

У ИСТОКОВ ФИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МОДЕРНИЗМА.

« MYSTERIUM » ЭРНСТА ПЕНГУ

Имя финского композитора, уроженца Санкт-Петербурга Эрнста Пенгу (1887-1942) в России до сих пор мало известно. Его первооткрывателем для российских музыкантов стал финский композитор и музыковед Эрки Салменхаара, представивший доклад о Пенгу в Москве на семинаре в рамках фестиваля «Ян Сибелиус и финская музыкальная культура» в 1988 году. В следующем, 1989 году, доклад был опубликован в Хельсинки на русском языке в серийном издании *Studia Slavica Finlandensia*. [18]. В мае 1991 года в Ленинграде на конференции «Русско-финские культурные связи» с докладом о Пенгу выступил Ю.Г.Кон. К сожалению, доклад был опубликован только в 1998 году¹. В том же сборнике докладов содержится публикация Г.Копытовой писем Эрнста Пенгу к Александру Зилоти и публикация А.Климовицкого писем Пенгу к Арнольду Шёнбергу.

Хотя со времени отечественных публикаций прошло более 10 лет, задача, в своё время сформулированная Коном, – проанализировать музыкальные сочинения Пенгу и « в результате такой углублённой работы /.../ доказать тезис о роли самой духовной атмосферы России начала XX века как решающего фактора в становлении личности и артистического облика композитора» [8, 40] – остаётся актуальной. Выполнение её осложняется тем, что не все произведения Пенгу изданы и доступны российским исследователям².

Салменхаара назвал Пенгу «космополитом», а Кон – «русско-финским композитором». Первое определение акцентирует неукоренённость Пенгу в какой-либо одной музыкальной культуре, широту его музыкальных интересов и открытость разным веяниям. В определении «русско-финский композитор» акцент падает на территориально-государственную принадлежность Пенгу сначала к России, затем к Финляндии (гражданство) и духовную сопричастность Пенгу к русской и к финской музыкальным культурам. Так называемый «космополитизм» Пенгу (определение «корявое», но семантически ясное) даже на начальной стадии изучения его творчества не вызывает желания дискутировать. Понять же масштаб влияния русской культуры на формирование

¹ Публикация Кона была исправленным и расширенным переизданием. См. Южак К.И. От редактора-составителя // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран: Сб. науч. статей. – Петрозаводск – СПб. 1998. – С.3.

² Неизданными и малодоступными произведениями остаются не только произведения Пенгу, но и других финских композиторов: Диктониуса, А.Мериканто, Мелартина и других.

личности Пенгу (как «русско-финского композитора») и его музыкальное развитие пока преждевременно.

В своих критических публикациях Пенгу менял мнение не только о Скрябине, но и о других современных ему композиторах (в том числе о своём учителе Регере), поэтому высказывания Пенгу как пристрастного критика (а он был именно таким, причём бескомпромиссным!) не могут служить надёжным основанием для научных выводов. Два направления в изучении музыкальной судьбы Пенгу видятся актуальными: изучение семейного окружения Пенгу в Петербурге, его деятельности и контактов в Германии и изучение его музыкального наследия. Оба направления намечены в предлагаемом докладе.

Пенгу в германском культурном окружении

Согласно архивным данным, полученным Галиной Копытовой, Эрнст Пенгу родился в Петербурге в семье «сына проповедника немецкой нации» [17, 166]. Гвидо Пенгу получил богословское образование в Дерпте (ныне Таллинн), а затем продолжил обучение в Лейпциге и Гёттингене. В 1878 году он был посвящён в духовный сан в петербургской церкви св. Михаила, где прослужил до своей смерти в 1915 году. Служебные обязанности Пенгу не ограничивались только пасторской деятельностью в церкви св. Михаила. Этапами в его карьере были должности вице-президента Санкт-Петербургской евангелическо-лютеранской консистории и генерал-суперинтенданта петербургского консисториального округа. За заслуги перед Россией Пенгу был награждён орденом св. Владимира III степени.

Гвидо Пенгу вёл большую исследовательскую работу. В 1883 году к 400-летию юбилею Мартина Лютера вышла его книга об истории церкви св. Михаила в Петербурге («Die Geschichte der St. Michaeliskirche. Zur vierhundertjährigen Jubelfeier des Geburtstages Dr. Martin Luthers»). В 1909-1911 гг. под редакцией Г. Пенгу был издан двухтомник «Евангелическо-лютеранские общины в России. Историко-статистический обзор» («Die Evangelisch-lutherischen, Gemeinden in Rusland. Eine historisch-statistische Darstellung»).

Эрнст Пенгу закончил училище при евангелическо-лютеранской церкви св. Екатерины, и по окончании училища в 1906 году он продолжил образование в Германии. В Йене, Шарлоттенбурге, Мюнхене, Бонне и Берлине он изучал теологию, горное дело, лингвистику, фонетику, германскую литературу (творчество Гёте). В Лейпциге Пенгу стал учеником Хуго Римана (теория музыки) и Макса Регера (композиция), переехавшего в Лейпциг в 1907 году. Пенгу оказался очевидцем журнальной полемики о современной музыке, начавшейся между Риманом и Регером в 1907 году, и закончившейся

окончательным разрывом между ними. Находясь в Германии, Пенгу начал сотрудничать с газетой «St.Peterburger Zitung». Газета издавалась для немецкоговорящих читателей³. Редакция газеты обязана была доставлять газету в количестве 100-150 экземпляров «для Высочайшего двора, для начальствующих и должностных лиц» по особому списку рассылки [12, 9]. Большое место в «St.Peterburger Zitung» занимали сообщения из-за рубежа, особенно из Германии⁴. Газета была respectable изданием. В её архиве сохранились письма германских послов в Петербурге, бельгийской принцессы Анны, биографа А.Г.Рубинштейна В.Леефланда, концертмейстера берлинского симфонического оркестра А.Витека, И.С.Тургенева, многие другие письма, личные и делопроизводственные материалы [15, 21]. В цикле «Музыкальные портреты» (затем с новым названием «Этюды о современной музыке») Пенгу опубликовал эссе о современных композиторах – Сибелиусе, Скрябине, Рахманинове, Метнере, Регере, Дебюсси. Внимание Пенгу привлекли в те годы К.Гамсун, Э.По, А.Стриндберг, Г.и Т. Манн, М.Метерлинк, О.Уайльд, Э.Золя.

Предпочтения Пенгу не оставались неизменными, с годами он становился критичнее к своим прежним кумирам. Не стали исключением ни его педагог по композиции Регер, ни Шёнберг, ни Скрябин, которым Пенгу восхищался в 1911 году. Но в 1914 году Скрябин уже не был для Пенгу Мессией [18, 103]. Что же произошло в этот промежуток времени? Из публикации А.А.Климовицкого писем Пенгу Шёнбергу⁵ узнаём, что в 1912 году Пенгу был «восторженным приверженцем искусства» Шёнберга⁶, а в апреле 1913 года он получил выпущенные издательством Universal Edition изданные к тому времени сочинения Шёнберга [7, 65]. Очевидно, что под влиянием Шёнберга интерес к Скрябину ослаб.

В письме Пенгу к Шёнбергу от 23.IV. 1913 есть один примечательный пассаж. Пенгу упомянул о том, что он *тоже композитор*, но сделал это очень неуверенно, словно извиняясь: «Ведь я сам вроде как композитор и учился у композиции у Регера – когда же

³ Газета издавалась с 1727 по 1914 гг. Пенгу также сотрудничал с Русской музыкальной газетой.

⁵ Публикация вышла после смерти Ю.Г.Кона.

⁶ Письмо от 26.XII. 1912. Любопытно, как Климовицкий прокомментировал следующую фразу из цитированного письма: «Да, да, это нам нужно – углубление внутрь! Как поверхностно и пусто звучало в том вечер всё после «Пеллеаса». Климовицкий пишет: «Содержательно восклицание Пенгу не выдерживает критики, психологически вполне объяснимо – это не более, чем эмоциональный всплеск». [7, 63]. Возможно, за эмоцией Пенгу крылось нечто большее. Не исключено, что под «углублением внутрь» он понимал трансцендентность. Оценивая в 1922 году достижения «современной германской музыки» он отмечал отсутствие в ней «религиозно-трансцендентной точки зрения» [18, 103]. Но в 1912 году Пенгу ещё не считал Р.Штрауса «поверхностным» композитором. С большой долей вероятности можно предположить, что он был знаком с книгой Рихарда Шпехта – автора биографии Р.Штрауса, вышедшей в 1911 году. В этой книге Шпехт писал о трансцендентном характере музыки Р.Штрауса [11, 98].

прочёл Ваше «Учение о гармонии», меня не покидает желание – когда-нибудь получить возможность работать вблизи Вас и под Вашим руководством»⁷ [7, 66]. В этом признании есть не только восхищение современным композитором. Здесь чувствуется если не перелом, то глубокое раздумье в отношении собственной композиторской деятельности. Результат известен из писем Пенгу к А. Зилоти. К весне 1915 года, когда Пенгу служил в Финляндии, он уже был автором симфонических поэм «Песнь весны» и «Masques» [17, 167]. Вряд стоит сомневаться в том, что музыка Шёнберга – не Скрябина - дала Пенгу огромный стимул в продолжении композиторской деятельности после обучения у Регера. Это не означает, что скрябинские звукообразы никогда не напомнят о себе в музыке Пенгу. Это лишь означает, что Пенгу в тот важный для себя момент жизни понял, в каком направлении он может развиваться как композитор.

В связи с изучением композиторского наследия Пенгу 1910-х годов возникает вопрос о том, в какой мере в период его пребывания в Германии композитор почувствовал дыхание югендстиля. Когда в 1924 и 1925 гг. в Ленинграде состоялись премьеры опер Р.Штрауса «Саломея» и Ф.Шрекера «Дальний звон», Пенгу уже жил в Финляндии. Но мимо его внимания (если в тот период не как композитора, то как рецензента газеты «St.Peterburger Zitung») не могли пройти премьеры этих опер, состоявшиеся в Германии. Во всяком случае, симфоническая поэма «Mysterium» даёт повод для размышлений на эту тему.

«Чужая залётная птица в финской музыке»

В 1918 году Пенгу эмигрировал в Финляндию, где до конца жизни делил время между композицией и службой на разных должностях, которая давала ему средства для обеспечения семьи. В Хельсинки он обосновался только в 1924 году, переехав из Петербурга вначале в Выборг (здесь жили родственники по линии матери), затем в 1922 году – в Турку. На основании изучения «внешнего» плана биографии Пенгу (места его службы⁸, даты авторских концертов и премьер), может сложиться впечатление о том, что Пенгу был принят финской музыкальной средой. Но это не так. Салменхаара констатировал, что «В Финляндии недостатком Эрнста Пенгу было то, что он недостаточно восхищался Калевалой и творчеством Сибелиуса. Он /.../ осмелился поставить под сомнение ценности и значение национального искусства. Похоже на то, что

⁷ Потрясение после чтения «Учения о гармонии» Шёнберга испытал не один Пенгу. Вот реакция ученика Шёнберга Берга: «Я настолько потрясён чтением «Учения о гармонии», так наполнен этим, что готов говорить о нём в целом и по частям...». // Письмо Берга Шёнбергу от 3.08.1911. Цит по: [4, 188].

⁸ В Хельсинки Пенгу служил в концертном бюро «Фацер» и интендантом Хельсинкского симфонического оркестра. На последнем месте службы он проработал до конца жизни.

Пенгу, как чужую залётную птицу даже сейчас не считают финским композитором» [18, 115].

Когда в Хельсинки состоялся первый авторский концерт Пенгу⁹, публика не готова была к восприятию такой музыки, а критика – к тому чтобы о ней писать. Поэтому лексику критики заимствовали либо из художественной критики – «футурист», «кубист»¹⁰, либо из политики – «экстремист», «музыкальный большевик»¹¹ [18, 97]. В те годы музыкальная критика не имела даже того опыта, который имела художественная критика Финляндии. В Хельсинки произведения современной музыки начали исполняться в концертных программах только с 1917 года.¹² Но и в последующие годы в концертном репертуаре столицы преобладали произведения Бетховена, Брамса, Вагнера, Р.Штрауса, Сибелиуса, Каянуса, Крузеля, О.Мериканто, Ярнефельта, Каски, Куула, Палмгрена, Мелартина, Мадетоя, а также произведения русских композиторов: Глинки, Рубинштейна, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, Калининкова, Аренского, Глазунова. Разрыв между музыкальным кругозором Пенгу и кругозором финской публики оказался столь значительным, что авторский концерт, состоявшийся в 1918 году, шокировал и публику (ранее она ничего подобного не слышала), и самого Пенгу (подобной реакции слушателей он не ожидал).

Пенгу активно включился в музыкальную жизнь Хельсинки только после переезда туда в 1924 году. Произведения, написанные им до 1924 года (хотя и исполненные в Хельсинки) продолжали быть связанными с творческими импульсами, получаемыми

⁹ Концерт состоялся 16 ноября 1918 года. Были исполнены произведения, написанные в Петербурге после возвращения Пенгу из Германии: Prologue symphonique, La dernière aventure de Pierrot, Концерт для фортепиано с оркестром №1, Confessions и Danse Macabre. Все произведения, за исключением симфонической поэмы Confessions исполнялись впервые [18, 95]. Как следует из названий произведений, Пенгу в те годы увлёкся поэзией Бодлера. Быть может, он нашёл в ней искомую «глубину»? См. характеристику поэзии Бодлера, данную Полем Валери: «Есть в лучших стихах Бодлера сочетание плоти и духа, смесь торжественности, страстности и горечи, вечности и сокровенности, редчайшее соединение воли с гармонией». Цит. по [3, 289].

¹⁰ С 1901 по 1916 гг. в Хельсинки состоялись выставки французских импрессионистов (1901, 1904), работ Э.Мунка (1909), норвежских художников (1911) и произведений В. Кандинского (1914-1916). В изобразительном искусстве Финляндии новые тенденции дали о себе знать к 1912 году. В живописи этим годом датируется возникновение группы «Септем», ориентированной на эстетику импрессионизма; в 1916 г. состоялась совместная выставка участников «Ноябрьской группы», ориентированной на эстетику экспрессионизма. Наиболее радикальный характер носило творчество художников «Ноябрьской группы», испытавших влияние *кубизма*, расцвет которого в Финляндии пришелся на 1913-1917 годы.

¹¹ Намёк на то, что Пенгу переехал в Финляндию из большевистской России.

¹² В 1917 году в Хельсинки была исполнена 1 симфония Скрябина. Музыка Шенберга впервые прозвучала в Финляндии в начале 1919 года. Это была оркестровая версия струнного секстета «Просветленная ночь». Консерватизм публики Хельсинки подтверждается и реакцией на исполнение Четвёртой симфонии Сибелиуса. Музыкальная критика отзывалась о ней как о «непонятной», «нелепой» и «кубистской» [19, 85].

Пенгу преимущественно из Германии (или через Германию). Похоже, что это положение не изменилось и после 1924 года¹³.

**Симфоническая поэма «Mysterium»:
у истоков финского музыкального модернизма**

Согласно взгляду, утвердившемуся в финском и российском литературоведении, музыковедении и искусствоведении, история модернизма в Финляндии ведет свое начало со второй половины 1910-х годов, когда вышел в свет первый сборник стихов *шведоязычной* поэтессы Эдит Седергран (1916)¹⁴, состоялись авторские концерты Аарре Мериканто (1917) и Эрнста Пенгу (1918) и открылась первая выставка художников «Ноябрьской группы» (1916). В числе произведений, прокладывавших дорогу финскому музыкальному модернизму¹⁵, была и симфоническая поэма «Mysterium», написанная в Выборге в самом начале финского периода его биографии. Первое исполнение «Mysterium» состоялось на втором авторском концерте Пенгу в Хельсинки 12 февраля 1919 г. Премьерой дирижировал сам автор.

В соответствии с принятой группировкой нотных автографов рукопись «Mysterium» относится к белой рукописи, предназначавшейся для исполнения. Об этом свидетельствует отсутствие обложки и ряд помет в партитуре. Название произведения, №

¹³ Интересно, что при составлении программы концерта в Берлине (концерт состоялся 22 марта 1923 года) Пенгу указал местом жительства Петербург, поэтому критик журнала «Zeit» назвал его «русским Пенгу» [18, 110-111].

¹⁴ Представители финноязычной модернистской поэзии (группа «Пламеносцы») заявили о себе позже - в 1920-х годах.

¹⁵ В определении модернизма у представителей разных видов искусства Финляндии нет единого мнения. Композитор Калеви Ахо определил модернизм как «стиль, прежде всего, напоминающий экспрессионизм Шенберга или Скрябина, или же радикальный период творчества Хиндемита» Данное определение относится к модернизму конца 1910-х – 1920-х годов. [2, 7]. Один из первых теоретиков модернизма в Скандинавии Раббе Энкелль отдавал предпочтение этому термину перед такими терминами, как *дадаизм* и *экспрессионизм*. Он считал термин модернизм *универсальным* для обозначения «новой поэзии» и «новой эстетики», отличительными чертами которой были «космический универсализм и дисгармоничность мировосприятия, взгляд на мир как на взвихренное хаотическое движение и беспрерывное столкновение противоположных начал; динамическая напряженность взаимоотношения между общим и частным, вечным и сиюминутным; представление о стихийном саморазвитии жизни, ее постоянном переоформлении и незавершенности; представление об открытости времени, не знающего границ и пределов; принцип максимального лаконизма стиля, импульсивно-прерывистой «недосказанности» и «эскизности». Таким образом, модернизм, по Энкеллю, обнимал собой все многообразие творческих решений в профессиональном искусстве начала XX века, сознательно противопоставленных традиции [10, 165-166]. Один из крупнейших представителей финского модернизма композитор, поэт и публицист Эльмер Диктониус понимал под модернизмом процесс постоянного обновления художественного творчества, борьбу нового с застойными явлениями в искусстве. Модернизм для Диктониуса был синонимом новаторства, поэтому к модернистам он относил не только таких пионеров новой поэзии, как Эдит Седергран, Гуннар Бьерлинг и Раббе Энкелль, но также родоначальника финской драматургии и романа Алексиса Киви [14, 27].

opus'a, состав оркестра и даты написаны прямо на партитурном листе, верхняя часть которого заклеена разлинованным белым листом, приклеенным на сдвоенный нотный лист вертикально. На наклеенной части листа написаны № opus'a (op. 13), название произведения с указанием состава оркестра (Grand), и дата - 1919. В правом верхнем углу имеется штамп Финского музыкального информационного центра на двух языках – финском и английском с адресом центра и его и эмблемой. Инвентарный номер поставлен от руки (7195), в левом верхнем углу над № opus'a аккуратно (почти каллиграфически) написана фамилия E.Pingoud¹⁶. Резкий контраст между написанием фамилии Пенгу и другими надписями позволяет предположить, что фамилия композитора могла быть написана при поступлении партитуры в Финский музыкальный информационный центр, а надпись сделал сотрудник, обученный специальному «библиотечному» почерку. В правой нижней части наклеенного белого листа по-французски написано «Partituir d'Orchestré», а в нижней дата «1919». На разлинованной части партитурного листа расписан состав оркестра (тройной), а внизу листа указаны даты начала и окончания работы над произведением (5 сентября 1918 – 17 декабря 1918). На первой странице партитуры выше первой нотной строчки сделана надпись «A Nicolas Pingoud». По центру партитурного листа между нотными строчками расположено название произведения, идентичное названию на листе, использованном как обложка. Выше названия справа указан хронометраж звучания - Durée 10 минут. Обозначения темпа и динамики даны на итальянском языке.

Есть основание считать, что находящаяся ныне в Финском музыкальном информационном центре партитура «Mysterium» и есть та самая партитура, по которой Пенгу дирижировал премьерой своего произведения. На это указывают множественные пометы в партитуре: обозначение размера крупными цифрами на свободных нотных строчках (помимо выставленных при ключах), темповые обозначения, записанные на свободных нотных строчках или выше них (тоже помимо темповых обозначений, выставленных в начале разделов), цифровая нумерация разделов (крупно написанные цифры, обведённые кружками), дополнительные (укрупнённые) обозначения ферматы и генеральной паузы, восклицательные знаки. Всё это явно сделано для удобства дирижирования. Кроме того, в начале «Mysterium» сокращены 2 такта: 3-й (он заклеен) и 8-й (перечёркнут крест-накрест); 1 такт вставлен дополнительно и внизу вставки написано: «1 Takt 5/4». Вероятно, сокращение и дополнение в партитуре были сделаны после репетиции.

¹⁶ Возможно, что был сделан штамп, которым проштамповывались поступающие в Центр партитуры Пенгу.

Брат Эрнста Пенгу Николай-Герберт Пенгу, которому посвящена симфоническая поэма, был старше Эрнста на 3 года (родился в 1884 г.). Он получил профессию инженера, но, по-видимому, имел способности к поэтическому творчеству. Дата смерти Николая неизвестна. Не исключено, что как инженер, он в годы Первой мировой войны был призван в действующую армию и погиб на фронте или от полученных ранений. Выбор одноименного стихотворения Николая Пенгу в качестве программы симфонической поэмы указывает на то, что это произведение отмечено печатью семейной трагедии.

В связи с недоступностью поэтического текста Николая Пенгу вопрос о соответствии сюжета «Mysterium» иконографии модерна рассматривать преждевременно. Ограничимся, поэтому общей характеристикой музыкального текста, обратив внимание на его пересечения с югендстилем.

«Mysterium» не претендует на оригинальность и открытия в области музыкального языка, но дело здесь «не в вопросе заимствований или влияний, а в определённых свойствах мышления, проявляющихся в стиле» [6, 26]. Характерный для югендстиля (и модерна) мотив *отражения/зеркала* представлен музыкальной формой с зеркальной репризой. Сама по себе зеркальная реприза – это общеизвестно – не может выступать репрезентантом югендстиля без соответствующего тематического наполнения формы. Наполнение осуществляется средствами, аналогичными *краскам и линиям* югендстиля. Линии разной протяженности возникают и истаивают. Наиболее впечатляющим примером линии, типичной для югендстиля, является соло валторны в начале поэмы (14 тактов). Её отличает абсолютная свобода движения, направляемого только внутренним (экзистенциальным) побуждением вне зависимости от гармонической логики. Способ звукоизвлечения (с сурдиной) придаёт этой линии, стремящейся стать орнаментом, оттенок *декоративности*, очевидно совместимый с программой поэмы. Наслаиваясь друг на друга, или соединяясь в аккорды, линии образуют красочные пятна разной интенсивности и колорита. В «Mysterium» наиболее ярким эпизодом являются аккорды челесты «неземной» красоты и чистоты. Чередование мажорных и минорных трезвучий (es-ges-b, d-fis-a, es-ges-b, f-as-c и т.д.) и смена высотного положения аккордов вызывают эффект, подобный мерцанию. Гармония поэмы ещё хранит память о тональной системе, хотя процесс разрушения этой системы в «Mysterium» отчётливо слышен¹⁷. Ключевые знаки отсутствуют, поэма завершается трезвучием e-moll с побочными тонами. Только дважды на очень короткое время трезвучие e-moll звучит устойчиво: в момент появления

¹⁷ В редукции модуляционных процессов можно усмотреть результат обучения Пенгу в классе композиции Регера.

хорального эпизода¹⁸ – quasi-проповеди, что, могло быть обусловлено не только программой поэмы¹⁹.

Хотя в поэме заявлен тройной состав оркестра, преобладает прозрачная оркестровая ткань, в которую вплетены красочные пятна и узоры. При наличии обозначенного в начале поэмы темпа *Molto moderato* партитура изобилует темповыми ремарками, обозначающими колебания темпа: *adagio*, *sempre tranquillo*, *meno mosso*, *ritenuto*, *poco animato*, *rallentando*, *moderato ma non troppo*, *accelerando*. Кроме итальянских обозначений есть и авторские пометки на французском, относящиеся к характеру звучания: *croissant*, *elevé avec prudence*, *clair*.

Стилевые диалоги возникают с музыкой Скрябина и Шёнберга. В первую очередь это относится к названию произведения, в котором (как можно предположить) использовано название стихотворения Николая Пенгу²⁰. Следует, однако учесть, что замыслу скрябинской Мистерии предшествовала попытка создания мистерии финским неоромантиком Эйно Лейно (1878-1926). Лейно намеревался соединить принципы символистской драмы Метерлинка с мистерией, сочетая обряд, музыку, драму, элементы религиозного театра. Свою идею «священного театра» (*Helkanayttamo*) Лейно предполагал осуществить в 1912 году в инсценировке «Калевалы», задуманной как ритуальное языческое празднество на берегу озера. Не исключено, что братья Пенгу знали об идее Лейно из петербургской прессы. В таком случае замысел симфонической поэмы Э.Пенгу имел множественные истоки.

О Скрябине в «*Mysterium*» напоминают «техника удлинённого мазка» [16, 46], постоянное обновление гармонии на основе альтерации и использования неаккордовых звуков, отсутствие «цоколя звуковой постройки» (когда бас становится «красочной подробностью» [5, 54], точнее декоративным элементом в духе югендстиля), остинато-заклинания, раскачивание вертикали в ритмах, схожих с «ритмами тревожными», аккорды квартовой структуры.

¹⁸ Он звучит как антифон струнных и духовых. В этом месте Пенгу сделал ремарку на французском языке: *contemplatif*.

¹⁹ Напомню, что Пенгу (как и И.С.Бах!) воспитывался как христианин евангелически-лютеранского исповедания. Данными о том, что в Германии он мог подвергнуться влиянию модной «ереси», я не располагаю. Поэтому в своих рассуждениях о поэме исхожу из того, что текст в симфонической поэме «*Mysterium*» для Пенгу-лютеранина являлся отправной точкой в создании музыки. В упомянутом эпизоде в наибольшей степени явлено то, что «музыка призвана подчеркнуть и раскрыть содержание текста», а сама музыка «прежде всего является проповедью» [13, 31,33].

²⁰ Невыясненным остаётся вопрос: на каком языке было написано стихотворение Николая Пенгу. Если исходить из названия симфонической поэмы Э.Пенгу, то на немецком.

Диалог с Камерной симфонией Шёнберга ор.9 заметен в экспозиционном разделе «Mysterium». Здесь на фоне тремоло струнных и педалей деревянных начальную тему интонирует валторна solo с закрытыми звуками. У Шёнберга главный тематический материал подан более эффектно: только соло валторны на *ff*, и лишь по достижении мелодической вершины вступают струнные и духовые инструменты. У Пенгу динамика нарастает постепенно по мере неуклонного восхождения мелодической линии. У Шёнберга линия крутая («штраусовская»), у Пенгу – волнообразная. У Шёнберга начальная короткая квартовая цепочка при выставленных при ключе знаках тональности E-dur – показатель ухода от терцового строения тем. У Пенгу «скрябинская» волна-полусфера избирательно (но с повторами звуков) движется в направлении додекафонного ряда, но пока только *направления*, не более. Долгие звуки делят эту линию-тему на сегменты со сменой бемольной сферы на диезную и наоборот. В оркестровой фактуре «Mysterium» есть опыт использования Klangfarbenmelodie в виде распределения вертикали, состоящей из нескольких линий по разным тембрам²¹.

На основании изучения копии автографа симфонической поэмы Пенгу «Mysterium» можно сделать предварительный вывод о том, что в конце 1910-х годов поиски композитора собственного стиля находились в пространстве *стилевого синтеза*, многообразно освоенного югендстилем.

Литература

1. Агишева Ю. И. Югендстиль в музыке (на примере творчества М.Регера и Ф. Шрекера). Дисс.... канд. иск. – М., 2005.
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. Валери Поль. Положение Бодлера / Пер. с франц. А.Эфроса // Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Изд-во Эксмо, 2006. – С.271-293.
4. Векслер Ю.С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. – СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2009.
5. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. – 2-е изд., доп. – Л.: Сов. Композитор, 1990.

²¹ В направлении использования Klangfarbenmelodie двигался и младший современник Пенгу Вяйнё Райтио (симфоническая поэма «Лебеди», 1919 со стихотворной программой Отто Маннинена).

6. Дегтярёва Н.И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. – СПб, 2010.
7. Климовицкий А.И. Эрнст Пенгу – петербургский корреспондент Арнольда Шёнберга // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран: Сб. науч. статей / Ред.-сост. К.И.Южак. – Петрозаводск: СПб, 1998. – С. 54-68.
8. Кон Ю.Г. Эрнест Пенгу – русско-финский композитор // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран: Сб. науч. статей / Ред.-сост. К.И.Южак. – Петрозаводск: СПб, 1998. – С. 38-43.
9. Копытова Г. Письма Эрнста Пенгу к Александру Зилоти (по материалам петербургских архивов) // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран: Сб. науч. статей / Ред.-сост. К.И.Южак. – Петрозаводск: СПб, 1998. – С. 44-51.
10. Карху Э.Г. Финская лирика XX века / Э. Г. Карху. – Петрозаводск: Карелия, 1984.
11. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. – М.: Музгиз, 1961.
12. Богданов А.И., Леонов В.П. Из истории газет «St.Petersburger Zeitung» и «Санкт-Петербургские ведомости» // Россия и Германия: взгляд в прошлое. «Санкт-Петербургские ведомости» (1727-1914). «Санкт-Петербургские ведомости» (1728-1917). – Санкт-Петербург: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2003. – С.[7-10].
13. Лотов Д.Р. И.С.Бах в контексте евангелическо-лютеранского вероисповедания // Музыка и проповедь: к интерпретации наследия И.С.Баха: Материалы науч. конференции. – М., 2006. – С.30-34.
14. Мишин А.И. Творчество Эльмера Диктониуса и проблемы шведоязычной литературы Финляндии. – Петрозаводск: Карельский филиал АН СССР, 1987.
15. Николаев Н.В. Первая российская газета «St.Petersburger Zeitung» и её архив // Россия и Германия: взгляд в прошлое. «Санкт-Петербургские ведомости» (1727-1914). «Санкт-Петербургские ведомости» (1728-1917). – Санкт-Петербург: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2003. – С.[20-22].
16. Саввина Л.В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики: монография. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009.
17. Galina Korytova. Эрнст Пенгу и Александр Зилоти (по материалам петербургских архивов) // Studia Slavica Finlandensia. Tomus IX. – Helsinki, 1992. S. 165-172.
18. Salmenhaara Erkki. Петербург – Хельсинки. Космополит Эрнст Пенгу и музыкальная жизнь Финляндии / Пер. с фин. В.Агопова // Studia Slavica Finlandensia. Tomus VI. Отдельный оттиск. – Helsinki, 1989. S. 93-119.
19. Murtomäki V. Symphonic Unity. The development of formal Thinking in the symphonies of Sibelius. – Helsinki, 1993.

