

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK



УДК 78.08:785.1

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_47

И. В. КОПОСОВА

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

ПОЛИСТИЛИСТИКА В СИМФОНИИ: ФИНСКАЯ ВЕРСИЯ

Применение полистилистики привело, по словам М. Г. Арановского, к появлению «культурологической симфонии». Объектом изучения в статье стала ее финская версия, представленная сочинениями нескольких поколений композиторов. Первыми образцами такой симфонии стали опусы композиторов-авангардистов – Хенрика Отто Доннера (Первая симфония, 1964) и Кари Рюдмана («Симфония современных миров», 1968). Обе они имеют экспериментальную природу и связаны с процессом адаптации в искусстве Финляндии опыта новейшей европейской и американской музыки. В дальнейшем полистилистические приемы (цитата, аллюзия) и конфликтная драматургия, характерная для сочинений, выдержанных в этой технике, активно использовались в творчестве Калевы Ахо, крупнейшего современного финского симфониста. В статье рассматриваются особенности применения полистилистики в его Седьмой симфонии (1988), также имеющей поисковый характер: это единственная из симфоний автора, созданная на основе материалов его предшествующего сочинения – «Жизнь насекомых».

Предметом анализа в статье стали устройство всех названных сочинений, качество и количество использованного в них цитируемого материала, драматургические особенности. В выводах названы причины, определившие интерес всех авторов к полистилистическим средствам, обозначены варианты трактовки жанра, возникающие в каждом случае. Наряду с индивидуальными, выделены черты, которые можно считать присущими данной разновидности симфонии в целом: способность более емко и конкретно отображать действительность, а вместе с тем, – сложность и многомерность интертекстуальных связей, настраивающая на вариативность восприятия и толкования художественной концепции. Совокупность этих свойств роднит «культурологическую симфонию» с «открытым произведением», характерным продуктом эпохи постмодернизма.

Ключевые слова: полистилика, жанр симфонии во второй половине XX века, Х. О. Доннер, К. Рюдман, К. Ахо, Первая симфония Х. О. Доннера, «Симфония современных миров» К. Рюдмана, Седьмая симфония К. Ахо.

Для цитирования: Копосова И. В. Полистилика в симфонии: финская версия // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 47–56.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_47

I. KOPOSOVA

A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory

POLYSTYLISTICS IN THE SYMPHONY GENRE: FINNISH VERSION

The use of polystylistics led, according to M. G. Aranovsky, to the emergence of a «cultural symphony». In the article, the object of study was the Finnish version of such a symphony, which is represented by the works of several generations of composers. Her first examples were the opuses of avant-garde composers H. O. Donner (The First Symphony, 1964) and K. Rydman («Symphony of Modern Worlds», 1968). Both compositions arose in the process of adapting the experience of modern European and American music

in Finnish art and are of an experimental nature. Later, polystylistic techniques (quotation, allusion) and conflict dramaturgy, characteristic of works related to this technique, were actively used in the work of Kalevi Aho, the largest modern Finnish symphonist. The article examines the peculiarities of the use of polystylistics in the composer's Seventh Symphony (1988). It also has a searching character: it is the only one of Aho's symphonies that is based on the material of his opera «The Life of Insects».

Keywords: polystylistics, symphony genre in the 2nd half of the 20th century, Henrik Otto Donner, Kari Rydman, Kalevi Aho, Donner's First Symphony, Rydman's «Symphony of Modern Worlds», Aho's Seventh Symphony.

For citation: Kuposova I. Polystilistics in the symphony genre: Finnish version. In: South-Russian Musical Anthology. 2024. No. 3. Pp. 47–56.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_47

Появление полистилистики, «техники техник» (А. С. Соколов), настроенной на многомерный диалог с прошлым, вернуло интерес к крупным классическим жанрам – опере, симфонии – и привело к возникновению их новых разновидностей. М. Г. Арановский дал обозначение «культурологическая» версии симфонии, сложившейся под влиянием полистилистики (см. подробнее: [1, с. 161]). Ее основные образцы – созданные в непосредственной близости друг от друга, в эпоху расцвета постмодернизма, Симфония Л. Берио (1968, 2 ред. 1969) и Первая симфония А. Шнитке (1969–1972) – к сегодняшнему дню достаточно хорошо изучены. Только среди отечественных исследователей к сочинению Берио в разные годы обращались Н. Хрущева [2], А. Никулина [3], Л. Акопян [4]. Первая симфония Шнитке получила характеристику в монографии В. Холоповой и Е. Чigareвой [5], а также анализируется в диссертациях А. Вобликовой [6] и Д. Тибы [7]. Кроме того, два эти сочинения сопоставлены в статье А. Коробовой, см.: [8]. Другие же примеры подобной симфонии не так часто попадают в фокус музыковедческого внимания, хотя открывают новые горизонты в понимании того, как эстетика и техника постмодернизма повлияли на жанр симфонии. В рамках настоящей статьи рассмотрим несколько связанных с полистилистикой сочинений, возникших в Финляндии, стране, имевшей в XX веке сильную и плодотворную симфоническую традицию.

По словам М. Хейние, музыковеда и композитора, одного из авторов «Истории финской музыки», полистилистика в Финляндии заявила о себе уже в начале 1960-х. Ее проводниками стали опусы авангардистов Кари Рюдмана и Хенрика Отто Доннера, членов объединения «Финская музыкальная молодежь», с деятельностью которого был связан процесс ассимиляции на национальной почве опыта европейской и американской новейшей музыки¹.

Коллажную технику, ассоциирующуюся с полистилистикой, оба композитора стали при-

менять примерно в одно время, но Рюдман был ей верен несколько дольше и развивал ее средства более последовательно. Полистилистика обнаружила себя в его Третьем квартете (1963), ставшем своего рода «пробой пера» в данной области. В нем современная по духу музыка дважды перемежалась с тональными фрагментами, один из которых – каденция, заимствованная у Моцарта. Как пишет Хейние, «стили впервые появляются крупными блоками» в Четвертом квартете (1964): в его экспозиционной фазе друг за другом следуют «бартоковский унисон», «классическая имитация», сентиментальный вальс, джазовая импровизация, бути-вуги; по мере развития композиции стилевые аллюзии деформируются, растворяясь в алеаторической ткани. Стилизация последующих сочинений, например, оркестровых пьес Khoros I и II, обогащается аллюзиями с джазом и эстрадной музыкой, к которой Рюдман станет систематически обращаться начиная с 1965 года, а позже свяжет с ней свою профессиональную деятельность. Кульминации плюралистические устремления композитора достигли в оркестровой «Симфонии современных миров» (1968), которая, по мнению Хейние, демонстрирует «парад стилей», а также взгляд на классическую музыку с точки зрения музыки эстрадной, аллюзии с которой усилены благодаря использованию в инструментальном составе сочинения тембров саксофона и электрогитары.

Хенрик Отто Доннер прибегал к средствам полистилистики меньше², однако он первым применил ее в сочинении, обозначенном «симфония». Такое название получила 12-минутная пьеса для струнного оркестра и органа Хаммонда, представленная публике в 1964 году. Правда, ее художественная ценность неоднозначна. Эрки Салменхаара пишет о технической слабости сочинения, его недостаточной проработке в плане развития и компоновки материала; по его мнению, «более самого произведения, интересен способ мышления, который оно выражает»

[9]. Ему вторит Хейние, по словам которого, симфония более привлекательна с позиций воплощения характерной для своего времени эстетики, чем собственно музыки [10, s. 167].

1960-е стали временем, когда благодаря развитию средств звукозаписи и звуковоспроизведения представление о музыке как виде искусства существенно изменилось. Благодаря радиоэфиру, проигрывателям и магнитофонам пласти «старой» и «новой» классики, актуальной академической музыки, джаза и поп-музыки, существовавшие до этого по преимуществу автономно, соединились в одном потоке, репрезентирующем звуковую среду современности. Симфония Доннера стала одним из документов, запечатлевшим это. В ней полнее, чем во всех сочинениях этого автора тех лет, воплотилась идея, волновавшая Доннера в начале 1960-х: «Для меня музыка есть нечто, что является неотъемлемой частью нашего времени, что звучит постоянно»³ [Там же, s. 157].

В 1960-х за композитором закрепилась слава «радикальнейшего финского авангардиста» [10, s. 165]. Он первым в Финляндии опробовал возможности перформанса⁴, был первопроходцем в области инструментального театра и электроакустики⁵. Как представляется, в своей симфонии Доннер использовал к материалу акустической природы те же принципы, что применялась в электроакустических опытах. Подобно им, симфония представляет собой коллаж, в котором буквально зафиксирован мир музыки во всем его многообразии⁶. В этом сочинении друг с другом соседствуют около 20 фрагментов, имеющих различную природу и продолжительность (здесь и далее при описании сочинений Доннера и Рюдмана используются материалы двух статей автора: [11; 12]). Цитируемая музыка принадлежит и шлягерам классического репертуара (Пятой симфонии Бетховена, «Маленькой ночной серенаде» Моцарта), и сочинениям-символам Второго авангарда («Структурам» П. Булеза, «Атмосферам» Д. Лигети, «Конкорд-сонате» Ч. Айвза⁷). Через фрагменты собственных сочинений Доннера, а также тех композиторов, с которыми его связывали творческие контакты (это Й. Кокконен, К. Рюдман, Э. Салменхаара и Л. Сегерстам), тут активно представлена современная финская академическая музыка. Широко обрисованному академическому пласту противостоят репрезентирующая церковное искусство стилизация хора (она звучит в сочинении дважды), а также фрагменты популярных в то время композиций – песни «Вечер трудного дня» («A Hard Day's Night») группы «Битлз» и джазового стандарта «Осень в Нью-Йорке» («Autumn in New York») В. Дюка.

Доннер так распределил разношерстный материал, что обнажились его пристрастия: все

неакадемические цитаты возникли в последней трети сочинения, а повторенный припев джазового стандарта в характерном звучании электрооргана завершил симфонию. Тем самым композитор словно предсказал свою судьбу: с конца 1960-х Доннер развивался исключительно как джазовый исполнитель и композитор. Тогда же он подверг переоценке все свои авангардные сочинения и наложил запрет на их исполнение. Авторская воля до сих пор не нарушалась, поэтому симфония сейчас существует в рукописи и за пределами Финляндии почти неизвестна.

Сочетание несочетаемого, поражающее нас в этом опусе, легко объясняется с позиций электроакустики, возможности которой, как указано выше, были композитору хорошо известны. Одним из отличительных свойств этой техники, утвердившимся еще в конкретных опытах П. Шеффера, стало уравнивание в правах музыкального материала любой природы. Способ связи цитатных фрагментов также корреспондирует с электронными композициями. Доннер, как правило, соединяет разнотилевую музыку «встык», без каких-либо переходов и трансформаций, или даже через паузу. Эти приемы, заимствованные им из практики создания электроакустических монтажей, противоречили традиционным методам, за что работа с материалом в симфонии и заслужила критику Салменхаары.

Тот факт, что композитор дал традиционное имя произведению, лишенному соответствующего размаха, не имеющему симфонической формы и характерной техники, нужно расценивать как провокационный авангардный жест. Собственно, уже в том заголовке, который Доннер предпослал своей композиции, – *Moonspring, or Aufforderung zum... or Symphony I* / *Лунный источник, или Приглашение к... или Симфония I* – сквозит ирония в отношении традиционного жанрового обозначения: здесь содержится не одно, друг с другом соотносятся три альтернативных названия, каждое из которых заставляет по-своему понимать содержание этой музыки. Первое – *Moonspring* / *Лунный источник* – похоже на типично романтическое заглавие и резонирует с авторской характеристикой: «Несмотря на то, что на стадии планирования моя пьеса и содержала несколько серий, точные формальные расчеты... в готовой форме из нее получилась маленькая поэма, дышащая естественным и настоящим романтизмом» [10, s. 167]. Второе – *Aufforderung zum... / Приглашение к...* – заставляет вспомнить одноименную пьесу К. М. фон Вебера, в которой впервые опоэтизирован вальс. Два сочинения роднит составной характер композиции (опус Вебера написан в форме рондо, концентрация различных вальсовых тем в котором

очень велика). Название «симфония», оказываясь в этом ряду, по сути, обесценивается. Доннер будто бы констатирует: сегодня симфонией можно назвать что угодно.

Значение опуса Доннера для истории финской симфонии трудно переоценить: хотя им создано по-настоящему антисимфоническое сочинение, оно стало одним из первых примеров смелого и нестандартного обращения с симфонической традицией в финской музыке. Все дальнейшие поиски в области симфонического содержания и формы, которые будут вести финские композиторы в 1970-е и позже, можно понимать как следствие данного художественного жеста.

Возникшая через четыре года после доннеровского опуса «Симфония современных миров» Кари Рюдмана имеет с ним немало пересечений. Она также одночастна, опирается на полистилистику и состав, соединяющий академические и неакадемические тембры, но имеет более стройную композицию и драматургический профиль, гибче работает с материалом, в чем сказался богатый опыт автора в построении разностилевого пространства: к моменту написания этого опуса Рюдман, много работавший в телевидении и радио, имел гораздо больший опыт создания монтажей и миксажей, чем Доннер.

Звуковой ландшафт симфонии опирается, главным образом, не на цитаты, а на аллюзивный материал широкого диапазона, границы которого простираются от позднеромантических до современных сочинений (как указывает Рюдман: «от Римского-Корсакова до блюза» [10, s. 162]). На этом фоне кристаллизуются две темы, обладающие принципиально разными семантическими полями: первая из них – удачная блюзовая стилизация, а вторая – единственная очевидная цитата, использованная в этом опусе, – тема китайской народной песни «Алеет Восток»⁸. Появляясь в одночастном 14-минутном сочинении дважды – в начале и ближе к концу – обе темы приобретают важное композиционное и драматургическое значение: их столкновение обеспечивает импульс для развития композиции, а видоизмененное возвращение знаменует его итог.

Соединение двух ярко контрастных тем дает благодатную пищу для размышлений по поводу возможного содержания сочинения. С одной стороны, союз блюзовой и китайской тем можно трактовать как метафору маклюэновской идеи о «глобальной деревне», как отражение представлений о мире человека, живущего в эпоху телекоммуникаций, для которого факт параллельного сосуществования далеких культур стал данностью. С другой стороны, из-за определенного круга ассоциаций, а также очевидно

конфликтных взаимоотношений, обе темы, особенно тема-цитата, оказываются способными репрезентировать и иные смыслы.

Европа 1960-х была охвачена протестными настроениями, их важной частью стал рост левых взглядов, особенно активно распространявшихся в студенческой среде, сотрясаемой в разных странах митингами и манифестациями. Социалистические идеи тогда культивировались в маоистском варианте, что стимулировало активный интерес к культуре современного Китая. В этой связи звучание в симфонии песни «Алеет Восток», являвшейся с 1966 по 1978 год официальным гимном КНР, приобретает особую социальную остроту и делает симфонию Рюдмана своего рода музыкальным документом эпохи, фиксирующим противопоставление (или даже противостояние) западного и восточного уклада, миропорядка.

Именно в области содержательной концепции пролегает основное отличие между двумя первыми финскими полистилистическими симфониями. Первая из них не стремится к столкновению разнородного материала и нацелена на фиксацию, отражение многопланового звукового портрета современности, а, следовательно, в ней оказывается актуализирован изначальный, связанный с этимологией, смысл слова «симфония». Вторая же трактует коллаж и его возможности в конфликтном ключе, что позволяет этому произведению, несмотря на нетипичный внешний облик, подниматься до уровня симфонического обобщения, до выражения представлений о современной картине мира.

Потенциал, которым обладает сочетание разностилевого материала в плане обогащения симфонической драматургии, композиции и способов тематического развития, нащупываемый Доннером и Рюдманом, впервые обратившимся к ее средствам, получил развитие в музыке разных авторов, и в первую очередь, в творчестве ведущего современного финского симфониста – Калеви Ахо. Многие из симфоний Ахо, а в этом году завершена его 18 симфония⁹, отмечены соединением разностилевого материала, а также использованием цитат. В его Девятой симфонии для тромбона с оркестром (1993–1994) активно использована музыка в стиле барочного концерто гротто, противопоставляемая современному звучанию, в Двенадцатой симфонии «Луосто» (2002–2003), написанной для исполнения в конкретной географической точке – на склоне горы Луосто в Лапландии, стилизуются саамские йойги; в Десятой разрабатываются две цитаты из симфонического репертуара: в I части это начальные звуки из I части 39 симфонии Моцарта, в медленной III части – фрагмент из

аналогичной части Девятой симфонии Брукнера. Этот ряд может быть продолжен.

Сформировавший свою индивидуальность на протяжении 1970-х, в 1980-е Ахо осознал себя художником, творящим в постмодернистском обществе (в этой связи показательны его эссе, в котором он перечислил задачи, стоящие перед композиторами данной эпохи¹⁰); он анализировал опыт применения полистилистики другими авторами, в частности А. Шнитке¹¹, поэтому ее потенциал применен в его сочинениях многообразно. В рамках статьи рассмотрим особенности использования средств полистилистики в одной из самых противоречивых симфоний композитора – Седьмой.

Сочинение возникло в 1988 году и ознаменовало выход композитора из симфонического кризиса: писавший в данном жанре регулярно с начала своей карьеры, Ахо оставил его на восемь лет¹². Прервавшая «симфоническое молчание» Седьмая оказалась сочинением-экспериментом: это единственная симфония композитора, написанная на материале ранее созданного произведения, оперы «Жизнь насекомых» (1985–1987). Что побудило его сделать подобный шаг?

Ахо являет собой художника-гуманиста, который убежден, что музыка должна поднимать сложные темы, встающие перед человеком. Эта позиция со всей очевидностью раскрывается в его операх: первая моноопера Ахо «Ключ» (1979) посвящена драме одинокого человека, опера «Прежде, чем все мы утонем» рассказывает трагическую историю девушки, покончившей с собой (1999). В фокусе «Жизни насекомых» оказываются в целом современное общество и его пороки. Вопросы, затрагиваемые в этом сочинении, способ их разработки отражают интересы композитора в те годы.

В 1980-е на мировоззрение Ахо сильнейшее влияние оказало знакомство с творчеством немецкого драматурга и прозаика Петера Вайса и его основной работой – монументальной трилогией «Эстетика сопротивления», представляющей широкую панораму политической, философской, культурной жизни Европы 1937–1945 годов. Особо близкими для себя композитор нашел страницы, где идут рассуждения о современных сочинениях, связанных с идеей сопротивления. Сопротивление, по мысли Вайса, является главным средством, обеспечивающим в искусстве движение вперед: только устремляясь против складывающихся стандартов, художник может создать настоящий шедевр. «Культура должна сопротивляться и бунтовать. Когда культура молчит и приспосабливается, она исчезает», – так, перефразируя слова Вайса, пишет Ахо о его идеях [13, S. 4].

Под воздействием мыслей Вайса композитор обращается к размышлениям о ценности произведений искусства, о коммуникативном потенциале современной музыки и причинах, позволяющих музыкальному произведению быть интересным для слушателя. Ахо определяет, что все перечисленные факторы тесно связаны с категорией *неожиданности*, проявлениями которой могут быть непредсказуемый динамический контраст, смена стиля, отклонение от заявленного в начале формы конструктивного принципа и т. д.: «Воспринимая незнакомую музыку, слушатель, чтобы проникнуть в ее мир, прежде всего, должен воссоздать музыкальную грамматику произведения. При этом у него возникают ожидания дальнейшего хода сочинения и начинают строиться представления о его характере. <...> Невыполнение прогнозируемых ожиданий составляет высшую меру информационной ценности музыки. Когда в сочинении все ожидания воплощаются, его информационная ценность мала, – это в конце концов приводит к тому, что слушатель теряет к произведению свой интерес, оно кажется ему предсказуемым, банальным. <...> Неожиданность же во всех случаях возбуждает слушателя» [13, S. 2]. Созвучность идеям Вайса композитор нашел в аллегорической пьесе-драме братьев Чапеков «Из жизни насекомых» (1922), которую он положил в основу либретто своей оперы.

Пьеса в иносказательной манере критикует человеческие пороки: в образах ее героев – мотыльков, навозных жуков, муравьев, кузнечиков и т. п. – авторы запечатлели определенные черты человеческой натуры. Алчность, жадность, легкомысленность, ветреность и другие пороки здесь сознательно показаны преувеличенно, в чем, по мнению композитора, заключена сила воздействия повествования и близость идеям Вайса. Ахо пишет: «Если мы хотим, чтобы произведение искусства нас потрясло, то оно должно отразить наше общество, исказив многие его черты» [13, S. 4]. Главной драматургической находкой пьесы композитор считает неожиданность смены жанрового наклонения. Долгое время события на сцене воспринимаются в комическом ключе, пока пьяный Бродяга, наблюдающий за возней насекомых, не начинает понимать, насколько все, что он видит, близко человеческой жизни.

Сочиняя оперу, Ахо многократно умножил идею неожиданности, лежавшую в драматургии пьесы. Либретто открыло возможность использовать в этой связи не только привычные средства (тембровый и динамический контраст), но и различные жанровые и стилевые сферы.

Отсутствие в «Жизни насекомых» психологической линии лишило оперу важного качества – сопричастности к раскрытию внутренних переживаний героев. Обобщенность образов (это не личности, а определенные человеческие типы) объясняет, почему все музыкальные характеристики решены прямолинейно, как некие «штампы», и связаны с конкретными жанровыми или стилевыми моделями (показательно, что Ахо называет оперу эрзац-музыкой). Беспечно кружащиеся бабочки, ведущие разговоры исключительно о любви, показаны через бытовые жанры: быстрый вальс, фокстрот, танго и серенаду. Музыка, рисуя образ кузнечиков, соединила элементы двух тем, заимствованных из «Тюильрийского сада» М. П. Мусоргского. Навозных жуков охарактеризовала тема в духе пассакалии (лежащая в ее основе бассо-остинатная форма стала средством создания образа их упорного труда, а основная особенность структуры – постоянные наложения голосов – аллегорически передала способ создания главного сокровища – навозного шара). Муравьи изображены в двух ипостасях: в работе – через темы урбанистического типа, восходящие к концепту «музыки машин», неоднократно реализованному в сочинениях XX века (Мосолов, Онеггер, Дешевов и др.), и на войне – двумя военными маршами. Образ мотыльков-однодневок связан с колыбельной: не успевают родиться, они навсегда засыпают.

Большое количество жанрово определенного материала – не единственная особенность оперной партитуры. Сатирический настрой пьесы Чапеков определил использование в опере средств музыкальной пародии. Например, во второй сцене I действия на словах куколки о близости часа ее рождения, который преобразит целый мир, в оркестре звучит реминисценция вступления симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса, музыка, вполне подходящая для предсказания грядущего преобразования мира. Несоответствие между ничтожностью оперной героини и масштабностью ницшевского героя приводит к яркому пародийному эффекту. Аналогичная ситуация возникает и в момент звучания дуэта навозных жуков. По словам Ахо, это «наиболее ценная и патетичная музыка во всей опере» [13, S. 4], хотя она сопровождает рассказ о том, какие тяготы терпят в своей жизни навозные жуки, по крупинцам собирающие навозный шар.

Драматургия спектакля выстроена так, что он модулирует из комической в трагическую плоскость. Исходные характеристики героев побуждают зрителя «держаться на расстоянии от происходящего», не отождествляя себя с персонажами. Перелом происходит в предпоследней

сцене, изображающей войну между желтыми и черными муравьями. Апофеоз войны передан средствами конкретного пласта, записанного на магнитофонную ленту, в нем смешались рев и скрежет машин, электронные шумы, сигналы сотовых телефонов. Эта масса, внезапно врываясь в симфоническое звучание, поглощает его и заставляет поверить в реальность происходящего. Осознание масштабов запечатленной на сцене катастрофы усугубляется благодаря финальной сцене: в мире, опустошенном войной, остались лишь мотыльки-однодневки. Их элегичная колыбельная ярко контрастирует предыдущей сцене. В целом, атмосферу, создаваемую в финале спектакля, Ахо сравнивает с картиной Питера Брейгеля «Триумф смерти», сюжет которой чаще всего трактуют как «светский апокалипсис», изображение всеисильности смерти над человеком и теми мирскими заботами, которыми он живет.

В итоге, начавшись как комедийно-сатирический, спектакль поднялся до уровня притчи, размышления о современном обществе потребления, в котором во главу угла поставлено преходящее, материальное, в котором масштаб военных катастроф растет по экспоненте, а ценность человеческой жизни снижена до предела. Грандиозность и поистине симфонический размах поднимаемой в опере проблематики побудили автора дать ее материалу вторую жизнь в рамках симфонического полотна, хотя качества оперного материала поставили перед композитором немало проблем.

Для Седьмой симфонии Ахо отобрал музыку нескольких инструментальных эпизодов. Переработав и дополнив их, он составил шестичастное сочинение, в котором остались сохранены обозначения, указывающие на персонажей и соответствующие им моменты действия: I часть – Бродяга, паразит и куколка; II – Бабочки (Фокстрот и танго бабочек); III – Навозный жук (Печаль по поводу потери навозного шара); IV – Кузнечики; V – Муравьи (Рабочая музыка муравьев и военные марши I и II); VI – Мотыльки-однодневки (Колыбельная умирающих однодневок)¹⁴. Вместе с тем, симфоническое сочинение эмансипировалось от оперы, зажило по своим законам. Ахо задал в нем иную последовательность появления материала¹⁵, позволяющую выявить композиционный ритм, характерный для многочастного инструментального сочинения.

Исходя из темповых соотношений, а также характера частей, ясно, что автор ориентировался на модель цикла с крайними медленными частями и «пучком» скерцо в центре. Если рассматривать Седьмую симфонию с точки зрения подобной схемы, то начальная часть – разверну-

тая, наполненная контрастирующими темами, – выполняет функцию традиционной I части, входящей в атмосферу сочинения и его коллизии. II, IV и V части здесь соответствуют скерцо (их интермедийная функция подтверждена связью с определенными жанрами); III можно назвать лирическим центром (напомним, что это «наиболее ценная и патетичная музыка во всей опере»); наконец, VI часть – медленный финал.

В темповом и образном плане части сопряжены по принципу контраста, причем глубина их сопоставления постепенно усиливается. Автор пишет: «Стиль симфонии изменяется от части к части. Форма целого есть отрицание традиционных принципов формообразования. Каждая новая часть ставит собою предшествующую ей под вопрос, будто бы становясь ее антитезой. К концу противостояние частей становится наиболее ярким, ничто не приводит к обобщающему синтезированию разнообразного и многостороннего материала» [13, S. 5].

Дискретность композиции отчасти преодолевается благодаря смысловым связям. Они возникают между разными частями вследствие общности их имманентно-музыкальных средств: темповых (I и III части решены как умеренные, IV и VI – умеренно быстрые, II и V – быстрые), жанровых (переключки возникают практически между всеми частями), композиционных (например, в основе первых разделов III и V частей лежат оstinato принципы). Способствует связи частей и появление в симфонии лейттемы. Ею стала цитата из поэмы Р. Штрауса «Так говорил Заратустра», однократно звучавшая в опере. В симфонии эта весьма узнаваемая тема лишается пародийных коннотаций, появляется многократно и вводится по законам симфонической драматургии: сначала характерный оборот этой темы, основанный на мерцающей терции, дважды звучит в I (т. 58 и т. 157) и III частях (т. 45 и т. 81), затем он же положен в основу финальной колыбельной, и, наконец, в конце финала тема Штрауса кристаллизуется в своем полном виде (тт. 244–250).

Однако интонационных и иных связей оказывается явно недостаточно для того, чтобы придать по-настоящему симфоническую целостность этой многочастной и разнородной композиции. Отсутствие резюмирования в выступающем калейдоскопе образов лишает Седьмую важнейшего признака симфонии вообще – устремленности развития к конечной цели. Большое количество частей, вкуче с составным характером некоторых из них, принцип контрастного сопоставления, действующий на всем ее протяжении, значительное количество жанрово определенного материала говорят о

явных чертах сюиты. По-видимому, понимая неоднозначность жанровых ориентиров этого опуса, композитор назвал его в одном из интервью «постмодернистской антисимфонией».

Проблемы этого произведения связаны с тем, что для Ахо она была «пробой пера» на новом витке творческой эволюции; отойдя после Шестой симфонии от этого жанра, он жил с чувством, «что все музыкальные кризисы или проблемы [симфонии] неразрешимы» [13, S. 5]. И вот сейчас композитор предпринял попытку многое сделать по-новому; в первую очередь это коснулось типа материала и композиционно-драматургических законов. И то, и другое под влиянием «Эстетики сопротивления» Вайса Ахо подчинил принципу неожиданности, что привело к появлению симфонического сочинения особого типа, скроенного из жанрово конкретного материала. В нем снижен градус традиционной симфоничности, но высоко соответствие калейдоскопичной постмодернистской картине мира, в которой наполненные жизнью образы заменили «симулякры» (термин Ж. Бодрийера).

Сравнение между собой сочинений, охарактеризованных в статье, позволяет увидеть то общее и отличное, что есть между ними. Все три опуса объединяет дух эксперимента, он определяется поиском нового взгляда на симфонию и основан на отрицании традиций жанра (это свойственно написанным в авангардные 1960-е симфониям Доннера и Рюдмана) или же на их переосмыслении (как происходит в Седьмой Ахо, принадлежащей эпохе стиливого плюрализма). Далее эти симфонии связаны с обращением к цитатам, аллюзиям и их сочетанию, но причины, а главное – цель их использования – весьма индивидуальны. Если Доннера волновал коллаж как таковой, перенесение в область оркестрового звучания способов работы с материалом, которые были характерны для радиомонтажа и электронной музыки, то Рюдман и, в особенности, Ахо пошли дальше. Сочетание разных стилей стало для них средством достижения определенных драматургических задач. Это определило оригинальность концепции каждого произведения.

Проблематика произведений Доннера и Рюдмана – отражение звуковой панорамы сегодняшнего дня (Доннер) и конфликтов, характерных для современности (Рюдман), – близка симфонической. Однако в силу компактных размеров обоих сочинений и их технологических особенностей, она не получила характерного звучания. В симфонии Ахо ситуация иная. В ней, с одной стороны, поднимается круг фундаментальных для симфонии вопросов: «Каков

он, современный мир?», «Кто он, человек современности?». В этой связи весьма показательным представляется выбор в качестве лейттемы цитаты из Штрауса. Возвращаясь в разных частях, она будто бы постоянно спрашивает нас: неужели таким должен был стать ницшевский сверхчеловек? Кроме того, в этом опусе складывается развернутая композиция, с иным, чем привычно, характером сочетания частей, но пронизанная сетью внутримызыкальных связей, как и в классических образцах жанра.

Сравнение трех финских опусов с хрестоматийными образцами «культурологической симфонии», принадлежащими Берно и Шнитке, в

свою очередь, делает более выпуклыми те свойства, которые данный жанр обретает благодаря полистилистике. Работа с цитатным материалом расширяет их образно-смысловое пространство, сообщает возможность по-новому, более емко и конкретно отображать действительность; а сложность и многомерность интертекстуальных связей, возникающих между авторским и заимствованным материалом, настраивает на вариативность восприятия и толкования складывающихся в каждом случае художественных концепций. Совокупность этих свойств роднит «культурологическую симфонию» с «открытым произведением», характерным продуктом эпохи постмодернизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Организаторами общества «Финская музыкальная молодежь» («Suomen Musiikkinuorisot») в 1957 году выступили композитор Матти Раутио, а также композитор и музыковед Сеппо Нумми. Наиболее активный период в деятельности этой организации пришелся на начало 1960-х; кроме Доннера и Рюдмана, он был связан с именами Салменхаары, Кая Чудениуса, Сеппо Хейкинхеймо. Члены общества ставили целью пропаганду искусства западноевропейского послевоенного авангарда. Ими организовывались концерты новой музыки, на которых звучали сочинения Булеза, Штокхаузена, Пендерецкого, Лигети, Берно, Кейджа, а также их собственные авангардные опыты, связанные с различными новейшими техниками. Кроме того, члены общества выпускали статьи по проблемам новейшей музыки, осуществляли выпуск пластинок с ее образцами и т. д.

² К сочетанию разных стилей Доннер впервые обратился в том же 1963 году в пьесе «For Emmy 2», первый раздел которой предполагал следование друг за другом нескольких стилизованных тональных фрагментов.

³ В такой формулировке очевидна переключка со знаменитым высказыванием Кейджа: «Музыка – это все, что звучит вокруг». Параллели закономерны: Доннер был знаком с Кейджем, который в 1964 году посетил Финляндию.

⁴ В августе 1963 года, вместе с Терри Райли и американским художником-перформером, драматургом и режиссером Кеном Дьюи, Доннер осуществил «Уличную пьесу», разыгрываемое на улицах финской столицы многоэлементное действо; его идеи были продолжены в ансамблевом сочинении того же года – «For Emmy 2», финал которого предполагал управление аплодисментами публики.

⁵ Им созданы коллаж к фильму Э. Руотсало «Kaksi kanaa» («Две курицы», 1962) и первое финское сочинение для пленки – «Esther» (1963), над которыми Доннер работал в 1962–1963 гг. на студии «Siemens» в Мюнхене и на семинарах Г. Кенига в голландском Билтховене.

⁶ Коллажную природу произведения подчеркнуло посвящение Чарльзу Айвзу, одному из предтеч коллажной полистилистики.

⁷ Кроме того, здесь воспроизводятся фрагменты из сочинений Хенце и Пендерецкого.

⁸ Запись Симфонии Кари Рюдмана доступна для ознакомления по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=mLq4v-Ql5Rk> (дата обращения: 10.08.2024).

⁹ Ее премьерные исполнения, состоявшиеся в феврале 2024 года в Лаппенранте и Миккели, были приурочены к 75-летию композитора.

¹⁰ Эссе с названием «Задачи художника в постмодернистском обществе» вошло в одноименный сборник, в котором были опубликованы избранные статьи Ахо, написанные им от середины 1970-х до начала 1990-х.

¹¹ Всего Ахо принадлежит несколько публикаций о музыке Шнитке. Первая из них – статья «Альфред Шнитке и новая советская музыка» – появилась в 1984 году, за ней последовало несколько обзоров, приуроченных к исполнению сочинений Шнитке в рамках ежегодного Хельсинского фестиваля. Ахо написал анонсы к финскому исполнению Первой симфонии (она прозвучала 30 августа 1984 года) и кантаты «История доктора Фауста» (прозвучала 29 августа 1985 года).

¹² Предшествующие симфонии создавались в непосредственной близости друг от друга: четыре ранних были написаны с 1969 по 1974 год, «модернистские» Пятая и Шестая завершены в 1976 и 1980 годах. Различие стилистических ориентиров в симфониях двух этих групп стало одной из причин восьмилетнего «симфонического молчания».

¹³ В качестве примеров выступают творчество Пикассо, сюрреалистов, дадаистов, Бабея, Горького, Кафки, Брехта.

¹⁴ Ноты и запись Седьмой симфонии Калеви Ахо доступны для ознакомления по ссылке: <https://classic-online.ru/ru/production/25213> (дата обращения: 10.08.2024).

¹⁵ Герои в опере появляются в следующем порядке: бродяга, бабочки, навозные жуки, личинка, кузнечики, паразиты, муравьи, однодневки; в симфонии же порядок связанной с ними музыки таков: бродяга, паразиты и личинка, бабочки, навозные жуки, кузнечики, муравьи, однодневки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 288 с.
2. Хрущева Н. А. «Симфония» Берлио как открытое произведение // Opera musicologica. 2009. № 1. С. 119–132.
3. Никулина А. В. Музыкальный и вербальный cantus firmus в пятой части «Симфонии» Лучано Берлио // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 88–102.
4. Акопян Л. О. К герменевтике «Симфонии» Берлио // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 40–63.
5. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 346 с.
6. Вобликова А. Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 1989. 258 с.
7. Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: Опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. 160 с.
8. Коробова А. Г. «Симфония» Л. Берлио и Первая симфония А. Шнитке: диалоги в пространстве постмодернизма // Музыкальная культура России и Италии: из XX в XXI век: материалы Международной науч. конф. М.: Центр поддержки и развития современного искусства им. А. С. Караманова, 2020. С. 56–69.
9. Salmenhaara E. Henrik Otto Donner. Sinfonia No. 1 // Helsingin Sanomat. 1964. Marraskuun 18. S. 15.
10. Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993. Helsinki: WSOY, 1995. 568 s.
11. Копосова И. В. Симфонические искания в финской музыке 1960-х: «Arabescata» Эйноухани Раутаваара и Первая симфония Хенрика Отто Доннера // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2021. № 4. С. 34–51.
12. Копосова И. В. Современные антисимфонии как пример полемики с жанровой традицией // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 5–11.
13. Aho K. Aspekten und Hintergrunden miener Oper «Aus Leben den Insekten». Helsinki: Finnish Music Information Centre, 1988. 10 S.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. Simfonicheskie iskaniya: Problemy zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov [The Symphonic Searches: The Problem of the Symphony Genre in Soviet Music in 1960–1975]: Research essays. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 287 p.
2. Hrushchyova N. «Simfoniya» Berio kak otkrytoe proizvedenie [Berio's "Symphony" as an open work]. In: Opera musicologica. 2009. No. 1. Pp. 119–132.
3. Nikulina A. Muzykal'nyj i verbal'nyj cantus firmus v pyatoy chasti «Simfonii» Luchano Berio [Musical and verbal cantus firmus in the fifth movement of the "Symphony" by Luciano Berio]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2019. No. 1. Pp. 88–102.
4. Akopyan L. K germenevtike «Simfonii» Berio [On the hermeneutics of Berio's "Symphony"]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2022. No. 4. Pp. 40–63.
5. Kholopova V., Chigareva E. Al'fred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke: An essay of his life and creative work]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 348 p.
6. Voblikova A. Simfonicheskie kontseptsii A. Shnitke kak yavlenie sovremennoy khudozhestvennoy kul'tury [Schnittke's symphonic concepts as a phenomenon of modern artistic culture]: Ph. D. Thesis. Moscow, 1989. 258 p.
7. Tiba D. Simfonicheskoe tvorchestvo Al'freda Shnitke: opyt intertekstual'nogo analiza [The symphonic work by Alfred Schnittke: the trial of inter-textual analysis]. Moscow: Kompozitor, 2004. 160 p.
8. Korobova A. «Simfoniya» L. Berio i Pervaya simfoniya A. Shnitke: dialogi v prostranstve postmodernizma [«Symphony» by L. Berio and the First Symphony by A. Schnittke: dialogues in the space of postmodernism]. In: Muzykal'naya kul'tura Rossii i Italii: iz XX v XXI vek [Musical culture of Russia and Italy: from the 20th to the 21st century]. Moscow: A. Karamanov Centre for the Support and Development of Contemporary Art, 2020. Pp. 56–69.
9. Salmenhaara E. Henrik Otto Donner. Sinfonia No. 1. In: Helsingin Sanomat. 1964. Marraskuun 18. S. 15.
10. Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993. Helsinki: WSOY, 1995. 568 s.

11. *Koposova I.* Simfonicheskie iskaniya v finskoj muzyke 1960-kh: «Arabescata» Eynoyukhani Rautavaara i Pervaya simfoniya Henrika Otto Donnera [Symphonic searches in Finnish music of the 1960s: “Arabescata” by Einojuhani Rautavaara and the First Symphony by Henrik Otto Donner]. In: Music Scholarship. 2021. No. 4. Pp. 34–51.
12. *Koposova I.* Sovremennye antisimfonii kak primer polemiki s zhanrovoy traditsiei [Modern anti-symphonies as an example of polemic with genre tradition]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh In: [South-Russian Musical Anthology]. 2023. No. 2. Pp. 5–11.
14. *Aho K.* Aspekten und Hintergrunden miener Oper “Aus Leben den Insekten”. Helsinki: Finnish Music Information Centre, 1988. 10 S.

Копосова Ирина Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой теории музыки и композиции
Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова
Россия, 185031, Петрозаводск
kopira@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9436-5171

Irina V. Koposova

Ph. D. (Art), Associate Professor,
Head of the Music Theory and Composition Department
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory
Russia, 185031, Petrozavodsk
kopira@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9436-5171