



И. В. КОПОСОВА

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

г. Петрозаводск, Россия

ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru

Вокальная симфония в трактовке Лейфа Сегерстама и Пера Хенрика Нурдгрена

В настоящей статье анализируется подход к вокальной симфонии двух современных финских композиторов-симфонистов – Лейфа Сегерстама и Пера Хенрика Нурдгрена; анализу подвергаются Четырнадцатая симфония «Мгновения мира III» (1987) Л. Сегерстама и Шестая симфония «Взаимозависимость» (1999–2000) П. Х. Нурдгрена, имеющие разный исполнительский состав и структуру.

Опус Сегерстама представляет собой 16-частный цикл для тенора и симфонического оркестра и раскрывает спектр чувств её лирического героя. Симфония соединяет сонорные и алеаторные черты, отражая особенности принадлежащей Сегерстаму авторской «техники свободной пульсации». В данном случае специфика её реализации связана с особой ролью слова в общей композиции. Согласно авторским указаниям, афоризмы Дж. Брауна, лежащие в основе симфонии, могут не звучать, поскольку солирующий тембр в процессе исполнения вариателен (или голос или один из инструментов). Следовательно, текст здесь сохраняет связь с вербальной нотацией, ею Сегерстам пользовался в первых опытах, создаваемых в своей технике.

Симфония Нурдгрена привлекает иные исполнительские средства: оркестр, хор и двух солистов (сопрано и тенор). Масштабный состав определён темой сочинения: оно написано на текст «Декларации взаимозависимости», документа, излагающего основные принципы экологического права. Симфония содержит три части; все их особенности (композиция, применяемые способы вокализации и др.) определяются словом, поскольку положения «Декларации» являются в сочинении довлеющими.

Таким образом, проанализированные сочинения демонстрируют гибкость вокальной симфонии, её способность воплощать разное содержание и творческую концепцию. Вместе с тем, они показывают два пути, по которым может развиваться данный жанр. Являясь смешанным по своей природе, он привлекает средства вокального цикла (симфония Сегерстама) или же кантаты и оратории (симфония Нурдгрена).

Ключевые слова: вокальная симфония, Лейф Сегерстам, Симфония № 14 «Мгновения мира III», Джон Браун, Пер Хенрик Нурдгрэн, Симфония № 6 «Взаимозависимость», Дэвид Судзуки, Ян Сибелиус, симфония «Куллерво».

Для цитирования / For citation: Копосова И. В. Вокальная симфония в трактовке Лейфа Сегерстама и Пера Хенрика Нурдгрена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 225–240. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.225-240.

IRINA V. KOPOSOVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru

The Vocal Symphony in the Interpretation of Leif Segerstam and Pehr Henrik Nurdgren

The present article analyzes the approach toward the genre of the vocal symphony of two contemporary symphonic composers – Leif Segerstam and Pehr Henrik Nurdgren; analysis is given to Segerstam’s Symphony No.14 “Moments of Peace III” and Nurdgren’s Sixth Symphony “Interdependence” (1999–2000), which have different orchestral ensembles and structure.

Segerstam’s symphony presents a 16-movement cycle for tenor and symphony orchestra and discloses a spectrum of feelings of its lyrical hero. The symphony combines sonoristic and aleatory techniques, reflecting the features intrinsic to Segerstam of the authorial “technique of free pulsation.” In this case the specificity of its realization is connected with the special role of the verbal text in the overall composition. According to the composer’s indications, the aphorisms of John Brown, which lie at the symphony’s foundation, have the option of not being sounded, since the soloist’s timbre during the process of performance is variable (either a voice or one of the instruments). Consequently, the text here preserves its connection with verbal notation: Segerstam used it in his first oeuvres created in his technique.

Nurdgren’s symphony draws different performance means: an orchestra, a chorus and two solo vocalists (a soprano and a tenor). The massive ensemble is determined by the composition’s theme: it is written on the text of the “Declaration of Interdependence,” the document which states the basic principles of environmental law. The symphony consists of three movements; all of their particular features (its composition, applied means of vocalization, etc.) are determined by the vocal text, since the directives of the “Declaration” serve as the predominating element in the composition.

Thereby, the analyzed compositions demonstrate the fluency of the vocal symphony, its ability to embody diverse types of content and artistic conceptions. At the same time, they demonstrate two paths along which this genre can develop. Being a hybrid genre in its nature, it brings in the means of a vocal cycle (Segerstam’s symphony) or a cantata or oratorio (Nurdgren’s symphony).

Keywords: vocal symphony, Leif Segerstam, Symphony No. 14 “Moments of Peace III,” John Brown, Pehr Henrik Nurdgren, Symphony No. 6 “Interdependence,” David Suzuki, Jan Sibelius, “Kullervo” symphony.

Симфония – один из главных жанров Нового времени – черпала возможности для своего развития из разных истоков. Среди них выделяется область вокальной музыки, союз с ней породил сочинения, состав которых расширился за счёт включения хора, со-

листа или солистов. Феномен вокальной симфонии¹, появившись в начале XIX века, постепенно обрёл свою самостоятельность. История вокальной симфонии создавалась творческими усилиями многих авторов, свою лепту в этот процесс внесли финские композиторы.

Симфонический массив, возникший в Финляндии на протяжении XX столетия, весьма и весьма внушителен: по разным подсчётам его составляют от 300 до 400 сочинений². Правда, вокальных симфоний не так много, около 20. На это могла повлиять судьба первой финской вокальной симфонии – «Куллерво» Я. Сибелиуса (1892). Сюжет о калевальском бунтаре, мальчике-рабе Куллерво³ запечатлён в этом сочинении при помощи смешанных средств: первая, вторая и четвёртая части симфонии сугубо инструментальные, третья часть и финал привлекают слово, соединяя вокально-хоровое и симфоническое начала. Жанровая неоднозначность, синтез в «Куллерво» симфонических, ораториальных и оперных черт⁴, вызвала серьёзную критику, в итоге композитор наложил запрет на исполнение этого произведения. После премьеры симфония смогла прозвучать целиком только в 1958 году, когда Сибелиуса уже не стало⁵, её студийная запись появилась только в 1971 году, а партитура ещё позже.

Идеи долго ждавшей своего возрождения симфонии «Куллерво» получили своё продолжение в искусстве Финляндии с середины 1980-х⁶. Особенности трактовки вокальной симфонии финскими композиторами покажем на примере двух сочинений: Четырнадцатой симфонии «Мгновения мира III»⁷ (1987) Лейфа Сегерстама⁸ и Шестой симфонии «Взаимозависимость» (1999–2000) Пера Хенрика Нурдгрена⁹. В нурдгреневском творчестве, а ему принадлежат восемь симфоний, Шестая – единственная, опирающаяся на смешанные средства; Сегерстам, симфонист-рекордсмен, обращается к данной разновидности чаще, он – автор 11 вокальных симфоний. Этот факт, а главное – несхожий состав симфоний – позволяет предполагать разное

видение двумя авторами возможностей интересующего нас жанра.

Сочинение Сегерстама написано для тенора и симфонического оркестра¹⁰. В основу симфонии легли 16 афоризмов американского писателя Джона Брауна¹¹, каждому соответствует одна из частей в общей композиции. Тексты, отобранные Сегерстамом, обладают высокой ассоциативностью: в них не раз упоминается музыка («Мелодия дышит покоем», № 1; «...музыка беспокоит и дразнит душу», № 12) и другие искусства (например, творчество Вермеера, которое «задерживается в сердце», № 14); используется приём образного параллелизма, построенный на соотношении внешнего и внутреннего планов – мира природы и чувств человека. Во всех афоризмах слышен голос лирического героя, повествование в целом концентрируется на его чувствах: умиротворении, покое, радости, возбуждении, эмоциональном подъёме. Дополняя друг друга по смыслу, отдельные афоризмы в итоге прочерчивают своеобразный психоэмоциональный сюжет, со своими сгущениями и разряжениями. С его раскрытием, передачей и связана симфония.

Содержание, схваченное афоризмами, весьма показательное для Сегерстама – композитора, ценящего спонтанность выражения, сделавшего объектом творчества индивидуальное мироощущение человека. В музыке финского автора постепенно сформировалась оригинальная техника композиции, которая позволила запечатлеть интересующий его круг образов. «Техника свободной пульсации», так Сегерстам обозначил свой метод, соединила в себе сонорные и алеаторные черты. Данная симфония знаменует важный этап в становлении закономерностей «свободной пульсации»¹².

В этом, как и в других своих сочинениях, композитор опирается на метод

фактурной алеаторики; при записи оркестровых партий он использует алеаторные квадраты, содержащие указание либо на количество повторов, либо на время, которое они должны исполняться. Особенность сегерстамовой фактуры связана с нежесткой координацией партий друг с другом: композитор полагается на инициативу исполнителей, их взаимодействие между собой. Данная партитура содержит немало ремарок, указывающих на это – «играть вместе с флейтой, но позже и медленнее» (с. 6)¹³, «повторите последний раз, когда вы почувствуете, что достигли вершины» (с. 7), «повторите приблизительно 8–15 раз хроматически вверх и сделайте поворот вниз, когда почувствуете [необходимость]» (с. 21) «держите (ноту) до тех пор, пока звучит текст, затем пауза» (с. 41) и т. п.

В отдельных фрагментах Симфонии используется приблизительная звуковысотность. Например, в своего рода ритмическом каноне в партиях струнных, который возникает в конце XII части, где имеется композиторское указание для каждой партии: «4 солиста не вместе, всё время с фантазией» (пример № 1). Так-

Пример № 2

Л. Сегерстам. Симфония №14, XII часть, вступление

же во фрагменте из вступления к этой же части, где исполнители на медных духовых должны говорить в инструмент (пример № 2).

Два связанных с алеаторикой момента обозначены на титульном листе: композитор предполагает, что тембр солиста может быть переменчив (голос могут заменить труба in C, фагот, волны Мартено или синтезатор). Также здесь приведена схема, согласно которой отдельные разделы симфонии при исполнении можно пропустить. Свою партитуру Сегерстам делит на 32 звуковых «момента», каждый из них занимает один лист и обозначен буквой латинского алфавита. Судя по схеме, порядок следования «моментов» всегда остаётся прямым, но возможны купюры одного или нескольких из них¹⁴. Таким образом, согласно типологии

Пример № 1

Л. Сегерстам. Симфония №14, XII часть

Э. Денисова, в этом произведении мобилен материал (при каждом исполнении), но возможна и мобильность формы¹⁵.

Симфония написана для двойного состава оркестра, он также включает арфу и фортепиано, расширенную группу медных (4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона и туба) и ударных (4 или 5 музыкантов, 17 различных инструментов, среди них – металлический лист, флексатон, китайские колокольчики, хлопущка, полицейский свисток и др.). Столь разнообразный состав уже свидетельствует о сонорном уклоне произведения. Собственно говоря, симфонию можно представить, как последование сменяющих друг друга 32-х звукокрасочных «моментов». По своей организации они иногда

представляют основные сонорные фактурные формы: поток (пример № 3), пятно (пример № 4) и др. Но чаще каждый лист охватывает многофигурную, сложную звучность, в которой смешиваются несколько фактурных форм и создаётся сонорная масса разной плотности. Например, «момент» G (с. 9) состоит из таких фактурных форм: пятно у струнных, полоса – глиссандо у фортепиано и арфы, поток у медных духовых, россыпь у дерева (пример № 5).

Примечательно, что в большинстве случаев такое комплексное звучание собрано из тоново определённых элементов: из движений по звукам аккордов, из цепочек интервалов или аккордов. Однако, из-за большого их числа

Пример № 3

Л. Сегерстам. Симфония №14, IV часть, заключение



Handwritten musical score for Example 3, showing multiple staves with complex notation and performance instructions. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *smile*, and performance directions like "adding one P at the start chromatically upwards each repeat..." and "(repeat the last one when you feel you got up high enough)".

Пример № 4

Л. Сегерстам. Симфония № 14, IV часть



Handwritten musical score for Example 4, showing multiple staves with complex notation and performance instructions. The score includes dynamic markings such as *pppp* and *pp*, and performance directions like "adding one P at the start chromatically upwards each repeat..." and "(repeat the last one when you feel you got up high enough)".

Пример № 5 Л. Сегерстам. Симфония № 14, II часть



(в одновременности собирается шесть, семь и более элементов), общий эффект создаётся именно сонорный: части сливаются друг с другом, не дифференцируются на слух.

В целом, звуковая ткань в симфонии тесно связана с поэтическими образами, отражает их. Разные номера показывают свой вариант отражения мотивов текста в оркестровом звучании. Так, например, в X части слова солиста «Прекрасные капли дождя...» поддерживаются в оркестре секундовыми нисходящими интонациями у флейты на *pppp* и длиннотами у струнных. Другой пример – это вступление к IV части, где оркестр практически полностью затихает, передавая пейзаж летней ночи. Подобный фрагмент встречается и в XIII части, где речь идёт о зимних сумерках и звёздной ночи. По словам автора, динамика здесь должна быть такой, чтобы можно было услышать, как движется тишина [14, р. 3]. Наряду с абсолютно невесомыми, в сочинении немало поистине громогласных фрагментов. Одни из них – сонор-масса, собранная из линий разной конфигурации у всех оркестровых групп на *fff*, – предваряет реплику солиста о «буре в душе». Этот ряд можно продолжать.

В двух случаях при «переводе» текста в звучание композитор прибегает к средствам инструментального театра. Слова, декламируемые солистом в начале IX части, солист произносит без инструментального сопровождения на фоне звуков рвущейся газеты. Это действие Сегерстам предписывает выполнить с газетой «Helsingin Sanomat», уделив особое внимание разделу «Культура». Чем это вызвано? Оказывается, когда-то в этом издании с критикой в адрес Сегерстама выступал Сеппо Хейкинхеймо, рецензии которого в отношении современных авторов отличались особой резкостью¹⁶.

Личные чувства композитора окрасили в саркастические тона текст, который звучит в данный момент: «Радость, что пробуждает воспоминания о лучшем, сияющем так ярко...».

Во время оркестрового вступления к XII части солист должен воспроизвести на магнитофоне одну из песен группы «The Beach Boys», наиболее подходящую его состоянию в этот момент. В конце части солист повторяет те же действия – включает магнитофон, находит песню, прибавляет, а затем убавляет громкость. Эта сцена вновь корреспондирует с текстом: «Музыка беспокоит и дразнит душу».

Какой облик принимает вокальная симфония в условиях техники Сегерстама? Размышляя об истоках этого сочинения, с одной стороны, видишь в нём черты вокального цикла и тех симфоний Г. Малера, Д. Шостаковича А. Локшина, которые обращались к его средствам. С другой, – чтобы более точно определить природу Четырнадцатой Сегерстама, нужно осмыслить тот факт, что афоризмы Брауна в нём могут не звучать, становясь своего рода программой музыки.

На титульном листе автор оставляет многозначную ремарку: «...вдохновлено (или с текстом) Джона Грейсена Брауна». Она, прежде всего, указывает на два варианта исполнения этого опуса – с солирующим голосом («...с текстом... Брауна») и с солирующим инструментом («вдохновлено... текстом... Брауна»). Но одновременно с этим, ремарка помогает прояснить роль слова в симфонии.

Возникновение Четырнадцатой симфонии имеет свою предысторию. В начале 1980-х к композитору обратился Дж. Браун с просьбой написать музыку на его текст. Однако Сегерстам выразил согласие сочинять лишь в случае, «если он [Браун] сможет ограничиться несколькими строками» [Ibid.]. Через два года поэт

вновь написал Сегерстаму и выслал ему свою книгу афоризмов. Реакция композитора на этот раз была абсолютно противоположной, он испытал творческий подъём, стихи пробудили в его воображении вереницу звуковых образов: «...симфонические пейзажи Малера, использующие максимальную звучность оркестра», «оазисы спокойствия» «кошмарные видения современной мировой скорби» [Ibid.]. Сегерстама совершенно неслучайно вдохновили именно афоризмы – краткие и ёмкие высказывания.

Первые шаги в технике свободной пульсации у финского автора пришлось на конец 1960-х, они были сродни интуитивным опытам и опирались на вербальную нотацию. Для неё, как указывает Е. Дубинец, характерно «побудительное воздействие на реципиента» [4, с. 42]. Исследователь выделяет два типа такой нотации: инструктирующий – он даёт определённые «указания о порядке действий при исполнении» музыки – и ассоциативный – в нём «поэтически-лингвистическими средствами навевается особое настроение для импровизации в соответствии с заданными в тексте образами» [там же]. Текст афоризмов, особенно в той исполнительской версии, когда он не произносится, сохраняет связь с ассоциативным типом вербальной нотации. Таким образом, в своём обращении к жанру вокальной симфонии Лейф Сегерстам не только сумел продолжить существующие традиции данного жанра, но и нашёл в нём те возможности, которые оказались созвучны его творческой индивидуальности.

Симфония Нурдгрена привлекает иные исполнительские средства: оркестр, хор и двух солистов – сопрано и тенор¹⁷. Масштабный состав определён темой сочинения: в основу симфонии лёг текст «Декларации взаимозависимости», документа, излагающего основные

принципы экологического права¹⁸. Её автором является Дэвид Судзуки, учёный и активист движения по защите окружающей среды¹⁹.

Согласно содержанию, текст «Декларации» разделён на три части, у каждой из них свой заголовок. В первой – «Это мы знаем» – человек представлен как часть всего живого, как «один из тридцати тысяч видов», населяющих Землю, имеющих с ними общее прошлое, настоящее и будущее. Первая часть изобилует метафорами («дыхание лесов», «тонкая паутина жизни», «дожди и океаны, текущие по нашим венам»), с их помощью полнее передаётся многообразие форм жизни на нашей планете. Вторая часть – «В это мы верим» – изображает человека как некую разрушительную силу. Именно поэтому в лексическом составе этой части преобладают глаголы («привели к вымиранию», «запрудили великие реки», «пробили дыры в небе», «отравили землю» и т. д.), для сравнения – в предыдущей части превалировали существительные. Также показательно применение аллитераций: с их помощью усугубляется представление о насильственных действиях, производимых человеком над природой. Например, в русскоязычном варианте акцентирован звук «р»²⁰. Вместе с тем, человек показан здесь как готовый меняться («мы учимся на своих ошибках», «мы защищаем... потребность в чистом воздухе» и т. д.) и отвечать за будущее («мы будем помнить о тех, кто будет после нас...»). Итог, вывод «Декларации» формулируется в третьей части («Это мы решаем»), самой компактной по своим размерам. По мысли Судзуки, впредь в своих «взаимоотношениях с Землёй» человек должен повернуться «от господства к партнёрству; от разделения к соединению; от незащищённости к взаимозависимости». Поистине вселенский размах проблематики, которую поднимает

избранный Нурдгреном текст, делает его пригодным для масштабного симфонического полотна. Как оно организовано?

Симфония, подобно «Декларации», также состоит из трёх частей. Их названия аналогичны: I часть – «Это мы знаем» (продолжительность 10 мин.); II – «В это мы верим» (11 мин.); III – «Это мы решаем» (8 мин.). Все части имеют вокально-инструментальную природу, однако вокальный состав в них представлен разными средствами. Повествование в «Декларации» идёт от лица всего человечества, практически половина её строф начинается местоимением «мы», поэтому вполне естественно, что большая часть реплик поручена хору. Однако наряду с общим планом, задаваемым звучанием хора, композитор вводит в музыкальное изложение крупный план, реализуя его через ансамблевые и сольные фразы. Это ведёт к персонализации отдельных высказываний, а также к индивидуализации построения каждой из частей.

Тембровый сюжет двух первых частей строится на чередовании хоровых и сольно-ансамблевых эпизодов: в первой части коллективные высказывания обрамляют центральный раздел, в котором строки текста исполняются солистами или их дуэтом на фоне оркестрово-хорового сопровождения (от ц. 60 и далее). Вторая часть, наоборот, опирается на реплики солистов; они дважды – в середине и в конце резюмируются хоровыми строфами. Финал в сравнении с предыдущими частями почти целиком выдержан в яркой динамике и массивной хоровой фактуре, разрастающейся за счёт *divisi*. В начале финала хоровая часть партитуры представлена пятью партиями (разделены тенора), затем – восьмью и, наконец, в последних строфах – десятью партиями (к хору присоединяются солисты). Благодаря этому звучность третьей части получает черты

масштабности, всеохватности. Приём тембрового крещендо, организующий финал, опробован и в заключительных строфах предыдущей части. Восьмая строфа начинается *divisi* басов (поют с закрытым ртом), к ним присоединяются альты и тенора, а потом сопрано и, наконец, – солисты. Подключение голосов происходит с каждым предложением, начинающимся с местоимения «мы» («Мы – лишь одно недолгое поколение...»; «Мы не имеем права...»; «...мы будем помнить»). Этот фактурный приём служит философской идее симфонии, отображая постепенное присоединение людей к положениям «Декларации», вселяя надежду на объединение человечества ради будущего.

Значимость, первостепенность для всего сочинения текста «Декларации» и заложенного в нём смысла определили избираемые композитором типы вокализации. В хоровых партиях преобладает декламация, с характерными для неё признаками – удлинением ударных гласных, несимметричностью ритма, наличием пауз и цезур, которые разделяют не только синтагмы, но и слова (пример № 6); в заключительных строфах всех частей также используется псалмодия – единоритмичное скандирование текста всеми хоровыми партиями (пример № 7). В сольных фрагментах возникает ариозный тип, ориентированный не на слово, а на фразу (синтагму). Речевые ударения здесь становятся не основными, фраза имеет одно главное ударение, её ритм выравнивается (пример № 8).

Пример № 6

П. Х. Нурдгрэн. Симфония № 6,
I часть, начало первого куплета²¹

Пример № 7 П. Х. Нурдгрэн. Симфония № 6,
I часть, заключительная строфа


Пример № 8

П. Х. Нурдгрэн. Симфония № 6,
I часть, 5-я строфа


Ориентация на слово определила и композиционные особенности всех частей: в них выдержан строфический принцип, дающий разные вокальные в своей природе формы – куплетно-вариантную (I часть) или сквозную с контрастным сопоставлением разделов (II часть и финал).

В развёртывании сочинения большое значение играет партия оркестра. Его поведение может быть разным. Иногда оркестровые голоса дублируют партии хора (например, в строфах с участием солистов в I части, такты 63–87; во второй строфе II части и др.). Также оркестр

может выступать в типичной для вокальной музыки функции сопровождения. В таких ситуациях в оркестровых партиях нередко устанавливается педаль (первая, шестая и седьмая строфы II части). Наконец, оркестр может включаться в активное комментирование повествования, излагаемое в вокальном пласте. Эту роль в симфонии выполняют две лейттемы: они появляются во вступлении к I части и затем неоднократно возвращаются.

Обе темы обладают характерным обликом. Первая исполняется ударными и струнными инструментами и соединяет в себе разные ритмические группы. Образуя многоголосную ритмическую полифонию, эта тема приближается к пульсирующему ритмическому пятну (пример № 9).

Пример № 9

П. Х. Нурдгрэн. Симфония № 6,
I часть, вступление

Вторая тема появляется на фоне этой ритмической педали, её опознавательным знаком становятся ходы на тритон (пример № 10 б). Обе темы играют важную композиционную роль, помогая скрепить разделы, придать единство всему произведению. Вместе с тем, с каждой из тем оказывается связан определённый образ, а следовательно, и смысловая функция. Первая тема звукоизобразительна, она вносит напряжённость и взволнованность в музыку, является своего рода «темой тревоги». Вторую же можно назвать «темой вопроса»: ряд её особенностей отсылает к одноимённой теме из пьесы Чарльза Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (1908).

Напомним, у Айвза тему вопроса должна исполнять труба либо один из

деревянных духовых: гобой, кларнет или английский рожок. В симфонии Нурдгрена она сначала звучит у кларнета, а затем у альтовой флейты и бас-кларнета²². Кроме близкой тембрики, обе темы имеют схожую интонационную природу. У Айвза абрис темы вопроса создан нисходящим ходом на уменьшённую септиму, который перекрывается скачком вверх на уменьшённую октаву (пример №10 а). У Нурдгрена за нисходящей уменьшённой квинтой (*g-cis*) следуют два противоположных хода на увеличенную кварту (*d-gis*, *g-cis*; пример № 10 б). Эта тема будто спрашивает: «Как человечество будет жить дальше? Сможет ли полностью измениться ради будущего?».

Пример № 10

«Тема вопроса»
в пьесе Ч. Айвза

а)

Tromba (C)
(o Cor. ingl., o Oboe, o Clarinetto)



б)

«Тема вопроса»
в Симфонии П. Х. Нурдгрена



Вместе обе темы обрамляют I часть: звучат в оркестровом вступлении и в начальных строфах, а также возвращаются в последней строфе. Тема тревоги в обоих случаях достигает максимума своего звучания, соединяя в себе 7 разных ритмических партий. Позже комплекс лейттем проходит с последними строфами второй и третьей частей. Появляясь в нескольких моментах сочинения, лейттемы оказываются соотнесены с текстом разного содержания. В окончаниях двух первых частей они сопровождают слова, связанные с вопросами о будущем (I – «крадём часть бесконечного будущего ради скоротечного настоящего»; II – «мы не имеем права стереть будущее с лица Земли»), здесь лейттемы в наибольшей степени резонируют смыслу текста. С содержанием начальных строф I части лейттемы создают контраст, смысловую полифонию, сопровождая спокойное повествование, в котором человек представляется как часть всего живого на Земле. В финале они подключаются к скандированию итоговых положений («от господства к партнёрству; от разделения к соединению; от незащитности к взаимозависимости») и на их протяжении постепенно рассеиваются. В итоге к концу сочинения та напряжённость, которую несли с собой лейттемы, снимается, рождается надежда на разре-

шение непростых вопросов, затрагиваемых этим опусом.

В симфоническом наследии Нурдгрена единственная вокальная симфония выделяется не только благодаря своему составу. Текст, составивший основу этого сочинения, определил его композиционные особенности (форму частей, выбор принципов вокализации с вниманием к слову), а также его строй и жанровое наклонение. Если другие симфонии композитора имеют очевидный лирико-драматический уклон, то Шестая решена в эпическом ключе, причиной чему явилась глобальность поднимаемой в «Декларации» проблематики. Вместе с тем, симфония воспринимается как органичный продукт творчества Нурдгрена, композитора, который убеждён, что «музыка не является чем-то искусственным и изолированным. Она тесно связана с жизнью, со всем, что мы видим, чувствуем и переживаем» [7, с. 153]. Правда это сочинение «говорит» о проблемах не одного человека, а всего человечества.

Подведём итог. Посвятив статью финской вокальной симфонии, мы остановились на двух сочинениях. Каждое из них, обладая суммой индивидуальных черт, смогло дать общее представление об авторской манере Лейфа Сегерстама и Пера Хенрика Нурдгрена, а также об особенностях бытования вокальной симфонии в музыке Финляндии: сюжетах и темах, которые волнуют композиторов, жанровых и композиционных решениях, к которым они приходят. Вокальная симфония в версии Сегерстама и Нурдгрена предстаёт как достаточно гибкий жанр, способный «подстроиться» под разные творческие задания.

Важно также, что благодаря своей разноплановости, рассмотренные сочинения прочерчивают разные пути,

по которым шло развитие вокальной симфонии. Имея смешанную природу, в одном случае данный жанр соединяет симфонические признаки с кантатно-ораториальными (Симфония Нурдгрена), в другом, – со средствами вокального цикла (Симфония Сегерстама).

Наконец, эти произведения показывают, насколько расширилось жанровое

содержание симфонии. Оно может оставаться таким, как в классическую эпоху, философски-возвышенным, связанным с высокими художественными обобщениями (Симфония Нурдгрена), но также может возводить до общечеловеческих чувства и переживания одного лирического героя, продолжая романтическую традицию (Симфония Сегерстама).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В отечественной исследовательской литературе нет единодушия в отношении обозначения подобных сочинений. Их называют: симфония с голосом [11], симфония со словом [10], вокально-оркестровая симфония [5], вокально-симфоническая композиция [1]. Все вышеперечисленные понятия, указывая на синтетическую природу подобных симфоний, имеют разный потенциал. Наиболее популярен среди исследователей термин «вокальная симфония» (им пользуются И. В. Лаврентьева [8; 9], Н. В. Королевская [6], В. В. Гузеева [3], В. О. Петров [10] и др.), и это объяснимо. С одной стороны, «вокальная симфония» – понятие, прямо указывающее на взаимодействие двух областей – вокальной и инструментальной музыки; с другой – оно охватывает круг сочинений, привлекающих разные вокальные ресурсы, – хор и/или солиста/солистов. Вместе с тем, у этого понятия нет ненужной широты (например, «симфония с голосом» или «симфония со словом» может подразумевать присутствие в исполнительском составе чтеца, а такие сочинения имеют иную природу, нежели вокально-инструментальные).

² Такие цифры называют К. Корхонен [13, р. 4] и М. Хейниё [12, р. 12], но если учитывать симфоническое творчество Л. Сегерстама, это количество нужно увеличить более чем на 300 сочинений.

³ На рубеже 1880–1890-х Сибелиус пережил глубокое увлечение «Калевалой», его об-

ращение к образу Куллерво было неслучайным и имело особый резонанс в атмосфере усиливающегося национального движения, охватившего Финляндию тех лет. В целом, образ Куллерво – один из часто встречающихся в финском искусстве. Среди его музыкальных воплощений назовём увертюру «Куллерво» (1860) И. Ф. фон Шанца и одноимённую оперу А. Лауниса (1917), а также увертюру «Смерть Куллерво» (1881) Р. Каянуса.

⁴ В партитуре сочинение обозначено как «симфоническая поэма», хотя сам композитор также называл его симфонией, именно это обозначение со временем закрепилось за «Куллерво». Обоснованию симфонического статуса данного опуса посвящена статья И. Коженовой [4].

⁵ Хотя отдельные части Симфонии исполнялись до этого: IV часть – «Куллерво идёт на войну» – звучала в 1905 и 1955 годах; III – «Куллерво и его сестра» – в 1935 году на празднествах по случаю столетия первого издания «Калевалы».

⁶ Кроме сочинений, которые будут рассмотрены в статье, это Шестая симфония «Афоризмы» для смешанного хора и оркестра Эйнара Энглунда (1984), Пятая симфония «Остров счастья» для солистов (сопрано, баритон), смешанного хора и оркестра Эрки Салменхаара (1987), Двенадцатая симфония «Луосто» для солистов (сопрано, тенор) и оркестра Калеви Ахо (2002).

⁷ Название сочинения состоит из нескольких элементов, кроме программного



заголовка «Мгновения мира III», симфония также обозначена «Листок из оркестрового дневника № 44». Оба наименования устанавливают связь с предыдущими сочинениями композитора. «Листками из оркестрового дневника» Сегерстам называет различные опусы для оркестра (симфонии, концерты и др.). «Мгновения мира I» и «Мгновения мира II» также возникли в 1987 году, как и Симфония, они написаны на тексты Дж. Брауна, но предназначены для голоса и фортепиано (позже возникла версия второго из этих сочинений для голоса и инструментов симфонического оркестра, 1992). Следовательно, «Мгновения мира I и II» стали «репетицией» Симфонии.

⁸ Лейф Сегерстам (Leif Segerstam, р. 1944) – один из самых известных финских композиторов и дирижёров. Образование получил в Академии Сибелиуса в Хельсинки и в Джульярдской школе музыки в Нью-Йорке. Занимал должность главного дирижёра Королевской оперы в Стокгольме, Филармонического оркестра Хельсинки и был профессором дирижирования в Академии Сибелиуса. В настоящее время он является главным дирижёром Филармонического оркестра Турку.

Сегерстам необычайно продуктивен как композитор, ему принадлежат более 300 симфоний, также в списке его сочинений – 30 струнных квартета, 13 концертов для скрипки, 8 концертов для виолончели, по 4 альтовых и фортепианных концерта.

⁹ Пер Хенрик Нурдгрэн (Pehr Henrik Nordgren, 1944–1998) – финский композитор. Обучение проходил в Хельсинском университете (как музыковед), параллельно частным образом занимался композицией с Йоонасом Кокконеном. В 1970 году, получив трёхлетнюю стипендию, стажировался в Токийском университете искусств (класс композиции Йошио Хасегавы / Yoshio Hasegawa). После возвращения в Финляндию поселился в Каустинене, активно сотрудничал с камерным оркестром Остроботнии и его дирижёром Юхой Кан-

гасом. Композитором написано более 140 сочинений.

¹⁰ Премьера симфонии состоялась 18 марта 1989 года в Стокгольме в исполнении Симфонического оркестра Шведского радио. Дирижировал сам Сегерстам, солист – Микаэль Самуэльсон (баритон).

¹¹ Джон Браун (John Gracen Brown, р. 1936) – американский писатель. Кроме Сегерстама, к тесту Брауна обращался шведский композитор Томас Оберг (Thomas Åberg). Им созданы три вокальные сочинения: «У моря ночью», «Смерть», «Поздняя осень», все они предназначены для меццо-сопрано и струнных инструментов.

¹² Подробнее техника Сегерстама описана в статье: [5].

¹³ Здесь и далее ссылки, а также примеры из этого сочинения приводятся по рукописи Симфонии, хранящейся в Финском информационном музыкальном центре: Segerstam Leif. Symphony № 14 (Orchestral Diary Sheet № 44) “Moments of Peace III”. Finnish Music Information Centre. Helsinki, 1991. 52 p. № 9274.

¹⁴ В партитуре есть отдельная строка для дирижёра, включающая ряд из 32 букв и подробную метрическую сетку для каждой из них. Она помогает в организации алеторной ткани, реализуемой внушительным составом.

¹⁵ Из-за того, что существует только один вариант записи Симфонии, где озвучены все «моменты», трудно сказать, как эта рекомендация исполняется на практике.

¹⁶ После смерти критика была издана книга «Мемуары тухлого яйца». Упоминания о Сегерстама в ней носят негативный характер.

¹⁷ Симфония написана по заказу хора японского Университета Тохоку (г. Сендай). Премьера состоялась 8 декабря 2001 года в Сендае, хор университета Тохоку исполнил её вместе с Сендайским филармоническим оркестром.

¹⁸ Изначально «Декларация» написана по-английски, но впоследствии её текст был

переведён на 24 языка (среди них не только европейские, но и арабский, японский, идиш, фарси, язык индейского племени нутка и др.). Текст «Декларации» в разных языковых версиях доступен на сайте Фонда Дэвида Судзуки (<https://davidsuzuki.org>). В Симфонии использована английская версия текста «Декларации».

¹⁹ Дэвид Судзуки (Dr. David Takayoshi Suzuki, р. 1936) – канадский генетик, телеведущий, автор книг, активист и соучредитель фонда, названного в его честь. Судзуки получил множество наград за работу в области экологии, в том числе премию ЮНЕСКО, а также медаль Программы Организации Объединенных Наций по окружающей среде. Он также является компаньоном Ордена Канады. Учёный имеет 29 почетных степеней университетов Канады, США и Австралии. Дэвидом Судзуки написано более 50 книг (часть из них – в соавторстве).

²⁰ Благодаря сумме названных средств – метафоричности, использованию аллитераций и приёма анафоры (практически каждая строка «Декларации» начинается с местоимения «Мы»), этот текст можно отнести к свободному стиху.

²¹ Здесь и далее примеры из этого сочинения приводятся по рукописи Симфонии, хранящейся в Финском информационном музыкальном центре: Nordgren Pehr Henrik. Symphony № 6 “Interdependence” for soprano, tenor, mixed chor and orchestra. Finnish Music Information Centre. Helsinki, 2000. 74 p. № 15449.

²² На протяжении первой части тема переходит от кларнета к бас-кларнету (такт 43; такт 143), во второй звучит в тембрах альтерной флейты (такт 128) и вновь у бас-кларнета (такт 132). У этого же инструмента она проходит и в третьей части (такт 49).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 287 с.
2. Арановский М. Г. Проблема жанра в вокально-инструментальных симфониях Д. Шостаковича 60-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 12. Л., 1973. С. 61–96.
3. Гузеева В. В. Вокальная симфония. Классическая модель и разновидности жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1997. 26 с.
4. Коженова И. В. Симфония «Куллерво» – пролог творчества Яна Сибелиуса // Искусство и дизайн стран Северной Европы. М., 2001. С. 9–35.
5. Копосова И. В. «Свободная пульсирующая композиция» Лейфа Сегерстама как индивидуальный алеаторный проект // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 1. С. 16–22. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.016-022.
6. Королевская Н. В. Логика смыслообразования в жанрах вокального цикла, оратории и вокальной симфонии: на материале произведений саратовских композиторов: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2008. 279 с.
7. Корхонен К. Композиторы Финляндии от средневековья до наших дней. Ювяскюля: Gummerus Kirjapaino, 2008. 248 с.
8. Лаврентьева И. В. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60–70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина). Ч. 1 // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985. С. 76–109.
9. Лаврентьева И. В. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60–70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина). Ч. 2 // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М., 1989. С. 5–35.



10. Петров В. О. Вокальная симфония // Культура и искусство. 2013. № 1. С. 104–114.
11. Чигарёва Е. И. Стилистические особенности симфоний А. Локшина // Музыка и современность. Вып. 10. М., 1976. С. 52–78.
12. Heiniö M. Sibelius, Finland and the Symphonic Idea // Finnish Music Quarterly. 1990. No. 3/4, pp. 10–14.
13. Korhonen K. The Finnish Symphony Since Independence // Finnish Music Quarterly. 1992. No. 2, pp. 4–9.
14. Segerstam L. Symphony No. 14 // Segerstam L. Symphony No. 11, etc.: BIS-CD-484. Djursholm: Grammofon AB BIS. 1989, 1991, pp. 3–4.

Об авторе:

Копосова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия),
ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru

REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Simfonicheskie iskaniya: Problemy zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 gg.: issledovatel'skie ocherki* [The Symphonic Quest: Issues of the Genre of the Symphony in Soviet Music from 1960 to 1975: Research Essays]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 287 p.
2. Aranovskiy M. G. Problema zhanra v vokal'no-instrumental'nykh simfoniakh D. Shostakovicha 60-kh godov [The Issue of Genre in Dmitri Shostakovich's Vocal and Instrumental Symphonies of the 1960s]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Music Theory and Aesthetics]. Issue 12. Leningrad, 1973, pp. 61–96.
3. Guzeeva V. V. *Vokal'naya simfoniya. Klassicheskaya model' i raznovidnosti zhanra: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Vocal Symphony. The Classical Model and Varieties of the Genre: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kiev, 1997. 26 p.
4. Kozhenova I. V. Simfoniya «Kullervo» – prolog tvorchestva Yana Sibeliusa [The “Kullervo” Symphony as a Preamble to the Musical Output of Jean Sibelius]. *Iskusstvo i dizayn stran Severnoy Evropy* [The Art and Design of Northern European Countries]. Moscow, 2001, pp. 9–35.
5. Kopusova I. V. «Svobodnaya pul'siruyushchaya kompozitsiya» Leyfa Segerstama kak individual'nyy aleatornyy proekt [“Freely-Pulsating Composition” of Leif Segerstam as an Individual Aleatory Project]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 16–22. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.016-022.
6. Korolevskaya N. V. *Logika smysloobrazovaniya v zhanrakh vokal'nogo tsikla, oratorii i vokal'noy simfonii: na materiale proizvedeniy saratovskikh kompozitorov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Logic of Meaning Generation in the Genres of the Vocal Cycle, Oratorio and Vocal Symphony: on the Materials of Musical Works by Saratov Composers: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2008. 279 p.
7. Korkhonen K. *Kompozitory Finlyandii ot srednevekov'ya do nashikh dney* [Korhonen K. The Composers of Finland from the Middle Ages to the Present Day]. Yuvyaskyulya: Gummerus Kirjapaino Oy, 2008. 248 p.
8. Lavrent'eva I. V. O vzaimodeystvii slova i muzyki v sovetskoy vokal'noy simfonii 60–70-kh godov (na primere tvorchestva D. Shostakovicha, M. Vaynberga, A. Lokshina). Ch.1

[About the Interaction of Words and Music in the Soviet Vocal Symphony of the 1960s and 1970s (by the Example of the Works of Dmitri Shostakovich, Mechislav Weinberg and Alexander Lokshin). Part 1]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Music Science]. Vol. 6. Moscow, 1985, pp. 76–109.

9. Lavrent'eva I. V. O vzaimodeystvii slova i muzyki v sovetskoy vokal'noy simfonii 60–70-kh godov (na primere tvorchestva D. Shostakovicha, M. Vaynberga, A. Lokshina). Ch. 2 [About the Interaction of Words and Music in the Soviet Vocal Symphony of the 1960s and 1970s (by the Example of the Works of Dmitri Shostakovich, Mechislav Weinberg and Alexander Lokshin). Part 2]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Music Science]. Vol. 7. Moscow, 1989, pp. 5–35.

10. Petrov V. O. Vokal'naya simfoniya [The Vocal Symphony]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art]. 2013. No. 1, pp. 104–114.

11. Chigareva E. I. Stilisticheskie osobennosti simfoniy A. Lokshina [The Stylistic Features of Alexander Lokshin's Symphonies]. *Muzyka i sovremennost'* [Music and Modernity]. Issue 10. Moscow, 1976, pp. 52–78.

12. Heiniö M. Sibelius, Finland and the Symphonic Idea. *Finnish Music Quarterly*. 1990. No. 3/4, pp. 10–14.

13. Korhonen K. The Finnish Symphony Since Independence. *Finnish Music Quarterly*. 1992. No. 2, pp. 4–9.

14. Segerstam L. Symphony No. 14. *Segerstam L. Symphony No. 11, etc.: BIS-CD-484*. Djursholm: Grammofon AB BIS. 1989, 1991, pp. 3–4.

About the author:

Irina V. Koposova, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Head at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9436-5171**, kopira@mail.ru

