

УДК 78

ББК 85.31

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-198-229

**Саамишвили Наталья Николаевна**

Научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0002-7996-8131

nati-bedova@mail.ru

**Ключевые слова:** Кайя Саариахо, «Истинный огонь», музыка XXI века, Ральф Уолдо Эмерсон, Шеймас Хини, Махмуд Дарвиш, Джеральд Финли.

**Саамишвили Наталья Николаевна**

# «Истинный огонь» Кайи Саариахо: поэтика композиции

Финский композитор Кайя Саариахо (Kaija Saariaho) — одна из самых выдающихся фигур современной музыкальной культуры. Широкой публике она стала известна после триумфальной премьеры ее оперы «Любовь издалека» (*L'amour de loin*, 2000), прошедшей на Зальцбургском фестивале. Статья посвящена другому сочинению композитора — вокальному циклу «Истинный огонь» (*True Fire*, 2014), который также был успешно воспринят критикой и публикой, но до сегодняшнего дня еще не стал предметом отдельного исследования. Данная работа — первый опыт его анализа, сосредоточенного как на музыкальной, так и на литературной его составляющих, что послужило поводом для условного разделения статьи на две части. Композитор, по ее собственному признанию, стремилась продемонстрировать в цикле богатую палитру красок всемирно известного канадского баритона Джеральда Финли (Gerald Finley), для которого было написано сочинение. Помимо этого, в «Истинном огне» посредством текстов Р.У. Эмерсона, М. Дарвиша, Ш. Хини и колыбельной индейцев Тева, ставших литературной основой сочинения, воплощаются авторские идеи иного порядка. В чем они состоят и как отражены в музыке — вопросы, на которые мы попытались ответить в статье.

**Saamishvili Natalia N.**

Researcher, Department of Theory of Music, State Institute for Art Studies, Moscow

ORCID ID: 0000-0002-7996-8131

nati-bedova@mail.ru

**Keywords:** Kaija Saariaho, True Fire, 21st-century music, Ralph Waldo Emerson, Seamus Heaney, Mahmoud Darwish, Gerald Finley.

**Saamishvili Natalia N.*****True Fire* by Kaija Saariaho: Poetics of Composition**

Finnish composer Kaija Saariaho is one of the most prominent figures in contemporary music culture. She became known to the general public after the triumphant premiere of her *Love from Afar* opera (*L'amour de loin*, 2000), held at the Salzburg festival. The article is devoted to another work of the composer — the vocal cycle *True Fire* (2014), which was also successfully received by critics and the public, but has not yet been the subject of a separate study. This work is the first experience of its analysis, focused on both its musical and literary components, which led to the conditional division of the article into two parts. The composer, by her own admission, sought to demonstrate in the cycle the rich palette of colors of the world-famous Canadian baritone Gerald Finley for whom the composition was written. In addition, in *True Fire* through the texts of R.W. Emerson, M. Darwish, S. Heaney and the lullaby of the Tewa Indians, which became the literary basis of the work, the author's ideas of a different order are embodied. What they are and how they are reflected in music are the questions that we tried to answer in this article.

Вокальный цикл «Истинный огонь» (True Fire) для баритона и оркестра Кайи Саариахо<sup>(1)</sup> закончила в 2014 году<sup>(2)</sup>. Сочинения для голоса представляют весьма весомую часть ее творчества с самого начала карьеры. Самое значимое место среди них, безусловно, занимают пять опер<sup>(3)</sup>. Однако здесь наше внимание сосредоточено на более камерном жанре, также весьма внушительно представленном в творчестве композитора. Это как отдельные произведения, так и циклы с очень разными исполнительскими составами: «Невеста» (Bruden, 1977) для сопрано, двух флейт и двух ударников, «Грамматика снов» (Grammaire des rêves, 1988) для сопрано, контральто, двух флейт, арфы, скрипки и виолончели, «Ночи, прощайте» (Nuits, Adieux, 1991) для четырех голосов и электроники, «Книга песен из „Бури“» (The Tempest Songbook, 1992–2004) для сопрано, баритона и камерного ансамбля, «Замок души» (Château de l'âme, 1995) для сопрано, восьми женских голосов и оркестра, «Издаleка» (Lonh, 1996) для сопрано и электроники, «Песни Лейно» (Leino Songs, 2000–2007) для сопрано и фортепиано, «Пять отражений „Любви издаleка“» (Cinq reflets de L'Amour de loin, 2001) для сопрано, баритона и оркестра, «Изменчивый свет» (Changing Light, 2002) для сопрано и виолончели, «Мрачный» (Sombre, 2012) для голоса и четырех инструментов и другие.

Помимо интереса к разнообразным тембровым сочетаниям вокальное творчество Саариахо воплощает широкий диапазон ее литературных увлечений. В своих опусах она обращается к текстам финских (Э. Лейно, Г. Бьёрлинг, М. Валтари, Й. Томмола, Э. Сёдергран,

С. Шульц), французских (А. Атлан, Ж. Рубо, О. Бальзак, Г. Аполлинер, П. Элюар, С. Вэйль, А. Маалуф), английских (У. Шекспир, Т. Элиот<sup>(4)</sup>), американских (Э. Паунд, С. Плат) поэтов и писателей<sup>(5)</sup>. В кругу интересов Саариахо не только художественная литература, но и разнообразные культовые тексты (Библия, Архарваведа, еврейский молитвенник, древнеегипетские заклинания) и многое другое.

Жанр вокального цикла, вошедший в композиторский обиход в XIX веке, сохранил свою актуальность в академической музыке вплоть до нынешнего времени. Само понятие вокального цикла в его современном понимании представляется достаточно широким. Тем не менее нам хотелось бы несколько ограничить это поле, сузив его до тех вокальных сочинений, которые имеют в своей основе поэтический или прозаический текст, состоят из нескольких четко отделенных друг от друга частей, объединенных общей идеей. Среди тех, кто пополнил список сочинений такого рода за последние три десятилетия, — С. Шьяррино, Ж. Гризе, А. Райман, В. Рим, Х. Бертуистл, О. Голихов, Т. Адес, Г.-Ф. Хаас, Э.-П. Салонен, Дж. Бенжамин и многие другие. Одним из основных свойств современного вокального цикла, помимо стремления воплотить ту или иную идею посредством синтеза музыкально-литературных средств, является использование разнообразных исполнительских составов и технических подходов, призванных выразить богатую палитру темброво-звуковых красок.

По признанию Саариахо, общий характер «Истинного огня» сложился в ее воображении еще до выбора литературного текста и был обусловлен прежде всего тембровыми качествами солирующего голоса. Первоначальный замысел состоял в «исследовании тембра баритона в контексте различных текстов в поиске органичного способа обретения различных голосовых красок» [16]. Заметим, что в ряду вокальных предпочтений композитора первое место явно отдано женским голосам, особенно сопрано, что в своих высказываниях подтверждала и сама Саариахо. Что же касается мужских тембров, то здесь приоритет, безусловно, принадлежит баритону, для которого

- (1) Кайя Саариахо (Kaija Saariaho, р. 1952) — финский композитор, один из самых известных и исполняемых композиторов современности. Ее творчество насчитывает более 100 сочинений в разных жанрах: 5 опер, оратория, балет, симфонические, камерные и сольные инструментальные сочинения, вокальная и хоровая музыка, электроакустические композиции, а также электронные и звуковые инсталляции.
- (2) Цикл был написан по заказу нескольких коллективов: Los Angeles Philharmonic Orchestra, NDR Sinfonieorchester, BBC Symphony Orchestra, Orchestre national de France. Премьера сочинения состоялась 14 мая 2015 года в Концертном зале им. У. Диснея (Лос-Анджелес, США) в исполнении Джеральда Финли и Филармонического оркестра Лос-Анджелеса под управлением Густаво Дудамеля.
- (3) «Любовь издаleка» (L'Amour de loin, 2000) (либретто А. Маалуфа), «Мать Адриана» (Adriana Mater, 2005) (либретто А. Маалуфа), «Эмили» (Emilie, 2008) (либретто А. Маалуфа), «Только звук остается» (Only the Sound Remains, 2015) (по пьесам театра Но в переводе Э. Феноллозы и редакции Э. Паунда), «Невиновность» (Innocence, 2018) (либретто С. Оксанен).

- (4) Томаса Элиота считают американским и английским поэтом.
- (5) Этот список дополняют суфийский поэт и мистик Абу Саид (967–1049), персидский поэт-суфий Дж. Руми (1207–1273), китайские поэты Ли Бо (701–762/763) и Ли Цинчжао (1084–1155).

были написаны главные партии двух опер композитора — «Любовь издалека» и «Только звук остается».

Немаловажным фактором, по-видимому, стал и выбор исполнителя — Дж. Финли<sup>(6)</sup>, которому посвящен этот цикл. Такой подход отнюдь не нов для Саариахо — многие из ее сочинений писались с ориентацией на конкретного исполнителя<sup>(7)</sup>. Среди вокалистов ее «музами» также были американское сопрано Д. Апшоу, финское сопрано К. Маттила, французский контратенор Ф. Жаруски. Однако именно «подходящие» тексты определили в конечном итоге «вокальную экспрессию исполнителя и детали музыкального материала» [16] сочинения.

Литературной основой цикла «Истинный огонь», включающего 6 частей, стали 4 произведения разных авторов. Его название взято из эссе американского философа Р.У. Эмерсона «Законы духа» (Spiritual Laws, 1841), фрагменты которого использованы в первой, третьей и шестой частях. Три других текста — поэтические — вошли в оставшиеся части цикла: «Первые слова» (The First Words, 1996) Ш. Хини — во вторую, «Последний поезд остановился» (The Last Train Has Stopped, 1985) М. Дарвиша — в пятую и «Колыбельная облачного цветка» (The Cloud-Flower Lullaby) из сборника индейского фольклора «Песни Тева» — в четвертую.

## Текст

Произведения, избранные в качестве литературной основы цикла, действительно во многом различны. Они принадлежат не только разным авторам и художественным направлениям, но и разным эпохам: философские рассуждения середины XIX века, поэзия конца XX века, фольклор индейцев, принадлежащий, возможно, еще доко-

- (6) Джеральд Финли (Gerald Finley, р. 1960) — всемирно известный канадский оперный баритон. Исполнил главные партии в операх В.А. Моцарта, П.И. Чайковского, К. Дебюсси, Б. Бриттена, И.Ф. Стравинского. Был первым исполнителем современных опер «Серебряная Тасмания» (1999) М.-Э. Тёрниджа, «Атомный доктор» (2005) Дж. Адамса, а также главной партии в опере «Любовь издалека» (2000), принесшей Саариахо мировое признание в качестве оперного композитора. Обладатель премии имени Джона Кристи (основателя Глайндборнского фестиваля).
- (7) Большое значение для инструментального творчества Саариахо имели два исполнителя: виолончелист А. Картунен и флейтистка К. Хойтенга, оба — соотечественники композитора.

лонильной эпохе. Такое сочетание в единой композиции на первый взгляд кажется неожиданным. Но, очевидно, в сознании Саариахо эти тексты представляются носителями некоего общего начала<sup>(8)</sup>.

В них композитор видит общие идеи, которые, по ее словам, заключаются в следующем: «человек в окружении природы, наше восприятие этого и наше существование как ее части» [16]. Тема природы и человеческого сосуществования с ней — одна из главных в искусстве. Но как ее раскрывают Эмерсон, Хини и Дарвиш и что под этим понимает Саариахо?<sup>(9)</sup>

Эмерсон<sup>(10)</sup> рассматривает природу не только как окружающую среду, но и как «воплощение мировой души», «божественный град». Он наделяет ее нравственным смыслом, постижение которого есть цель познания [4]. Человек как часть этого града призван созерцать и познавать его, воспитывая таким образом свою душу [4]. Эссе «Законы духа» посвящено осмыслению глубинных законов человеческой жизни. Автор подводит к ним читателя, сопоставляя возвышенное и земное, инстинктивное и рациональное, естественное и произвольное. Фрагменты, используемые в цикле «Истинный огонь», взяты из разных точек этого размышления, и в композиции Саариахо они

- (8) Такой подход — сочетание разных, даже контрастных текстов в одном произведении — для Саариахо вполне закономерен. Так, к примеру, пьеса для 4 голосов и электроники «Ночи, прощайте» (Nuits, Adieux, 1991) написана на слова О. Бальзака и Ж. Рубо, а в цикле из 7 прелюдий для хора и оркестра «За морем» (Oltra Mar, 1999) наряду с поэзией А. Маалуфа (р. 1949) использованы тексты суфийского поэта А. Саида и традиционной песни африканских пигмеев.
- (9) Концепция сочинения как вокального цикла, написанного на разножанровые тексты, по своему происхождению охватывающие диапазон от древних времен до XX века, где композитор объединяет их под эгидой размышления на определенную тему, роднит «Истинный огонь» с «Четырьмя песнями, чтобы переступить порог» (Quatre chants pour franchir le seuil, 1998) для сопрано и инструментального ансамбля Ж. Гризе (1946–1998). «Четыре песни, чтобы переступить порог» — это своего рода музыкальное размышление на тему смерти, проходящее сквозь призму древнеегипетских и древнегреческих текстов, а также эпоса о Гильгамеше и поэзии К. Гез-Рикора (1948–1988). Примечательно, что одна из частей цикла, как и у Саариахо, имеет название «Колыбельная». Гризе, наряду с Т. Мюраем (р. 1947), был главным ориентиром в музыкальной композиции для Саариахо в годы ее становления.
- (10) Ральф Уолдо Эмерсон (Ralph Waldo Emerson, 1803–1882) — писатель, поэт, философ и публицист, был одной из самых представительных фигур в американской литературе XIX века. Речи и эссе Эмерсона во многом определили развитие американской философской и эстетической мысли и стали неотъемлемой частью национального культурного наследия. Основатель философии трансцендентализма [3].

падают в своеобразный контекст, в котором их смысл начинает играть разными гранями. Части цикла, написанные на текст «Законов духа», имеют заголовок «Суждение» (Proposition I, II, III), что дает широкие возможности для трактовки.

#### Первый фрагмент:

Наши глаза не видят вещей, стоящих перед нами, до тех пор, пока не придет час, когда наш разум созреет; тогда мы видим их, и то время, в которое мы были слепы, покажется нам сном<sup>(11)</sup>.

Этой мысли Эмерсона предшествует цепь рассуждений о понимании: «...Рано или поздно осознаешь, что взаимное понимание составляет самую редкую, самую надежную, крепкую связь и оборону. <...> Никто не может познать то, что он еще не приготовлен познать, как бы близко ни находился предмет от его глаза» [5, с. 161].

Суть сказанного в целом сводится к следующему: для достижения в процессе познания понимания познающий должен достичь необходимого для этого зрелого состояния, без которого понимание недоступно, подобно тому как слепому недоступен солнечный свет. Это даже напоминает платоновский миф о пещере или известную древнеиндийскую притчу «Слепые и слон»<sup>(12)</sup>. И там, и здесь в силу определенной ограниченности субъекту доступна лишь часть знаний об объекте до той поры, пока ограничения не будут сняты.

#### Второй фрагмент представлен всего одной строкой:

Но настоящее действие происходит в безмолвные моменты<sup>(13)</sup>.

**(11)** Оригинал текста: «Our eyes are holden that we cannot see things that stare us in the face, until the hour arrives when the mind is ripened; then we behold them, and the time when we saw them not is like a dream». Cit. op.: Saariaho K. True Fire for baritone and orchestra. Chester Music, 2014. P. V.

**(12)** Наряду с другими течениями древнеиндийская философия оказала значительное влияние на учение трансценденталистов. См.: [4].

**(13)** Оригинал текста: «But real action is in silent moments». Cit. op.: Saariaho K. True Fire for baritone and orchestra. Chester Music, 2014. P. V. В переводе текста Эмерсона на русский язык мы опирались на вариант, опубликованный в собрании эссе автора [5, с. 153–172], внося лишь те коррективы, которые необходимы, на наш взгляд, для лучшего понимания идеи произведения Саариахо. Перевод текстов Хини, Дарвиша и «Колыбельной облачного цветка» выполнены автором данной статьи.

Краткость этого суждения, бросающая таинственную тень на его смысл, побуждает к размышлению о том, что в нем сокрыто. Эмерсон приходит к нему через философствование о внешнем и внутреннем, параллелями чему выдвигает деятельность и мышление: «...мы так и присмиреем при одном слове: деятельность. Это обман внешних чувств — больше ничего. <...> Мыслить — значит действовать. <...> Мать всякого подвига есть мысль, и самая плодотворная деятельность совершается в минуты безмолвия» [5, с. 169].

Образ безмолвного действия, под которым понимается мышление, видится автором как образ истинного действия. Он содержит в себе два элемента — мысль («настоящее действие») и безмолвие, отсылающие к огромному полю других концепций. Первым невольно возникает в сознании известное утверждение Р. Декарта — «Я мыслю, следовательно, я существую». Оно было высказано как выражение самоочевидности мышления и бытия. Эмерсон же использует свою формулу — «мыслить — значить действовать» — в качестве аргумента равноправия мышления и действия и, более того, аргумента в пользу мышления как наивысшего вида деятельности<sup>(14)</sup>.

Феномен безмолвия, тишины изучался не только многими философами, но и поэтами, музыкантами, теоретиками искусства. В данном случае в тексте Эмерсона под этим, по-видимому, следует понимать отсутствие озвученного слова в момент происходящего процесса осмысления, то есть процесса перехода мысли из одного состояния в другое. Не углубляясь в философские категории, остановимся на данном этапе рассмотрения этого фрагмента текста, поскольку его нахождение в контексте музыкального произведения, о котором пойдет речь дальше, рождает новые смысловые резонансы.

#### Третий фрагмент:

Мы — проводники света, этот раздражительный золотой листок, чующий изменения и скопления тончайшего электрического тока. Мы различаем подлинный эффект истинного огня, несмотря на миллионы риз, в которые он облекается<sup>(15)</sup>.

**(14)** «Гносеология трансценденталистов представляла собой этап развития европейской и американской мысли от рационализма XVII–XVIII веков к иррационализму второй половины XIX века» [4].

**(15)** Оригинал текста: «We are the photometers, we the irritable goldleaf and tinfoil that measure

Это высказывание Саариахо помещает в заключительную часть цикла вслед за Эмерсоном, который завершает им свое эссе. Исходя из этого, мы понимаем его как некий итог сказанного философом выше: «Всякое действие эластично до бесконечности, и смиреннейшее из них способно проникнуться отблеском небес, который затмит свет солнца и луны» [5, с. 171]. Эмерсон призывает нас быть чувствительными «проводниками света», улавливая его, словно золото — электрический ток, и называет его «истинным огнем». Под описанным процессом подразумевается не что иное, как явление излучения божественного света, известное еще с плотиновских времен, — эманация. Это, вероятно, и есть тот истинный огонь, о котором говорит название цикла.

Три фрагмента эссе или, как их называет Саариахо, три суждения образуют своеобразный каркас цикла, опорные точки которого приходятся на первую, третью и шестую части. Можно предположить, что каждая из них — определенный этап в развертывании основной идеи-образа — истинного огня. Если в первой и третьей частях мы наблюдаем ее становление через мысли о понимании и «безмолвном действии» как о двух свойствах, необходимых человеку для познания, но более или менее доступных ему, то в шестой части предстает ее апогей — образ божественного света, истинного огня, наделяющего человека «духом жизни», возвышенностью мысли.

Однако в композиции, придуманной Саариахо, фрагменты эссе Эмерсона становятся лишь звеньями сложносочиненной образно-смысловой цепи, где другими составляющими выступают стихотворения Хини, Дарвиша и «Колыбельная облачного цветка».

Стихотворение «Первые слова» ирландского поэта Шеймаса Хини<sup>(16)</sup>, положенное в основу второй части цикла — «Река» (River), — одно из тех, что вошли в сборник «Уровень духа» (The Spirit Level),

the accumulations of the subtle element. We know the authentic effects of the true fire through every one of its million disguises». Cit. op.: Saariaho K. True Fire for baritone and orchestra. Chester Music, 2014. P. V.

(16) Шеймас Хини (Heaney, Seamus) (1939–2013) — ирландский поэт, лауреат Нобелевской премии (1995). Преподавал в Гарвардском и Оксфордском университетах. Нобелевскую премию получил «за лирическую красоту и этическую глубину поэзии, открывающую перед нами удивительные будни и оживающее прошлое». См.: Лауреаты Нобелевской премии: Нобелевская премия по литературе 1995: Шеймас Хини. URL: <http://nobeliat.ru/laureat.php?id=92> (дата обращения 10.05.2020).

изданный в 1996 году. Важнейшая из тем в творчестве поэта — «тема нарушенного равновесия — физического, морального, политического»<sup>(17)</sup>. Ее отголоски слышны и в «Первых словах»:

Первые слова загрязнились,  
Как речная вода по утрам,  
Стекающая с грязью  
Рекламных объявлений и первых полос.  
Мой единственный напиток — смысл из глубин мозга,  
Тот, что пьют птицы, трава и камни.  
Пусть все течет  
К четырем стихиям,  
К воде, земле, огню и воздуху<sup>(18)</sup>.

Это стихотворение — перевод Хини на английский язык стихотворения его современника, румынского поэта Марина Сореску<sup>(19)</sup>. Что привлекло ирландского поэта в нем и побудило включить его затем в свой сборник? Исследователи отмечают, что в своем творчестве «Сореску... как и Хини, по-своему комментирует тяжелые политические обстоятельства своей жизни» [9]. Общие черты обнаруживаются и в методах работы двух авторов. Характеризуя поэзию Хини, Г. Кружков сравнил ее с атональной «капающей» музыкой: «не порыв, не темперамент, а подборание бисеринок»; «плетение словес».

(17) Лауреаты Нобелевской премии: Нобелевская премия по литературе 1995: Шеймас Хини. URL: <http://nobeliat.ru/laureat.php?id=92> (дата обращения 18.06.2020).

(18) Оригинальный текст:  
The first words got polluted  
Like river water in the morning  
Flowing with the dirt  
Of blurbs and the front pages.  
My only drink is meaning from the deep brain,  
What the birds and the grass and the stones drink.  
Let everything flow  
Up to the four elements,  
Up to water and earth and fire and air.  
Cit. op.: Saariaho K. True Fire for baritone and orchestra. Chester Music, 2014. P. V.

(19) Марин Сореску (Sorescu, Marin) (1936–1996) — румынский поэт и драматург. Опубликовал более 20 поэтических сборников. Стихи переводились почти на все европейские языки, в целом вышло более 60 книг за рубежом. Стихотворение The First Words в переводе Ш. Хини вошло в сборник The Biggest Egg in the World (1987) под редакцией Э. Лонгли, включавший также переводы его стихов Т. Хьюза и П. Малдуна. См.: [13]; Сореску, Марин // Cultin.RU. URL: <http://www.cultin.ru/writers-soresku-marin> (дата обращения 18.06.2020).



«Хини... прозаичен до мелочности. Он начинает с описания каких-то будничных вещей и долго, скучно возится с ними» [2]. У Сореску, в свою очередь, исследователи отмечают «разговорный тон и ироничную перспективу», «кривую мудрость, которая видит все насквозь и все же продолжает надеяться и отчаиваться» [13]. В обоих случаях речь о «прозаичности», некоем особом художественном приеме, представляющем собой совокупность разных свойств и факторов. Одно из таких свойств в поэзии Хини — тотальный символизм окружающего мира, в нем все становится символом — речная грязная вода, рекламные полосы газет, птицы, трава, камни... Это создает эффект «открывания» текста стихотворения.

С точки зрения смысловых акцентов стихотворение условно можно разделить на две части. Первая выражает мысль о том самом нарушенном равновесии — «первые слова загрязнились». Вторая говорит о стремлении вновь его обрести — «пусть все течет к четырем стихиям». В ней воплощены надежда и мольба автора о том, «чтобы всем вещам было позволено вернуться к их изначальной, сущностной природе» [9].

Еще одна характерная черта поэзии Хини — ее своеобразная синестезийность, пересечение «зрительной, обонятельной и осязательной информации в одной строке» [2], как и пересечение смыслов. К примеру, слова «речная вода по утрам, стекающая с грязью рекламных объявлений» демонстрируют сочетание слухового и зрительного образов, а «пьют птицы, трава и камни» отражают три образа одного и того же действия<sup>(20)</sup>.

Образ матери-природы роднит стихотворение Хини с суждениями Эмерсона, протягивает смысловую арку между ними. Черты же синестезийности и характерная многозначность выражений близки эстетическим воззрениям Саариахо с ее многомерным мировосприятием, проглядывающим практически в каждом ее сочинении. Композитор дает части текста подзаголовки «Река», в то время как

(20) Название сборника *The Spirit Level* можно перевести одновременно и как «Уровень духа», и как «Ватерпас» («Спиртовой уровень»), причем в сборнике обыгрываются оба варианта. Это, на наш взгляд, также имеет отношение к синестезийности. Ведь здесь представлена игра со значением слов, посредством которой проявляются взаимосвязи между образами разного происхождения.

Сореску и Хини оставляют стихотворение безымянным<sup>(21)</sup>. Это название, с одной стороны, акцентирует образную линию стихотворения, связанную с рекой, выраженную в словах и словосочетаниях «речная вода», «стекающая», «напиток», «пьют птицы, трава и камни», «пусть все течет», «к воде». С другой стороны, оно влечет за собой широкий круг ассоциаций. Образ реки ассоциируется и с водой, прозрачностью, очищением, и с движением, дорогой, переменами, бурлением, шумом и многим другим<sup>(22)</sup>.

Не меньший интерес вызывает текст четвертой части цикла — «Колыбельная» (*Lullaby*), взятый из «Колыбельной облачного цветка» индейцев Тева<sup>(23)</sup>:

На севере расцветает облачный цветок,  
то вспыхивает молния,  
то гремит гром,  
то идет дождь!  
А-а-аха, а-а-аха, мой маленький.

На западе расцветает облачный цветок,  
то вспыхивает молния,  
то гремит гром,  
то идет дождь!  
А-а-аха, а-а-аха, мой маленький.

На востоке расцветает облачный цветок,  
то вспыхивает молния,

- (21) Насколько мы понимаем, заголовок «Первые слова» был дан стихотворению по его первым словам при публикации — для удобства читателей.
- (22) В творчестве Саариахо он также встречается — в целом ряде сочинений. К примеру, в таких сочинениях, как «Любовь издалека» (*L'amour de loin*, 2000), «Дождь» (*Il pleut*, 1986), «За морем» (*Oltra mar*, 1999), «Водяные лилии» (*Nymphea*, 1987), «Три реки» (*Trois rivières*, 1993), «Шесть японских садов» (*Six Japanese Gardens*, 1995) и других.
- (23) В качестве ее источника Саариахо указывает книгу «Песни Тева» (*Songs of the Tewa*). Мы полагаем, что имелась в виду книга «Песни Тева» в переводе Герберта Джозефа Спиндена: *Songs of the Tewa*, translated by Herbert Joseph Spinden. N.Y.: The Exposition of Indian Tribal Arts, Inc., 1933. Текст этой же колыбельной использован в опере Дж. Адамса «Атомный доктор» (*Doctor Atomic*, 2005), он звучит в 1 сцене II действия в партии Паскуалиты. Примечательно, что автор либретто «Атомного доктора» известный режиссер П. Селларс — многолетний соавтор К. Саариахо по музыкальному театру, поставивший спектакли трех ее опер.

то гремит гром,  
то идет дождь!  
А-а-аха, а-а-аха, мой маленький<sup>(24)</sup>.

Эта простая трехкуплетная песня с практически не меняющимся от строфы к строфе текстом (варьируется лишь указание направления на север, запад и восток) вызывает, однако, несколько вопросов. И главный из них — ее назначение в цикле. Почему в ряду с произведениями второй половины XX века и философским эссе середины XIX века вдруг возникает текст из индейского фольклора? Что в нем взбудоражило мысль композитора?

За внешней простотой этого фольклорного текста, на самом деле, скрывается внутренняя глубина смыслов, заключенных в словесных и образных символах. Его символизм проявляется уже в названии — «Колыбельная облачного цветка». Облачный цветок, о котором ведется речь, это, как мы полагаем, природное явление, скорее всего — туча, которая, наливаясь влагой, зреет перед дождем подобно тому, как расцветает цветок. Текст, по сути, описывает атмосферу, царящую в природе в этот момент.

Для индейцев, как и для многих других традиционных народов, характерен культ природных сил. Судя по научным описаниям, с небом и облаками у индейцев связано множество мифов и символов, но,

(24) Оригинальный текст:  
In the north the cloud flower blossoms,  
And now the lightning flashes,  
And now the thunder clashes,  
And now the rain comes down!  
A-a-aha, a-a-aha, my little one.

In the west the cloud flower blossoms,  
And now the lightning flashes,  
And now the thunder clashes,  
And now the rain comes down!  
A-a-aha, a-a-aha, my little one.

In the east the cloud flower blossoms,  
And now the lightning flashes,  
And now the thunder clashes,  
And now the rain comes down!  
A-a-aha, a-a-aha, my little one.

Cit. op.: Saariaho K. True Fire for baritone and orchestra. Chester Music, 2014. P. V.

«Истинный огонь» Кайи Саариахо: поэтика композиции

однако, само понятие «облачного цветка» в литературе встречается не столь часто. В книге Г.Дж. Спиндена, из которой взят текст этой колыбельной, она никак не комментируется. Однако в монографии Г.А. Дэвида «Кивы небесные» [7] приводится другой текст из индейского фольклора — некоей песни Черепашьего танца, — в котором упоминается облачный цветок:

В древние времена на север  
Ведет путь зарождения!  
Там живут наши предки,  
Там начало нашего бытия.  
Но теперь мы идем на юг.  
Ибо здесь расцветают облачные цветы,  
Здесь сверкает молния,  
И ниспадает дождевая вода<sup>(25)</sup>!

Контекст, в котором здесь находится понятие «облачный цветок», схож с тем, что присутствует в «Колыбельной». Исходя из этого, мы полагаем, что «облачный цветок» это не что иное, как метафора тучи. И текст колыбельной это подтверждает: когда он расцветает, вспыхивает молния, гремит гром, идет дождь.

Сопоставляя «Колыбельную» с текстами Эмерсона и Хини-Сореску, мы понимаем, что она, с одной стороны, выступает своеобразным продолжением развития идеи «истинного огня», воплощая одну из его форм, а с другой стороны, создает эффект контраста, переводя высказывание из лирико-философского в жанровое. При этом, принимая во внимание любовь Саариахо к древним и экзотическим культурам, как и вообще к природному началу, стоит предположить, что и сам

(25) Оригинал текста:  
Long ago in the north  
Lies the road of emergence!  
Yonder our ancestors live,  
Yonder we take our being.  
Yet now we come southward  
For cloud flowers blossom here,  
Here the lightning flashes,  
Rain water here is falling!  
Cit. op.: [7, p. 42].

колорит этого текста привлек ее не менее его содержания<sup>(26)</sup>.

Стихотворение Махмуда Дарвиша<sup>(27)</sup> «Последний поезд остановился» (The Last Train Has Stopped)<sup>(28)</sup>, положенное в основу следующей, пятой части цикла — «Прощание» (Farewell), возвращает нас в лирико-философское русло:

Последний поезд остановился на платформе. Здесь нет никого,  
Кто мог бы спасти розы, нет голубей, что сели бы на женщину, сотканную из слов.  
Время кончилось. Ода живет ничуть не лучше пены.  
Не доверяй нашим поездам, любовь моя. Не жди никого в толпе.  
Последний поезд остановился на платформе. Но Нарцисс  
Не отражается в зеркалах ночи.  
Где я могу написать свой последний отчет о воплощении тела?  
Это конец того, что должно было закончиться! Где же то, что кончается?  
Где я могу освободиться от родины в своем теле?  
Не доверяй нашим поездам, любовь моя. Последний голубь улетел прочь.  
Последний поезд остановился на платформе. И там никого не было<sup>(29)</sup>.

(26) Более ранний и известный пример обращения к культуре индейцев в академической музыке — «Ярави, песнь любви и смерти» (Harawi, chant d'amour et de la mort, 1945) для сопрано и фортепиано О. Мессиаана (1908–1992). Этот вокальный цикл пронизан «сюжетикой перуанского фольклора, его религиозными символами и мифологическими мотивами». В поэтический текст, автор которого Мессиаан, вплетаются «слова на языке кечуа, из которого было взято и название Harawi (исп. Yaravi), что обозначает любовную песнь, заканчивающуюся лишь со смертью влюбленных...» [1, с. 139–140].

(27) Махмуд Дарвиш (Darwish, Mahmoud) (1941–2008) — палестинский поэт и писатель, обладатель ряда литературных премий, один из самых известных арабоязычных поэтов. Автор более 30 поэтических сборников и 8 книг в прозе. Много лет прожил в изгнании в Бейруте и Париже.

(28) Стихотворение «Последний поезд остановился» (The Last Train Has Stopped) вошло в поэтический сборник «Одной розой меньше» (Fewer Roses), опубликованный в 1986 году.

(29) Оригинальный текст:  
The last train stopped at the platform. No one is there  
To save the roses, no doves to alight on woman made of words.  
Time has ended. The ode fares no better than the foam.  
Don't put faith in our trains, love. Don't wait for anyone in the crowd.  
The last train stopped at the platform. But no one  
Can cast the reflection on Narcissus back on the mirrors of night.  
Where can I write my latest account of the body's incarnation?  
It's the end of what was bound to end! Where is that which ends?  
Where can I free myself of the homeland in my body?  
Don't put faith in our trains, love. The last dove flew away.  
The last train stopped at the platform. And no one was there.

Cit. op.: Saariaho K. True Fire for baritone and orchestra. Chester Music, 2014. P. V.

В этом стихотворении раскрывается важнейшая тема творчества поэта — тема родины, от которой он был оторван многие годы, и его взаимоотношений с ней. Будучи признанным поэтом палестинского сопротивления, Дарвиш в своих стихах проповедовал новую, постнациональную идентичность. Как пишет исследователь, «его творчеству присуща универсальность, рожденная особым страданием, выходящим за пределы языка и нации» [14, р. 111]. Физически лишенный своей страны, он создавал ее в поэзии, в которой стремился освободиться от любых — исторических, национальных — границ. В этом стихотворении он вопрошает себя: «Где я могу освободиться от родины в своем теле?». Ответ на него Дарвиш видит в поиске и обретении новой, освобожденной от предрассудков, идентичности.

Темы идентичности, эмиграции, странничества, свободы не вперые интересуют Саариахо. Немаловажный факт, подтверждающий это, — ее многолетняя дружба и сотрудничество с арабским поэтом и писателем, ливанским эмигрантом Амином Маалуфом, написавшим либретто для трех ее опер. Он посвятил проблеме идентичности эссе «Во имя идентичности». Эта тема также затронута в операх Саариахо «Любовь издалека» и «Мать Адриана».

Еще один момент в стихотворении «Последний поезд остановился» и в творчестве Дарвиша в целом, привлекающий наше внимание своей схожестью с идеями Саариахо, — особое понимание времени и пространства. Время у поэта нелинейно, оно «сжимается в мгновенную вечность, „текущее непрерывно меняющееся настоящее“» [14, р. 112]. Здесь это можно увидеть в постоянных сопоставлениях — столкновениях — в соседних строках, и даже внутри одной строки образов динамики (движения во времени) и статики (застывшего момента): «поезд остановился» — «здесь нет никого, кто мог бы спасти розы», «нет голубей, что сели бы на женщину», «время кончилось» — «ода живет» и т. д. Образы, создаваемые Дарвишем, одновременно и статичны, и динамичны. Похожие идеи увлекают Саариахо — к примеру, идея изменения неизменного, воплощенная в ее темброво-гармонических трансформациях, создающих ощущение «застывшего времени», которые свойственны большинству ее опер.

Тема прощания, заявленная в заголовке номера, символична не только в ассоциации с образом отъезда, переселения, но и в связи с ее местом в композиции цикла. За «Прощанием» следует завершающий



номер — «Суждение III» — на текст Эмерсона, который вместе с другими отрывками из его эссе образует обособленный подцикл, и поэтому воспринимается скорее не как финал, а как эпилог. Следовательно, «Прощание» отчасти перенимает функцию финала сочинения, таким образом оправдывая свое название.

Какая связь у этого стихотворения с идеей истинного огня? Ответ на этот вопрос, на наш взгляд, также лежит в плоскости понимания Дарвишем темы изгнания. Потерявший свою родину физически, он навсегда сохранил ее в своей памяти и неуклонно восстанавливал ее в словах поэзии. «Пока жива моя душа, никто не может заглушить мое чувство ностальгии по моей стране, которую я все еще считаю Палестиной» [цит. по: 6, р. 18], — писал он. В поэзии Дарвиша запечатлено это двойственное, противоречивое состояние присутствия и отсутствия одновременно. И именно творчество, в котором он был свободен, стало для него воплощением того, что можно назвать «истинным огнем души».

Один из критиков, характеризуя подход Саариахо к текстам, использованным в цикле, написал: «Сплетая их вместе, она размышляет об изменчивых отношениях между человечеством и природой» [10]. Проведенный анализ показывает, что между этими текстами действительно есть связующие нити. Кроме темы природы, выступившей главным объединяющим началом, таковым можно назвать символизм, в разной степени и форме свойственный всем текстам. С этой позиции эссе Эмерсона, индейская колыбельная, стихи Хини и Дарвиша, безусловно, выглядят более близкими, нежели на первый взгляд<sup>(30)</sup>.

(30) Схожее с этим циклом распределение текста можно встретить в эссе Саариахо Credo, написанном в 1984 году (см.: Saariaho K. Credo (1984). Translated from French by Jeffrey Zuckerman. Music & Literature. No. 5. Music & Literature, Inc. 2014. P. 9–11). В нем строки из стихотворения Min Dikt Э. Диктониуса чередуются с размышлениями композитора относительно сути композиторской работы. Такой тип распределения текстового материала был близок ей, судя по всему, еще в то время.

## Музыка

Из шести частей цикла три — первая, третья, шестая — априори выделены композитором, что видно по нескольким признакам. Все они имеют одно название — «Суждение» (Proposition), написаны на фрагментах эссе Эмерсона, занимают ключевые позиции в цикле — начало, середина, конец<sup>(31)</sup>. Это дает повод предположить, что эти части образуют свой обособленный подцикл, в котором и заключена основная мысль произведения, дан каркас ее развития. Остальные три части — вторая, четвертая, пятая — играют роль дополняющих эту мысль и обогащающих ракурс взгляда на нее.

В комментарии Саариахо относительно композиции есть лишь несколько слов, и все они — о «Суждениях»:

«„Суждение I“, основанное на размышлении Эмерсона, представляет собой силлабическую вступительную часть, спокойную и созерцательную. <...> „Суждение II“ — краткое высказывание Эмерсона, спокойное и выразительное. Это самое сердце пьесы. <...> „Суждение III“ завершает цикл лучезарным образом — нас, людей, как части окружающей физической природы» [16].

Эти мысли подтверждают предположение относительно их каркасной роли в композиции и структуре цикла. Общая продолжительность сочинения составляет около 27 минут, при этом распределение хронометража по частям отнюдь не равномерно. Примечательно, что самыми короткими являются как раз три «каркасные» части — «Суждения». Однако это может быть логически объяснено наиболее короткими текстовыми отрывками, использованными в них. Каждая из частей имеет свой образ, характер, темп, что рождает ассоциации с этапами некоего пути — «путешествия в неизведанное» [8], как пишет критик (см. Таблицу 1).

(31) В связи с этим уместно вспомнить о Сонате для фортепиано № 2 (известной как «Конкорд Соната», 1915) Ч. Айвза (1874–1954), первая и самая масштабная часть которой — «Эмерсон» — представляет собой музыкальный портрет основоположника трансцендентализма.

Таблица 1. Композиция вокального цикла «Истинный огонь»<sup>(32)</sup>

Номер / Заголовок	Текст	Темп / Характер	Время звучания / Кол-во тактов
I / Суждение I / Proposition I	Р. Эмерсон «Законы духа»	48 / <i>Calmo, contemplative</i>	3.12 / 36 т.
II / Река / River	Ш. Хини «Уровень духа»	96 <i>Animato / Sempre flessibile</i>	5.14 / 164 т.
III / Суждение II / Proposition II	Р. Эмерсон «Законы духа»	48 / <i>Molto calmo, espressivo</i>	2.51 / 29 т.
IV / Колыбельная / Lullaby	Песни Тева: Колыбельная облачного цветка	88–96 / <i>Animato</i> ; 66 / <i>Meno mosso / Più calmo</i> ; <i>Tempo primo</i> ; ... 132 / <i>Dolce</i> ; 66 / <i>Meno mosso / Più calmo</i> ; 88–96 / <i>Tempo primo / Intenso</i> ; ... 48 / <i>Molto calmo</i>	5.06 / 203 т.
V / Прощание / Farewell	М. Дарвиш «Последний поезд остановился»	66–72 / <i>Poco grave, doloroso</i>	8.39 / 100 т.
VI / Суждение III / Proposition III	Р. Эмерсон «Законы духа»	96 / <i>Esaltato</i>	2.13 / 105 т.

Первоначальный замысел — посредством использования различных текстов исследовать голос баритона, богатство его красок — воплотился очень ярко. Каждая из шести частей имеет свой облик, который в большой степени отражен именно в вокальной партии. Партия же оркестра (при используемом в цикле его тройном составе<sup>(33)</sup>) с этой точки зрения служит инструментом создания атмосферы и фона.

Цикл открывается созерцательно-философским, отчасти мистическим «Суждением I»: «Оркестровые аккорды подобны колоннам,

(32) Таблица составлена автором данной статьи.

(33) Деревянные духовые — 3 флейты (2-я дублирует флейту Piccolo; 3-я дублирует альтювную флейту), 3 гобоя, 3 кларнета in B (3-й дублирует бас-кларнет), 2 фагота (2-й дублирует контрфагот); медные духовые — 4 валторны in F, 3 трубы in C, 3 тромбона, туба; литавры и тарелки; другие ударные (3 исполнителя) — кротали, гlockenspiel, 6 подвесных тарелок (2 по 3), 6 перкуссий без высоты тона, стеклянные колокольчики, деревянные колокольчики, лог драм, вудблок, треугольник, 3 больших барабана, виброфон, маримба, тамтам; арфа; струнные.

водруженным на фундаменте партии голоса» [16]. Структура этого номера подчинена тексту (Эмерсона), согласована с логикой его фраз. Движение музыкальной мысли, в свою очередь, сконцентрировано в «ритме» вокальной партии, ее «дыхании». Даже по графике партитуры заметно, как периодические паузы у баритона компенсируются усилением динамизма в оркестровой партии.



Илл. 1. Истинный огонь. Суждение I. Такты 15–19. Фрагмент партитуры: партии баритона, арфы и ударных инструментов

В основе вокальной партии лежит рисунок речевой интонации — спокойные начала фраз, волнообразная середина, ярко очерченные окончания. Характерной особенностью интонации являются повторы слов *holden* и *dream* в высокой тесситуре на *p*, ощутимые как некая остановка, как эхо. Тем самым композитор акцентирует эти слова, ассоциирующиеся с замутненными, ирреальными образами.

Вторая часть — «Река» — представляет уже совсем иной характер. Хотя текст Хини-Сореску, положенный в ее основу, предрасполагает скорее к философскому настроению, Саариахо идет своим путем: она создает образ подвижного, энергичного, бурного течения той самой реки, которая вынесена в заглавие номера. Извилистая вокальная партия этой части буквально рисует изгибы русла реки, будто следуя за ее течением. Саариахо пишет: «Мелизматическое пение затягивает оркестр в оживленный поток, в гибкую вертикаль» [16].



Илл. 2. Истинный огонь. Река. Такты 140–156. Партия баритона

Баритональный тембр, звучащий в столь подвижной манере (*Animato*, 96), воспринимается довольно нарочито. На наш взгляд, в этом прямом, даже вычурном подходе композитора есть намерение передать образ именно таким. Так же, как и в первой части, здесь используются повторы слов, которые в сочетании с мелизматикой создают еще более сильный эффект. Особенно заметны в этом отношении слова *river, flowing, flow, deep, water*, — наиболее ярко воплощающие образ реки.

Ключевая фраза номера — «Пусть все течет к четырем стихиям, к воде, земле, огню и воздуху» — решена практически иллюстративно: каждой из называемых стихий соответствует своя «музыка». Вода — фигурации арфы, маримбы, виброфона, альтов и виолончелей на фоне нисходящих подголосков валторн; земля — тремолирующее звучание маримбы и виолончелей (*divisi*) с подвижными подголосками деревянных и медных духовых, более темная, густая краска; огонь — извилистые мотивы кларнетов и фаготов, имитирующие игру языков пламени; воздух — мотивы флейт, арфы и колокольчиков.

Третья часть «Суждение II», основанная лишь на одной фразе из эссе Эмерсона — «Но настоящее действие происходит в безмолвные моменты», определена Саариахо как «сердцевина» сочинения. По музыке она отчасти напоминает «Суждение I»: медленный, вдумчивый речитатив солиста на фоне оркестра. Однако здесь образ раздумья передан еще более выпукло. Крайне лаконичные — протяженностью 1–2 такта — фразы вокальной партии перемежаются паузами длиной 2,5–3 такта, заполненными оркестровым звучанием. Создается ощущение, будто каждое произносимое слово взвешивается, осмысливается. Интонации голоса одновременно скупы и выразительны — преобладают интервалы примы и секунды, лишь на словах «*real action*» появляется увеличенная кварта.

Штрихи оркестровой партии здесь максимально сглажены для того, чтобы она могла служить фоном партии солиста. Выдержанные аккорды струнных и медных духовых (преимущественно валторн) разбавлены тихими фигурациями арфы, нисходящими линиями виброфона и приглушенными звуками барабанов, придающими звучанию таинственный оттенок.

**Илл. 3.** Истинный огонь. Суждение II. Такты 208–212. Фрагмент партитуры: партии баритона, арфы, струнных и ударных инструментов

Четвертая часть — «Колыбельная» — создает контраст по отношению к трем предыдущим частям своим ярко жанровым характером. Причем с музыкальной точки зрения этот характер близок скорее некоему народному танцу, чем колыбельной. Подвижный темп, размер 6/8, назойливое остинато на протяжении почти всей части, пиццикато струнных, обилие ударных в оркестровке — все это выбивается из привычного восприятия колыбельной. Необычность этого образа отмечает и сама Саариахо: «Радостная и нежная колыбельная, цель которой не столько в том, чтобы ребенок заснул, а в совместном проживании прекрасного момента и рассказе хорошей истории!» [16].

Структура этого номера опирается на структуру текста «Колыбельной»: границы куплетов четко отделены проигрышами, куплеты схожи друг с другом по звучанию, внутри куплетов ясно выделяются запев и припев. В отличие от других номеров, вокальная партия здесь гетерогенна и представлена тремя контрастными элементами: первый — звук «sh»<sup>(34)</sup>, произносимый шепотом и призывающий к затиханию, второй — мелодия куплета, третий — «убаюкивающий» мотив на «A-ha, my little one» припева. Эта пестрота также подчеркивает жанровый характер номера.

1-й элемент



2-й элемент



3-й элемент



**Илл. 4.** Истинный огонь. Колыбельная. Партия баритона. 1-й элемент: такты 283–285; 2-й элемент: такты 295–310; 3-й элемент: такты 271–286

Пятая часть вновь создает контраст: после витального настроения «Колыбельной» музыка «Прощания» погружает в глубокую меланхолию, как и текст стихотворения Дарвиша. Медленный темп, сгущенные краски гармонии, драматические паузы в вокальной партии отсылают к первой и третьей частям — «Суждениям» I и II. В партии голоса

**(34)** Звук «sh» также используется в партии флейт, — такты 316–320 — в эпизоде, когда исполнителям предписано играть «„дышащим“ звуком, совмещая придыхание с озвучиванием» (цитата из листа нотации партитуры). Выделение шипящих и свистящих звуков в вокальных и хоровых партиях можно встретить во многих сочинениях композитора, в том числе в операх «Любовь издалека», «Мать Адриана», в оркестрово-хоровой пьесе «Волшебный фонарь» (Laterna Magica, 2008).

композитор подчеркиванием выделяет фрагменты текста, которые, по-видимому, имеют особое значение. Репарка партитуры гласит: «подчеркнутые фрагменты текста следует произносить, акцентируя и удлинняя согласные». Акцентируются следующие слова и обороты: has stopped, is there, roses, words, faith, reflection of Narcissus, incarnation. Выделение определенных фонем, звуков, особенно шипящих и свистящих, — излюбленный прием вокальной техники Саариахо. При этом подчеркивается также и значение выделенных слов.

В «Прощании» используется и другой прием обособления текста — в определенные моменты голос певца переходит с пения на говор. Такие переходы Саариахо охарактеризовала так: «<...> вокальная линия постоянно прерывается медленным говором» [16]. В звучании это также создает эффект выделения определенных слов, таких как no one, love, anyone, Narcissus, body, love. Благодаря этому приему они звучат более выразительно.



**Илл. 5.** Истинный огонь. Прощание. Такты 474–479. Фрагмент партитуры: партии баритона и струнных инструментов

Если сопоставить два ряда слов, то выясняется, что каждый из них имеет свое объединяющее свойство. Первый, в отличие от второго, содержит слова, указывающие на действие — «остановился», «доверять», «отражение», «воплощение»; во втором превалируют слова, так или иначе связанные с физическим компонентом: «никто», «кто-то» — эквиваленты отсутствия и присутствия; «любовь», «Нарцисс», «тело» — образы чувственности и телесности. Эти два словесных ряда объединяет их образная



многозначительность, способность создавать вокруг себя смысловые круги и резонансы — качества, которые всегда привлекали Саариахо.

Шестая часть — «Суждение III» — с ее «лучезарным», экзальтированным характером рождает новый, финальный образ: унисонные звучания в прозрачной оркестровке (высокие деревянные духовые, «звонящие» ударные инструменты, арфа, скрипки), создающие эффект сияния, ремарка *Esaltato*. Чередование пения на одной ноте с размашистыми ходами на интервалы кварты, квинты и сексты, размеренность, неспешность фразировки, ровная динамика в вокальной партии придают ей гимнически-ораторский тон.



Илл. 6. Истинный огонь. Суждение III. Такты 553–591. Партия баритона

Как уже было отмечено, оркестровая партия оставляет впечатление если не фона, то такого композиционного пласта, который следует за вокальной партией, задающей тон всему сочинению. Оркестровая вертикаль у Саариахо зачастую складывается из звуковых и мотивных комплексов, близких по своим свойствам тому, что в современном музыковедении называют «музыкальными жестами»<sup>(35)</sup>. Остановимся на наиболее существенных из таковых в «Истинном огне».

Один из наиболее распространенных в партитуре оркестровых приемов — сочетание двух элементов, различающихся контрастными фактурными рисунками, — протяженных аккордов струнных с трелями, «мигрирующих» от нормального звучания к *sul ponticello* и обратно, и фигураций арфы (см. илл. 3). Это сочетание украшено

периодически возникающими мерцающими «точками» (звуками либо созвучиями) у звонящих ударных инструментов (кротали, виброфон, тарелки, треугольник). Комбинация из двух разных рисунков — статичного и подвижного — в соединении с исполнительскими нюансами (штрихами), создает сбалансированный мерцающе-шуршащий фон, настраивающий на философский тон. Примеры: такты 1–4, 30–36, 45–48, 73–76, 206–214, 217–221.

На фоне протяженных аккордов струнных, а иногда и медных инструментов появляются и другие элементы. Например, мотивы и пассажи мелкими (тридцать вторыми) длительностями, чередующиеся у разных деревянных духовых инструментов (пример — такты 25–31). Или — нисходящие линии у звонящих ударных: маримбы (такты 162, 182–183), виброфона (такты 151–152, 206–212 — см. илл. 3, 306), кроталей (такты 444–445). А также разнообразные остинато, встречающиеся практически во всех оркестровых партиях.

Еще один характерный для этого цикла оркестровый элемент — ритмичные мотивы-пиццикато струнных, где каждая из партий имеет свою линию (пример — такты 11–14, 20–22). По графике эта фактура отдаленно напоминает полифоническую, но на слух это больше похоже на некий шероховатый фон. Различить голоса в общем звучании довольно трудно вследствие мелких длительностей и интонационного сходства мотивов.



Илл. 7. Истинный огонь. Суждение I. Такты 10–14. Фрагмент партитуры: партия струнных инструментов

(35) Проблема музыкального жеста в творчестве Саариахо посвящен очерк Т.В. Цареградской «Звуки живописи: музыка Кайи Саариахо», вошедший в ее монографию «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» (М.: Композитор, 2018).

Другой распространенный прием — наложение инструментальных линий, способствующее уплотнению и сгущению ткани. В этот



процесс может быть вовлечено от одной до нескольких оркестровых групп. Причем такая полифонизация зачастую сочетается с усилением динамики, что в целом создает ощущение кульминационной зоны. Примеры можно найти в наиболее продолжительных частях: II «Река» — ц. 4, 5, 11, 12; IV «Колыбельная» — ц. 18, 21, 22, 23; V «Прощание» — Т. 433–439, 469–470, 522–529; VI «Суждение III» — ц. 36, 37, 38.

**Илл. 8.** Истинный огонь. Колыбельная. Такты 287–294. Фрагмент партитуры: партия деревянных духовых инструментов

Здесь также нашел применение один из любимых оркестровых приемов Саариахо — восходящая или нисходящая диагональ: поочередное вступление партий на фоне продолжения звучания ранее вступивших. Элемент отражает влияние спектрального метода на композицию как след увлечения композитором этой техникой. Его примеров в цикле, пожалуй, наибольшее количество: I «Суждение I» — такты 24–26 (деревянные и медные духовые, струнные); II «Река» — такты 49–52, 55–61, 110–115, 116–122, 123–130, 152–156, 163–169, 187–189 (струнные), такты 60–68 (деревянные духовые), такты 73–75, 141–143, 169–172 (медные духовые), такты 131–139 (все партии); III «Суждение II» — такты 201–229, 301–308, 308–314 (струнные), такты 205–207, 209–211 (см. илл. 3), 223–225 (медные духовые); IV «Колыбельная» — такты 252–259, 260–265, 273–280, 366–374, 376–381, 398–408 (струнные), такты 266–271, 344–345, 377–381 (медные духовые), такты

268–272, 287–299 (см. илл. 8), 333–345, 375–380 (деревянные духовые); V «Прощание» — такты 444–447, 452–456, 469–473, 491–495, 499–505, 515–519, 522–532 (струнные), такты 486–487 (медные духовые), такты 509–510, 514–519 (деревянные духовые); VI «Суждение III» — такты 601–618 (деревянные духовые), такты 611–615 (струнные), такты 613–620 (медные духовые).

Несколько слов о соотношении вокальной и оркестровой партий. Основная тенденция цикла в этом аспекте, как мы уже упоминали, условно сводится к главенствующей роли голоса и фоновой роли оркестра, который следует за солистом словно тень. Однако есть некоторые нюансы, которые необходимо выделить. В «Суждениях» I и II оркестр более статичен — в соответствии с характером этих частей, — он лишь расцвечивает и оттеняет голос солиста тонко подобранными композитором деталями, немного оживляясь во время пауз вокальной партии. Во второй, четвертой и пятой частях его роль несколько иная. В «Реке» оркестр активно участвует в создании образа подвижного течения, журчащего и извилистого, в том числе — элементами звукоизобразительности. В «Колыбельной» между голосом и оркестром явно ощутимо распределение на соло и аккомпанемент. Кульминация этого номера, совпадающая с точкой «золотого сечения», отмечена ярким оркестровым эпизодом, звучащим на тройном *f* с использованием практически полного оркестрового состава (цифры 21–22). Особый тип взаимоотношений вокальной и оркестровой партий возникает в «Прощании», которое предвосхищается экспрессивным вступлением оркестра. На протяжении номера между последним и солистом происходит своеобразный диалог, где реплики баритона, исполняемые почти *a capella*, чередуются с «репликами» оркестра. Такая форма взаимодействия исполнителей напоминает респонсорий. В финальном номере цикла — «Суждении III» — несмотря на явный приоритет вокальной партии, ощутимо единение голоса и оркестра, что воспринимается логичным завершением предшествующего пути.

В шести частях этого цикла воплощены шесть образов одного явления, которое стало главной его идеей — «Истинный огонь». В «Суждении I» это огонь разума, в «Реке» — огонь как начало, в «Суждении II» — огонь мысли, в «Колыбельной» — огонь природы, в «Прощании» — огонь сердца (души), а в финале, в «Суждении III» — всеобъемлющий огонь божественного света.

Удивительно, насколько разными оказались воплощения этих образов. Контраст — то качество, которое довольно редко можно встретить на страницах сочинений Саариахо, он выходит за рамки ее привычного метода, реализованного во многих партитурах композитора, отражающих концепцию «изменения неизменного», в чем-то наследующую спектральному методу, когда изменения в музыкальной ткани происходили крайне медленно и постепенно, а их распознавание было подобно «рассматриванию в микроскоп». Здесь представлен иной тип композиции с более выпуклым, рельефным инструментальным и вокальным письмом, с яркими образами, мгновенно переключающими внимание слушателя с одного на другой. Однако такие устойчивые признаки стиля Саариахо, как интерес к тембру, — как к вокальному, так и к инструментальным, — богатству его красок, узнаваемый «прозрачный» колорит оркестровки с выделением арфы и звенящих ударных, специфические оркестровые приемы, выдержанный вокально-оркестровый баланс и ряд других, позволяют характеризовать это произведение как продолжение найденного ею композиторского пути.

«Истинный огонь» был воспринят критикой как «одно из самых ярких произведений Саариахо» [11]. Помимо своего неповторимого звучания эта музыка, на наш взгляд, обладает еще одним прекрасным и ценным качеством, в не меньшей степени определяющим ее художественную значимость — широчайший кругозор композитора в сочетании с многомерным мироощущением каждый раз выливается в мириады образов и смыслов, вдохновенных столь разными источниками: от идей философии трансцендентализма до ирландской поэзии, от древнеиндейского фольклора до современной арабской поэзии... К. Корхонен очень точно охарактеризовал Саариахо как композитора «красок и образов, но также мыслей и чувств» [12]. Это обилие смысловых и образных резонансов, которым обладает цикл «Истинный огонь», конечно, неподвластно тотальной идентификации. Однако музыка подвластна нашим чувствам: «Музыка — это энергия, как любовь или ненависть, но музыка имеет больше измерений. <...> Музыка — физическая энергия, как волны или свет. Музыка — это язык. <...> Я пытаюсь расшифровать его грамматику и обучиться ему... я думаю, что ядро открывается только для чувств» [15].

## Список литературы:

- 1 *Екимовский В.А.* Оливье Мессиаен: Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1987. 304 с.
- 2 *Кружков Г.М.* Глазок ватерпаса. О Шеймасе Хини // Ностальгия обелисков. Литературные мечтания. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 477–486. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/kruzhkov3-12.html> (дата обращения 14.10.2020).
- 3 *Осипова Э.Ф.* Ральф Уолдо Эмерсон // История литературы США. Т. 2. Литература эпохи романтизма / Ред. Я.Н. Засурский, М.М. Коренева, Е.А. Стеценко. М.: Наследие, 1999. URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-2/osipova-uoldo-emerson.htm> (дата обращения 16.05.2020).
- 4 *Осипова Э.Ф.* Трансценденталисты // История литературы США. Т. 2. Литература эпохи романтизма / Ред. Я.Н. Засурский, М.М. Коренева, Е.А. Стеценко. М.: Наследие, 1999. URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-2/osipova-transcendentalisty.htm> (дата обращения 16.05.2020).
- 5 *Эмерсон Р.* Законы духа // Эмерсон Р. Нравственная философия. М.: АСТ, 2001. С. 152–172.
- 6 *Akash M., Forché C.* Introduction // Darwish M. Unfortunately, It Was Paradise: Selected Poems / Trans. and ed. by M. Akash, C. Forché. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2013. P. 15–20. URL: <https://ru.scribd.com/read/295628303/Unfortunately-It-Was-Paradise-Selected-Poems> (дата обращения 05.08.2020).
- 7 *David G.A.* Stargates In Antiquity // The Kivas of Heaven: Ancient Hopi Starlore. Chapter 2. Adventures Unlimited Press, 2010. URL: <https://www.kobo.com/au/en/ebook/the-kivas-of-heaven> (дата обращения 06.07.2020).
- 8 *Fairman R.* Kaija Saariaho: True Fire — A Seemingly Infinite World // Financial Times, May 10, 2019. URL: <https://www.ft.com/content/35ddb630-70c3-11e9-bbfb-5c68069fbd15> (дата обращения 08.10.2020).
- 9 *Fawbert D.* The First Words. URL: <https://fawbie.info/the-spirit-level/the-first-words/> (дата обращения 18.06.2020).
- 10 *Graves R.* Kaija Saariaho — True Fire True Masterwork // WTJU. July 30, 2020. URL: <https://www.wtju.net/kaija-saariaho-true-fire-true-masterwork/> (дата обращения 08.10.2020).
- 11 *Kallio J.* Luminous Premiere Recording of Saariaho's True Fire with Gerald Finley, FRSO and Hannu Lintu // AIM — Adventures in Music. 18.06.2019. URL: <https://jarjuhanikallio.wordpress.com/2019/06/18/luminous-premiere-recording-of-saariahos-true-fire-with-gerald-finley-frso-and-hannu-lintu/> (дата обращения 08.10.2020).
- 12 *Korhonen K.* True Fire, Ciel d'hiver and Trans — Three Perspectives on Orchestral Music. Transl. Jaakko Mäntyjärvi // Kaija Saariaho True fire — Trans — Ciel d'hiver: Gerald Finley, Xavier de Maistre, Finnish Radio Symphony Orchestra, Hannu Lintu. Helsinki: Ondine Oy, 2019. ODE 1309–2. P. 4.
- 13 *Marin Sorescu* (1936–1996). URL: <https://www.poetryfoundation.org/poets/marin-sorescu> (дата обращения 18.06.2020).
- 14 *Mena E.* The Geography of Poetry: Mahmoud Darwish and Postnational Identity // Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge. 2009. Vol. VII. Iss. 5. Art. 27. P. 111–117. URL: <http://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol7/iss5/27> (дата обращения 04.08.2020).
- 15 *Saariaho K.* In Music, of Music, Toward Music (2005). Transl. from French by Jeffrey Zuckerman // Music & Literature. 2014. № 5. P. 22–28.
- 16 *Saariaho K.* True Fire (2014): Programme Note // Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/52026/True-Fire--Kaija-Saariaho/> (дата обращения 16.05.2020).

## References:

- 1 Ekimovskij V.A. *Oliv'je Messian. Zhizn' i tvorchestvo* [Olivier Messiaen. Life and Work]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1987. 304 p. (In Russ.)
- 2 Kruzhkov G.M. Glazok vaterpasa. *O Shejmase Hini. Nostal'giya obeliskov. Literaturnye mechtaniya* [Eye Spirit Level. About Seamus Heaney. The Nostalgia of the Obelisks. The Literary Dreams]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001, pp. 477–486. Available at: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/kruzhkov3-12.html> (accessed 14.10.2020). (In Russ.)
- 3 Osipova E.F. Ral'f Uoldo Emerson [Ralph Waldo Emerson]. *Istoriya literatury SSHA. Tom 2. Literatura epohi romantizma* [History of Literature in the United States. Volume 2. Literature of the Romantic Era], ed. by Ya.N. Zasurskij, M.M. Koreneva, E.A. Stecenko. Moscow, Nasledie Publ., 1999. Available at: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-2/osipova-uoldo-emerson.htm> (accessed 16.05.2020). (In Russ.)
- 4 Osipova E.F. Transcendentalist [Transcendentalists]. *Istoriya literatury SSHA. Tom 2. Literatura epohi romantizma* [History of Literature in the United States. Vol. 2. Literature of the Romantic Era], ed. by Ya.N. Zasurskij, M.M. Koreneva, E.A. Stecenko. Moscow, Nasledie Publ., 1999. Available at: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-2/osipova-transcendentalist.htm> (accessed 16.05.2020). (In Russ.)
- 5 Emerson R. Zakony duha [Laws of the Spirit]. Emerson R. *Nravstvennaya filosofiya* [Moral Philosophy]. Moscow, AST Publ., 2001, pp. 152–172. (In Russ.)
- 6 Akash M., Forché C. Introduction. Darwish M. *Unfortunately, It Was Paradise: Selected Poems*, transl. and ed. by M. Akash, C. Forché. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2013, pp. 15–20. Available at: <https://ru.scribd.com/read/295628303/Unfortunately-It-Was-Paradise-Selected-Poems> (accessed 05.08.2020).
- 7 David G.A. *Stargates In Antiquity. The Kivas of Heaven: Ancient Hopi Starlore. Chapter 2*. Adventures Unlimited Press, 2010. Available at: <https://www.kobo.com/au/en/ebook/the-kivas-of-heaven> (accessed 06.07.2020).
- 8 Fairman R. Kaija Saariaho: True Fire — A Seemingly Infinite World. *Financial Times*, May 10, 2019. Available at: <https://www.ft.com/content/35ddb630-70c3-11e9-bbf6-5c68069fbd15> (accessed 08.10.2020).
- 9 Fawbert D. *The First Words*. Available at: <https://fawbie.info/the-spirit-level/the-first-words/> (accessed 18.06.2020).
- 10 Graves R. Kaija Saariaho — True Fire True Masterwork. *WTJU*, July 30th, 2020. Available at: <https://www.wtju.net/kaija-saariaho-true-fire-true-masterwork/> (accessed 08.10.2020).
- 11 Kallio J. Luminous Premiere Recording of Saariaho's True Fire with Gerald Finley, FRSO and Hannu Lintu. *AIM — Adventures in Music*. 18.06.2019. Available at: <https://jarjuhanikallio.wordpress.com/2019/06/18/luminous-premiere-recording-of-saariahos-true-fire-with-gerald-finley-frso-and-hannu-lintu/> (accessed 08.10.2020).
- 12 Korhonen K. True Fire, Ciel d'hiver and Trans — Three Perspectives on Orchestral Music. Transl. by Jaakko Mäntyjärvi. Kaija Saariaho. *True fire — Trans — Ciel d'hiver: Gerald Finley, Xavier de Maistre, Finnish Radio Symphony Orchestra, Hannu Lintu*. Helsinki, Ondine Oy, 2019. ODE 1309-2. P. 4.
- 13 Marin Sorescu (1936–1996). Available at: <https://www.poetryfoundation.org/poets/marin-sorescu> (accessed 18.06.2020).
- 14 Mena E. The Geography of Poetry: Mahmoud Darwish and Postnational Identity. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, 2009, vol. VII, iss. 5, art. 27, pp. 111–117. Available at: <http://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol7/iss5/27> (accessed 04.08.2020).
- 15 Saariaho K. In Music, of Music, Toward Music (2005). Transl. from French by Jeffrey Zuckerman. *Music & Literature*, 2014, no. 5, pp. 22–28.
- 16 Saariaho K. *True Fire (2014): Programme Note. Wise Music Classical*. Available at: <https://www.wisemusicclassical.com/work/52026/True-Fire--Kaija-Saariaho/> (accessed 16.05.2020).