

*На правах рукописи*

**Колосова Ирина Владимировна**

**Симфоническое творчество Калеви Ахо  
в контексте развития европейской симфонии**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

*Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения*

Санкт-Петербург  
2004

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции  
Петрозаводской государственной консерватории  
им. А. К. Глазунова.

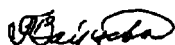
- Научный руководитель:** доктор искусствоведения,  
профессор И. Н. Баранова
- Официальные оппоненты:** доктор искусствоведения,  
профессор А. К. Кенигсберг  
кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник  
Г. В. Петрова
- Ведущая организация:** Московская государственная  
консерватория  
им. П. И. Чайковского

Защита состоится 31 мая 2004 г. в 15 часов 15 минут на заседании диссертационного совета Д. 210. 018. 01 по присуждению ученой степени доктора искусствоведения в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3.

Автореферат разослан 24 апреля 2004 г.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор искусствоведения,  
профессор



Т. А. Зайцева

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Финская музыкальная культура, долго находившаяся на периферии музыкальной жизни Европы, в настоящий момент испытывает необычайный подъем. Расцвет музыкальной жизни обеспечен многими факторами, среди них главные — разветвленная система музыкального образования и мощная государственная политика поддержки творческих людей. Важнейшим проявлением культурного подъема стала активность композиторской школы, объединяющей сейчас около 40 действующих музыкантов нескольких поколений. Жанровый и стилевой спектр их сочинений широк: от продолжения традиций прошлого до ультрасовременных экспериментальных опусов. К сожалению, в России, несмотря на территориальную близость к Финляндии, этот пласт современного европейского искусства остается практически неизвестным.

Калеви Ахо (*Kalevi Aho*) по праву считается ведущим композитором современной Финляндии (он снискал также славу музыковеда, общественного деятеля). Будучи автором около 100 опусов разных жанров, Ахо находится сейчас на пике творческой активности, уделяя наибольшее внимание, концерту, опере и симфонии. Выбор *симфоний* в качестве объекта исследования обусловлен значительностью этих произведений композитора и его высокой продуктивностью в данной сфере в последние годы.

Долгое время финская симфония устойчиво ассоциировалась с именем Сибелиуса. Однако весь XX век этот жанр не покидает музыкальной арены в Финляндии, являясь центром притяжения для композиторов разных поколений, различных техник, эстетических установок. Кроме Ахо «дело Сибелиуса» продолжили П.-Х. Нордгрэн, А. Карьялайнен, С. Ранта, Э. Энглунд, Й. Кокконен, Э. Раутаваара, Э. Салменхаара. Багаж их симфонических сочинений обширен. Изучение творчества Ахо станет одним из первых шагов в освоении нашей наукой пост-сибелиусовской финской симфонической музыки. Его сочинения дают также возможность прикоснуться к более общей проблеме: что является собой современная симфония вообще, насколько определяющим для ее нынешнего состояния стал опыт,



накопленный этим жанром в музыкальной истории. Все сказанное определяет актуальность исследования.

Материалом для изучения стали партитуры симфоний Ахо, его музыковедческие работы, статьи о нем и его опусах, а также интервью с композитором. **Предмет** исследования прежде всего составляют основные линии, определившие оригинальность симфонического письма композитора: особое значение средств полифонии в организации музыкального целого; стремление к моделированию жанрового пространства сочинения на пересечении симфонических и концертных черт; расширение скерцозной образности в цикле и появление феномена симфонии-скерцо.

**Цель** работы — проследить корни этих линий в истории жанра, рассмотреть их неповторимое выражение в творчестве Ахо, соотнести музыку композитора с европейским симфоническим контекстом. В связи с избранным ракурсом установились следующие задачи исследования:

- дать общую оценку симфонического творчества Ахо, проанализировать индивидуальные свойства его симфоний, тем самым ввести в научный обиход ряд неизвестных нашей науке сочинений, а также привлечь внимание исполнителей к этой неординарной музыке;
- показать основные особенности композиторского почерка финского автора как представителя искусства XX века; определить соотношение традиционного и новаторского в его симфонических циклах;
- рассмотреть исторический процесс формирования линий, рельефно выступающих в симфоническом творчестве Ахо; акцентировать генеральные направления в их становлении; найти место финского композитора в эволюции европейской симфонии;
- сделать заключение о вкладе Ахо в развитие жанра симфонии.

В связи с целями и задачами сочинения Ахо рассмотрены с разной степенью подробности, кроме того, анализ некоторых из них рассредоточен по разным главам, концентрируясь вокруг заявленных здесь проблем. Отбор и исследование наиболее интересных граней симфонического письма композитора позво-

лил увидеть своеобразие творчества Ахо и в то же время показать, насколько его музыка органично вписывается в историю жанра, сколь сильно она инспирирована мощным потенциалом европейской музыкальной культуры.

Взгляд на симфонии Ахо как некое продолжение определенных линий развития европейской симфонии потребовал пересечения исторического и теоретического подходов к материалу, обозначил в качестве ведущих индуктивный и компаративный **методы** исследования. Для методологии диссертации определяющим стал опыт отечественного музыкознания и такие его достижения, как теория симфонизма Б. Асафьева, теоретические положения М.Арановского о семантическом инварианте симфонии, исследования Е.Назайкинского, О.Соколова, М.Уткина, Э.Финкельштейна о музыкальных жанрах, труды о полифонии и фуге А.Должанского, В.Фраенюва К.Южак. Важную роль в становлении метода работы сыграли фундаментальные монографии И.Барсовой М.Сабининой о крупнейших композиторах-симфонистах.

**Научная новизна** диссертации заключается в самом предмете исследования: она открывает для отечественного музыкознания новое имя и новую музыку. Кроме того, анализ некоторых аспектов симфонического творчества Ахо, в особенности его симфоний-скерцо, позволяет открыть новую страницу бытия жанрасимфонии.

**Практическая ценность.** Материалы и выводы исследования могут быть использованы в вузовских и училищных курсах анализа музыкальных произведений, полифонии, истории зарубежной музыки, а также могут быть полезны специалистам, занимающимся вопросами творчества композиторов XX столетия, особенно музыкой Европейского Севера.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А.К.Глазунова и рекомендована к защите. Положения работы используются автором в лекциях для студентов теоретико-композиторского отделения по курсам полифонии, методологии музыкознания, специального курса «Теоретические проблемы музыки скандинавских стран и Финляндии». Материалы диссертации представлены в

докладах на международных научных конференциях: «Культурные коды двух тысячелетий» (Петрозаводск, 2000); XIV конференции по изучению скандинавских стран и Финляндии (Архангельск, 2001); «Свое» и «чужое» в культуре народов Европейского Севера (Петрозаводск, 2001); на конференции «Петрозаводская консерватория как центр музыкального образования и культуры Карелии и Европейского Севера» (Петрозаводск, 2002).

**Структура** работы оформилась в три главы, обрамленные Введением, Заключением, в нее также включены три Приложения.

## **II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** дается краткая характеристика состояния музыкальной жизни современной Финляндии; обосновываются цели и задачи работы; характеризуется литература по проблеме; рассматриваются эстетические установки творчества Ахо, определяется его понимание жанра симфонии, делается попытка толкования содержания симфоний.

**Глава I. «Конструктивная сила полифонии в ранних симфониях»** открывается рассмотрением причин интереса Ахо к полифонии (его Первая, Вторая; Четвертая симфонии содержат фугу; в четырехчастной Первой две фуги расположены по краям цикла; одночастная Вторая целиком разворачивается как тройная фуга с отдельными экспозициями тем, трехчастную Четвертую фуга открывает). В начале 1970-х годов для Ахо актуальной была проблема восприятия массовой аудиторией сегодняшней музыки академических направлений. Кардинальные изменения музыкального языка в XX веке сделали современные опусы непонятными широкому слушателю. Выбор известной формы, считает Ахо, станет средством продвижения сочинения к публике. Фуга с подобной ролью справится лучше других форм (лежащая в ее основе передача темы из голоса в голос без труда понятна даже неопытному слушателю). Ахо ощущает фугу твердой формой, решающей важные для начинающего композитора вопросы внутренней цельности сочинения.

«Полифонический уклон» ранних симфоний Ахо выводит разговор о них к проблематике, сообщающейся с тенденциями музыкально-исторического процесса XX столетия, характери-

зующегося повышенным вниманием к полифонии, в частности, к фуге. Фуга в XX веке получила распространение именно у крупных симфонистов: П.Хиндемита, Д.Шостаковича, Б.Бартока. Закономерность этого явления и индивидуальные черты содержащих фугу симфоний Ахо обсуждаются в двух разделах главы.

В первом — Симфония и фуга: основные этапы взаимодействия — рассматривается общение симфонии и фуги с позиций, причин вхождения фуги в симфонический цикл, функций фуги в рамках целого, специфики медленной фуги в симфонии.

Уже в эпоху барокко она становилась частью цикла, всегда выступая, вне зависимости от его типа, в функции центра тяжести (ТЛиванова). Эта традиция сохраняется и в дальнейшем. В XVIII веке, в точке кульминационного развития, благодаря воплощению идеи становящегося во времени единого образа, фуга обрела небывалую устремленность, стала самой динамичной, процессуальной формой, что особенно ощутимо в быстрой музыке. Потому с эпохи барокко, фуга в цикле выступает в роли носителя действенных образов, концентрирует содержательную доминанту сочинения. Таким образом, внимание к фуге крупных симфонистов XX века связано с присущим ей динамизмом.

Актуальность фуги объясняется и ее способностью откликнуться на свойственный симфонической музыке XX столетия поиск альтернативы сонатности, испытывающей к тому времени кризис. Фуга может выстраивать целое, устремленное к концу. При этом ее процессуальность *иного свойства*, чем у сонатной формы, поскольку фуга не настроена на достижение нового результата в процессе развития. Если сонатная форма направлена *вперед*, то фуга — скорее *вглубь* (К.Южак). Поэтому в циклах XX века фуга не только берет на себя функцию центра тяжести, но может из финала (как было в классикоромантической музыке) перебраться в начало сочинения, став *альтернативой традиционной сонатной формы* (например, в «Музыке для струнных, ударных и челесты» Бартока или в ранних симфониях Ахо).

Партитуры Ахо открывают и новую грань бытования фуги в симфонии XX века, поскольку каждая из фуг композитора *медленная*, тогда как до того обычно fuga присутствовала в быстрых частях. Выбор финского автора в пользу медленной фуги видится пересечением двух самостоятельных линий: естественной склонности композиторов-симфонистов XX века к фуге и тенденции *замедления темпа* в начале сонатно-симфонического цикла, в сонатной части, наблюдаемой с конца XIX столетия.

В искусстве XX века возрастает значение настроений, связанных с рефлексией, философскими размышлениями. В рамках симфонии это проявилось особенно ярко. М.Арановский отмечает в современной симфонии перестановку содержательных акцентов в сравнении с классическими образцами жанра. В ней вместо сложения многообразного целого из дополняющих друг друга частей, за счет вытеснения одних граней происходит укрупнение таких состояний, как действие и медитация. Движение к этому заметно еще в последних симфониях П.Чайковского, в симфониях Г.Малера. Их внутренний мир пронизан субъективными настроениями, и состояния размышления, соответственно, медленная музыка, занимают здесь не последнее место. В XX веке эту линию продолжают симфонии Шостаковича и ранние симфонии Ахо, имеющие глубокую содержательную общность: они «изображают мир, ввергнутым в катастрофы» (М.Арановский), и человека, остро ощущающего в этом мире собственное одиночество. Поэтому у Ахо мы обнаруживаем превалирование двух сфер — *медитативной* и *действенной*. Последняя нередко связана с отрицательными образами или образами с «двойным дном», выявляющими отрицательный заряд в ходе развития. Большая же часть медленной музыки — это фуги, что неслучайно. С конца XIX века из-за роста философско-рефлексирующих настроений симфонический цикл во многом изменил свою содержательную доминанту: он начал двигаться не «вперед», как в классических образцах, а «вглубь». И вполне естественно, что симфония с подобной организацией содержательного пространства в определенный момент обнаружила для себя медленную фугу — форму,



не только с той же направленностью, но от природы годную для воплощения медитативно-рефлексирующего модуса.

Мотивация интереса к фуге у Ахо многоаспектна. Фуга для него — форма с ясной, логичной, доступной для понимания композиционной идеей, кроме того, мощная, твердая конструкция. Она же — вместилище глубокой образности, которая, рельефно проявляясь в Первой симфонии, закрепляется во Второй, Четвертой, определяя квинтэссенцию содержания ранних опусов.

Ранние циклы индивидуальны и по-разному решают вопрос бытования фуги в них. Раздел — *Фуги ранних симфоний Ахо* — отвечает на вопросы: существует ли модель фуги Ахо; каковы варианты ее претворения; чем фуга обогащает симфонию?

Первая симфония (1969) четырехчастна, но количество частей и их монотематические связи — едва ли не всё, что соединяет это сочинение с традицией. Фуги (крайние части цикла) разделены двумя характеристическими скерцо. Обе фуги вырастают из одной темы (тема финала — обращенный вариант темы I части) и создают свой рассредоточенный (обрамляющий) субцикл. Они обнаруживают значительное сходство в выборе средств экспонирования, развития темы, а также в строении целого. Именно здесь формируется своего рода *модель* фуги, с которой Ахо будет работать далее.

Обе экспозиции опираются на струнную группу. Это позволяет темброво обособить начальный раздел формы и строить его по аналогии с экспозицией четырехголосной хоровой или монотембровой инструментальной фуги, невзирая на многотембровость оркестра. Экспозиции имеют четкий тональный план проведения. Ведущей линией развития в фугах становится контрастирование двух вариантов темы — прямого и обращенного. Авторское композиционное решение *экономно* и даже несколько *схематично*, что можно объяснить интересом Ахо к заключенной в фуге конструктивной силе. Стройность целого обеспечивается общностью тематизма крайних частей, сходством способов построения формы в них и тем, что соотношение краев цикла напоминает *двойную фугу*.

Обращение Ахо к медленной фуге совершенно определенно связано с содержанием Симфонии, где преобладают философско-сосредоточенные настроения. В отличие от Второй и Четвертой симфоний, абстрактных по сюжету, это сочинение фактически программно. Импульсом к его написанию послужило стихотворение У.Кайласа «Скрипка». Оно повествует о безумном человеке, воображающем себя скрипачом, со звучанием воображаемой скрипки все глубже уходящим в свои думы. Сюжетный план Симфонии может быть прочитан как погружение в мир фантазий, все дальше и дальше уводящих от действительности. Медленные фуги способствуют передаче этого погружения, позволяя как нельзя лучше вовлечь слушателя в круг настроений подобного плана.

Одночастная Вторая симфония (1972) складывается из четырех крупных разделов-блоков: первые три имитационно излагают и по-своему развивают каждый свою тему, в четвертом эти темы вступают в контрапункт, образуя тройную фугу. Три первых раздела достаточно масштабны, это субфуги в рамках суперфуги, построенные по законам, зависящим от их местоположения и функции в рамках целого.

Начальная фуга — аналог I части сонатно-симфонического цикла, развернутой, драматичной, хотя и медленной — полномасштабна. «Вторая часть», представляющая фугато из одной группы проведений, аналогична медленной части. Динамичная, стремительная третья субфуга наделена чертами скерцо и финала. По степени развитости формы она ближе к первой субфуге, но из-за местоположения существенно отличается от нее. Несмотря на активный, моторный характер материала, в процессе развертывания последней субфуги постепенно накапливается эффект торможения, характерный для финала.

В субфугах композитор продолжает работать с уже сформированной моделью. Здесь также получает максимальное выражение наметившаяся в Первой симфонии тенденция к скреплению цикла средствами полифонии. Однако, по-видимому, почувствовав некоторую схематичность композиционных решений, в Четвертой симфонии (1973) Ахо ограничился использованием фуги только в I части.

Трактовка фуги в Четвертой симфонии меняется. Фуга здесь не «суперидея» цикла, а только форма отдельной части. Опираясь на ту же модель, что и раньше, начальная часть держится ее только в экспозиции, затем принципы фуги соединяются с сонатными. В диссертации проанализировано взаимодействие фуги и сонатной структуры в I части.

После Четвертой симфонии систематическое применение имитационного изложения исчезает из сочинений Ахо. Последующие опусы, ориентируясь на ту же образную доминанту — мир переживаний и дум современного человека, раз от раза обретают все большую широту и разносторонность, достигая к поздним произведениям калейдоскопичности, отчего длительная концентрация на одной сфере, связанная с фугой, постепенно теряет свою актуальность. Партитуры Пятой (1976) и Шестой (1980) симфоний стали «оплотом модернизма» в творчестве Ахо, традиционная полифония превратилась в них в «полифонию музык» (К.Корхонен) — соединение в одновременности контрастных тематических образований.

От фуги ранним симфониям передались философская глубина, неспешность, основательность, длительная концентрация на одной образной сфере. Благодаря фуге четко определился ракурс симфонической концепции в целом — рефлексия по поводу «противоречивости нашего существования» (К.Ахо). Для развития же симфонии вообще партитуры молодого финна значимы пересечением линий, наметившихся в развитии жанра в XIX веке: появлением в цикле медленной фуги, носительницы философской образности, и замедлением темпа внутри симфонии, поворотом внутрисимфонического вектора «вглубь».

Глава II. «Концертность симфонических партитур Ахо» рассматривает одну из жанровых сторон его сочинений. Для творчества композитора актуальна идея обогащения симфонии концертными признаками. Иногда это напрямую отражено в названии: Третья и Девятая симфонии обозначены *Sinfonia concertante* (для скрипки и для тромбона с оркестром); Восьмая написана для *органа* и симфонического оркестра, Десятая — для *шести групп ударных* и оркестра, Третья камерная симфония — для *альтового саксофона* и 20 струнных. Но даже если солирующий тембр не выделен в заглавии, коренная идея кон-

церта — сопоставление соло или групп с тугги оркестра — нередко ощутима в его опусах.

Ахо, получив первоначальное образование как скрипач, тяготеет к сольным высказываниям в своей музыке. Концерт — один из ведущих жанров его творчества. Работа с 1992 года в качестве штатного композитора симфонического оркестра г. Лахти, позволила ему сочинять «адресно»; с тех пор каденции и сольные фрагменты становятся обязательным моментом его партитур и пишутся для конкретных оркестрантов. Наконец, через все творчество композитора проходит жанр сольной инструментальной миниатюры с названием *Solo*.

Склонность Ахо к сольному выражению созвучна свойственному музыке XX века повышению интереса к *концерту*—жанру, и к *концертированию* — характерному для него приему изложения. Эта тенденция сопряжена с расширением взгляда на концертирование, превращающегося из приема изложения в *композиционный метод*, сопоставимый по универсальности с симфонизмом; кроме того, с влиянием концерта и концертирования на жанр симфонии.

Первый раздел главы — *Диалог симфонии и концерта в истории. Специфика симфонизма и концертирования* — рассматривает этапы взаимодействия названных инструментальных жанров. Начальный этап связан с барокко, временем формирования структуры музыкальных жанров, и ознаменован возникновением симфонии кончертанте XVIII века. Она объединила мощь звучания симфонического оркестра, тип образов, развивавшихся тогда в симфонии, блеск сольного виртуозного исполнительства. Жизнь симфонии кончертанте была определена принципом концертирования. Исполнительский состав с несколькими солистами позволял ей чередовать звучание солирующих тембров, групп солистов, всего оркестра. Но в начале XIX века симфонию кончертанте поглотил сольный концерт, закрепившийся как магистральная разновидность жанра.

Симфонию и концерт зрелого классицизма отличает набор стабильных признаков: определенное строение цикла, тип содержания, композиционный метод: в одном случае — симфонизм, в другом — концертирование, которые вместе с присутствующими им типами музыкального содержания обеспечивают

принципиальное различие между данными жанрами. Для симфонизма характерны *«непрерывность музыкального сознания»* (Б.Асафьев), особое состояние *погруженности в происходящее*, сопряженное *с устремленностью вперед, к конечной цели*. Концертирование же отличается *преобладанием дискретности над непрерывностью*, в нем вместо идеи устремления целого действует гедонистический по духу *принцип наслаждения настоящим моментом, пребывания в нем*. Концертированию присущи тембровое сопоставление, диалог, соревнование солиста и оркестра. Его основой непременно является виртуозное начало, рождающее эффектное, броское, яркое музыкальное изложение.

Если в начале XIX века концерт и симфония существенно отличались внешне и внутренне, не были настроены на диалог между собой, то в середине века оба жанра начинают взаимодействовать, черпая из этого стимул к дальнейшему развитию. Одной из ведущих линий эволюции концерта этого времени становится его *симфонизация*. Концерт теряет многие свойственные ему внешние признаки. Из него уходит двойная экспозиция; каденция, важнейший атрибут виртуозного начала, берется композитором «под контроль». Отказ от двойной экспозиции ведет к замене *более дискретного* и менее динамичного концертного изложения изложением *более связным*, устремленным вперед. Созданию динамичного тока способствует и подчинение каденции общей драматургии формы. Симфонизация концерта — доказательство многостороннего развития симфонизма в XIX веке.

Концертирование же подобное развитие получает в XX столетии. Благодаря композиторам-неоклассикам, возродившим практически всех исторически существовавшие разновидности концерта, концертный *принцип соревнования* умножил количество своих проявлений (солист — оркестр; группа солистов — оркестр; солист — группа; солисты между собой и т.д.), из-за чего концертирование получило небывалую динамическую силу. Впоследствии оказалось возможным употребление перечисленных вариантов в рамках одного сочинения. Это дает ощущение, что именно в XX веке концертирование под-

нимается на новую высоту, выражая отношения не менее диалектичные, чем симфонические.

Что касается современных симфонии и концерта, то их признаки сейчас чаще переплетаются, чем предстают в чистом виде. Именно так происходит и в большинстве симфоний Ахо. Более детальный анализ партитур композитора ведется в разделе *Концертные черты симфоний Ахо.*

Проникновение концертирования вызывает разную степень «концертизации» симфоний. *Персонификация тембра* — важнейшая предпосылка концертирования — проявляется в Первой симфонии, где скрипка соло появляется в III части, в остальных струнные преобладают, а первым скрипкам поручены важные проведения. Склонность к одному тембру вызвана параллелями между содержанием Симфонии и стихотворения Кайласа «Скрипка», чей мир раскрывается через метафорический образ «сумасшедшей скрипки».

Прием тембровой персонификации трактован необычно: в средних частях лейттембр меняет начальный образ, лишь в финале возвращаясь к исходному состоянию. Скрипка выступает в двух противоположных ипостасях. В крайних частях она становится голосом - лирического героя. Во II части лирический аспект сначала углубляется (вокальная по природе тема фуги, лейттема цикла, здесь превращается в вальс-бостон). В трио лирика отступает. Звучащая у скрипки тема вальса жанрово трансформируется, приближаясь к темам типа *perpetuum mobile*. Она обретает черты механистичности, включает в сочинение образность с «отрицательным зарядом». Эта линия продолжена в III части, где скрипка предстает в образе солиста, исполняющего свою партию виртуозно, с блеском, но вновь без теплоты и душевной наполненности. Скрипка в Симфонии связывается с двумя плоскостями: с душевным миром лирического героя (I, II и IV части) и кардинально противоположной линией внешнего мира (III и трио II части). В соединении с принципами монотематизма это рельефно прочерчивает основную сюжетную линию — раскрытие противоречий в сложных отношениях человека с миром.

Специфика трактовки приема персонификации — *переключение роли лейттембра внутри одного сочинения* — дает

возможность предложить вариант трактовки сюжета Симфонии, построенный на аналогиях со стихотворением Кайласа. Его герой — человек с больной душой, погружен в свои фантазии, их путеводной звездой становится звучание воображаемой скрипки. Сквозь призму стихотворения сюжет Симфонии предстает постепенным уходом от адекватного состояния (жанровые трансформации лейттемы во II части), моделированием своей реальности, не пересекающейся с настоящим (III часть) и возвращением на круги своя. При такой трактовке содержания понятно, почему на протяжении опуса меняется не тембр, олицетворяющий лирического героя Симфонии, а состояния, с ним связанные.

Взаимодействие двух жанров реализуется и в исконно концертном *принципе тембрового диалога*. Наиболее выпукло и индивидуально он воплотился в Восьмой, органной симфонии. Диалог *тембров* модифицировался здесь в диалог *тембровых масс*. Тембровое пространство строится на чередовании звучаний *оркестра* и *органа*, трактуемых как равнозначные по своим возможностям и взаимодополняющие друг друга в красочном отношении «инструменты».

Симфония восьмичастна, центральную роль в ней играют три крупных оркестровых скерцо; за каждым следует органная интерлюдия; обрамляют целое интродукция и эпилог (с совместным звучанием оркестра и органа). Все части идут *attacca*:

**Introduction —**

**Scherzo I — Interlude I — Scherzo II — Interlude II — Scherzo III — Interlude III — Epilogue**

Орган первоначально появляется в симфонии как голос оркестрового хора, участвующий в тембровых переключках, не связанных с концертными идеями. В них он почти не использует всю звуковую и тембровую мощь, играет «вполсилы». Как самостоятельная тембровая масса он заявляет о себе в *Interlude I*. Здесь его вступление сразу воспринимается противостоящим оркестру, словно намекая на двойную экспозицию. Выступая в роли солиста, орган демонстрирует виртуозность и сложность своей партии. В специфике включения его в действие и состоит основной момент близости Симфонии концерту. Но потенциально драматичное сопряжение оркестра и органа не дает про-

должения, выявляющего соревновательную природу межтема-брового диалога, поскольку дальнейшее поведение органа *не-концертно*: органное *tutti* всегда оказывается связанным с кульминационными подъемами, то есть случается *синхронно* с общей активизацией оркестровой ткани.

Развитие в Симфонии складывается в две волны, каждая со своей кульминацией. Вторая кульминация ярче и сильнее, отчего целое устремляется именно к ней; волновой принцип Восьмой — один из вариантов симфонической *драматургии конечной цели* (М.Арановский). Концертное противостояние органа и оркестра (пусть даже формальное) не помешало сочинению остаться симфонией, а лишь помогло прочувствовать его устремленность и этапы продвижения музыки.

Наиболее тесно симфония и концерт взаимодействуют в двух *симфониях концертанте* — Третьей (1973) и Девятой (1994). Оба произведения разделяет временная дистанция, их содержание, общая композиция имеют мало точек соприкосновения. Партитуры сближает появление инструмента-протагониста, но в каждом случае возникают свои нюансы. Композитор говорит, что Третья, начавшись как концерт, непроизвольно становится симфонией с господствующей скрипкой в крайних частях, а Девятая — это действительно симфония с облигатным солистом.

Третья симфония четырехчастна: крайние — отданы скрипке соло и обозначены *Cadenza* (скрипку в них поддерживает камерный оркестр); во II части включается *tutti* большого оркестра, ведущее интенсивный диалог с солистом. В результате скрипичное соло рушится под напором *tutti*, и в III части солист молчит. Сочинение, безусловно, более последовательно реализует идею персонификации тембра, отчего солирующие фрагменты по продолжительности звучания, выразительности, значению в раскрытии сюжета занимают здесь господствующее место. Потому складывается ощущение, что Третья по сути — концерт, а симфонией является лишь формально, по названию. Обозначение «симфония концертанте» стало компромиссом в ситуации, когда сочинение оформилось как и не симфония, и не концерт.



В Девятой же складывается иная ситуация. Она написана практически следом за Восьмой симфонией и обнаруживает с ней тесную взаимосвязь. Внутреннее пространство Девятой организует идея путешествия во Времени: темы Симфонии постоянно мигрируют из настоящего в прошлое и обратно. «Прошрое», представленное музыкой в барочном и ренессансном духе, становится для композитора выражением некоего идеального, гармоничного состояния, вступающего в противоречие с напряженно-драматичной музыкой «сегодняшнего дня». Три части Симфонии опираются на принцип контрастного сопоставления тематических блоков, что, соединяясь с богатством образного мира, дает ощущение нетрадиционного устройства целого. Однако это качество опять-таки компенсируется четкой волновой структурой, ясным распределением функций между частями. Развитие здесь складывается в две масштабные волны; вторая растет с середины II части и буквально не заканчивается, а обрывается в конце сочинения, окзываясь более напряженной.

Партия солиста, наличие в ней каденции, нередкие сольнные фрагменты у других инструментов упрочают концертный статус сочинения. Близка концерту идея чередования ярких тем-образов, наиболее ярко представленная в I части. В то же время развитие подчиненно логике «конечной цели», устремлено вперед, как и должно быть в симфонии. Здесь симфоническое мышление, соединяясь с концертным, реализует себя прежде всего на композиционно-драматургическом уровне. Это оказывается сильным аргументом, чтобы вслед за автором считать Девятую именно симфонией.

«Концертизация» делает симфонии Ахо частью современной музыкальной картины, для которой ситуация жанротворчества, моделирования жанрового содержания сочинения чрезвычайно важна.

Симфония на протяжении всего существования не только подпитывалась средствами другого жанра или другой формы, но и находила потенциал дальнейшего развития в своих собственных недрах. Одна из линий, раскрывающих внутренние возможности симфонии, связана с усилением в цикле значения

скерцозных частей. Она рассматривается в **Главе III. «Феномен симфонии-скерцо в творчестве Ахо»**.

Самым экстраординарным сочинением композитора стала Восьмая симфония, содержащая из всех типичных частей симфонического цикла *только* скерцо. В музыкальной картине XX века она не одинока и перекликается, например, с Девятой и Пятнадцатой симфониями Шостаковича, объединившими музыку преимущественно скерцозного характера. (В истории вспоминаются «танцевальная» Седьмая Бетховена и его Восьмая, где скерцозные признаки проявляют себя везде и особенно в финале; симфонические циклы, где больше, в сравнении с нормативным, жанровых частей: Третья Чайковского, «Фантастическая» Берлиоза, Девятая Малера и др.). По мысли Арановского, для XX века появление симфоний-скерцо закономерно, поскольку в это время скерцозность из грани жизни стала ее универсальной характеристикой, взглядом на действительность. Именно поэтому она вышла за пределы отведенной части и обрела права «экстerrиториальности».

С итальянского «скерцо» переводится «шутка». Но исследователи (Б.Яворский, В.Бобровский, О.Соколов) связывают содержание скерцо скорее с игрой, а не с шуткой. Е.Назайкинский пишет об игровой логике стремительных процессов изложения и развития в скерцо, обеспечивающей скерцо *широкую содержательную функцию*, благодаря чему оно способно *варьировать свое жанровое содержание*. Скерцо не узурпирует, а концентрированно выражает игровую логику, которая может проявлять себя и в других моментах музыкального целого (например, в разработках). В музыкальном тексте игровая логика выявляет себя через оригинальные, неожиданные повороты в изложении и связана с эффектом нарушения инерции восприятия.

Первый раздел главы — *Скерцо. изменяющееся во времени...* — исследует почву, взрастившую Восьмую Ахо. Скерцо стало полноправной частью сонатно-симфонического цикла у Бетховена, где оно склоняется к варьированию жанрового облика, формирует определенные способы передачи игрового начала имманентно-музыкальными средствами, которые «работают» и в жанровых частях, и там, где «модус скерцо» разлит

по циклу (например, в финале Восьмой симфонии). Послебетховенские скерцо продолжают движение по намеченным линиям. Шуберт привносит в скерцо вальс, Брамс — элегию, Мендельсон наполняет жанр сказочно-фантастическими образами. В симфониях Берлиоза скерцозность соприкасается с гротесковостью. В дальнейшем жанровое содержание еще больше расширяется: в сферу скерцо включаются образы демонически-зловещие (Шестая Чайковского, симфонии Малера и Шостаковича), нередко неоднозначные. Во всех случаях на разных уровнях структуры обязательно проявляется игровая логика, закрепившаяся за скерцо как *жанровая черта*.

Важной вехой развития скерцо стало творчество Г.Малера. Специфика его скерцо связана с *многозначностью трактовки* образов. Если до Малера круг сторон бытия, запечатлеваемых скерцо, постепенно *расширился*, то у здесь образ *расплаивается*, обретает двойное дно. Малера продолжит Шостакович, в музыке которого неоднозначность, двойственность образа достигается жанровой трансформацией тематизма. В Девятой симфонии композитора в связи с идеей экспансии скерцозности наиболее примечательна I часть. Известно, что изначально первая часть и скерцо имеют разное содержание. Первая часть отображает процессы изменения, становления, именно в ней рельефней всего проявляется суть симфонического метода. Скерцо же, наоборот, находится «здесь и сейчас» и, несмотря на динамичность и быстрый темп, не стремится показать движение от одного образа к другому. Оно «фотографирует» разные стороны бытия. В диссертации показано, что в I части Девятой, соединяются признаки, типичные для части, открывающей симфонию, и для скерцо, причем последние доминируют.

Насыщение I части симфонического цикла скерцозной образностью и процессами, характерными для скерцо, стало важным достижением на пути к симфонии-скерцо. Последним по времени шагом в этом направлении можно считать изменение роли скерцо в некоторых симфонических циклах XX века. Например, в Пятой А.Онеггера оно перестает быть интермедийной частью, включаясь в единый процесс симфонического развития. Аналогичная ситуация складывается и в Первой симфонии А.Шнитке.

Итак, экспансия скерцозности в симфоническом цикле оказалась связана с двумя направлениями: с постепенным расширением жанровой палитры, охватываемой скерцозной образностью, и с разливанием скерцозности внутри сочинения. Контакт с разными сферами обеспечил скерцо потенциальную способность отражать разные стороны бытия, что важно для симфонии — жанра, моделирующего взгляд на окружающее, выстраивающего *картину мира*. Для второго направления показательным стало сохранение основной черты скерцозного модуса — его опоры на игровую логику при вхождении скерцозных образов в изначально нескерцозные части. Игровая логика, связанная с идеей внезапности в последовании событий, у разных авторов охватывала все новые параметры музыкальной ткани. Ситуация второй половины XX века, использующая явление стилизации, затем полистилистики, добавила сюда стилевой компонент.

Второй раздел — *Ранние симфонии Ахо' на пути к симфонии-скерцо* — анализирует причины склонности композитора к скерцозным образам, выявляет роль скерцо в ранних циклах. Скерцозная сфера активно заявляется в ранних сочинениях. Уже четырехчастная Первая симфония в центре имеет две обрамленные фугами жанровые части, которые имеют коренную для интермеццо функцию — *отстранение* от «сюжета» фуг крайних частей. Появление двух скерцо связано с драматургическим решением: эмоциональным углублением, композиционным акцентированием краев цикла; прообраз такого решения находится в романтической музыке (в частности, в симфониях П. Чайковского). Необычность строения ведет к нарушению «чистоты» содержательной функции каждой части. Пожалуй, только третья есть часть-характеристика, другие соединяют разные функции. Фуги — это и философски-углубленная лирика, и действие. Вторая — и лирика, более интимная, чем в фугах; и характеристика, благодаря жанровой определенности; и действие, но более активное, чем в фугах, обретаемое от жанровой трансформации темы (в трио она приближается к музыке в духе *perpetuum mobile*).

Скерцо Четвертой симфонии не только использует жанровую трансформацию, но помогает реализовать линию сквозно-

го драматургического развития от начала к финалу. Финал Симфонии строится на теме первой части, которая появляется отдельными интонациями и лишь к концу восстанавливает целостность. «Разрушение» темы воспринимается как последствие бури, разразившейся в кульминации скерцо из-за трансформации темы его трио.

В зрелых симфониях (Седьмой, Восьмой), рассматриваемых в разделе *Симфонии-скерцо Калеви Ахо*, действие скерцозного модуса получает иной размах. Многие черты этих сочинений — следствие знакомства Ахо с трилогией немецкого драматурга и прозаика П.Вайса «Эстетика сопротивления», представляющей панораму политической, философской, культурной жизни Европы 1937-45 годов. Близкими себе композитор нашел рассуждения о современном искусстве: творчестве Пикассо, сюрреалистов, дадаистов, Бабея, Горького, Кафки, Брехта. Красной нитью здесь проходит *идея сопротивления*. По мысли Вайса, оно является главным средством, обеспечивающим движение вперед: лишь устремляясь против стандартов, художник может создать настоящий шедевр.

Под воздействием мыслей Вайса композитор обращается к размышлениям о коммуникативном потенциале современной музыки и причинах, позволяющих сочинению быть интересным слушателю. Ахо определяет, что главной из них является *неожиданность*, проявления которой — непредсказуемый динамический контраст, смена стиля, отклонение от заявленного в начале формы конструктивного принципа. Таким образом, он приходит к исключительной оценке основополагающей черты скерцо, что во многом объясняет значимость скерцозного модуса в зрелых опусах композитора.

Первыми произведениями Ахо, многообразно отразившими положения «Эстетики сопротивления», стали опера «Жизнь насекомых» (1987) и Седьмая симфония (1988), созданная на материале этой оперы. Автор подчеркивает их преемственность мыслям Вайса. Залогом бунтарского духа оперы стал гротесковый характер пьесы Карела и Йозефа Чапеков, положенной в основу либретто. Главной находкой пьесы композитор считает *неожиданность* смены жанрового наклона — переход от комедии к трагедии.

Сохраняя сатирический настрой, Ахо в опере многократно умножил идею неожиданности. Образы оперы обобщены (не личности, а человеческие типы), их характеристики прямолинейны: это некие «штампы», связанные с определенным жанром: вальсом, фокстротом, танго, серенадой, музыкой в духе *perpetuum mobile*, маршем, колыбельной и др. Жанры разного времени усиливают конкретность характеристик, обостряя контраст образных смен. Характер пьесы обусловил применение средств музыкальной пародии. Композитор использует аллюзии на протестантский хорал «Ein' feste Burg ist unser Gott», на вступление к симфонической поэме «Так говорил Заратустра» Р.Штрауса. Несоответствие аллюзий сценической ситуации приводит к яркому пародийному эффекту. Аллюзии расширяют стилевое пространство оперы, позволяя применить идею неожиданности в области стиля.

Вслед за оперой всякого рода сюрпризы богато представлены и в Седьмой симфонии. Шесть ее частей названы в зависимости от персонажей или соответствующих моментов действия. Ахо ориентируется на модель цикла с крайними медленными частями и «пучком» скерцо в центре (II, IV и V части). Интермедийная функция скерцозных частей подтверждена жанровым началом: II часть использует фокстрот и танго, V — марш. IV часть, не имеющая жанрового обозначения, особенностями оркестровки, динамики, характером материала близка мендельсоновским полетным скерцо. Скерцозный модус присутствует и в других частях, где также действует принцип «вдруг». То есть кроме разрастания скерцозных частей в середине цикла здесь наблюдается и явление разливания скерцозности в краях цикла. Действие неожиданности проявляет себя также в контрастной смене частей. Отсутствие резюмирования, обобщения в выстраиваемом калейдоскопе образов лишает это сочинение важнейшего признака симфонии — устремленности развития к конечной цели. Поэтому Седьмая в целом, несмотря на проступающие связи с традиционной симфонией, воспринимается как сочинение недостаточно симфоничное, наклоняющееся в сторону сюиты. Понимая неоднозначность жанровых ориентиров в этом опусе, композитор назвал его «постмодернистской антисимфонией».

В Восьмой ситуация складывается по-другому. Ее музыкальный мир обширен, количество составляющих его тематических блоков приближается к двадцати. Контраст между частями основан прежде всего на столкновении двух самостоятельных тембровых масс — органа и оркестра. Внутри каждой части главенствует тематический контраст, поскольку симфония наполнена разножанровым и даже разностилевым материалом. Но это не единственное проявление в ней скерцозного модуса. Обозначение основных частей как *Scherzo* предполагает существование в них способов изложения, традиционно используемых в подобных частях. Носителями типичного характера здесь становятся инициальные темы всех *Scherzo* и первая тема побочной партии *Scherzo I*. Они пропитаны активным движением; игровым духом. Кроме того, для скерцо — части характеристики, типичен и жанрово окрашенный материал, заявляющий о себе в теме побочной партии *Scherzo I* и темах трио всех частей.

Материал симфонии разнообразен, даже калейдоскопичен, что в сочетании с принципом контрастного сопоставления тембров дает произведению, казалось бы, прочные сюитные ориентиры. Присутствие инструмента-солиста говорит и о концертности. Но в отличие от предшествующей *постмодернистской «антисимфонии»*, Восьмая в первую очередь — *симфония*. Индивидуальность формы не мешает ей реализовать все сущностные для данного жанра черты. Темы сочинения объединяются вокруг трех модусов: действенно-активного (инициальные темы всех *Scherzo*, *Interlude I*), характеристичного (трио всех *Scherzo*) и созерцательно-медитативного (кода *Scherzo II*, а также *Interlude II*, *Interlude III*). Они есть отражение коренных настроений частей симфонической концепции: действенным образам в ней отдавались крайние, а созерцательным и характеристичным — средние части. Ах же избирает решение, суть которого заключена в неоднократном возвращении состояний, свойственных симфоническому инварианту, вместо концентрации каждого из них в одной части. От этого музыкальный мир Симфонии обретает внутреннюю пульсацию, адекватную сегодняшнему времени — нервную, взрывчатую, беспокойную, готовую к любым неожиданным поворотам. Еще одним свиде-

тельством симфоничности является весомость в сочинении разработочного развития. Зоны, связанные с разработочностью, к концу произведения разрастаются, достигая наиболее полного выражения в *Scherzo III*, пропитанном разработкой насквозь.

Благодаря разработочным «потокам» в Симфонии образуются два кульминационных узла (в середине *Scherzo II* и в конце *Scherzo III*). Они стягивают вокруг себя контрастный, разноликий материал. Кульминации формируют четкий драматургический облик всего произведения из двух волн. Генеральной кульминацией становится вторая, притягивая к себе все предшествующее изложение. Целое от этого обретает типично симфоническую устремленность движения к концу. Итак, индивидуальное решение не помешало этой симфонии многосторонне воплотить симфоническое начало.

Появление симфонии-скерцо готовилось всем ходом исторического развития, но стало возможным только ближе к концу XX века, когда скерцо стало универсальной характеристикой современной жизни. Наше время, названное эпохой постмодернизма, характеризуется особым отношением человека к окружающей реальности. Его сознание давно перестало успевать за стремительным темпом современной жизни. Лишь малая часть из ежечасно обрушивающейся на нас информации воспринимается во всей полноте, остальная же оставляет в сознании лишь «след» (термин Ж.Деррида) или «симулякр» (термин Ж.Бодрийара), но не наполненный внутренним смыслом образ. Не случайно олицетворением постмодернистской реальности становятся экран телевизора, монитор компьютера, а наиболее адекватным способом ее отображения — модель выпуска новостей, лишь констатирующая факты и их многообразие. В музыке квинтэссенцию такого типа отражения действительности заключает в себе именно скерцо, жанр, настроенный на «фотографирование» образов, а не показ их изменения, движения к новому качеству. Уникальное строение Восьмой симфонии Ахо видится не только удачной композиторской находкой, но доведением до кульминационной точки двух исторически выработанных линий — множественности образного воплощения скерцо и его способности разливаться по циклу. Их взаимодействие дало сочинение, которое, утратив традиционный облик,



сохраняет симфоническое мышление как таковое и не перестает быть симфонией. В композиционном решении Седьмой и Восьмой симфоний Ахо идет дальше других авторов, доводя идею экспансии скерцозности до максимального выражения.

**Заключение** определяет цикл симфоний Ахо важной вехой в истории финского, и шире — европейского симфонизма. Их вес и ценность обусловлены структурным многообразием, современностью музыкального языка, а главное — преемственностью со всем ходом развития данного жанра. Отсветы творчества других композиторов, в первую очередь крупнейших симфонистов — Малера и Шостаковича, явно читаются на разных уровнях сочинений Ахо, становясь одним из каналов, обеспечивающих партитуры финского автора *геном наследования* от произведений, созданных в рамках европейской симфонической традиции. Композитор сохранил концепционное видение данного жанра и стал современным продолжателем традиций большой симфонии.

Сделав пространство своей музыки полем напряженного поиска в области путей дальнейшего развития симфонии, композитор сумел уловить в истории токи, обладающие потенциалом к продолжению и раскрытию. На страницах своих партитур ему удалось подтвердить актуальность взаимодействия симфонии и фуги, симфонического и концертного методов мышления и обнаружить богатые возможности жанра скерцо в цикле. Каждое из этих направлений получило свое «звучание» и развито в творчестве Ахо на новом витке спирали.

#### **Публикации по теме диссертации:**

1. Первая симфония Калеви Ахо: в начале симфонического пути // Культурные коды двух тысячелетий: материалы международной научной конференции. 1-4 декабря 2000 года. Вып.2: Музыкально-исторический миллениум. — Петрозаводск: Петриодика, 2000. С. **106-110** (0,3 п.л.).

2. Музыкальный мир Восьмой симфонии Калеви Ахо // XIV конференция по изучению скандинавских стран и Финляндии: Тезисы докладов. — Архангельск: Поморский госуниверситет, 2001. С.264-265 (0,1 п.л.).

3. «Свое» и «чужое» слово в Четвертой симфонии Калеви Ахо // «Свое» и «чужое» в культуре народов Европейского Севера: (Материалы 3-й международной научной конференции). — Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. С.85-87 (0,2 п.л.).

4. Фуги в ранних симфониях Калеви Ахо // Форма и жанр в контексте истории: Работы молодых музыковедов. Вып.2. — СПб., 2002. С.90-105 (1 п.л.).

5. Диалог симфонии и концерта в симфоническом творчестве Калеви Ахо // Петрозаводская консерватория как центр музыкального образования и культуры Карелии и Европейского Севера: Материалы юбилейной научной конференции. 6-8 декабря 2002 года. — Петрозаводск: ПГК, 2002. С. 150-155 (0,4 п.л.).

Подписано к печати 25.03.04. Заказ 044  
Уч.-издл. 1,1. Тираж 100

Отпечатано в Петрозаводской государственной  
консерватории им. А.К.Глазунова  
Республика Карелия, 185031,  
г.Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16

**№ - 87 10**