство и юность	11
Путь избран	17
Годы учения за пределами родины	23
Певец «Калевалы»	29
Завоевание признания	39
На вершинах мастерства	50
Гордость нации	61

ТВОРЧЕСТВО

Программные симфонические произведения	67
Симфонии	90
Произведения других жанров	113

<i>Послесловие</i>	141
<i>Список сочинений Яна Сибелиуса</i>	143
<i>Краткая библиография</i>	150

Александрова Вера Николаевна, Бронфин Елена Филипповна, Ян Сибелиус (очерк жизни и творчества). 152 с. Музгиз, М., 1963. 78И. Редактор Т. Голланд. Худож. редактор В. Терещенко. Техн. редактор А. Степанов. Корректор. Т. Ключарева. Подп. к печ. 2/XII 1963г. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Бум. л. 2,688. Печ. л. 5,375 (усл. 8,814). Уч.-изд. л. 7,19 (с вкл.). Тираж 7000. А11220. Изд. № 30611. Заказ тип. № 2259. Цена 48 коп.

Московская типография № 7 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати.
Пер. Аксакова, 13.