

Татьяна Сергеевна Екименко – музыковед,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
ets323.ekimenko@yandex.ru

Tatiana S. Ekimenko – musicologist, Ph.D. (Arts),
Associate Professor at the Department of Music Theory
and Composition of
Petrozavodsk Glazunov State Conservatory
(Petrozavodsk, Russia)
ets323.ekimenko@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-4041-8092

Мария Александровна Савченко – преподаватель
Петрозаводской детской школы искусств
имени М. А. Балакирева
(Петрозаводск, Россия)
13.Ma.ri13@mail.ru

Mariya A. Savchenko – teacher
Petrozavodsk Children 's Art School
named after M. A. Balakirev
(Petrozavodsk, Russia)
13.Ma.ri13@mail.ru

УДК 784.5 + 78.071.1

DOI 10.61908/2413-0486.2024.39.3.66-87

РУНИЧЕСКАЯ ОРАТОРИЯ «КАЛЕВАЛА»
РОМАНА ЗЕЛИНСКОГО:
ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЗМА И ТРАКТОВКИ ЦИКЛА

Аннотация

В центре внимания авторов находится руническая оратория «Калевала» Романа Зелинского, рассматриваемая в аспекте особенностей темо- и формообразования. В статье впервые проанализированы разностилевые истоки тематизма, приёмы развития, специфика композиционных процессов. Прослежена история создания сочинения, отмечены особенности трёх его редакций. Авторы

приходят к выводу, что в рунической оратории Зелинского калевальские герои получили новое прочтение. Композитор в своём сочинении актуализировал христианские мотивы, присутствующие в поэме Лённрота, увидел аналогии калевальских персонажей с библейскими героями. Для воплощения этой оригинальной концепции он органично соединил в своей рунической оратории элементы западноевропейской и традиционной карело-финской музыкальной культуры.

Ключевые слова: Роман Зелинский, Элиас Лённрот, «Калевала», руническая оратория, рассредоточенная хоровая fuga, фугато, карельская руна, музыкальные символы эпохи барокко

RUNIC ORATORIO “KALEVALA” BY ROMAN ZELINSKY: FEATURES OF THEMATISM AND INTERPRETATION OF THE CYCLE

Abstract

The authors focus on the runic oratorio “Kalevala” by Roman Zelinsky, examining it in the terms of thematic and form-building features. The article analyzes for the first time the diverse stylistic origins of the thematism, development techniques, and the specifics of compositional processes. The history of the work’s creation is traced, and the peculiarities of its three editions are noted. The authors conclude that in Zelinsky's runic oratorio, the Kalevala heroes received a new interpretation. In his composition, the composer actualized the Christian motifs that present in Lönnrot's poem, seeing analogies between Kalevala characters and biblical heroes. To embody this original concept, he organically combined elements of Western European and traditional Karelian-Finnish musical culture in his runic oratorio.

Keywords: Roman Zelinsky, Elias Lönnrot, "Kalevala", runic oratorio, dispersed choral fugue, fugato, Karelian rune, musical symbols of the Baroque era

Эпическая поэма «Калевала» Элиаса Лённрота оказала большое влияние на творчество композиторов разных стран и, в первую очередь,

композиторов Финляндии и Карелии¹. Фантастические сюжеты, героические подвиги и жизнь северного народа вдохновляли их на создание ярких музыкальных произведений в разных жанрах.

Хоровое творчество композиторов Карелии тесно связано с калевальской тематикой. Достойное место заняли вокально-симфонические поэмы «Айно» (1936) Р. Пергамента, «Слёзы-жемчуга» (1983) А. Белобородова, «Поэма о железе» (1983) Б. Напреева, «Поэма о Вайнямёйнене» для хора без сопровождения (1984) В. Угрюмова, поэма для хора *a capella* «Рождение кантеле» (1984) В. Шинова.

Ряд хоровых сочинений по мотивам эпической поэмы принадлежит перу Романа Фёдоровича Зелинского² (1935–2013): «Заговор Лоухи» (1984), вариации на тему «Калевальской песни» З. Кодая для смешанного хора *a capella* (1984), руническая оратория «Калевала» (третья редакция – 2010).

Руническая оратория «Калевала» – четырёхчастный хоровой цикл³, замысел которого выстраивался и обдумывался на протяжении ряда лет. В 1984 году возник одночастный опус, обозначенный композитором как кантата «Заговор Лоухи» на слова карело-финского эпоса «Калевала» для смешанного хора и симфонического оркестра. Его премьера состоялась в 1985 году⁴ и

¹ Среди финских авторов необходимо назвать Я. Сибелиуса, наследие которого тесно связано с «Калевалой». Его перу принадлежат симфонические легенды «Лемминкяйнен», цикл песен «Семь песен Калевалы» и другие сочинения. Сюжеты эпической поэмы послужили основой для внушительного корпуса музыкальных сочинений композиторов Карелии. Перечислим наиболее значимые из них: оперы «Сампо» Л. Вишкарёва (1943), «Три брата» Р. Пергамента (1948), балеты «Похищение Кюллики» (1944) и «Сампо» (1959) Г. Синисало, Сюита для симфонического оркестра К. Раутио на темы «Калевалы» (1960), «Симфонические руны» по мотивам Калевалы (1965) Э. Патлаенко, вокально-инструментальный цикл «Сам спою я песни дедов» (1983) П. Козинского, симфония № 2 «Куллерво» (1984) А. Белобородова, вокально-симфонические «Портреты героев Калевалы» (1994) Б. Напреева и другие.

² Р. Ф. Зелинский – композитор, музыковед, фольклорист, профессор (2001), доктор искусствоведения (2006), заслуженный деятель искусств Республики Карелия (1997), член Союза композиторов России и Карелии (1973).

³ Время звучания оратории 32 минуты.

⁴ Впервые сочинение прозвучало в Петрозаводске в исполнении камерного хора Хорового общества, хора студентов Петрозаводского филиала Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (художественный руководитель –

была приурочена к юбилею первого издания эпической поэмы Лённрота. Интенсивность творческого процесса способствовала тому, что композитор написал своё сочинение всего «за 4 месяца в оркестровой партитуре» [10, с. 158]. Для воплощения замысла автор задействовал двойной состав оркестра с участием большой группы ударных инструментов (треугольник, бубен, трещотка, бич, колодки или бруски, доска, колокольчик).

В 1985 году Зелинский сделал переложение «Заговора Лоухи» для смешанного хора, фортепиано и ударных инструментов. После его успешной премьеры в Малом зале Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в 1986 году композитор решил продолжить работу. Так, в 1991 году на XII Пленуме Союза композиторов Карелии в зале Петрозаводского музыкального училища имени К. Э. Раутио впервые был исполнен «Плач Вяйнямёйнена», который позже вошёл в руническую ораторию «Калевала».

Первая редакция рунической оратории была завершена в 1994 году. Она включала четыре части: «Плач Вяйнямёйнена», «Закливание железа», «Рождение кантеле», «Заговор Лоухи». В фонде, хранящемся в нотном отделе Национальной библиотеки Республики Карелия, имеется рукопись данного опуса. На её титуле, выполненном в машинописном варианте, указан жанр сочинения «Руническая кантата», который перечёркнут и поверх переправлен на «Руническая оратория» (исправление внесено чернилами синего цвета от руки). На последней странице рукописи выставлена дата окончания – 20 ноября 1994 года. Автор также указал весь период работы над сочинением – с 1984 по 1994 год⁵.

заслуженный деятель искусств КАССР С. Н. Легков) и симфонического оркестра Карельского телевидения и радио (дирижёр – заслуженный деятель искусств КАССР Э. Чивжель).

⁵ В справочнике «Композиторы и музыковеды Карелии» [3, с. 32–34] дата создания рунической оратории «Калевала» иная – 1990 год.

Вторая редакция этого опуса возникла в 1995 году. Композитор прокомментировал причины создания новой версии следующим образом: «Во второй редакции появился новый исполнитель – чтец, который подобно баховскому евангелисту поясняет содержание каждого исполняемого хором номера. Потребовалось и либретто, фиксирующее сюжет, содержание и целостную структуру рунической оратории» [12, с. 7]⁶.

Процесс работы над ораторией завершился в 2010 году, когда появилась её третья, окончательная, версия, которая была представлена слушателям в 2011 году на концерте XVI Пленума Союза композиторов Республики Карелия в исполнении хора Петрозаводской консерватории имени А. К. Глазунова (художественный руководитель – Е. В. Гурьев, дирижёр – С. Семёнова). В этом варианте к каждой части композитор добавил инструментальные эпиграфы⁷, задающие эмоциональный настрой, окончательно сформировал исполнителей в составе: смешанный хор, чтец, флейта, фортепиано и ударные инструменты.

В основе I части «Плач Ваянямёйнена» лежит руна № 7, в которой герой отправляется за невестой в Похьёлу. Он находится в морском плавании, тоскует по родине, испытывает лишения и страдания: «Горе бедному мне мужу, / Горе мне, несчастья сыну! / Землю я свою оставил, / Из родной земли ушёл я, / Чтоб теперь под вольным небом / Здесь блуждать и дни, и ночи» [12, с. 8].

Самым драматичным моментом I части оратории Зелинского является мольба Ваянямёйнена о помощи (он заблудился в открытом море и не знает, как вернуться в родной дом). В уста героя автор музыки вкладывает отсутствующие у Лённрота строки: «Ниспошли, о... Боже, добрый, / Дай, Творец, любовью полный, / Вновь до дому возвратиться, / Вновь на Родину

⁶ Оратория в данной редакции прозвучала в Петрозаводске в том же 1995 году на V международном фестивале «Неделя искусства современной Карелии» в исполнении хора Петрозаводской консерватории (художественный руководитель – У Ген-Ир).

⁷ Эти инструментальные эпиграфы не обязательны для исполнения.

вернуться!» [12, с. 9]. Таким образом, Зелинский добавил в восприятие этого архаического персонажа христианский контекст. В статье «Некоторые христианские мотивы “Калевалы” Э. Лённрота» Л. И. Иванова замечает: «Э. Лённрот наглядно продемонстрировал всей своей поэмой путь веры человека от родового тотема к единому Богу, Творцу всего и всех» [4, с. 132]. Он представил Укко как «христианского, библейского Бога, создателя и мира, и человека» [там же, с. 133]. В последней руне «Калевалы» автор эпической поэмы вводит нового героя – сына Марьяты, – который проявляет свою Божественную сущность и христианское милосердие (история его рождения во многом сходна с историей Иисуса – родился в конюшне, появился от непорочного зачатия). Таким образом, новый крещёный Бог «Калевалы» становится подобен Христу. Предварительно заметим, что христианская символика проникает и в музыкальный язык сочинения Зелинского.

Для II части оратории – «Заклинание железа»⁸ – композитор взял текст руны № 9. Её основу составляет сюжет, в котором повествуется о том, как Ильмаринен обнаружил железо⁹. Лённрот подобрал для характеристики этого образа ругательные слова, акцентировал недостатки: «Злое, жалкое железо, / Ты изгарина дрянная <...> Ты ведь не было великим, / Ни красивым, ни могучим» [8, с. 46]. Зелинский использовал только фрагмент этой руны (чтец рассказывает историю возникновения железа, а хор поёт заклинание). Он усилил смысл заклинаний, дополнив первоисточник собственными словами: «Ты само – источник бедствий, / Ты – начало дел ужасных» [12, с. 12].

⁸ Стоит отметить, что к сюжету о заклании железа обращались многие композиторы, среди которых можно выделить В. Тормиса (кантата «Заклание железа», 1972), Б. Напреева («Поэма о железе», 1983).

⁹ Главный герой решает узнать, что же будет, если положить железо в огонь. Железо просит о пощаде, пообещав, что никогда не будет направлять зло против человека. Но оно не держит своё слово и причиняет вред Вайнемейнену, который взялся мастерить лодку по просьбе Лоухи. Во время вырубki лодки топором, Вайнемейнен был ранен и истекал кровью. Для того чтобы остановить кровь, необходимо было произнести заклинание железа.

III часть «Рождение кантеле» написана на материале руны № 44, в которой идёт повествование о кантеле, создателем которого является Вяйнямёйнен¹⁰. Композитор выбрал сюжет о кантеле неслучайно, ведь данный инструмент считается символом карельской и финской культуры. В процессе работы над этой частью Зелинский заменил лишь некоторые слова поэтического текста, не влияющие на сюжет, и добавил одну строку: «И от слабости печалюсь» [там же, с. 13].

В основе IV части «Заговор Лоухи» лежит руна № 42, в которой Ильмаринен, Вяйнямёйнен и Лемминкяйнен отправляются в Похьёлу, чтобы разделить мельницу Сампо¹¹ между Калевалой и Похьёлой. Хозяйка Похьёлы не соглашается делить волшебный предмет, тогда Вяйнямёйнен своей игрой на кантеле усыпляет всех жителей, и герои похищают Сампо. Через три дня Лоухи просыпается и обнаруживает пропажу мельницы. Она насылает на похитителей различные бедствия. Её речь звучит как заговор¹²: «Дева мглы, тумана дочка! / Ты просей туман сквозь сито, / Ниспошли ты мглу густую, / С неба дай сгущённый воздух, / Ты пусти пары густые / На хребет морей

¹⁰ Первое кантеле герой сотворил из зубов и челюсти шуки, а струны изготовил из конского волоса. Долгое время Вяйнямёйнен искал человека, способного играть на необычном инструменте, но в чужих руках кантеле звучало плохо. Не найдя никого, кто был бы способен хорошо играть на кантеле, Вяйнямёйнен решает утопить волшебный инструмент, но кантеле вдруг запросило пощады: «Пусть на мне играет мастер, / сам своей рукой искусной» [8, с. 237]. Позже во время бури кантеле тонет в морской бездне. Главный герой обращается к Ильмаринену за помощью, просит его выковать грабли из железа, которыми Вяйнямёйнен смог бы найти кантеле: «Чтоб я мог сгребать в потоках, / Чтоб сгребал я волны в кучу, / Чтоб тростник собрал я вместе / По всему побережью моря / И нашёл утеху в море, / Взял бы кантеле обратно» [там же, с. 255]. Но даже с помощью граблей кантеле не удастся отыскать в морской пучине. Тогда Вяйнямёйнен создаёт новый инструмент, но уже из берёзы.

¹¹ Сампо – волшебная мельница, обладающая магической силой. Является источником счастья, благополучия и изобилия.

¹² Автор музыки неслучайно выбрал для финала цикла заговор. В «Калевале» этот жанр играет важную роль. Заговоры, заклинания помогают героям достичь желаемого, подчинить своей воле ход событий, вылечить болезни. Самые значимые обряды исполняются именно хозяйкой Похьёлы.

блестящих, / По открытому простору, / Чтоб засел там Вяйнямёйнен, / Чтоб застрял Сувантолайнен!» [8, с. 246].

Как и в III части, композитор в финале практически не изменил текст, он включил от себя только одну строку: «К Богу тотчас обратилась» [12, с. 16]. Напомним, что и в предыдущих частях цикла он вводил обращения к Богу, мольбу о милости.

Очевидно, что для своей рунической оратории Зелинский выбрал центральные и наиболее значимые руны «Калевалы». Они появляются в последовательности, в которой раскрывается основная идея цикла. Вся сюжетная основа сочинения связана с событиями, в которых принимает участие Вяйнямёйнен. В I части он страдает от невозможности попасть в родные края, во II части получает физический ущерб от железа, в III части создаёт волшебный предмет, в IV части участвует в борьбе антагонистов.

Вяйнямёйнену противостоит Лоухи, которая олицетворяет зло, хитрость. Их полярные музыкальные характеристики представлены в крайних частях сочинения: I часть – «Плач Вяйнямёйнена», IV часть – «Заговор Лоухи». II и III части также противостоят друг другу. «Заклинание железа» и «Рождение кантеле» посвящены двум противоположным образам – отрицательному, несущему зло, и положительному, символизирующему духовную культуру. I и III части связаны образом Вяйнямёйнена, ведь именно он является создателем волшебного кантеле. Во II и IV частях сконцентрированы образы тёмных сил, объединившихся против калевальцев.

Немаловажную роль играет мельница Сампо, которая явилась причиной столкновения двух сил (о ней косвенно упоминается в IV части). Таким же волшебным средством является и кантеле. Два образа, магически воздействующие на человека, соединяются во второй половине цикла. Основной конфликт оратории остаётся неразрешённым, поскольку в заключительной части нет ощущения окончательной победы над тёмными силами, борьба продолжается...

Перейдём к рассмотрению особенностей музыкального языка цикла.

I часть – «Плач Ваянямёйнена» – эпический зачин, в котором представлены две основные темы. Первая изложена фугированно, вторая – в виде хорала (далее – «припев-хорал»¹³). На их чередовании и развитии строится форма этой части (таблица № 1).

Таблица № 1

Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», I ч. «Плач Ваянямёйнена»

Тематизм	A	B	A ₁	B	A ₂	Кода
Тональный план	<i>d-g</i>	<i>c</i>	<i>g-c-f-b-es-gis-cis-fis-h-e-a</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>c</i>

Раздел, в котором экспонируется первая тема *A*, написан в форме экспозиции 4-голосной хоровой фуги с сопровождением фортепиано и ударных. Складывается расширенная экспозиция с двумя дополнительными проведениями, вступающими стреттно¹⁴ (таблица № 2).

Таблица № 2

Тональный план экспозиции фуги (раздел A)

<i>d-g</i>	<i>a-d</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>d</i>
<i>III</i> ¹⁵	<i>II</i>	<i>I</i>	<i>IV</i>	<i>II</i>	<i>I</i>

Протяжённая, модулирующая в субдоминанту тема фуги состоит из крупных мензур (пример № 1).

Пример № 1

Р. Ф. Зелинский, руническая оратория «Калевала», I ч., «Плач Ваянямёйнена». Тема фуги



Её интонационное содержание определяется 4-звучным зигзагообразным мотивом (*d*¹–*d*–*cis*¹–*e*) и его вариантным повторением. В

¹³ В партитуре сочинения функцию раздела В Зелинский обозначил как «припев-хорал».

¹⁴ Скобкой обозначаются стретты. В частности, здесь образуются цепи стретт.

¹⁵ Римскими цифрами обозначены голоса: I – сопрано, II – альт, III – тенор, IV – бас.

первом мотиве два звука относятся к тонике, а два других – к доминанте. Во втором мотиве (в котором и происходит модуляция в *соль минор*) появляется доминантовая уменьшенная квинта с разрешением. Между вторым и третьим звуками темы присутствует скачок на большую септиму, который можно рассматривать как содержательный и выразительный аналог фигуры *saltus duriusculus*¹⁶. Второй мотив ($c^I-fis-b-a-g$) содержит этот символический оборот уже в чистом виде. В таком контексте зигзагообразный мелодический рисунок первого мотива вызывает ассоциации с барочной «темой креста», ставшей символом Христовых страданий¹⁷.

Ранее отмечалось, что Зелинский усилил в тексте I части оратории христианские мотивы, ввел строфы, в которых Вяйнямёйнен обращается с мольбой к единому Богу. Используемая композитором «тема креста» в сочетании с медленным темпом, хоровым фугированным изложением, опора на традиционную тональную логику (и даже введение чтеца) заставляют вспомнить баховские пассионы (музыкальная ткань которых пронизана риторическими знаками). В этой связи появление в тематизме этой части музыкально-риторических фигур, связанных с христианской символикой, становится оправданным.

Помимо указанных особенностей в данной теме хорошо прослушивается скрытое двухголосие: выделяются верхний и нижний скрытые голоса. Верхний движется по звукам фригийского тетра хорда – типового оборота, символика которого также сформировалась в эпоху барокко: $d^I-cis^I-c^I-b-a$ (в примере № 1 отмечен верхними лигами). Он начинается как хроматизированный, а продолжается как диатонический. В

¹⁶ Ход на уменьшенный интервал.

¹⁷ Известно, что «тема креста» использовалась в разные эпохи (барокко, классицизм, романтизм, современная музыка). Её инвариантными характеристиками считаются: «1) звуковой состав – четыре основных звука, открывающих тему; 2) интервалика – ум. септима между третьим и четвёртым звуками темы, нуждающаяся в разрешении. Противоречие между ладовым диссонансом и акустическим консонансом порождает напряжение; 3) мелодический и графический рисунок – зигзаг, возникающий при последовательном соединении звуков (вниз–вверх–вниз)» [6, с. 42].

теме он иллюстрирует страдания и слезы Вьянямёйнена. Мелодический рисунок нижнего скрытого голоса характеризуется восходящим диатоническим движением в объёме кварты от I ступени *d-moll* к I ступени *g-moll*: *d–e–fis–g* (в примере № 1 отмечен нижними лигами).

В разделе *A₁* музыкальное звучание темы возобновляется¹⁸. Здесь она проводится в уменьшении (движение половинными длительностями) и звучит теперь не в полном, а в усечённом виде. Её проведения объединяются в 2-голосные цепи стретт. Тональный план связан с движением по квинтовому кругу: *g–c–c–f–b–es–gis–cis–fis–h–e–a* (таблица № 3).

Таблица № 3

Тональный и фактурный план раздела A₁

<i>g</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>f</i>	<i>b</i>	<i>es</i>	<i>gis</i>	<i>cis</i>	<i>fis</i>	<i>h</i>	<i>e</i>	<i>a</i>
<i>III</i>	<i>I</i>	<i>IV</i>	<i>III</i>	<i>II</i>	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>

В данном разделе появляется новый удержанный контрапункт (пример № 2).

Пример № 2

Р. Ф. Зелинский, руническая оратория «Калевала», I ч. «Плач Вьянямёйнена».
Противосложение

В нём выделяется секвенцирование (шаг секвенции – восходящая секунда), мерный ритм, который можно сравнить с «мотивом шага»¹⁹. По отношению к музыке И. С. Баха А. Швейцер характеризует его как «спокойный и размеренный шаг, передаваемый звуками, [который] вызывает мысль о силе и убеждённости» [11, с. 363].

¹⁸ Ответ в разделе *A₁* звучит в тональности субдоминанты (*g-moll – c-moll*).

¹⁹ Б. Яворский ритм шага описывает следующим образом: «равномерное движение нижнего голоса уподоблялось шаганию; такое движение, разумеется, было скорее шагов человека, но невозможно в музыке подражать шагу во времени – это заняло бы слишком много времени; в искусстве всякие житейские явления проецируются на наше сознание, а не фактически копируются» [цит. по: 9, с. 14].

Раздел A_2 – заключительный. В нём звучит всего два проведения в тональности *c-moll*. Тема здесь трансформируется коренным образом. Она редуцируется за счет снятия нижнего скрытого голоса и удваивается терциями (пример № 3).

Пример № 3

Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», I ч. «Плач Вяйнямёйнена». Трансформации темы фуги в заключительном разделе



В разделе *B* появляется 4-голосный «припев-хорал» с гармоническим сопровождением фортепиано и ударных (пример № 4).

Пример № 4

Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», I ч. «Плач Вяйнямёйнена». «Припев-хорал»

Эту тему характеризует связь с ещё одной барочной риторической фигурой – «мотивом скорби». Швейцер его описывает как последовательность звуков, соединенных попарно: «Мучительная скорбь выражается... хроматическим мотивом из пяти или шести нот <...> Вторая из двух связанных нот должна всегда незаметно скрадываться, дабы весь мотив звучал как последовательность одухотворённых вздохов»²⁰ [11, с. 366]. Тему Зелинского можно представить как последовательность трёх звеньев секвенции (es^2-d^2 ; d^2-c^2 ; c^2-h^1). Амбитусом мотива является уменьшённая

²⁰ Нисходящая секундовая интонация известна как интонация *lamento*.

кварта h^1-es^2 , которая генетически связана с риторической фигурой *saltus duriusculus* (хорал дважды проводится в форме без изменений).

Итак, в основе композиции I части лежит рассредоточенная fuga²¹, в которой имитационное изложение дважды приостанавливается хоральными интермедиями (таблица № 4).

Таблица № 4

Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», I ч. «Плач Вяйнямёйнена»

Раздел	Строгая часть		Свободная часть			
Тематизм	А	В (интермедия 1)	A ₁	В (интермедия 2)	A ₂	Кода
Тональный план	<i>d-g</i>	<i>c</i>	<i>g-c-f-b-es-gis-cis-fis-h-e-a</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>c</i>

Эта часть наполнена большим числом музыкальных символов, характерных для эпохи барокко – фригийский тетрахорд, «тема креста», мотивы «шага», «скорби», *saltus duriusculus*, интонации *lamento*. Их появление обусловлено сюжетной ситуацией – обращением к Богу и мольбой о милости²². Способы изложения тематизма (скрытое двухголосие, фугированное изложение, хоральная фактура) также отсылают слушателя к звуковым образам барокко. Напряжённому состоянию музыки способствуют текст, в котором описываются страдания Вяйнямёйнена, умеренный темп, органнй пункт в сопровождении.

II часть – «Заклинание железа» – динамичный центр цикла, характеризующийся непрерывностью движения, подвижным темпом, многократными повторениями текста. Все перечисленные характеристики можно представить как музыкальный аналог словесной формулы заклинания.

Данная часть характеризуется работой композитора с несколькими темами (таблица № 5). Некоторые из них использовались в предыдущей

²¹ В качестве формы второго плана здесь выступает куплетно-вариантная форма (на нее указывал композитор в партитуре оратории), которая складывается из двукратного чередования запева (тема А) и «припева-хорала» (тема В).

²² Известно, что в Петрозаводской консерватории Зелинский много лет преподавал «Полифонию» и «Анализ музыкальных форм». Несомненно, будучи знатоком барочной музыки, он сознательно ориентировался на лексику (риторические фигуры) данной эпохи.

части оратории, но большинство – новые. Крайние разделы сложной 3-частной формы представляют «политематический комплекс», в котором экспонируются, преобразуются три темы (А, В, С). В трио появляется ещё одна контрастная тема, которая образует фугированную форму (фугато).

Таблица № 5

Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», II ч. «Заклинание железа».
Композиционное строение

I часть						II часть (фугато)	III часть (реприза)	
A	A/B ²³	A ₁	B ₁	C	B ₂	D	A/B	C

Тема первой части (А) диатоническая, размашистая, с активными восходящими квинтовыми скачками²⁴. Она написана в форме периода секвентно-повторного строения (пример № 5).

Пример № 5

Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», II ч.
«Заклинание железа». Тема А

Вторая тема В интонационно сходна с темой «припева-хорала» предыдущей части оратории. Она начинает своё движение в контрапункте с первой темой А, звучит в гармоническом миноре. Её отличает ритмическая фигура (♩. ♪), амбитус уменьшённой кварты (пример № 6).

Пример № 6

Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», II ч.
«Заклинание железа». Тема В

²³ Символом (/) обозначен контрапункт двух тем.

²⁴ Тема является аллюзией на тему песни Галицкого из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина.

Для третьей темы С характерно скачкообразное движение по звукам тоники и субдоминанты. Умеренный темп придаёт ей некоторую тяжеловесность (пример № 7).

Пример № 7

*Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», II ч.
«Заклинание железа». Тема С*



Вторая часть формы развивается фугированными средствами. Образуется фугато на теме D, сочетающей несколько скрытых голосов. «Нижний» голос представляет собой рассредоточенную педаль на тоне *e*. «Средний» голос более подвижный, в его основе интонация опевания: *g-a-g*. «Верхний» голос возникает эпизодически (в начале каждого такта). За счёт мелких длительностей тема приобретает одновременно декламационно-речитативные и моторные черты (пример № 8). Стремительный темп фуги усиливает заклинательный эффект раздела.

Пример № 8

*Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», II ч.
«Заклинание железа». Тема D*

Основу драматургии данной части составляют четыре темы, развитие которых основано на вариантном повторении. Темы не противопоставляются друг другу, напротив, они входят «в отношения дополнительности между смежными высказываниями» [2, с. 61]. Подобный приём можно объяснить влиянием на музыкальную композицию эпической организации «Калевалы».

Сюжет III части оратории связан с созданием кантеле. Именно поэтому её тематизм основан на ладовых и мелодических особенностях карельской руны. Напомним, к характерным чертам руны фольклористы обычно относят:

композиционный принцип мелострофы, состоящей из двух фраз, каждая из которых заканчивается остановкой на определённом устое: «Первая фраза напева в своём волнообразном движении опирается на вторую ступень звукоряда, заключительная фраза – на первую ступень. В разных вариантах напева возникают различные соотношения между этими опорными звуками. Иногда они воспринимаются как равнозначные, в других случаях II ступень играет роль ладовой антитезы» [7, с. 6] (пример № 9). В данном случае необходимо подчеркнуть переменность опоры, основанную на секундовом «качании».

Пример № 9.

«Запевка». Е. П. Дорофеева [7, с. 19]



Вернёмся к оратории Зелинского. Основная тема III части складывается на основе повторения (точного и варьированного) одной попевки (пример № 10).

Пример № 10

*Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», III ч.
«Рождение кантеле». Главная тема*



Помимо переменности опорного тона на сильной и относительно сильной долях такта, композитор применяет ещё один приём рунической мелодии – «“раскачивание” голоса на соседних звуках <...> вращающееся движение или секундовое скольжение» [там же, с. 8].

Зелинский обращается к интонационным и структурным особенностям руны неоднократно. В следующем примере также можно обнаружить «секундовые качания», переменность опоры (пример № 11). В партии фортепиано композитор использует арпеджированные переборы, напоминающие игру на кантеле.

Пример № 11

*Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», III ч.
«Рождение кантеле». Противосложение*

The image shows a musical score for Soprano and Alto parts. The Soprano part is in 4/4 time, starting with a rest, then a series of eighth notes. The Alto part is also in 4/4 time, starting with a series of eighth notes. The lyrics are: "Так не-счаст-на без о-по-ры, и от бед-нос-ти го-рю-ет." The Soprano part has a dynamic marking *p* at the beginning of the second measure.

Финал оратории – «Заговор Лоухи» – организуют семь кратких тем (таблица № 6). Композитор обозначил форму финала как сложную двухчастную с элементами рондо (рефреном здесь выступает тема А)²⁵. В то же время эту композицию можно трактовать и как сквозную крещендирующую форму, в которой тематический материал варьируется и обновляется.

Таблица № 6

*Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», IV ч. «Заговор Лоухи».
Композиционное строение*

I часть						II часть							Реприза кода
A	B	A	A/C	A/D	B	A	A/E	E	F	B	G	B	A

Основной принцип развития связан с чередованием и контрапунктическим сочетанием разных тем. Подобная «комбинаторная» работа с материалом связана с достижением желаемого эффекта заклинания. Отметим также производность тем друг от друга, их подобие (таблица № 8).

Таблица № 8

*Р. Ф. Зелинский. Руническая оратория «Калевала», IV ч.
«Заговор Лоухи». Темы*

The image shows a musical score for Alto and Tenor parts. The Alto part is in 5/4 time, starting with a series of eighth notes. The Tenor part is also in 5/4 time, starting with a series of eighth notes. The lyrics are: "Де-ва млы ту-ма-на доч-ка, ты, про-сей ту-ман сквозь си-то, нис-пош-ли, ты, тму гус-ту-ю, Де-ва". The Alto part has a dynamic marking *p* at the beginning of the first measure.

²⁵ Данные взяты из вступительной статьи Зелинского к рунической оратории «Калевала» [12, с. 7].

Тема В («припев-хорал») из I части ²⁶	
Тема С	
Тема D (появляется в контрапункте с темой А)	
Тема Е (звучит в контрапункте с темой А)	
Тема F (производна от темы Е)	
Тема G	

Данные построения чаще всего звучат последовательно друг за другом. Исключение составляет тема А, которая преобладает в частотном отношении и соединяется контрапунктически с темами С, D и Е (монотембровый контрапункт). Тема В, звучавшая в предыдущих частях оратории, используется композитором в завершающих построениях обеих частей финала.

²⁶ См. часть I «Плач Ваянямёйнена», тема В.

Выстраивание формы, характеризующейся многократными повторениями коротких формульных образований²⁷, направлено на создание эффекта заговора, заложенного в названии части. Данный приём сходен с обрядом, для которого присуще «настойчиво повторяемая в звуковых формулах ритуальная просьба или формула-хула» [1, с. 138].

Итак, основными чертами музыкального языка оратории можно считать:

- 1) классическую тональную организацию;
- 2) чёткую структурированность каждой части сочинения (I часть может быть проанализирована как рассредоточенная fuga; II часть написана в 3-частной форме; III часть «тяготеет к отдельной двухчастности» [12, с. 7]; IV часть сходна со сквозной формой);
- 3) тенденцию к образованию политематического комплекса, которая проявляется к концу сочинения: если I часть основана на развитии двух тем, то в IV части количество тем выросло до семи;
- 4) использование полифонических форм и приёмов развития (рассредоточенная хоровая fuga в I части; фугато в центре II части; политематический контрапункт в двух последних частях);
- 5) опору на композиционные, ладовые и мелодические закономерности карельской руны в тематизме III части;
- 6) присутствие символов эпохи барокко в тематизме I части (были отмечены: фригийский тетрахорд, «тема креста», мотивы «шага», «скорби», *saltus duriusculus*, интонации *lamento*; также в ораторию введён чтец, роль которого, по словам композитора, сходна с баховским евангелистом).

Использование в сочинении на калевальскую тему средств музыкальной выразительности, принадлежащих разным эпохам и типам

²⁷ Можно констатировать, что в хоровом цикле Зелинского получили развитие черты, которые открыли для себя композиторы неофольклоризма: «опора на микромотивные образования; совершенствование техники вариантного развития <...> расширение жанрового диапазона» [5, с. 323].

культур, не противоречит замыслу композитора, который представил эпическую поэму Лённрота и её героев в христианском контексте, увидел аналогии калевальских персонажей с библейскими героями и в итоге органично соединил в своей рунической оратории элементы западноевропейской и традиционной карело-финской культуры.

Литература

1. Алпатова А. С. Архаика и её проявление в композиторском творчестве: к 90-летию со дня рождения Вельо Тормиса и к 50-летию хорового сочинения «Заключение железа» // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. № 2 (26). С. 117–142.
2. Бочкарёва О. А. Симфонические произведения Ройнэ Раутио: к проблеме эпической композиции // Музыковедческие чтения: к 50-летию Союза композиторов Карелии. Петрозаводск, 1987. С. 60–63.
3. Бочкарёва О. А., Хилько Н. П. Зелинский Роман Федорович // Композиторы и музыковеды Карелии : справочник / авт.-сост.: О. А. Бочкарёва, Н. П. Хилько. 3-е изд., испр. и доп. Петрозаводск, 2009. С. 32–34.
4. Иванова Л. И. Некоторые христианские мотивы «Калевалы» Э. Лённрота // Православие в Карелии : материалы респ. науч. конф. (24–25 октября 2000 года) / отв. ред. В. М. Пивоев. Петрозаводск, 2000. С. 133–139.
5. История современной отечественной музыки : учеб. пособие. Вып. 3 : (1960–1990) / ред.-сост. Е. Б. Долинская. М. : Музыка, 2001. 652 с.
6. Кравченко Т. Одна и та же тема в фугах различных композиторов // Баховский семинар : статьи и доклады молодых музыковедов. Петрозаводск, 1996. С. 39–45.
7. Краснопольская Т. В. Песни Карельского края. Петрозаводск : Карелия, 1977. 264 с.
8. Лённрот Э. Калевала : Финский народный эпос / пер. Л. П. Бельского. М. ; Л. : Academia, 1933. 330 с.
9. Носина В. Б. Баховская система символов // Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. М., 2004. С. 14–20.
10. Синцова С. В. Руническая оратория «Калевала» Романа Зелинского в контексте времени // Роман Зелинский: жизнь и творчество : сб. ст. и материалов к 80-летию со дня рождения / ред.-сост. С. В. Синцова. Петрозаводск, 2015. С. 157–165.
11. Швейцер А. Музыкальный язык хоралов // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964. С. 360–406.
12. Зелинский Р. Калевала : руническая оратория для смешанного хора, чтеца, флейты, фортепиано и ударных : рукопись. 3-я ред. СПб. ; Петрозаводск, 2010. 183 с.

References

1. Alpatova A. S. Arkhaika i yeye proyavleniye v kompozitorskom tvorchestve: k 90-letiyu so dnya rozhdeniya Vel'o Tormisa i k 50-letiyu khorovogo sochineniya «Zaklyatiye zheleza» [Archaism and Its Manifestation in the Composer's Works: on the 90th Anniversary of the

- Birth of Veljo Tormis and on the 50th Anniversary of the Choral Composition “The Spell of Iron”) *Muzykal'nyy zhurnal Yevropeyskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe]. 2021. № 2 (26), pp. 117–142. (In Russian).
2. Bochkarëva O. A. Simfonicheskiye proizvedeniya Royne Rautio: k probleme epicheskoy kompozitsii [Symphonic Works by Roine Rautio: Concerning the Issue of Epic Composition]. *Muzykovedcheskiye chteniya: k 50-letiyu Soyuzu kompozitorov Karelii* [Musicology Lecture Series: on the 50th Anniversary of the Union of Composers of Karelia]. Petrozavodsk, 1987, pp. 60–63. (In Russian).
 3. Bochkarëva O. A., Khilko N. P. Zelinskiy Roman Fedorovich [Zelinsky Roman Fedorovich]. *Kompozitory i muzykovedy Karelii : spravochnik / avt.-sost.: O. A. Bochkarëva, N. P. Khil'ko* [Composers and Musicologists of Karelia: Handbook]. Comp. O. A. Bochkareva, N. P. Khilko. Petrozavodsk, 2009, pp. 32–34. (In Russian).
 4. Ivanova L. I. Nekotorye khristianskiye motivy «Kalevaly» E. Lennrota [Some Christian Motifs of E. Lönnrot's Kalevala]. *Pravoslaviye v Karelii : materialy resp. nauch. konf. (24–25 oktyabrya 2000 goda) / otv. red. V. M. Pivoyev* [Orthodoxy in Karelia: The Proceedings of the Republican Scholarly Conference (October 24–25, 2000)]. Ed. by V. M. Pivoev. Petrozavodsk, 2000, pp. 133–139. (In Russian).
 5. *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki : ucheb. posobiye. Vyp. 3 : (1960–1990. red.-sost. YE. B. Dolinskaya* [The History of Modern Russian Music: Textbook Issue 3 : (1960–1990)]. Edited by E. B. Dolinskaya. Moscow: Muzy'ka, 2001. 652 p. (In Russian).
 6. Kravchenko T. Odná i tá zhe tema v fugakh razlichnykh kompozitorov [The Same Theme in the Fugues of Various Composers]. *Bakhovskiy seminar : stat'i i doklady molodykh muzykovedov* [Bach Seminar: Articles and Reports by Young Musicologists]. Petrozavodsk, 1996, pp. 39–45. (In Russian).
 7. Krasnopol'skaya T. V. *Pesni Karel'skogo kraya* [Songs of the Karelian Region]. Petrozavodsk : Karelia, 1977. 264 c.
 8. Lönnrot E. *Kalevala : Finskii narodnyy epos. Per. L. P. Bel'skogo* [Kalevala : Finnish Folk Epic]. Translated by L. P. Belsky. Moscow; Leningrad : Academia, 1933. 330 p. (In Russian).
 9. Nosina V. B. Bakhovskaya sistema simvolov [Bach's System of Symbols]. *Nosina V. B. Simvolika muzyki I. S. Bakha* [The Symbolism of J. S. Bach's Music]. Moscow, 2004, pp. 14–20. (In Russian).
 10. Sintsova S. V. Runicheskaya oratoriya «Kalevala» Romana Zelinskogo v kontekste vremeni [Roman Zelinsky's Runic Oratorio “Kalevala” in the Context of Time]. *Roman Zelinskiy: zhizn' i tvorchestvo : sb. st. i materialov k 80-letiyu so dnya rozhdeniya. Red.-sost. S. V. Sintsova* [Roman Zelinsky: Life and Work: Collection of Articles and Materials for the 80th Anniversary of his Birth]. Ed.-comp. S. V. Sintsova. Petrozavodsk, 2015, pp. 157–165. (In Russian).
 11. Shveytser A. Muzykal'nyy yazyk khoralov [The Musical Language of Chorales]. *Shveytser A. Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow, 1964, pp. 360–406. (In Russian).
 12. Zelinskiy R. *Kalevala : runicheskaya oratoriya dlya smeshannogo khora, chtetsa, fleyty, fortepiano i udarnykh : rukopis'. 3-ya red.* [Kalevala: Runic Oratorio for Mixed Choir,

Reciter, Flute, Piano and Percussion Instruments: Manuscript. 3rd ed.]. St. Petersburg; Petrozavodsk, 2010. 183 p. (Rukopis'). (In Russian).