



ISSN 2782-358X (Print), 2782-3598 (Online)

Музыкальный жанр и стиль

Научная статья

УДК 78.082.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.034-051

Симфонические искания в финской музыке 1960-х: «Arabescata» Эйноухани Раутаваара и Первая симфония Хенрика Отто Доннера

Ирина Владимировна Копосова

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Россия,
kopira@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9436-5171>*

Аннотация. Статья посвящена 60-м годам XX века, времени освоения в Финляндии техник новейшей композиции, когда многие авторы устремились переинтонировать с их помощью симфонию – важнейший для финской музыкальной истории жанр. Направления его трансформации показаны на примере Четвёртой симфонии «Arabescata» Эйноухани Раутаваара (1962) и Первой симфонии Хенрика Отто Доннера (1964). «Arabescata» Раутаваара – единственное финское целиком сериальное оркестровое сочинение. В процессе анализа показаны особенности структурной организации и выделены признаки, делающиеopus симфонией. Судьба «Arabescata» связана со сменой жанрового статуса: композитор включил её в симфонический массив спустя двадцать четыре года после создания. При этом сочинение изначально образовывало иерархически устроенный цикл, в котором угадывается «семантический инвариант жанра» (Марк Арановский). Симфония Доннера, наоборот, сохранив традиционное обозначение, существенно отклонялась от типичного содержания. Представляя собой коллаж, образованный двадцатью цитатами из академической, поп-музыки и джаза, она на несколько лет опередила появление образцов коллажной полистилистики – Симфонии Лючано Берио (1968) и Первой симфонии Альфреда Шнитке (1972). Решение Доннера было для него закономерным и вобрало в себя опыт работы в электронных студиях: симфония демонстрирует взгляд на материал как акустический объект и опору на монтажные принципы композиции. Два рассмотренных опуса, по-разному наследуя традиции жанра, в истории финской симфонии выполнили сходную функцию: выйдя из плена сибелиусовского влияния, показали новые горизонты трактовки жанра.

Ключевые слова: финская симфония 1960-х, Эйноухани Раутаваара, Хенрик Отто Доннер, сериализм, стилевой плюрализм, семантический инвариант симфонии

Для цитирования: Копосова И. В. Симфонические искания в финской музыке 1960-х: «Arabescata» Эйноухани Раутаваара и Первая симфония Хенрика Отто Доннера // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 34–51.

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.034-051.

Musical Genre and Style

Original article

Symphonic Explorations in Finnish Music during the 1960s: *Arabescata* by Einojuhani Rautavaara and Henrik Otto Donner's First Symphony

Irina V. Koposova

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
kopira@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9436-5171>*

Abstract. The article is devoted to the 1960s, a time of mastery of newest techniques of musical composition in Finland, when many composers aspired to reintonate with their means the genre of the symphony – one of the most important genres for Finnish music history. The directions of its transformation are demonstrated by the example of Einojuhani Rautavaara's Fourth Symphony *Arabescata* (1962) and Henrik Otto Donner's First Symphony (1964). Rautavaara's Symphony is the only Finnish orchestral composition which is entirely serial in its technique. During the process of analysis, the peculiarities of structural organization are shown and the features which designate the work as a symphony are highlighted. The fate of *Arabescata* is connected with the change of status for the genre: the composer included it into the symphonic massif twenty-four years after having composed it. At the same time, the composition initially comprised a hierarchically constructed cycle in which the semantic invariant of the genre (to use Mark Aranovsky's term) is guessed rightly. Donner's Symphony, on the other hand, having preserved its traditional indication, swayed to a considerable degree from the typical content. Presenting in itself a collage formed by twenty quotations from classical music, pop music and jazz, it forestalled a few years before the appearance of the landmark examples of collage polystylistics – Luciano Berio's *Sinfonia* (1968) and Alfred Schnittke's First Symphony (1972). Donner's solution was natural for him and absorbed into itself his experience of working in electronic studios: the symphony demonstrates a view of the musical material as an acoustic object and a reliance on the collage principles of composition. The two examined works, following the traditions of the history of the Finnish symphony in different ways, have fulfilled analogous functions: having surpassed the limitations of Sibelius' influence, they have shown new horizons of interpretation of the genre.

Keywords: Finnish symphonies from the 1960s, Einojuhani Rautavaara, Henrik Otto Donner, serialism, stylistic pluralism, the semantic invariant of the symphony

For citation: Kopusova I. V. Symphonic Explorations in Finnish Music during the 1960s: *Arabescata* by Einojuhani Rautavaara and Henrik Otto Donner's First Symphony. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 34–51. (In Russ.).

DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.034-051.

В последние несколько десятилетий симфоническая сфера переживает в Финляндии настоящий расцвет. К симфонии приходят и молодые, и зрелые, но не обращавшиеся к ней ранее авторы; композиторы, уже писавшие

симфонии, усиливают свою активность в данном жанре. Целый ряд обстоятельств способствует подобной ситуации. Среди них есть внешние, связанные с реалиями сегодняшней финской художественной жизни: повсеместное развитие и высокий

исполнительский уровень оркестров¹; практика приглашения в оркестры штатных композиторов²; существенная государственная поддержка композиторской деятельности³. Благоприятной оказалась и стилевая атмосфера, сложившаяся начиная с 1980-х. В музыке Финляндии это время, названное эпохой плюрализма⁴, дало возможность сосуществования по-разному ориентированных явлений: созвучных актуальнейшим тенденциям современной европейской музыки и более традиционных, в рамках которых возникла большая часть финских симфоний.

Вместе с тем «симфонический бум», наблюдаемый сегодня в Финляндии, стал итогом постепенной трансформации отношения к симфонии на протяжении XX столетия. В первой половине века она вполне закономерно занимала статус «самого авторитетного жанра» (К. Корхонен). Сменившие друг друга в этом временном промежутке национальный романтизм⁵ и неоклассицизм⁶ были ориентированы на классико-романтический круг жанров. Доминирование среди них симфонии определяли непреложный авторитет фигуры Яна Сибелиуса и его симфонического творчества, а также сохранявшаяся приверженность немецким традициям в искусстве. С середины 1950-х положение дел постепенно стало иным из-за прихода в Финляндию новейших техник композиции; сначала здесь была освоена додекафония, а затем сериализм, сонорика, алеаторика, электроакустическая композиция⁷. Авангардные течения изменили жанровые приоритеты, что существенно снизило престиж симфонии. В модернистской атмосфере, по словам К. Ахо, «и симфония, и симфоническое мышление определённо вышли из моды» (цит. по: [1, с. 50]). Э. Раутаваара вспоминал, что в 1960-е композитора, писавшего симфонии, незамедлительно

объявляли «отъявленным консерватором», и даже в 1970-е симфония многим казалась неуместной [там же, с. 57]. В этой связи вполне закономерно, что в финской послевоенной музыке образовалась плеяда композиторов, обновивших жанровый арсенал и не обращающихся к симфонии: это Э. Бергман, Я. Сермиля, О. Кортекангас, К. Саариахо, М. Линдберг и др. Хотя по количеству их оказалось гораздо меньше тех, кто сохранил приверженность ведущему классическому жанру.

Фактически, модернистский этап выявил самобытность отношения финнов к симфонии, поскольку многие авторы продолжали оформлять замыслы, связанные с новейшими композиторскими техниками, именно в симфонической сфере. На рубеже 1950–1960-х появились первые финские додекафонные симфонии (симфонии № 1 Т. Марттинена и П. Хейнинена, обе 1958; Й. Кокконена, 1960; Л. Башмакова, 1963 и др.). Позже возникли симфонии, использующие иные техники: сонорику (Вторая Э. Салменхаара, 1966 и Четвёртая П. Хейнинена, 1971 и др.), алеаторику (Пятая У. Мериляйнена, 1976), электронику (Четвёртая У. Мериляйнена, 1975). Сохранявшаяся в новых языковых условиях верность симфонии вела к изменению представлений о жанре: симфоническое мышление финнами начало осознаваться как вечное и не обязательно связанное с традиционными композиционными схемами⁸. В этом отношении показателен комментарий Й. Кокконена к премьере его Первой симфонии: «В последние несколько десятилетий всё чаще утверждается, что симфония как форма композиции обречена на гибель. Даже если это правда, симфоническая мысль сама по себе – в широком смысле архитектурного и философского мышления – является бессмертной.



Композиторы мыслили симфонически задолго до того, как они стали сочинять симфонии, и этот способ мышления сохранился» (цит. по: [2, p. 5]).

Богатый опыт 1960-х по «переплавке» симфонии заложил основу для её дальнейшего расцвета в финском искусстве. Но каковы были направления композиторских поисков, какие проблемы преодолевались на этом пути? Для ответа на эти вопросы выбраны два наиболее радикальных по своему замыслу симфонических сочинения из всех, которые возникли в Финляндии 1960-х. Это Четвёртая симфония «Arabescata» Эйноухани Раутаваара⁹ (1962) – единственное финское сериальное произведение для оркестра и Первая симфония Хенрика Отто Доннера¹⁰ (1964) – один из самых ранних финских оркестровых опусов, выстроенных на цитатном материале¹¹. Предполагаем, что их анализ позволит ответить на поставленные вопросы.

Творческая судьба «Arabescata» началась со скандала, обсуждавшегося на первых полосах финских газет: главный дирижёр симфонического оркестра Финского Радио – Пааво Берглунд, руководивший до этого первым исполнением Третьей симфонии композитора, на этот раз готовить премьеру категорически отказался. Основным поводом послужили пять выполненных на миллиметровой бумаге чертежей, предпосланных разделам II части¹². По мысли дирижёра, знакомство с ними для исполнения было совсем не обязательным, композитор же настаивал на обратном.

Рисунки, ставшие причиной ссоры Раутаваара и Берглунда, имели для «Arabescata» важное значение. Как будет показано ниже, они заключали в себе своего рода код, раскрывающий особенности сериальной организации II части.

Однако этим их функция не ограничилась. Все схемы имели индивидуальный визуальный облик, связанный с расположенными на них фигурами: квадратом, зигзагами, линиями разной направленности, встроенными друг в друга кругами и т. д. Символика, закрепившаяся за каждой из фигур, дала возможность проникнуть в область идеи, запечатлённой в этой музыке. Е. Окунева трактует её, как «устремленность от земного к небесному», исходя из системы оппозиций – «Земли и Неба (квадрат и круг, горизонтальные и вертикальные линии соответственно), времени человеческого и божественного (круг), мужского и женского начала (зигзаги)» [3, с. 341].

Ещё один момент, важный для судьбы «Arabescata», связан с произошедшей со временем сменой её жанрового статуса. Хотя Раутаваара и задумывал свой опус как симфонию, о чём впоследствии упоминал не раз, первоначально подобного обозначения произведение не получило. Причиной, с одной стороны, стало негативное отношение к классическому жанру, бытовавшее на момент возникновения «Arabescata» в финских прогрессивных музыкальных кругах (достаточно вспомнить цитированные выше высказывания по этому поводу), с другой – внешне само произведение мало походило на традиционную симфонию. «Arabescata» была включена Раутаваарой в его симфонический цикл только в 1986 году, во время переработки Четвёртой симфонии, написанной в 1964 году. Не удовлетворившись результатом, автор решил вовсе отказаться от этого сочинения, заменив его на «Arabescata». Следовательно, она изначально несла в себе симфонический ген и была больше, чем опус для оркестра без внятного жанрового профиля. Попробуем это показать.

Произведение состоит из четырёх частей, все они, обладая тем же названием, что и весь опус, имеют свой порядковый номер (Arabescata I, Arabescata II и т. д.). Части написаны в сериальной технике, в финале кроме того привлечены средства алеаторики. Первое описание сериальной организации сочинения дал К. Ахо [4], затем устройство трёх первых частей обстоятельно охарактеризовала Е. Г. Окунева [3], алеаторная структура финала пока подробно не анализировалась.

В основу «Arabescata» положены две всеинтервальные симметричные серии (далее – серия А и серия В), из первой вырастают крайние части, из второй – средние (пример № 1; пример заимствован из статьи Е. Окуневой, см.: [3, с. 332]).

Пример № 1 Э. Раутаваара. «Arabescata». Серии
Exemple No. 1 E. Rautavaara. "Arabescata".
Series



На прекомпозиционном этапе серии предстают в двух обликах – в исходном, тоновом и числовом. Для этого композитор перевёл в числовое выражение полутоновую величину интервалов, составивших каждую серию. В итоге у него получились два ряда, каждый из 11 элементов: 9–7–10–11–4–6–8–1–2–5–3 (серия А) и 5–8–3–10–1–6–11–2–9–4–7 (серия В). Тоновый вид серии реализуется в звуко-высотной стороне музыки, числовой – на уровне иных параметров (ритма, тембра, динамики и т. д.). Кроме того, как в тоновом, так и в числовом выражении обе серии действуют в четырёх формах: основной, инверсии¹³, в виде квартовой и квинтовой мутаций. Их количество отчасти вызвано

совокупностью сериализуемых параметров: во всех частях упорядочены высота, ритм, тембр и динамика¹⁴, для их организации может применяться своя форма (например, так происходит в I части, см. подробнее: [3]). Обширный прекомпозиционный материал на разных этапах преобразуется в звуковую материю с опорой на индивидуальные закономерности.

В двух нечётных частях – первой и третьей – возникающая композиция детерминирована определёнными рядами, которые выступают в роли *сверхпринципа* или *метаряда*. Так, в I части эта закономерность действует в отношении четырёх *групп инструментов*. В них звуковой процесс регулируется числовой последовательностью, соответствующей квинтовой мутации (деревянные духовые), квартовой мутации (медные духовые), приме (ударные) и инверсии (струнные¹⁵). При этом логика метаряда во всех группах проявляется на нескольких уровнях: на её основе выбирается число звучащих событий; регулируется появление тембров, динамических нюансов и определённых транспозиций высотных рядов; наконец, с опорой на метаряд образуется производная числовая последовательность, определяющая ритмическую организацию¹⁶ (подробнее об этом см.: [там же]).

В III части аналогичный принцип выражен в связи с разными *параметрами*: ритмом, тембром и динамикой¹⁷. Каждый из них упорядочен при помощи числовой последовательности, выведенной из своего ряда. В данном случае часть имеет пять разделов, в каждой из них образуется свой вариант сочетания рядов (подробнее об этом см.: [там же]). По сравнению с первой частью третья организована сложнее, в ней Раутаваара расширил количество прекомпозиционного материала и ввёл дополнительные ряды динамики, тембра



и ритма. Следствием стало умножение числа сериализуемых элементов, поскольку на уровне ритма выделились три самостоятельных величины – плотность, продолжительность и фактурная форма. В итоге главной особенностью организации нечётных частей «Arabescata» стала многократная опора на числовые закономерности, что делает её экстраординарным произведением не только в финском, но и в общеевропейском контексте. По мнению Е. Окуневой, «Arabescata» «заслуживает быть признанной памятником европейского музыкального структурализма в целом» [там же, с. 330].

При формировании звукового материала двух чётных частей произведения также использована идея сверхпринципа, только он имеет иное, более субъективное происхождение и проистекает не из сериальности, а рождён волей самого композитора (II часть) или совместными усилиями композитора и дирижёра (финал).

Во II части в роли структурирующего начала выступают те самые композиторские чертежи, из-за которых чуть не сорвалась премьера «Arabescata». Как уже было сказано, всего чертежей пять, каждый из них предваряет один из разделов этой части. Чертежи устроены сходно: на них фигура или фигуры помещены в декартову систему координат, ограниченную двумя осями – вертикали и горизонтали, которые разделены на шесть отрезков по шесть клеток (пример № 2).

Отрезки оси вертикали соответствуют одной из шести длительностей (♩, ♪, ♪♩, ♪♩♩, ♪♩♩♩), а пронумерованные клетки указывают на способ их деления; отрезки оси горизонтали вмещают одну из шести инструментальных групп (ударные, медные, фортепиано, духовые, струнные, щипковые), клетки же – шкалу из шести динамических оттенков (*ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*).

Пример № 2

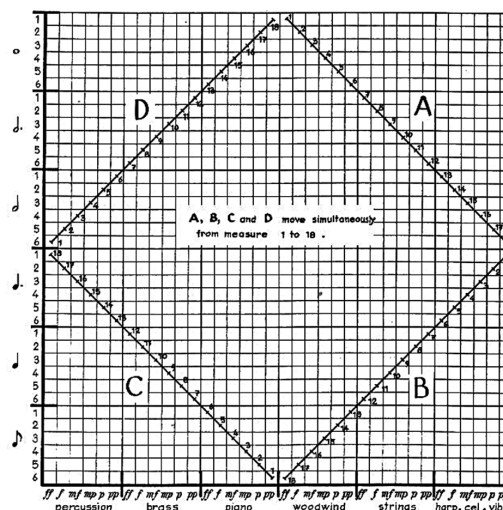
Э. Раутаваара. «Arabescata».

Example No. 2

Первый раздел II части, чертёж

E. Rautavaara. "Arabescata".

The first section of 2nd movement, sketch



Использованные композитором фигуры, оказываясь внутри такой системы, становятся алгоритмом для выведения ритмической, тембровой и динамической сторон звучащей музыки. Для этого по контуру всех фигур нанесены деления и нумерация, каждое число соответствует определённому такту, его проекция на каждую из осей помогает расшифровать конкретное наполнение такта: тип и количество длительностей, звучащие тембры и т. д. (пример № 2).

Единственным не учтённым в рисунках параметром является высота. В основу звуковысотной организации положено то же самое число шесть, которое регулирует структуриацию иных параметров. Серийная диспозиция строится на сцеплении рядов примы и инверсии, отстоящих друг от друга на шесть полутонов, то есть на тритон. На протяжении части эта последовательность продвигается вверх по хроматической гамме, покрывая расстояние также равное тритону: часть начинается сцеплением *Ph–If*, а заканчивается соединением *Pf–Ih*. Последнее проведение части оказывается одиночным (это *Pfis*),

намечая выход за пределы взаимообратимого движения парных проведений рядов, оно сигнализирует об окончании части.

В сериально-алеаторном финале в функции силы, режиссирующей построение композиции, выступают намерения композитора и дирижёра: первый задает определённую сумму правил, от их прочтения вторым зависит, какую продолжительность и материальное наполнение будет иметь звучащая музыка. Партиту-

ра финала состоит из десяти разделов, пронумерованных автором. Каждый из них, в свою очередь, представлен пятью секциями, их число соответствует количеству инструментальных групп, на которые в данном случае разделён оркестр. Этим групп, как и в предыдущей части, пять: деревянные духовые; медные духовые; ударные; челеста, арфа, фортепиано; струнные (внешний облик секций в двух разделах финала показан в примере № 3).

Пример № 3
Example No. 3

Э. Райтвара. «Arabescata». III часть, фрагменты партитуры
E. Rautavaara. "Arabescata". 3rd movement, fragments of the score

This block contains three fragments of a musical score, all marked with a large number '3'. The first fragment shows woodwinds: Piccolo, Flute (Fl.), Flute in C (Fl. alt.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Co. a.), Clarinet in Bb (Cl. (Bb)), Clarinet in C (Cl. (C)), Clarinet in Bb (Cl. (Bb)), Bassoon (C. b.), Bassoon in C (C. b. (C)), Saxophone Alto (Sax. al. (A)), Trombone (Tbn.), Trombone in Bb (Tbn. b.), and Tuba. The second fragment shows brass: Trumpet in D (Tr. pic. (D)), Trumpet in Bb (Tr. (Bb)), Trumpet in C (Tr. (C)), Trombone in C (Tuba ten. (C)), Trombone in Bb (Tbn.), Trombone in Bb (Tbn. b.), and Tuba. The third fragment shows strings: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).

This block contains three fragments of a musical score, all marked with a large number '8'. The first fragment shows woodwinds: Piccolo, Flute (Fl.), Flute in C (Fl. alt.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Co. a.), Clarinet in Bb (Cl. (Bb)), Clarinet in C (Cl. (C)), Clarinet in Bb (Cl. (Bb)), Bassoon (C. b.), Bassoon in C (C. b. (C)), Saxophone Alto (Sax. al. (A)), Trombone (Tbn.), Trombone in Bb (Tbn. b.), and Tuba. The second fragment shows brass: Trumpet in D (Tr. pic. (D)), Trumpet in Bb (Tr. (Bb)), Trumpet in C (Tr. (C)), Trombone in C (Tuba ten. (C)), Trombone in Bb (Tbn.), Trombone in Bb (Tbn. b.), and Tuba. The third fragment shows strings: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).



Партитуру предваряет авторский комментарий, в общих чертах поясняющий особенности устройства: «Пять разных инструментальных групп на двух соседних страницах могут быть сыграны в любом взаимном порядке, который регулируется дирижёром (один за другим, одновременно или частично накладываясь один на другой). Однако в каждой инструментальной группе должен поддерживаться собственный числовой порядок вступлений (1–10)»¹⁸. Таким образом, очерёдность разделов здесь является стабильной: в любом исполнении они следуют в прямом порядке от первого до десятого. Однако их наполнение мобильно – секции, составляющие разделы, комбинируются по требованию дирижёра, он выбирает их порядок и характер сочетания: «Один за другим, одновременно или частично накладываясь один на другой». Например, в исполнении Симфонического оркестра Лейпцигского радио (дирижёр Макс Поммер) финал имеет такую группировку секций – I раздел: 1+5–3–2–4; II раздел: 1+3+4+5–2; III раздел: 5–4–1–2–3; IV раздел: 5–2–1–3–4; V раздел: 4–3–2–5–1; VI раздел: 5–1–4–3–2; VII раздел: 5–1–4–3–2. VIII раздел: 1+4+5–3+4; IX раздел: 4–1+2+3+5; X раздел: 1+4+5–2–3¹⁹.

Опираясь на типологию алеаторных форм, предложенную М. Переверзевой, конструкцию, возникающую в финале «Arabescata», можно считать вариабельной. В ней, согласно исследователю, «алеаторна не только ткань, но и последовательность изложения мысли, которая меняется по замыслу композитора, но количество “версий” формы при этом ограничено определёнными условиями» [5, с. 329]. В нашем случае свободный сценарий развёртывания разделов регулируется общим порядком их исполне-

ния, а также выбором вариантов сочетания секций.

Секции имеют разную протяжённость (от двутакта до девятитакта), их фактурный облик и звуковое содержание позволяют говорить о трёхчастной композиции финала. Её края родственны по музыке (разделы № 1–3 и № 8–10) и опираются на массивную аккордовую фактуру, сложенную из собранных в вертикали рядов. Восьмой раздел произведен от первого, девятый – от второго, десятый – от третьего; причём на заключительном этапе исходный материал воспроизводится в частичном обращении и в противоположной динамике, всё это способствует завершённости, закруглённости целого. Середину образуют разделы № 4–7, изложение которых линейно и даёт полифонизированную ткань, перекликающуюся с предыдущими частями цикла. В целом этапы этой композиции вне зависимости от комбинации событий внутри них запечатлевают противоположное состояние: крайние разделы статичны, середина – подвижна.

Работа над «Arabescata» стала для Раутаваара важным и серьёзным творческим экспериментом. Заставив себя «практиковаться в структурировании, которое ограничивает тебя подобно тискам», композитор научился управлять музыкальным процессом, «не зависящим от воли, но зависящим от материала» [1, с. 52]. По мнению К. Ахо, это позволило композитору «усвоить значение структуры» и освободило от потребности столь сознательно планировать её в последующих сочинениях [там же].

Вернёмся к интересующему нас вопросу о симфоническом статусе «Arabescata». Уже после премьеры композитор и музыкальный критик М. Вуореньюри указал на наличие в ней признаков симфонического

мышления. Здесь нужно отметить, у финских композиторов сложилось довольно устойчивое понимание данной категории, исходящее из позиции Я. Сибелиуса, для которого суть жанра была связана с «глубинной логикой», объединяющей все симфонические темы [6, с. 164]. Как следствие, важнейшей приметой симфонического изложения для финских композиторов станет особый тип мотивной работы. Например, Й. Кокконен считает: «... для меня “симфонический” означает создание целостного произведения из нескольких мотивов; они развиваются, изменяются и сочетаются в различных комбинациях» (цит. по: [7, с. 95]). Вот и у Раутаваара, чья музыка выведена всего из двух серий, подобная мотивная общность материала налицо. Однако для полноценного осознания сочинения как симфонии этого недостаточно. Гораздо важнее, что в этом опусе соблюдена четырёхчастная структура с привычным распределением функций между частями и множественными, заложенными самим композитором, переключками между ними²⁰.

Основу симфонии составляет музыка в медленном движении: хотя части не имеют темповых обозначений, согласно указаниям метронома, темп I части соответствует Largo (четверть = 44), II – Andante (четверть = 92), III – Allegro (четверть = 120), метроном в финале не выставлен. Как мы показали, в связи с особенностями внутреннего устройства, части разделяются попарно. Организация нечётных частей целиком и полностью детерминируется сериями, положенными в их основу (серией А в I части, серией В – в III), из них выведен обширный прекомпозиционный материал, а также принципы образования всех звуковых событий. Опора исключительно на возможности серий

сообщает содержанию этих частей некую объективность. В противоположность этому чётные части воспринимаются как связанные с субъективным началом, их материал хотя и определён той же парой серий, всё же общая структура и звучание музыки исходят из инициативы композитора и дирижёра.

Для осознания функций, выполняемых частями «Arabescata», оказывается продуктивным соотношение выполненного нами анализа с наблюдениями о семантическом инварианте симфонии, принадлежащими М. Г. Арановскому²¹. Так, учёным показано, что содержание, связанное с действием, движением, отражаемое в рамках I части, в числе прочего передаётся через «преобладание дискретности построений» [8, с. 29]. Выражением этого у Раутаваара может служить композиция части, открывающей «Arabescata» и имеющей самое дробное построение в цикле, поскольку состоит из 12 трёхтактов.

Уклон медленной части симфонического цикла в сторону статики, созерцания, по мысли Арановского, обеспечивается преобладанием целостности, крупных структур. Эти особенности в «Arabescata» вновь проецируются на общее устройство II части: не случайно композитор выполнил её как серию миниатюр, каждая из которых рождена тем или иным рисунком-чертежом. Ещё один маркер медленной части – установка на психологическое – у Раутаваара воспроизведён на уровне семантики, транслируемой фигурами, использованными в его рисунках. Причём, благодаря им перед нами открылся не только художник, озабоченный вневременными вопросами, но и человек. Четвёртый из разделов II части, носящий подзаголовок «Посвящение», композитор адресовал своему



сыну Маркоюхани, которого домашние звали Тити, поэтому на чертеже помещены два слова – «TITILLE» и «ISI», означающие «для Тити» и «папа».

Главная из характерных особенностей III части, выполненных в «Arabescata», – это быстрый темп. Кроме того, здесь своеобразно претворено главенство ритма над другими средствами, именно ритм подвергнут в этой части параметризации: в нём выделены три самостоятельных элемента – плотность, продолжительность и фактурная форма.

Как известно, финал в симфоническом цикле связан со сменой плана, его характеризует «переход от единичного к множественному», особое, панорамное видение [там же, с. 29]. Именно этой задаче служит вариабельная форма последней части «Arabescata», потенциально сосуществующие варианты построения которой противостоят единичным в своей реализации формам предыдущих частей. Вместе с тем внимание к разным вариантам сочетания инструментальных групп, лежащее в основе алеаторной композиции финала, даёт взгляд на оркестр как живой организм. А в этом можно видеть опосредованное выражение таких выделяемых М. Г. Арановским идей IV части, как «коллективное» и «растворение в жизни коллектива» [там же, с. 34]. Всё сказанное убеждает, что «Arabescata» Эйноухани Раутаваара действительно с самого начала была сочинением, наследующим симфоническую традицию, но делала это сугубо индивидуально переинтонируя характерные признаки жанра.

С сочинением Хенрика Отто Доннера всё сложилось с точностью до наоборот: оно изначально было наименовано симфонией, но не претендовало на типично симфоническое содержание, поскольку по своей сути представляло развёрнутый

коллаж. Главным маркером этого компактного 12-минутного опуса, предназначенного для струнного оркестра и органа Хаммонда, стала опора на цитатный материал. Всего в пространстве симфонии объединилось около 20 фрагментов, принадлежащих композиторам разного времени и стиля, таким как В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ч. Айвз, Д. Лигети, П. Булез, Х. В. Хенце, Й. Кокконен, К. Рюдман, Э. Салменхаара, Л. Сегерстам, В. Дюк, Дж. Леннон и П. Маккартни (этот список указан самим композитором, см.: [9, s. 167]).

В целом обрисованное «цитатное поле» для Доннера предстаёт как автобиографически окрашенное. Оно составлено из музыки финских композиторов-сверстников, с кем его связывали творческие контакты (К. Рюдман, Э. Салменхаара и Л. Сегерстам), из сочинений непосредственных (Й. Кокконен и Д. Лигети) и духовных (Ч. Айвз и П. Булез) учителей. Среди цитат особое место занимают две популярные песни – «Вечер трудного дня» («A Hard Day's Night») группы «Битлз» и «Осень в Нью-Йорке» («Autumn in New York») В. Дюка, ставшая известным джазовым стандартом. Цитата последней самая протяжённая: композитор полностью привёл её припев, завершив им своё сочинение.

Финал симфонии можно считать для Доннера пророческим. В дальнейшем – с конца 1960-х он будет развиваться преимущественно как джазовый исполнитель и композитор. Тогда же случится переоценка сочинений, написанных в начале 1960-х, в том числе и Симфонии: композитор наложит запрет на их последующие исполнения, поэтому за пределами Финляндии Симфония осталась почти неизвестной. При этом в ней раньше других оказалась воплощена композицион-

ная идея, которую мы знаем по символам коллажной полистилистики – Симфонии Л. Берио (1968) и Первой симфонии А. Шнитке (1972). Этот факт становится дополнительным стимулом внимательней присмотреться к данному произведению.

Опора Симфонии на закономерности коллажа подчёркивается уже в её заголовке, эклектичном, объединившем вместе три языка (английский, немецкий и французский) и различные стилевые аллюзии. Сочинение названо так: «Лунный источник, или Приглашение к... или Симфония I» («Moonspring, or Aufforderung zum... or Symphony I»). Первая часть здесь представляет собой стилизацию и отсылает к заглавиям наподобие «Лунного света» К. Дебюсси. Доннер признавался: «Несмотря на то, что на стадии планирования моя пьеса и содержала несколько серий, точные формальные расчёты, а иногда и немного глубокомысленные размышления, в готовой форме из неё получилась маленькая поэма, дышащая естественным и настоящим романтизмом» [Ibid., s. 167]. Вторая часть является собственно цитатой и указывает на рондо «Приглашение к танцу» Карла Марии фон Вебера. Как мы помним, этот опус представляет собой своего рода сюиту танцев, что косвенно указывает на составной характер материала доннеровской Симфонии. Кроме составного названия произведение также снабжено посвящением Чарльзу Айвзу, которое особо показательно в контексте обсуждаемых проблем.

Как известно, Айвз стал одним из пионеров коллажной полистилистики. По словам С. Сигиды, «композитор включил темы других авторов в более чем треть своих сочинений» [10, с. 333]. В большинстве своём цитатный материал, к которому обращался композитор, был связан с бытовой музыкой. Чаще других Айвз цитировал «мелодии гим-

нов, хоралов, патриотических песен, охотничьих зовов (bugle calls), популярных салонных песен (parlor), сельских скрипачей (fiddle tunes), студенческих, задравных песен, барабанные ритмы маршей» [там же], но мог использовать и академическую европейскую музыку от И. С. Баха и Л. Бетховена до К. Дебюсси.

Роль цитат в музыке Айвза исследователями трактуется в определённом ключе. Они понимаются как своего рода отсылки, комментарий «к звуковому быту американской провинции», с их помощью композитор, как пишет О. Манулкина, «воплощает в звуке “унесённую ветром” Америку» [11, с. 74]. То есть цитаты образуют тот «интонационный словарь», который формирует и звуковой, и смысловой облик сочинений американского композитора. В симфонии Доннера использование цитат опирается на иные идеи.

Хенрик Отто Доннер относится к числу наиболее ярких представителей общества «Финская музыкальная молодёжь», с ним в Финляндии связывают активное наступление авангарда (деятельность общества нашла подробное освещение в статье Е. Окуневой, см.: [12]). К моменту написания симфонии Доннер, по словам М. Хейниё, пользовался славой «радикальнейшего авангардиста Финляндии» [9, с. 165]. Причиной были непохожие друг на друга проекты, движимые неутомимым поиском новых форм высказывания и ассимилирующие на финской почве опыт европейской и американской новейшей музыки. Так, в 1962 появилась «Cantata profana» для трёх солистов и камерного ансамбля, возникшая под влиянием булезовского «Молотка без мастера», а рядом с ней – «Идеограмма 1». Эта «экспериментальная пьеса, исследующая уровни звучания», строилась на оппозиции звука и шума: в ней на фоне гула,



создаваемого 12 транзисторами, появлялись «микроэлементы, несущие информацию» – реплики отдельных инструментов (флейты, кларнета, тромбона и ударных) (цит. по: [Ibid., с. 164]). Благодаря своему составу, «Идеограмма 1» имеет параллель с «Воображаемым пейзажем № 4» (1951) Джона Кейджа, рассчитанным на аналогичное число радиоприёмников. В августе 1963 года Доннер вместе с Терри Райли и Кеном Дьюи, американским художником-перформером, драматургом и режиссёром, осуществили на улицах Хельсинки первый финский хэппенинг – «Уличную пьесу Хельсинки», его идеи нашли продолжение в пьесе того же года «For Emmy 2». В её финале предполагалось управление реакцией публики: исполнители должны были вмешаться в ритм аплодисментов и развивать его до образования эффектного звукового поля.

К цитатному материалу, который довлеет в Симфонии, Доннер стал систематически обращаться несколько раньше 1964 года. Например, в его пьесе «Идеограмма 2», созданной для выставки «Финляндия строит» (1963) и звучавшей в её залах, музыкантам предписывалось время от времени играть фрагменты известных концертов; «f-moll'ая мазурка и прочие тональные аллюзии, ... разбавляющиеся “нормальным джазовым соло”», по словам М. Хейниё, есть в уже упомянутой пьесе «For Emmy 2» [Ibid., с. 166–167]. Показательно, что в перечисленных опусах есть не только заимствования, но и соединение академической и неакадемической музыки. Однако в симфонии оба свойства

получили иное количественное и качественное выражение.

С одной стороны, число цитат здесь выросло в разы, с другой – они прошли тщательный отбор и зафиксированы в нотном тексте. Показателен способ их связи. Иногда композитор опирается на интервальную или ритмическую общность следующих друг за другом контрастных блоков: например, бетховенская тема судьбы и фрагмент из «Дивертисмента» Л. Сегерстама исходят из аналогичного ритмического мотива. Но чаще разнородные фрагменты буквально «склеены» между собой: так, за темой моцартовской «Маленькой ночной серенады» звучит кластерная полоса в духе К. Пендерецкого (пример № 4, такты 4–5 и такты 6–7), за экспрессивным соло альты (в стиле Кокконена) – фрагмент из лигитиевых «Атмосфер».

Пример № 4

Х. О. Доннер. Симфония № 1, фрагмент

Example No 4

H. O. Donner. Symphony No. 1, fragment

The image displays a musical score for Example No 4, which is a fragment from the first symphony by Heino Donner. The score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the fragment, with staves for Violins I and II, Violas, Violas, and Cellos/Double Basses. The second system shows a more complex arrangement with multiple staves, including a piano part, and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ff'. The score is written in a 4/4 time signature and includes various musical symbols and annotations.

Это свойство отразило опыт работы Доннера в двух центрах электронной музыки – на студии «Siemens» в Мюнхене и на семинарах Г. Кёнига в Билтховене. Здесь композитором были созданы магнитофонный коллаж к фильму Э. Руотсало «Kaksi kanaa» («Две курицы», 1962) и первое финское сочинение для плёнки – «Esther» (1963). Принципы монтажа и коллажа, лежавшие в тот момент в основе создания электронных сочинений, в Симфонии были применены к материалу сугубо инструментальной природы. Кроме того, на музыку Симфонии распространился взгляд (характерный композиторам-электронщикам), согласно которому любой звуковой фрагмент оценивается с точки зрения его акустических характеристик, а не в связи со стилевой или жанровой принадлежностью. Такая установка была сформирована ещё в конкретных сочинениях П. Шеффера и уравнивала в правах звучания любой природы, в том числе звук и шум. Принадлежность к обозначенной традиции объясняет «сочетание несочетаемого» в партитуре Симфонии: в ней фрагменты из «рафинированных» авангардных сочинений («Структуры» П. Булеза, «Атмосферы» Д. Лигети или «Конкорд-соната» Ч. Айвза) соседствуют со «шлягерами» классического репертуара (Пятой Л. Бетховена и «Маленькой ночной серенадой» В. А. Моцарта), а также с настоящими хитами тех лет – песней «Битлз», выпущенной в год написания Симфонии и постоянно звучавшей тогда из радиоприемников, и знаменитым джазовым стандартом, принадлежащим В. Дюку.

Наступило время задаться вопросом, почему «маленькую поэму в романтическом духе» Доннер всё-таки назвал «симфония». Что за этим стоит? Финские

исследователи близки в оценке Симфонии Доннера. По мнению М. Хейниё, в ней совершенно ясно выражена ирония в отношении сибелиусовской традиции, где особенно ценилась симфоническая форма [там же, s. 167]. Э. Салменхаара, соратник Доннера по «Финской музыкальной молодёжи», связывает функцию этого сочинения с протестом не только «против симфонии, но против той академической и несамостоятельной манеры, в которой многие из наших современных композиторов пробовали подражать традиционной симфонии» [13, s. 139].

Целая сумма факторов позволяет воспринимать обсуждаемый опус как движимый идеей авангардного отрицания: в нём нарушаются не только внешние, но и внутренние черты жанра. К уже упомянутым признакам – одночастности, компактности и камерности – добавим отсутствие в общей композиции опоры на идею семантических оппозиций (М. Арановский) и определённого уровня концепционных обобщений. Это произведение выражает совершенно определённую эстетическую установку и направлено на фиксацию «звукового портрета» своего времени. М. Хейниё приводит высказывание Доннера, весьма показательное в этой связи и запечатлевшее его позицию начала 1960-х: «Для меня музыка есть нечто, что окружает наше время, что звучит постоянно» [9, s. 157]. Как представляется, Симфония смогла воплотить смысл этих слов полнее всей другой музыки композитора, возникшей в первой половине 1960-х. И если современникам это произведение представлялось антисимфонией (например, такое определение сочинению дал Э. Салменхаара [13]), то сегодня в нём также можно усмотреть один из вариантов возвращения к этимологии



жанрового имени, к самому смыслу слова «симфония».

Хотя по аналогии с тем, что сочинение имеет несколько альтернативных названий (напомним, все они соединены между собой через союз «или»), его содержание также может иметь варианты трактовки. Так, Э. Салменхаара считает: «Симфония Доннера есть своего рода набор впечатлений от западной музыки от времени венского классицизма до Лигети» [там же, с. 139].

Подведём итоги. Возникшие друг за другом сочинения Раутаваара и Доннера вполне закономерно оказались мало похожими друг на друга. За каждым из них стоял его творец и те индивидуальные идеи, что его волновали. Если Раутаваара выступал как молодой, находящийся в по-

иске академический композитор, то Доннер, особенно в первой половине 1960-х, представлял типичным нонконформистом, бунтующим против устоявшихся традиций и норм. Потому в симфонии первого, несмотря на сложность и неординарность её устройства, было обнаружено немало типичных признаков, а в симфонии второго констатировалось серьёзное обновление жанрового содержания. Вместе с тем опусы Раутаваара и Доннера в истории финской симфонии выполнили сходную функцию: они помогли выйти из плена сибелиусовского влияния, показали новые горизонты в трактовке жанра, заложив тем самым почву для расцвета симфонии, который финское искусство будет переживать в последние десятилетия XX века.

Примечания

¹ В настоящий момент Финская ассоциация симфонических оркестров включает 20 коллективов: профессиональные симфонические оркестры есть в 12 городах, камерные и полупрофессиональные – в восьми. Более подробная информация о каждом из них размещена на сайте Финской ассоциации симфонических оркестров (<https://www.sinfoniaorkesterit.fi/>).

² Контрактные условия обязывают композитора сочинять для «своего» оркестра, нередко это – симфонии. На сегодняшний день штатные композиторы есть в пяти коллективах: Симфоническом оркестре г. Лахти (почётный композитор – К. Ахо), Филармоническом оркестре г. Тампере (штатный композитор – И. Куусисто), Городском оркестре Оулу (штатный композитор – О. Корткангас), Филармоническом оркестре г. Турку (штатные композиторы – М. Хейниё, А. Хилборг), Городском оркестре г. Вааса (штатный композитор – М. Фагерудд).

³ Грантовая политика, проводимая финнами в области культуры, признана образцовой. Индивидуальные художественные стипендии (гранты) в Финляндии могут выдаваться сроком на один, три, пять или пятнадцать лет. Получение подобной стипендии, как правило, даёт её обладателю возможность полностью сосредоточиться на творческой работе.

⁴ В целом разные исследователи по-своему видят периодизацию музыкальной истории Финляндии. Мы опираемся на периодизацию К. Корхонена, в которой выделяются: национальный романтизм (1890–1930-е); модернизм 1920-х (первая волна модернизма); неоклассицизм (1940-е – середина 1950-х); додекафонный период (середина 1950-х – начало 1960-х); вторая волна модернизма (1960-е); период новой тональности (1970-е); стилевой плюрализм (1980-е и далее) [7].

⁵ Национальный романтизм (или карелианизм) – течение, сначала определившееся в литературе и живописи Финляндии (1890-е), чуть позже обнаружившее себя в музыке.

Его характерной чертой стала поэтизация калевальской тематики, карельской традиционной культуры, быта, пейзажа. В музыке кроме характерных сюжетов национально-романтическим сочинениям свойствен позднеромантический круг средств: гармония, особенности формы, жанры.

⁶ Финский неоклассицизм при схожем с европейским наименовании имеет иные временные рамки и суть. Если в Европе течение неоклассицизма охватывает два предвоенных десятилетия и ориентировано на классическую и доклассическую музыку, то неоклассицизм «по-фински» имеет до- и послевоенную фазы (1930-е – начало 1940-х и середина 1940-х – начало 1950-х соответственно). В каждой из них осваивается стиль важнейших европейских композиторов XX века: от Стравинского, Равеля, Хиндемита и Онеггера до Бартока, Прокофьева и Шостаковича.

⁷ Точнее время освоения финнами названных техник определяют даты возникновения тех или иных сочинений. Первыми финскими додекафонными опусами стали «Expressivo» (1952), «Три фантазии для кларнета и фортепиано» (1954) Э. Бергмана и «Angoscia» (1954) Н.-Э. Фугштедта. Среди сериальных сочинений назовём «Aubade» (1958) Э. Бергмана. Сонорные опусы – «Syrinx» (1963) К. Рюдмана; Вторая симфония (1963/1966), «Элегии» (1963), «Пьяный корабль» (1965/1966) Э. Салменхаара.

⁸ Правомерно считать, что этот процесс начался ещё в творчестве Сибелиуса: самобытность его симфоний определяется не только характером тематизма, ладогармоническим языком и инструментовкой, обеспечивающими музыке неповторимый нордический колорит, но и поисками в области формы, стремлением преодолеть диктуемую жанровой традицией заданность симфонической композиции.

⁹ Эйноухани Раутаваара (Einojuhani Rautavaara, 1928–2016) – один из крупнейших финских композиторов второй половины XX века. Образование он получил в Академии имени Сибелиуса (класс композиции А. Мериканто), а затем в Джульярдской школе (учился у В. Персикетти и А. Копланда), также стажировался в Швейцарии и Германии. Творчество Раутаваара охватило все основные академические жанры: ему принадлежат 8 симфоний, 14 концертов, несколько опер, камерная и хоровая музыка. Раутаваара также известен как педагог, с 1976 по 1990 год он преподавал композицию в Академии имени Сибелиуса. Среди его наиболее именитых учеников – композитор Калеви Ахо и дирижёр Эса-Пекка Салонен. За свою деятельность в 1985 году Раутаваара был удостоен Государственной премии Финляндии в области музыки.

¹⁰ Хенрик Отто Доннер (Henrik Otto Donner, 1939–2013) – финский композитор, трубач, разносторонний музыкант. Доннер учился в Академии имени Сибелиуса в Хельсинки (у Й. Кокконена и Н.-Э. Фугштедта), а затем в Вене у Д. Лигети. В его творческой карьере переплелось несколько самостоятельных линий. В первой половине 1960-х он прославился как композитор-авангардист, а позже как джазовый и кинокомпозитор, автор популярных песен. В 1966 году Доннер стал одним из основателей звукозаписывающей компании Love Records, сыгравшей важнейшую роль в продвижении рок-музыки в Финляндии. С 1969 по 1976 год он также возглавлял Академическую певческую ассоциацию, а в 1974–1979 годах был председателем Государственной комиссии по музыке.

¹¹ Параллельно с Доннером цитаты и аллюзии в свои сочинения стал вводить К. Рюдман, однако это были камерные опусы – сонаты и квартеты.

¹² Все они имеют заголовки, связанные с соответствующими фигурами: 1. Quadratus («Квадрат»); 2. Zigzag («Зигзаг»); 3. Figurae («Фигуры»); 4. Dedicatio («Посвящение»); 5. Rotatus («Ротация»).



¹³ Обе серии состоят из двух отстоящих друг от друга на тритон гексахордов, второй из которых воспроизводит первый в возвратном движении. В подобных случаях прямые и ракоходные формы серий оказываются равны, это сокращает общее число транспозиций каждой серии до 12 высотных версий примы и 12 вариантов инверсии; ракоход и ракоход инверсии оказываются им идентичны и в композиции не используются.

¹⁴ Только в III части ритмо-временная сторона имеет более детализированное устройство и представлена через организацию плотности звучания, фактурной формы и продолжительности.

¹⁵ Под этим названием Раутаваара объединил в I части струнные щипковые и клавишно-ударные инструменты (арфу, фортепиано, челесту, ксилофон).

¹⁶ Комбинация рядов, регулирующих эти процессы, обновляется каждые три такта, поскольку часть разделена на 12 трёхтактовых разделов.

¹⁷ Звуковысотность в этой части организована самостоятельно. Тут действует принцип, аналогичный II части: последовательность рядов примы и инверсии продвигается вниз по целотоновой гамме – *Pa-Ies*; *Pg-Icis* и т. д.

¹⁸ Предисловие к финалу «Arabescata» цитируется по изданию: Rautavaara E. Symphony № 4. Helsinki: Edition Pan. 1988. 68 s.

¹⁹ Арабские цифры в схеме обозначают группу инструментов, они пронумерованы согласно их расположению в партитуре: 1 – деревянные духовые, 2 – медные духовые, 3 – ударные, 4 – фортепиано, челеста и арфа, 5 – струнные. Знак «+» обозначает одновременное звучание групп, знак «-» – последовательное.

²⁰ Наиболее очевидны эти переключки в связи с выбором тех или иных чисел, упорядочивающих каждую часть. Пространство симфонии гармонизируют цифры: 4 (4 формы серии на прекомпозиционном и композиционном уровнях, 4 сериализуемых параметра в двух первых частях и т. д.), 5 (5 миниатюр во II части, 5 разделов в III части, 10 секций в финале, деление оркестра на 5 инструментальных групп в двух последних частях), 6 (два гексахорда на расстоянии 6 полутонов в структуре серии, 6 инструментальных групп во II части, диспозиция рядов с опорой на число 6 в звуковысотной структуре двух средних частей, 6 сериализуемых параметров в III части), 11 (11 элементов в интервальной серии) и 12 (12 звуков в серии высот, 12 разделов в I части).

²¹ Хотя книга советского учёного ни в какой степени не могла повлиять на финского композитора (достаточно сказать, что книга вышла в 1979 году, через 17 лет после написания симфонии), пересечения между теоретическими обобщениями и рассмотренным нами сочинением поразительны. Они лишней раз убеждают в силе концепции, выстроенной М. Г. Арановским.

Список источников

1. Миронова А. Г. Эйноухани Раутаваара. Эстетика и творчество. Статьи и материалы (сборник переводов): дипломная работа. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, 2000. 130 с.

2. Nordgren P. H. Joonas Kokkonen – Symphonist // Finnish Music Quarterly. 1991. XII/3, pp. 3–8.

3. Окунева Е. Г. «Arabescata» Эйноухани Раутаваары как образец финского сериализма // Текст художественный: грани интерпретации: сб. науч. ст. по материалам международной

конференции / Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2013. С. 329–344.

4. Aho K. *Einojuhani Rautavaara Sinfonikkona / als Sinfoniker / as Symphonist*. Helsinki: Sibelius-Academy Publication Series 5, Pan 131, 1988. 139 s.

5. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2014. 571 с.

6. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век / пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 560 с.

7. Корхонен К. Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней. Ювяскюля: Gummerus Kirjapaino, 2008. 248 с.

8. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 287 с.

9. Heiniö M. *Aikamme musiikki: 1945–1993*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY, 1995. 568 s. (Suomen musiikin historia 4).

10. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XIX – первой половины XX века. Становление национальной идентичности: очерки. М.: Композитор, 2012. 504 с.

11. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 777 с.

12. Окунева Е. Г. Финский авангард начала 1960-х: история, эстетика, практика // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2010. № 1. С. 143–150.

13. Salmenhaara E. Henrik Otto Donner. *Sinfonia No. 1*. Helsingin Sanomat. 18.11.1964. 156 s.

Информация об авторе:

И. В. Копосова – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции.

References

1. Mironova A. G. *Eynoyukhani Rautavaara. Estetika i tvorchestvo. Stat'i i materialy (sbornik perevodov): diplomnaya rabota* [Einojuhani Rautavaara. Aesthetics and Musical Legacy. Articles and Materials (Compilation of Translations): Master Thesis]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, 2000. 130 p. (In Russ.).

2. Nordgren P. H. Joonas Kokkonen – Symphonist. *Finnish Music Quarterly*. 1991. XII/3, pp. 3–8.

3. Okuneva E. G. «Arabescata» Eynoyukhani Rautavaara kak obrazets finskogo serializma [“Arabescata” by Einojuhani Rautavaara as a Specimen of Finnish Serialism]. *Tekst khudozhestvennyy: grani interpretatsii: sb. nauch. st. po materialam mezhdunarodnoy konferentsii* [Artistic Text: Facets of Interpretation: Compilation of Scholarly Articles Based on the Materials of the International Conference]. Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory. Petrozavodsk, 2013, pp. 329–344. (In Russ.).

4. Aho K. *Einojuhani Rautavaara Sinfonikkona / als Sinfoniker / as Symphonist*. Helsinki: Sibelius Academy Publication Series 5, Pan 131, 1988. 139 p.

5. Pereverzeva M. V. *Aleatorika kak printsip kompozitsii: dis. ... d-ra iskussvovedeniya* [Aleatory Technique as a Principle of Composition: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2014. 571 p. (In Russ.).



6. Ross A. *Dal'she – shum. Slushaya XX vek* [Further On there is Noise. Listening to the 20th Century]. Translated from the English by M. Kaluzhsky and A. Gindina. Moscow: Astrel: CORPUS, 2012. 560 p. (In Russ.).

7. Korkhonen K. *Kompozitory Finlyandii ot Srednevekov'ya do nashikh dney* [Composers of Finland from the Middle Ages to the Present Day]. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 2008. 248 p. (In Russ.).

8. Aranovskiy M. G. *Simfonicheskie iskaniya: Problemy zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 gg.: issledovatel'skie ocherki* [Symphonic Quests. Issues of the Genre of the Symphony in Soviet Music During the Period of 1960–1975: Research Essays]. Leningrad: Sovetskiy Kompozitor, 1979. 287 p. (In Russ.).

9. Heiniö M. *Aikamme musiikki: 1945–1993* [Music of Our Time: 1945–1993]. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY, 1995. 568 p. (Suomen musiikin historia 4 [History of Finnish Music 4]). (In Finnish).

10. Sigida S. Yu. *Muzykal'naya kul'tura SSHA kontsa XIX – pervoy poloviny XX veka. Stanovleniye natsional'noy identichnosti: ocherki* [Musical Culture of the USA of the Late 19th and the First Half of the 20th Centuries. Formation of the National Identity: Essays]. Moscow: Kompozitor, 2012. 504 p. (In Russ.).

11. Manulkina O. B. *Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: 20th Century American Music]. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House, 2010. 777 p. (In Russ.).

12. Okuneva E. G. *Finskiy avangard nachala 1960-kh: istoriya, estetika, praktika* [Finnish Avant-garde Music of the Early 1960s: History, Aesthetics, Practice]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2010. No. 1, pp. 143–150. (In Russ.).

13. Salmenhaara E. *Henrik Otto Donner. Sinfonia No. 1*. Helsingin Sanomat. 18.11.1964. 156 p.

Information about the author:

Irina V. Kuposova – Ph.D. (Arts), Associate Professor, Head at the Music Theory and Composition Department.

Поступила в редакцию / Received: 03.11.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 17.11.2021

Принята к публикации / Accepted: 19.11.2021

