

Вера Ивановна Нилова – музыковед,
доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой истории музыки
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
inverafox@mail.ru

Vera I. Nilova – musicologist,
Dr. Sci. (Arts), Professor,
Head at the Music History Department
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia),
inverafox@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8056-6076

УДК: 78.071.1

DOI: 10.61908/2413-0486.2025.43.3.113-134

«ВЫБОРГСКАЯ» СИМФОНИЯ ЛЕЕВИ МАДЕТОЙИ

Аннотация

В статье анализируется первая – «Выборгская»¹ – симфония ученика Сибелиуса по композиции Лееви Мадетойи, написанная в 1916 году. Приводятся отзывы критики на её премьеру, прижизненные и посмертные оценки творчества композитора. Характеризуется тематический материал, техника работы с мотивами и композиционное строение симфонии. Выявляются «калевальские» истоки тематического материала и композиции, делается вывод о постромантической направленности стиля «Выборгской» симфонии.

Ключевые слова: Ян Сибелиус, Лееви Мадетойя, Выборг, симфония, руны, постромантизм

"VYBORG" SYMPHONY BY LEEVI MADETOJA

Abstract

The article analyzes the first – “Vyborg” – symphony by Jean Sibelius’s composition student Leevi Madetoja, written in 1916. It presents critical reviews of its

¹ Название симфонии «Выборгская» – не оригинальное. В данном случае оно означает место создания произведения, подобно названию симфонии Моцарта, написанной в Линце.

premiere, and assessments of the composer's work during his lifetime and posthumously. The thematic material, the technique of working with motifs, and the compositional structure of the symphony are characterized. The "Kalevala" origins of the thematic material and composition are revealed, leading to the conclusion about the post-Romantic orientation of the style of the Vyborg Symphony.

Keywords: Jan Sibelius, Leevi Madetoja, Vyborg, symphony, runes, post-Romanticism

Автор трёх симфоний² Лееви Мадетойя³ свою первую симфонию написал в Выборге, куда в 1914 году приехал в качестве дирижёра оркестра общества «Выборгские друзья музыки». Его предшественниками в этой должности были Роберт Мозер (1894–1898), Армас Ярнефельт (1898–1903), Юхо Лейно (1903–1908), Эрки Мелартин (1908–1911), Лео Фунтек (1909–1910) и Ильмари Венескоски (1911–1914). Проработав в Выборге два сезона (1914–1916), Мадетойя вернулся в Гельсингфорс, а ему на смену приехал Тойво Куула, руководивший этим оркестром до своей смерти в 1918 году⁴.

Приватный ученик Сибелиуса по композиции⁵, Мадетойя завершил «Выборгскую симфонию» на пороге своего 30-летия⁶. В период работы над

² Симфония № 2 (ор. 35, 1916–1918); Симфония № 3 (ор. 55, 1926); Симфония № 4 (написана предположительно в 1937 г. Партитура утеряна вместе с украденным багажом на парижском вокзале в 1938 году) (Leevi Madetojan teokset. URL: <https://madetoja.org/fi/teokset/orkesteriteokset> (дата обращения: 11.05.2025).

³ Биографические сведения о композиторе см.: [15].

⁴ Сведения о дирижёрах, работавших в Выборге, содержатся в выпускной квалификационной (дипломной) работе И. Н. Попцова, защищённой в Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова [Попцов И. Н. История первого выборгского симфонического оркестра (1860–1863 и 1867–1869): дипломная работа. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 2019. 293 с.].

⁵ Мадетойя вспоминал, что занятия проходили в доме Сибелиуса в Ярвенпяа. Когда он пришёл к Сибелиусу, композитор встретил его словами: «Я плохой учитель <...> Это не было преподаванием в обычном смысле этого слова. Довольно короткие, содержательные комментарии. Он [Сибелиус] не стал тратить много времени на фугу, которую я взял с собой, чтобы показать ему, а говорил о более общих эстетических проблемах. “Никаких мёртвых, ненужных нот. Каждая нота должна жить”» [19, p. 116].

⁶ В жанрах оркестровой музыки симфонии предшествовали четырёхчастная Симфоническая сюита, Концертная увертюра и симфоническая поэма «Куллерво». Все

ней Мадетойю поддержал Сибелиус⁷. Широко цитируется следующий фрагмент из письма Сибелиуса Мадетойе: «То, что вы мне написали о симфоническом произведении, меня очень восхищает. Я думаю, что в этой области вы одержите свои величайшие победы. Потому что, по моему мнению, у вас есть именно те качества, которые делают вас симфонистом. Это действительно то, во что я верю» [20, р. 20]⁸. Сибелиус также присутствовал на премьере симфонии 10 февраля 1916 года⁹.

«Выборгская» симфония в динамике рецептивной оптики

Автор первого анализа этой симфонии, опубликованного в феврале 1916 года в журнале “*Tidning för musik*”, влиятельный критик Эверт Катила¹⁰

сочинения были исполнены филармоническим оркестром Гельсингфорса сразу или вскоре после их написания. Симфонической сюитой, «Куллерво» и симфонией дирижировал сам Мадетойя. Самыми продолжительными были сюита и симфония, длительность звучания музыки не превысила 25 минут.

⁷ Обращает на себя внимание совпадение в творческих биографиях Сибелиуса и Мадетойи: оба композитора приступили к сочинению своих первых непрограммных симфоний после опыта работы над программными симфоническими произведениями калевальской тематики. У Сибелиуса это «Четыре легенды», а у Мадетойи – «Куллерво». Отчасти это можно объяснить влиянием карелианизма, центральным событием которого была публикация эпической поэмы Лённрота «Калевала». В 1845 году в Выборге было организовано Выборгское литературное общество, идея создания которого восходила к Финскому литературному обществу, основанному в 1831 году в Гельсингфорсе. Ко времени прибытия Мадетойи в Выборг пик фенномании там остался позади, и новые поколения жителей Выборга придерживались более широких взглядов на моноязычную (финноязычную) литературу. Тем не менее калевальские герои и сюжеты интересовали молодого композитора, ранее тесно общавшегося не только с Сибелиусом, но и с основателем филармонического оркестра Гельсингфорса Робертом Каянусом – автором Траурного марша на смерть Куллерво. Каянусу Мадетойя и посвятил свою «Выборгскую» симфонию.

⁸ Первым, кто процитировал этот фрагмент письма, был, вероятно, Эрки Салменхаара. Здесь фрагмент цитируется по изданию: [20, р. 20].

⁹ «Выборгская» симфония Мадетойи, законченная в 1916 году, была опубликована только в 1943 году, когда Мадетойя продал все права на публикацию рукописи компании «Фацер» вместе с правами на публикацию своей Второй симфонии. В данной статье использовано печатное издание партитуры, опубликованное компанией «Фацер» в 1984 году.

¹⁰ Эверт Катила (1872–1945) – финский музыкальный критик, композитор, журналист; изучал в университете Гельсингфорса геологию, теорию музыки и обучался игре на скрипке. Его педагогами были Рихард Фалтин и Ян Сибелиус. С 1899 года Катила работал музыкальным критиком в журнале “*Uus Suome*n”, а с 1906 по 1918 год был секретарём редакции журнала. Катила считался опытным музыкальным критиком, писал статьи и эссе

(1872–1945) воспринял медленную вторую часть *Lento misterioso* как «отражение глубокого представления композитора о мире» и назвал её «прямым выражением чистого творческого духа – на ней лежит печать гениальности»¹¹. Он услышал в ней финский колорит и реминисценции медленной части Третьей симфонии Сибелиуса [19, p. 123]. Партнёр Сибелиуса по струнному квартету Музыкального института и критик газеты “*Hufvudstadsbladet*” Карл Фредрик Васениус¹² (1850–1920) заметил, что финал трёхчастной симфонии «оставил впечатление поспешности» [там же]. Ещё при жизни Мадетойи Тойво Хаапанен¹³ охарактеризовал «Выборгскую» симфонию как «юношеское, лаконичное произведение, естественный романтизм средней части которой принадлежат к лучшей финской оркестровой поэзии» [18, s. 134]¹⁴. Современники Мадетойи слышали эту симфонию как продолжение традиции музыкального искусства Финляндии XIX века.

В зарубежной музыкальной историографии¹⁵ сохраняет влияние взгляд авторитетного Э. Салменхаары, изложенный им в ряде публикаций: «Леэви Мадетойя по своей природе был в основном композитором национального романтизма. Однако в его музыке столь же ярко выражена классическая черта, направленная на баланс, ясность, утончённость выражения и техническую полировку. Он также использовал сочетание финской народной

для музыкальных изданий. Он был членом и заместителем председателя Государственного музыкального совета с 1905 по 1945 год [Evert Katila. URL: <https://peoplepill.com/i/evert-katila> (дата обращения: 03.06.2025)].

¹¹ Любопытно, что Д. С. Малберг назвал третью главу своей работы “The Stamp of Genius: Leevi Madetoja’s Life and Times” [19].

¹² Писал под псевдонимом *Bis*.

¹³ Тойво Элиас Хаапанен (1889–1950) – финский дирижёр, музыковед и музыкальный критик. Как музыковед, он собирал и изучал средневековую музыку Финляндии XI–XVI веков. Он также был председателем Финского совета по музыке с 1943 по 1950 год [Haapanen Toivo. URL: <https://prabook.com/web/toivo.haapanen/1789077> (дата обращения: 03.06.2025)].

¹⁴ Раздел книги, в котором охарактеризовано творчество Мадетойи и его современников, Хаапанен назвал «Весенний паводок в финской саванне». Эти слова заимствованы из речи Роберта Каянуса, произнесённой по случаю 50-летия со дня рождения Сибелиуса [18, s. 94].

¹⁵ Обзор англоязычной литературы о Мадетойе дан в работе [19, p. 7–11].

мелодии и новой французской музыки, которую он услышал в Париже в начале века, чтобы создать стиль, который был полностью его собственным» [22; курсив мой. – В. Н.].

«Финский колорит» Катилы, «естественный романтизм» Хаапанена и «национальный романтизм» Салменхаары – разные наименования стиля, который в финской и российской историографии в разных видах искусства конца XIX – начала XX века определялся по-разному: «неоромантизм» в литературе и в музыке, «финский национальный романтизм» и его синоним «финский модерн» в архитектуре.

Новые тенденции в финском искусстве заявили о себе во второй половине 1910-х годов, когда молодое поколение с энтузиазмом расставалось с ценностями прошлого века и жаждало новизны, а в продвижении современного искусства музыку опережала живопись¹⁶. В год премьеры «Выборгской симфонии» в Гельсингфорсе состоялась совместная выставка участников «Ноябрьской группы», испытавших влияние кубизма, расцвет которого в Финляндии пришёлся на 1913–1917 годы. Художники этой группы тяготели к примитивизму, экспрессионизму и кубизму, но при этом считали себя истинно национальной группой. Такая позиция «ноябристов» в целом была типична для художественной культуры Финляндии конца 1910-х годов, когда новые тенденции не столько вытесняли прежние, сколько взаимодействовали с ними, иногда «захватывая» их территорию. «Выборгская» симфония Мадетойи, не примыкающая к авангардным поискам нового музыкального языка в характеристике, данной Салменхаарой, целиком не укладывается в рамки «национального романтизма»¹⁷. В ней

¹⁶ С 1901 по 1916 годы в Хельсинки состоялись выставки французских импрессионистов (1901, 1904), работ Э. Мунка (1909), норвежских художников (1911) и произведений В. Кандинского (1914–1916).

¹⁷ К. Дальхаус, исследуя феномены, сравнимые с югендстилем, писал: «Собственная эпоха воспринималась тогда, по формулировке Германа Бара, как “модерн”, а не как “поздний романтизм”; этот подчёркивающий дистанцию термин возникает только в 1920-е годы и включает в себя (в качестве лозунга в борьбе Новой музыки с традицией) полемику

Мадетойя эстетически скорее близок к «юной классике» Бузони, в части, касающейся критического освоения опыта и экспериментов своих предшественников [16, с. 8].

Современная дирижёрская рецепция и методология анализа «Выборгской» симфонии

От Катилы до Салменхаары в оценке музыки Мадетойи использовался широко применяемый в психологии, лингвистике и междисциплинарных исследованиях метод ассоциации, управляющий восприятием слушателей. Преобладающие характеристики музыки «Выборгской» симфонии сводились либо к персональным ассоциациям (Сибелиус, Чайковский), либо к стилевым ассоциациям (классический стиль, финская народная музыка, новая французская музыка). В течение всего XX века методология как эффективный инструмент исследования симфоний Мадетойи не использовалась¹⁸.

В зарубежном музыковедении особняком стоит докторская диссертация Саши Мякиля “Conducting Madetoja” (2018). Исследовательскую мотивацию – «основной исследовательский запрос» – Мякиля определил как достижение возможности «заглянуть внутрь творческого процесса дирижёра оркестра и узнать кое-что о природе учебного и репетиционного процесса, предшествующего исполнению симфонического произведения» [20, р. 1]. Первая симфония Мадетойи стала для автора «исходным материалом» [там же, р. 9], а целью исследования – желание понять «влияние научной деятельности (в данном случае работы с рукописями и записями) на художественные и практические аспекты работы дирижёра» [там же]. Эта цель объясняет выбор одного из методов исследования, предпринятого

против “девятнадцатого столетия”, погребённого Первой мировой войной – столетия, продолжавшегося в музыкально-историческом смысле до 1908 года» [7, с. 278].

¹⁸ В целом то же можно сказать и о симфониях Сибелиуса. Только Муртомяки чётко сформулировал свой приоритет – «методологический плюрализм» – и объяснил причину необходимости использования этого метода в своём исследовании о симфониях Сибелиуса [21, р. 9].

дирижёром: «Поскольку тема моего исследования во многом связана с практическим вопросом о том, как учиться и готовиться к концерту, как репетировать и как исполнять произведение перед аудиторией, метод, который я буду использовать, – это критическая саморефлексия»¹⁹ [там же, р. 11]. И хотя Мякиля специально подчеркнул, что его диссертация не является «исследованием музыки Мадетойи как таковой», а «симфония используется лишь в качестве примера» [там же, р. 12], второй из названных им методов – герменевтика – относится к научным методам. В расширительном толковании «герменевтикой становится практически всё музыковедение как наука о музыке, как её анализ, истолкование, интерпретация» [4]. Мякиля же трактует метод герменевтики более узко: «...мой метод является герменевтическим, поскольку я буду интерпретировать различные этапы подготовки к концерту в свете желаемого результата (касающегося этого концерта), а также на более общем уровне поиска и тестирования хороших методов работы для дирижерской профессии» [20, р. 12]²⁰.

С научной точки зрения интерес представляет открытие, сделанное Мякиля в результате его архивных изысканий. Он исследовал оригинальные манускрипты трёх симфоний Мадетойи в архивах Финской национальной библиотеки и сравнил их с партитурами, опубликованными издательской фирмой Fennica Gehrman. Оказалось, что рукописная версия медленной части Первой симфонии отличается от её опубликованной версии, а это значит, что медленная часть существует в двух версиях [там же, р. 7]. В оригинальной

¹⁹ Мякиля рассматривал своё исследование как подготовку к исполнению «Выборгской» симфонии Мадетойи в Турку (март 2012) и Таллине (июнь 2017).

²⁰ Подготовка к концерту включала в себя анализ формы всех частей. Мякиля пронумеровал такты и в схемах частей указал границы разделов так, как это ниже указано во фрагменте схемы экспозиции I части.

Экспозиция: т. 1–37. Первая группа (главная тема)

т. 38–89. Переход

т. 90–112. Вторая группа (вторая тема) и т. д.

Вопрос терминологии разделов формы в работе Мякиля здесь не обсуждается.

партитуре на 56 тактов больше музыки, чем в опубликованном варианте²¹. Поскольку в Финской национальной библиотеке также есть набор партий только для второй части симфонии, Мякиля предположил, что она, вероятно, исполнялась как отдельное произведение в концертной программе. Более того, Мякиля высказал мнение, что эта версия исполнялась на премьере 1916 года, а возможно, и в некоторых других случаях ранних исполнений симфонии [там же, р. 26].

«Выборгская симфония»: выбор пути

Мадетойя написал «Выборгскую» симфонию в промежутке между Третьей и Четвёртой симфониями Сибелиуса. Но единственной симфонией Сибелиуса, премьеру которой он мог услышать, была Третья симфония. Её премьера состоялась 25 сентября 1907 года, а уже в следующем, 1908 году Мадетойя стал учеником Сибелиуса по композиции²². Муртомяки, характеризуя поле исследования в монографии о симфониях Сибелиуса, писал, что главное внимание он уделил зрелым симфониям от Четвёртой до Седьмой, «в каждой из которых композитор решал проблему единства симфонического цикла, и поиск лежал в направлении слияния частей в единой целое». На этом пути место Третьей симфонии в симфоническом творчестве Сибелиуса Муртомяки определил как «промежуточное произведение» [21, р. 1].

Общими для «Выборгской» симфонии Мадетойи и Третьей симфонии Сибелиуса являются: количество частей (3 части)²³; парный состав оркестра; примерно одинаковая продолжительность звучания (22 минуты у Мадетойя и 30 минут у Сибелиуса); отсутствие в музыке «глубины чувств» как постромантическая установка; главенство структур над мелодией; линейная

²¹ Оригинальная версия *Lento misterioso* идентична опубликованной версии вплоть до 134 такта [20, р. 27].

²² Во время премьеры Четвёртой симфонии Сибелиуса Мадетойя находился за границей.

²³ I. Allegro, II. *Lento misterioso*, III. Finale. Allegro vivace.

природа созвучий; насыщение экспозиционных разделов развитием; использование гармонических средств, выводящих за пределы функциональной системы; использование мелодико-структурных особенностей рун; небольшой амбитус экспозиционных мотивов; длительное развёртывание горизонтальных линий; смена тембровой окраски органных пунктов; чередование оstinатно-ритмических секций и свободно развёртывающихся мелодических линий; использование строфических построений (параллельные структуры); объединение посредством органных пунктов отдельных тонов и кратких мотивов; обозначение *allegro* не как темпа, а как характера музыки.

В масштабе истории симфонии в Финляндии Мадетойя наследует не столько родовую, сколько *частную* симфоническую традицию [10, с. 205]²⁴. В масштабе же истории европейской симфонии «Выборгская» симфония шла по траектории, обозначенной как «эмансипация отдельного произведения», направленная «против зависимости от типов и моделей» [9, с. 40].

Определение исторической роли «Выборгской» симфонии Мадетойи как произведения, ориентированного на частную симфоническую традицию, не означает, что эта симфония была «ученической»²⁵. То был ранний опыт усвоения европейского жанра через Третью симфонию Сибелиуса – опыт отклонения от жанрово-структурного канона классико-романтической симфонии в результате его индивидуального усвоения и преобразования [1, с. 27]. Создалась удивительная ситуация: Учитель (Сибелиус) и Ученик (Мадетойя) с разницей в возрасте чуть более 20 лет и с разницей менее 10 лет в написании обеих симфоний совпали в понимании: один – наступления переломного момента в направлении развития собственного симфонического

²⁴ Дальхаус сформулировал иначе: носителем традиции являются не композиционно-технические нормы, а «репертуар» [8, с. 333]. Поскольку «симфонии Сибелиуса являются гениальным продолжением бетховенского наследия» [21, р. 2], «Выборгская» симфония также может быть осмыслена как произведение, находящееся на описанной Муртомяки магистрали симфонического развития Сибелиуса.

²⁵ Уместно напомнить об «Ученической» симфонии и симфонии «Die Nulte» Брукнера.

творчества (Сибелиус), другой – старта, отправного момента, готовности к созданию своей первой симфонии (Мадетойя)²⁶.

Дальхаус, кратко характеризуя историю послебетховенской симфонии, писал о том, что после начала её «второй эпохи» в 1870-х годах «нельзя было ожидать новых решений “проблемы симфонии”, заключающейся в реализации бетховенской жанровой идеи средствами более позднего времени» [6, с. 267]. С этим «прогнозом» исследователь увязал листовскую «идею симфонического», оставив в стороне от германской традиции симфонии творчество выдающихся североевропейских симфонистов Сибелиуса и Нильсена, не говоря уже об их менее известных младших современниках.

Путь, по которому пошёл Мадетойя в решении «проблемы симфонии», уже был освоен архитектурой финского модерна: сочетание каркаса зданий из кирпича (с учётом европейских строительных практик конца XIX века) с облицовкой фасадов из натурального камня как «средства выразительности» методом средневековой кладки из крупных гранитных валунов. Этот оригинальный архитектурный стиль позже был назван «финским национальным романтизмом» [11]. Применительно к симфонии Мадетойи такая аналогия означает сочетание каркаса жанра симфонии с развитием тематического материала, сохранившего связь с финской музыкальной архаикой. Для выявления этой аналогии необходим аналитический метод.

«Выборгская» симфония: тематический материал и композиционное строение

«Выборгская» симфония – трёхчастное непрограммное циклическое произведение с медленной частью в середине цикла. Предфинальное положение медленной части уже было сопряжено с традицией австро-

²⁶ В контексте современного музыкознания отношение «Выборгской» симфонии к Третьей симфонии Сибелиуса можно рассматривать как форму диалогического взаимодействия в композиторском творчестве [3, с. 15]. Идея диалога также продуктивна для критического пересмотра классификации творчества младших современников Сибелиуса, составленной Калеви Ахо [1].

немецкой симфонии (Бетховен, Брукнер). Формальное же отсутствие «жанровой» части компенсируется совмещением в I части (с её трёхдольным метром) функций I части и Скерцо. В симфонии сохранены формальные признаки сонатной (I ч. и Финал с чертами рондо) и трёхчастной (II ч.) музыкальных форм. Более того, в I части характер соотношения материалов главной и побочной партий таков, что «главная партия никогда не смогла бы быть побочной, и наоборот» [12, с. 168]. Сонатность, заложенная в экспозиции I части, недвусмысленно указывала на симфонию как на репрезентативный жанр инструментальной музыки, имевший в Финляндии высокий эстетический престиж.

Тематической основой главной партии является трихорд в кварте $e-f-a$ – своего рода *Urmotiv*²⁷. Неимитационное многоголосие рождается из этой структуры, положенной в основу мотивных вариантов, образованных посредством тембровой, фактурной, ритмической, звуковысотной индивидуализации. Сопряжением мотивов в диагональной направленности управляет «принцип домино»²⁸. Вначале у валторн в унисон звучит горизонтально изложенный трихорд в широком расположении $f-a-e-f$ с ремаркой *energico* (мотив *a*).

²⁷ Нечто подобное имеется в симфонической поэме Листа «Прелюды». Во вступлении вначале звучит тоника *C-dur*, затем горизонтально изложенный трихорд $c-h-e$, сменяющийся нисходяще-восходящим движением по звукам септаккорда.

²⁸ Муртомяки назвал «открытием» описание Греем процесса темообразования в симфониях Сибелиуса посредством комбинирования кратких мотивов. Образующую таким образом цепочку мотивов он соотнёс с «принципом домино» [21, р. 3]. Сама техника реализации «принципа домино» к тому времени не была новой. «Цепляемость музыкального материала» как приём письма, обеспечивающего целостность фрагментов (несмотря на контраст и наличие цезур), Ю. Н. Тюлин связал с поздним периодом творчества Бетховена (Тюлин Ю. Н. О произведениях Бетховена последнего периода: Цепляемость музыкального материала // Бетховен: сб. ст. / ред.-сост. Н. Л. Фишман. Вып. 1. М.: Музыка, 1971. С. 251–275).

Следовательно, и Третья симфония Сибелиуса, и «Выборгская» симфония Мадетойи по технике темообразования оказались прочно связанными с поздним творчеством Бетховена.

Пример № 1

Л. Мадетойя. Первая симфония, I ч. Главная партия, мотив *a*

Corn
in F

f energico

Тоника тональности *F-dur* маркируется *tremolo* литавр на слабую долю трёхдольного такта (мотив *b*).

Пример № 2

Л. Мадетойя. Первая симфония, I ч. Главная партия, мотив *b*

Timpani

mf

tremolo

На эту же долю накладываются аккорды скрипок и дублирующих их флейт и гобоев, состоящие из вертикально «сжатых» звуков трихорда: *a-f-e-a* (мотив *c*).

Пример № 3

Л. Мадетойя. Первая симфония, I ч. Главная партия, мотив *c*

Violini I

Violini II

f div.

Мотивы *a* и *b* повторяются без изменений, мотив *c* во втором такте сдвигается вниз (с изменением интервальной структуры аккорда), а в четвёртом такте происходит энгармоническая замена альтерированной II ступени *F-dur gis* на *as*. Таким образом, в экспозиционном четырёхтакте начинается мотивное развитие, приводящее к новому варианту трихорда – восходящему поступенному заполнению квартового скачка с одновременной заменой диатонического *a* на хроматический *as* (мотив *d*).

Пример № 4

Л. Мадетойя. Первая симфония, I ч. Главная партия, мотив *d*

Ритмическая формула мотива *d* в момент его появления содержит признаки «финского ритма»²⁹, но с усилением контраста между восходящим движением (триоль шестнадцатых) и остановкой на *as* (половинная с точкой).

В следующих за ним вариантах этого мотива происходит его сокращение до двух звуков, изменяется интервал скачка (от м. 2 до ч. 5) и длительность звучания верхнего звука³⁰. Ритмическая активность мотива *d* приводит к появлению ритмического оstinato, и следующий за ним мотив – *e* – звучит в партиях труб.

Пример № 5

Л. Мадетойя. Первая симфония, I ч. Главная партия, мотив *e*

I, II
Trombe in B
mf leggiero
III

Возрастание ритмической активности происходит одновременно с ослаблением мелодической рельефности всех предшествовавших мотивов и сдвигом басовой опоры у фаготов и труб в направлении движения к новой тонике (*Des-dur*). Рассмотренный раздел г. п. (А) имеет аналогию в корпускулярности напевов рун с их характером «непринуждённого нанизывания интонаций» [17, с. 12]. У Мадетойя к тому же маркирована жанровая модуляция в последовательности двух вариантов мотива: от мотива *d* (его правокальная природа подчеркнута тембром скрипок) к мотиву *e*, представляющему танцевальную ритмоформулу, усиленную тембром труб.

²⁹ Сибелиус также использовал такие ритмоформулы (например, тема г. п. I части Второй симфонии).

³⁰ Ритм начальной формы мотива *d* в сочетании с трихордовой основой указывает на глубинную связь тематизма г. п. с напевами рун.

В следующем разделе на тонике *des* (A_1) мотивы *a*, *b* и *c* появляются в том же порядке, что и в предыдущем разделе *A*. Но вместо мотива *d* у скрипок и альтов звучит вариант мотива *a* с точным сохранением ритма, но с изменением звуковысотного положения и мелодического рисунка³¹. В мотиве *d* унисон заменен на аккорды у валторн, труб и тромбонов, но ритмические группы теперь сначала разделены восходящими секундовыми ходами скрипок и альтов (по типу антифона), затем (как и в разделе A_1) звучат совместно, достигая кульминации на тонике *F-dur*. Раздел г. п., состоящий из параллельных структур-строф, завершается тоническим трезвучием. На заливанных и репетиционных звуках у труб продолжается движение варианта мотива *a*, ритмически поддержанного валторнами. После шеститактового утверждения тоники свободно развивающаяся мелодическая линия приходит к новой тональной опоре на *c*.

Новый раздел экспозиции контрастирует г. п. тональной неустойчивостью, незначительным изменением темпа (*pochissimo meno Allegro* после *Allegro*) и степенью индивидуализации вариантов *Ur*-мотива³². В экспозиции I части этот раздел формально занимает место связующей, но по объёму (т. 38–89) превосходит г. п. (т. 1–37) и тем самым притязает на самостоятельный раздел. В нём происходит смена метода мотивной работы. Новые варианты *Ur*-мотива не рождаются, но мотив *d* «расщепляется» на мелодическую линию и формулу «финского ритма», объединённую с мотивом *e*. Ритмически выровненные тиратоподобные линии трансформируются в вальсовую формулу, и оба «расщеплённых» мотива

³¹ Дальхаус, сравнивая тематические процессы у Бетховена и Листа, писал: «По технике листовская трансформация резко отлична от тематической работы в духе Гайдна и Бетховена; наиболее явно благодаря тому, что трансформация, говоря формульно, заключается в ритмической вариантности при идентичности диастематики, а тематическая работа, напротив, в вариабельности диастематики при ритмической идентичности» [6, с. 269]. Следовательно, Мадетойя сохранил преемственность с бетховенским принципом тематической работы.

³² Используя терминологию Ю. Н. Тюлина, можно сказать, что в г. п. имеет место кристаллизация мотивов, а в анализируемом разделе – тенденция к кристаллизации. Об этих терминах см.: [12, с. 156].

обнажают главенство ритма, последовательно проводя через весь раздел идею движения, свойственную жанровым частям симфонического цикла. Становится очевидным, что построенная таким образом экспозиция делает избыточной такую часть симфонического цикла, как Скерцо.

Побочная партия написана в тональности *Des-dur*, темпе *Meno Allegro* и одном из любимых размеров Сибелиуса 6/4. Выдержанные органные пункты, большие такты, фактура бас-аккорд с акцентом на второй и пятой долях готовят вступление кантилены у виолончелей. Одновременно с виолончелями вступают ритмические секции валторн и скрипок *staccato*, управляя процессом развития мотива виолончелей, также имеющего в своей основе Ur-мотив. Кульминация подчёркнута ремаркой *Allargando* и постепенным спуском нижних голосов (струнные и духовые) к фермате на аккорде *ces-es-ges*. Как и в предыдущих случаях, связки-переходы к последующим разделам очень краткие, поскольку разделы насыщены развитием.

Разработка начинается восстановлением начального темпа (*Tempo I*) и размера 3/4. По технике работы с мотивами разработка близка жанру *concerto grosso*. Деиндивидуализированные мотивы (нередко исполняемые *solo*) подобно типизированным инструментальным фигурам барокко перемещаются в пространстве, заданном инструментарием симфонии. Здесь представлены все основные фигуры барокко: репетиции (в том числе с *tremolo*), мотивы шага, вращательные, колебательные, остинатные фактурные формулы, поступательные фигуры и ритмические *ostinato*. Сочетаясь друг с другом по вертикали, они образуют ритмические контрапункты. Органые пункты и пролонгированные тоны создают барочный эффект, когда всё движется и одновременно стоит на месте. В условиях, когда смена гармонии фиксирует изменение пространственного положения фигур и обнажения ритмической идеи, «событием» в «бессобытийной» разработке становится появление мотива *a* из г. п. с сохранением направления движения мелодической линии и ритмической структуры. Его появление является

катализатором превращения пространственного перемещения мотивов в целенаправленное движение к тональности *E-dur*. В том же характере движения, что и в экспозиции (*Meno Allegro*), в этой тональности начинается реприза п. п. и реприза всей I части. Сокращённая реприза п. п. переходит в коду, завершая I часть мотивом *a* в темпе *Quasi lento* в тихой динамике на тонике *F-dur*. Более медленное (чем в начале симфонии) и тихое завершение оправдано масштабом разработочных эпизодов, результатом которых стало такое завершение I части. Отсутствие в репризе раздела г. п. и завершение I части начальным мотивом в основной тональности (обрамление) придаёт всей части замкнутый характер. Она могла бы стать самостоятельным произведением, в котором тематическая работа «скорректировала» бы форму сонатного *allegro* в направлении поэмого сжатия цикла, то есть совершила бы модуляцию из жанра драмы в жанр поэмы – в одночастную композицию по модели Листа. Но Мадетойя задумал и написал циклическую симфонию.

II часть (*F-dur – h-moll*) имеет ремарку *Lento misterioso*. Таинственную атмосферу создают чередования секунд (*e-fis*) и терций (*d-a*) у флейт *solo* и *div.* альтов, сопровождаемых рокотом большого барабана. Из этой атмосферы рождается мотив виолончели *solo*, типологически сходный с напевами рун. У Мадетойи архаика подчёркнута прямолинейным движением восходящего тетра хорда с главной опорой *a* (*a-b-c-d*) и остановкой на побочной опоре *d* с последующим спуском с участием скользящего полутона *a-b*³³.

Пример № 6

Л. Мадетойя. Первая симфония, II ч. Главная тема



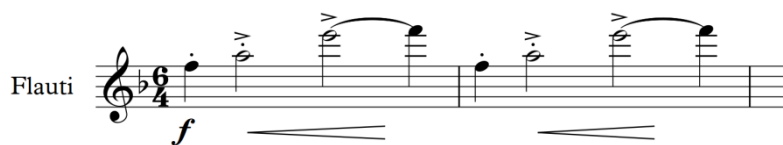
Мотив в экспозиционной версии звучит дважды, а далее он сжимается до секунды (с пролонгированным окончанием) и секвентно перемещается в восходящем движении. Описанная структура повторяется, образуя строфу AA_1 , завершающуюся кульминацией. Средний раздел (В) контрастирует насыщенностью остигатной ритмики, контрапунктирующей с ритмикой вариантов начального мотива, в том числе в солирующих тембрах. Весь этот раздел имеет контуры волны с восхождением к кульминации и последующим спадом. В сокращённой репризе (A_2) возвращается начальный мотив.

Сходные в обеих частях симфонии мотивные конструкции (горизонтальные и вертикальные), автономия ритмических секций, смещение сильной доли мотивов относительно тактовой черты – все эти средства экспозиции и тематического развития, равно как и волновая (арочная) композиция отдельных разделов, имеют аналогии в текучих криволинейных формах финского модерна в архитектуре, а также в органической природе.

Драматургическую логику многоэпизодного Финала (*Allegro vivace, F-dur – A-dur*) лишь весьма условно можно определить как сочетание признаков сонатности и рондальности, здесь максимально сближенных из-за контраста разделов-эпизодов, и потому оказавшуюся ближе к рондо, чем к сонатному *allegro*. Границы разделов-эпизодов маркированы сменой темпа. Целостность Финала и всего симфонического цикла обеспечена главенством мотива *a* из I части и его превращениями до генеральной трансформации в апофеоз, последние 4 такта которого дают неожиданное звучание в тональности *A-dur*.

Пример №7

Л. Мадетойя. Симфония № 1, III ч. Мотив *a* из I ч.



Методы работы с мотивом аналогичны тем, что Мадетойя использовал в первых двух частях симфонии. Также сохранён контраст между вариантами

мотива, имеющими певческую природу, и ритмическими секциями с мотивами шага, пульсации, а также сочетанием этих ритмических формул с формулами, передающими идею автоматического движения (вращательного, колебательного и поступательного характера). В развитии мотива сохраняется значимость секвентного движения, органичных пунктов, обеспечивающих диссонантность звучания в сочетании с движущимися по горизонтали или перемещающимися по вертикали голосами фактуры, игра сольными тембрами кратких вариантов мотива. Несмотря на предпринятые Мадетой усилия по укреплению финала как центра тяжести цикла, он в полной мере таковым не стал. В пользу финальной функции говорит лишь целенаправленное движение от Ur-мотива к заключительному экстатическому звучанию мотива *a*.

Ритмо-структурные параллели мотивов симфонии с напевами рун в контрастных частях и разделах симфонии имеют аналогию с композицией эпической поэмы Лённрота «Калевала», в которой «одни и те же мотивы... использованы в разных эпизодах» и в разных жанрах [12, с. 54–55]³⁴. Это не означает, что «Выборгская» симфония Мадетой имеет скрытую («калевальскую») программу. В поисках тематического материала композитор обратился к многожанровому стилевому массиву с «более чётко выраженной грамматической, нежели лексико-мелодической природой» [17, с. 31]. Умение работать с мотивными структурами и придать их вариантам французское изящество, играя сольными тембрами, позволило Мадетой по-своему решить «противоречие между краткостью музыкальной мысли и монументальностью абриса формы» [5, с. 104]. В историческом смысле Мадетой в кратчайший период времени прошёл путь, аналогичный тому, по которому на три столетия ранее шла европейская инструментальная музыка от барокко к классическому стилю – инструментализация, а затем и

³⁴ «По жанрам материал “Калевалы” условно “распадается” на мифологические, эпические, свадебно-обрядовые песни, баллады, заклинания, пословицы» [14, с. 54].

симфонизация вокальных мелодий. В «Выборгской» симфонии Мадетойи (как ранее у Сибелиуса в программных произведениях для оркестра) – симфонизация тексто-музыкальных форм рун и опыт Лённрота в создании художественного произведения на основе разножанрового материала фольклорного происхождения.

Стала ли Первая, «Выборгская», симфония Мадетойи, подобно Первой симфонии Сибелиуса, завершением XIX века в финской музыке или она открыла путь в некалендарный XX век? Качество и техника работы композитора с тематическим материалом указывают на эксперименты Стравинского.

Литература

1. Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). С. 18–29.
2. Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии. Б. и. : Б. г. (Русский перевод издания Kalevi Aho. Zur Finnischen Musik nach Sibelius und den Hintergrunden Finnischer Kunstmusik. [S. l.] : Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus informationszentrum für finnische Musik, 1989).
3. Брагинская Н. А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. СПб. : Контраст : Издательство имени Н. И. Новикова, 2023. 344 с.
4. Векслер Ю. С. Музыка-послание и музыка-автобиография: об актуальности «старой» музыкальной герменевтики // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2015. № 1 (12). С. 11–19. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=-33574 (дата обращения: ...)
5. Дальхаус К. К истории проблематики композиторского творчества // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 103–135.
6. Дальхаус К. Листовская идея симфонического // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 267–275.
7. Дальхаус К. Музыка и югендстиль // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 276–290.
8. Дальхаус К. Эпохи и их осознание в истории музыки // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 331–350.
9. Дальхаус К. Новая музыка и проблема музыкальных жанров // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 29–42.

10. Друскин М. С. Традиция и традиции // Друскин М. С. Очерки. Статьи. Заметки. Л. : Советский композитор, 1987. С. 198–210.
11. Кириллов В. В. Северный модерн: образ, символ, знак. URL: <https://www.litres.ru/book/v-v-kirillov/severnyy-modern-obraz-simvol-znak-12272079/chitat-onlayn> (дата обращения: 31.07.2025).
12. Климовицкий А. И. Юрий Николаевич Тюлин // Заповеди для научных работ, или Неизвестный Ю. Н. Тюлин : сборник статей / ред.-сост.: В. Н. Никитина. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. С. 141–172.
13. Краснопольская Т. В. Певческая культура народов Карелии: Очерки и статьи. Петрозаводск, 2007. 256 с.
14. Мишин А. И. Фольклорные истоки «Калевалы» // «Калевала» – памятник мировой культуры : материалы науч. конф., посвящ. 150-летию первого изд. карел.-фин. эпоса, 30–31 янв. 1985 г. Петрозаводск, 1986. С. 51–55.
15. Нилова В. И. Парадигма жеста в Окон Fuoko Лееви Мадетойи // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 103–114.
16. Стрекаловская Х. А. Постромантические диалоги с романтизмом: Ферручо Бузони, Ганс Пфицнер, Арнольд Шёнберг в диалоге с Рихардом Вагнером : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. СПб., 1998. 22 с.
17. Южак К. И. О ладовом и мелодическом строении рунических напевов // Русская и финская музыкальные культуры : пробл. нац. традиции и межкульт. взаимодействий / сост. В. И. Нилова. Петрозаводск, 1989. С. 30–48.
18. Naaranen T. Suomen säveltaide. Helsinki, 1940. 177 s.
19. Mahlberg D. S. «The mighty spring tide of Finnish music»: Nationalism and internationalism in the music of Leevi Madetoja. The University of British Columbia. Vancouver, October 2018.
20. Mäkilä S. Conducting Madetoja. Discoveries About the Art and Profession of Conducting: A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy (Music). Tallinn, 2018. 115 p.
21. Murtomäki V. Symphonic Unity: the development of formal thinking in the symphonies of Sibelius. Helsinki : Studio musicologica universitalis Helsinkiensis, 1993. 340 p.
22. Salmenhaara E. A Composer from Ostrobothnia and Paris. URL: <https://fennicagehrman.fi/composer/madetoja-leevi/> (дата обращения: 31.05.2025).

References

1. Amrahova A. A. Otechestvennaja teorija zhanra v svete sovremennyh gumanitarnyh metodologij [Russian Theory of Genre in the Light of Modern Humanitarian Methodologies]. *Zhurnal Obshhestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory]. 2016. No. 3 (15), pp. 18–29. (In Russ.)
2. Aho K. *Finskaja muzyka posle Sibeliusa i stanovlenie muzykal'nogo iskusstva Finljandii* [Finnish Music after Sibelius and the Formation of Finnish Musical Art]. В. i.; В. g. (Russian translation of the publication: Kalevi Aho. Zur Finnischen Musik nach Sibelius und den Hintergründen Finnischer Kunstmusik. [S. I.]. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus/Informationszentrum für finnische Musik, 1989). (In Russ.)

3. Braginskaja N. A. *Muzykal'nye dialogi Igorja Stravinskogo* [Musical Dialogues by Igor Stravinsky]. St. Petersburg : Kontrast: Izda-tel'stvo imeni N. I. Novikova, 2023. 344 s. (In Russ.)
4. Veksler Ju. S. Muzyka-poslanie i muzyka-avtobiografija: ob aktual'nosti «staroj» muzykal'noj germenевtiki [Music-message and Music-Autobiography: on the Relevance of the “Old” Musical Hermeneutics]. *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinyh* [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2015. No. 1 (12). pp. 11–19. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=-33574 ((In Russ.)
5. Dal'haus K. K istorii problematiki kompozitorskogo tvorčestva [On the History of the Problems of Compositional Creativity]. *Dal'haus K. Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [K. Dahlhaus. Selected Works on the History and Theory of Music]. Comp., translated from German, afterword, commentary by S. B. Naumovich. St. Petersburg : Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2019, pp. 103–135. (In Russ.)
6. Dal'haus K. Listovskaja ideja simfonicheskogo [Listov's Idea of a Symphonic]. *Dal'haus K. Izbrannye trudy po is-torii i teorii muzyki* [K. Dahlhaus. Selected Works on the History and Theory of Music]. Comp., translated from German, afterword, commentary by S. B. Naumovich. St. Petersburg : Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2019, pp. 267–275. (In Russ.)
7. Dal'haus K. Muzyka i jugendstil' [Music and Jugendstil]. *Dal'haus K. Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [K. Dahlhaus. Selected Works on the History and Theory of Music]. Comp., translated from German, afterword, commentary by S. B. Naumovich. St. Petersburg : Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2019, pp. 276–290. (In Russ.)
8. Dal'haus K. Jepochi i ih osoznanie v istorii muzyki [Epochs and Their Awareness in the History of Music]. *Dal'haus K. Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [K. Dahlhaus. Selected Works on the History and Theory of Music]. Comp., translated from German, afterword, commentary by S. B. Naumovich. St. Petersburg : Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2019, pp. 331–350. (In Russ.)
9. Dal'hauz K. Novaja muzyka i problema muzykal'nyh zhanrov [New Music and the Problem of Musical Genres]. *Dal'hauz K. Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [K. Dahlhaus. Selected Works on the History and Theory of Music]. Comp., translated from German, afterword, commentary by S. B. Naumovich. St. Petersburg : Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2019, pp. 29–42. (In Russ.)
10. Druskin M. S. Tradicija i tradicii [Tradition and traditions]. *Druskin M. S. Očerki. Stat'i* [Druskin M. S. Essays. Articles. Notes.]. Leningrad : Sovetskij kompozitor, 1987, pp. 198–210. (In Russ.)
11. Kirillov V. V. Severnyj modern: obraz, simbol, znak [Northern Art Nouveau: Image, Symbol, Sign]. URL: <https://www.litres.ru/book/v-v-kirillov/severnyy-modern-obraz-simvol-znak-12272079/chitat-onlayn> (31.07.2025). (In Russ.)
12. Klimovickij A. I. Jurij Nikolaevich Tjulín [Yuri Nikolaevich Tyulin]. *Zapovedi dlja nauchnyh rabot, ili Ne-izvestnyj Ju. N. Tjulín: sbornik statej* [Commandments for Scientific Works, or Unknown Y. N. Tyulin: a Collection of Articles]. Ed.-comp. V. N. Nikitina. Moscow : Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 2022, pp. 141–172. (In Russ.)

13. Krasnopol'skaja T. V. *Pevcheskaja kul'tura narodov Karelii: Oчерki i stat'i* [The Singing Culture of the Peoples of Karelia: Essays and Articles]. Petrozavodsk, 2007. 256 p. (In Russ.)
14. Mishin A. I. Fol'klornye istoki «Kalevaly» [Folklore Origins of “Kalevala”]. «Kalevala» – pamjatnik mirovoj kul'tury: materialy nauch. konf., posvjashh. 150-letiju pervogo izd. karel.-fin. jeposa, 30–31 janv. 1985 g. [“Kalevala” – a Monument of World Culture: Materials of the Scientific Conference, Dedicated to the 150th Anniversary of the first edition Karelo-Finnish Epic, January 30–31, 1985]. Petrozavodsk, 1986, pp. 51–55. (In Russ.)
15. Nilova V. I. Paradigma zhesta v Okon Fuoko Leevi Madetoji [The Paradigm of Gesture in Okon Fuoko by Leevi Madetoja]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2023. No. 2, pp. 103–114. (In Russ.)
16. Strekalovskaja H. A. *Postromanticheskie dialogi s romantizmom: Ferrucho Buzoni, Gans Pficner, Arnol'd Shenberg v dialoge s Rihardom Vagnerom: avtoref. dis. kand. isk. :17.00.02* [Post-Romantic Dialogues with Romanticism: Ferruccio Busoni, Hans Pfitzner, Arnold Schoenberg in Dialogue with Richard Wagner : Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg, 1998. 22 s. (In Russ.)
17. Juzhak K. I. O ladovom i melodicheskom stroenii runicheskikh napevov [On the Mode and Melodic Structure of Runic Melodies]. *Russkaja i finskaja muzykal'nye kul'tury: problemy nac. tradicii i mezhkul'tur. vzaimodej-stvij* [Russian and Finnish Musical Cultures: Problems of National Tradition and Intercultural Interactions]. Comp. V. I. Nilova. Petrozavodsk, 1989, pp. 30–48. (In Russ.)
18. Haapanen T. *Suomen säveltaide*. Helsinki, 1940. 177 s.
19. Mahlberg D. S. *«The mighty spring tide of Finnish music»: Nationalism and internationalism in the music of Leevi Madetoja*. The University of British Columbia. Vancouver, October 2018.
23. Mäkilä S. *Conducting Madetoja. Discoveries About the Art and Profession of Conducting: A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy (Music)*. Tallinn, 2018. 115 p.
20. Murtomäki V. *Symphonic Unity: the development of formal thinking in the symphonies of Sibelius*. Helsinki : Studio musicologica universitalis Helsigiensis, 1993. 340 p.
21. Salmenhaara E. A Composer from Ostrobothnia and Paris. URL: <https://fennicagehrman.fi/composer/madetoja-leevi/> (31.05.2025).

Получено: 06.08.2025

Принято к публикации: 29.09.2025

Дата публикации: 07.10.2025

Received: 06.08.2025

Accepted: 29.09.2025

Accepted: 07.10.2025