



**И.В. Копосова**

*(Петрозаводск)*

**«ГДЕ МОРЕ ЖИЗНИ НАМ ДАРОВАЛО БЕРЕГ...»:  
ЗАМЫСЕЛ И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ В СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ  
ПЕРА ХЕНРИКА НУРДГРЕНА**

Современная финская музыка богата композиторскими именами. Одни из них уже открыты для отечественного исследователя и слушателя (Э. Раутаваара, К. Ахо, Э. Салменхаара, Л. Сегерстам и др.), другие пока остаются неизвестны. В их числе — Пер Хенрик Нурдгрэн (Pehr Henrik Nordgren, 1944–2008) — крупный композитор, автор более 140 опусов<sup>1</sup>; исследователь, общественный деятель<sup>2</sup>.

Нурдгрэн-композитор прошел самобытный путь стилевого развития. Его ранние опыты связаны с освоением авангардного комплекса средств, в первую очередь, лигетиевой техники поля, отталкиваясь от которой Нурдгрэн создал свой вариант 12-тоновой техники, названный им самим «техникой мелодико-полифонического кластера» (рубеж 1960-1970-х). Их сменил разносторонний и глубокий интерес к фольклору<sup>3</sup>, с которым связан нурдгрэновский оригинальный

---

<sup>1</sup> Основные сочинения Нурдгрэна: 8 симфоний, около 30 концертов для различных инструментов (академических: скрипка, альт, виолончель, гобой, труба, кларнет и т.д., и традиционных: финское кантеле, японские сякухати, сямисен, кото), 11 струнных квартетов; оперы «Черный монах» (по А.П. Чехову) и «Алекс».

<sup>2</sup> Нурдгрэн — организатор, художественный руководитель фестиваля камерной музыки в Каустинене; также он является основателем общества Шостаковича в Финляндии (2001).

<sup>3</sup> Эта самая яркая линия в жизни Нурдгрэна требует внимательного рассмотрения. В середине 1960-х Юха Кангас впоследствии дирижер, тогда же учившийся в Академии Сибелиуса как скрипач, познакомил Нурдгрэна с традициями инструментального музицирования Центральной Остроботнии, региона на юго-западе Финляндии, выходцами из которого были оба музыканта. Нурдгрэн, бывший на тот момент научным сотрудником факультета музыкологии Хельсинкского университета, с увлечением погрузился в изучение фольклорного материала; с Кангасом они сделали цикл радиопередач о народной музыке. Одновременно с этим фольклорное начало «прорастает» в его ранних произведениях. О своих опытах того времени он выскажется так: «Я пытался соединить элементы народной музыки с кластерной техникой, которую тогда применял» (6, 37). Увлечение народной музыкой определило место дальнейшей учебы. Получив в начале 1970-х грант на продолжение образования, Нурдгрэн поедет не в европейские или американские



вариант упрощения стиля, характерный в конце 1960-х для многих финских композиторов, разочаровавшихся в авангардной эстетике (1970-е). Дальнейшее упрощение приблизило стилистику композитора к минималисткой (середина 1980-х), наконец, зрелые сочинения композитора отличает своеобразный комплексный стиль, сочетающий разные элементы.

Не менее самобытен и творческий путь финского автора. Недостаточное владение фортепиано (юношей он учился как скрипач) не позволило Нурдгрону поступить в Академию Сибелиуса. С 1964 по 1967 год, учась на факультете музыкологии Хельсинского университета, он занимался композицией частным образом с Йоонасом Кокконеном<sup>4</sup> (эти занятия начались в 1965 и продолжались до 1969 года). Затем, получив в конце 1960-х грант на продолжение образования, он в течение трех лет изучал японскую народную музыку и инструменты в Университете Токио (1970-1973), здесь же продолжил занятия композицией с Йошио Хасегава (Yoshio Hasegawa).

Для знакомства с творчеством Нурдгрена и его стилистикой мы остановились на Седьмой симфонии op.124 (2003). Наш выбор не случаен. Симфония — одно из последних сочинений композитора. Она

---

авангардные центры (как это делали все его композиторы-соотечественники), а в Университет Токио, где в течение трех лет изучает японские национальные инструменты, а также японский опыт соединения традиционной (фольклорной) и современной музыкальной стилистики, которым восхищается. Финская же современная музыка его не удовлетворяет, о чем он пишет с молодой категоричностью: «Я мрачней при мысли о современном состоянии финской музыки. Как мы ограничены и бедны! <...> В Финляндии композиторы все еще борются со своими темами. Они еще не готовы темброво и ритмически мыслить. Их оркестровая изобретательность узка. Они увязли в консерваторском контрапункте. Их эмоциональная жизнь сухая, как сосновый лес. Они стоят в болоте, пытаясь создать что-то новое. И хотя они считают себя великими композиторами, их музыка остается провинциальной...» (там же, 38). После Токио Нурдгрэн не возвращается в Хельсинки, а переезжает в Каустинен, центр финского фольклорного движения, где и проживет до конца своих дней. Нурдгреновское творчество станет своеобразным преодолением разрыва между академической и народной музыкой.

<sup>4</sup> Йоонас Кокконен (Joonas Kokkonen, 1921-1996) — один из крупнейших финских композиторов после Сибелиуса, автор сочинений в разных жанрах: 4-х симфоний, камерных опусов, инструментальных пьес, хоровой и вокальной музыки. Наиболее известные сочинения композитора: опера «Последние искушения» (1975); «...Durch einen Spiegel» для камерного оркестра (1977); последние симфонии (Третья, 1967; Четвертая, 1971). В 1961 году Кокконен был избран Академиком Финской Академии наук и литературы.



представляет собой одночастное произведение длительностью около получаса, в значительной мере состоящее из цитатного материала, так или иначе связанного с периодом в жизни композитора с конца 1960-х до середины 1970-х. По словам автора, симфония создавалась с желанием показать период, в который из ряда влияний вылепился его собственный стиль (см. об этом: 5). Внутри цитатного пласта есть и чужая музыка и фрагменты сочинений самого Нурдгрена, поэтому задачи этого пласта многоплановы: это и показ «поля влияний», на котором росла композиторская индивидуальность, и обозначение черт его собственного почерка.

Ведущее положение среди «чужих слов» в симфонии занимает шостаковичевская монограмма «D-Es-C-H»: появляясь первой среди заимствованных тем (т.91), она неоднократно возвращается по ходу развертывания сочинения (её дальнейшие проведения: тт. 130, 180, 274, 306). Особое положение этой темы быстро находит объяснение. С юных лет и до конца жизни Шостакович оставался для Нурдгрена художественным идеалом. На склоне лет композитор скажет: «Я не в силах изменить одного факта: когда я слышу музыку Шостаковича, она неизменно глубоко трогает мою душу» (см.: 8). Любовь к творчеству советского мастера сформировалась довольно рано. Убежденным поклонником Шостаковича Нурдген был уже четырнадцатилетним юношей<sup>5</sup>; в годы учебы и работы в Хельсинском университете (1965–1970) он исследовал особенности шостаковичевского письма и стал крупнейшим в Финляндии знатоком музыки советского мастера<sup>6</sup>. В своей музыке он плодотворно развил шостаковичевские традиции в области оркестровки, квартетного письма, драматургии, хотя тема-монограмма цитируется Нурдгренем единственный раз, только в

---

<sup>5</sup> Так, во время приезда Шостаковича в Хельсинки в 1958 году (для вручения премии им. Сибелиуса), Нурдген специально ходил на вокзал, чтобы увидеть своего кумира (об этом см.: 5).

<sup>6</sup> Например, в ходе написания дипломной работы, которая была посвящена особенностям шостаковичевской оркестровки, Нурдген приезжал для получения необходимой информации в Москву.



Седьмой симфонии<sup>7</sup>. Её многократные повторения в сочинении — своеобразное признание того факта, что движение Нурдгрена по композиторскому пути шло «под знаком Шостаковича».

Другие цитаты происходят из иных музыкальных пластов, но также связаны с композиторской биографией. Полска<sup>8</sup> Й.Э.Таклакса, народного музыканта из Остроботнии<sup>9</sup>, первый раз появляющаяся в т. 143, отсылает нас к ранней музыке Нурдгрена. На этой полске, имеющей характерное мерцание мажорной и минорной терций, строился финал «Портретов народных скрипачей» (*Pelimannimuotokuva*, 1976)<sup>10</sup>, самого известного из фольклорных сочинений композитора. Поэтому полску можно считать своего рода символом фольклорной линии нурдгреновского творчества. А поскольку увлечение фольклором имело в жизни финского автора определяющую роль (вспомним: друзья, интересы и даже место жительства были связаны с этим), понятным становится доминирование темы полски в тексте симфонии (её последующие проведения: тт. 226; 300; 314; 387).

Еще одна заимствованная тема — «Андалусский танец» Г. Винклера<sup>11</sup> — появляется в заключительном разделе симфонии. В партитуре этот фрагмент имеет посвящение Георгу Растенбергеру; оно объясняет появление салонной пьесы в тексте симфонии. Скрипач

---

<sup>7</sup> У Нурдгрена возможны аллюзии на шостаковичевскую музыку или творчество. Так, один из фрагментов Второго скрипичного концерта (1978) отсылает к началу Восьмой симфонии Шостаковича. II часть Второго альтового концерта (1979), названа «Свидетельство»: одним из импульсов к написанию концерта послужило знакомство с изданными Соломоном Волковым мемуарами Шостаковича (тоже, как известно, имеющими такое заглавие).

<sup>8</sup> Полска — финский и шведский народный двудольный танец подвижного характера.

<sup>9</sup> Йохан Эрик Таклак (Johan Erik Taklaks, 1856-1948) — знаменитый народный музыкант, носитель традиций скрипичного исполнительства, бытовавших в Центральной и Западной Финляндии. Полски, исполняемые Таклаксом, в 1930-х годах были собраны Отто Андерссоном, профессором университета г. Турку. С ними Нурдгрэн познакомился в конце 1960-х, тогда же он брал интервью у Андерссона.

<sup>10</sup> Кроме того, другие полски Таклакса использованы в Первой симфонии композитора.

<sup>11</sup> Герхард Винклер (Gerhard Winkler, 1906-1977) — немецкий композитор, автор многочисленных произведений популярной музыки (общим числом около 1000): песен (самая известная — «Рыбаки Капри», 1943), танцев, оперетт, музыкальных фильмов. «Андалусский танец» — одна из ранних работ Винклера. Её первая публикация состоялась в 1930 году. Известности музыки Винклера в Финляндии способствовала его поездка летом 1966 года в Норвегию и Швецию; в Стокгольме композитор дирижировал оркестром Шведского радио (эта и другая информация находится на сайте, созданном к 100-летию композитора, см.: 4).



Растенбергер был первым учителем будущего композитора, занятия с ним Нурдгрэн начал в 13 лет. Ноты этой элегической пьесы Нурдгрэн когда-то обнаружил в домашней библиотеке своего учителя, поэтому звучание «Андалусского танца» оказалось связанным с воспоминаниями об еще одном человеке, важном для биографии композитора.

В симфонии звучат две автоцитаты; они появляются в экспозиционной фазе сочинения, после первого проведения шостаковичевской монограммы (т. 89). В т. 94 выделяется фрагмент, излагаемый одними струнными. Он образован контрапунктическим соединением нескольких напряженно становящихся хроматизированных разноритмичных линий, тесно прилегающих друг к другу. Фрагмент этот заимствован из нурдгреновского Первого квартета (1967), поэтому его фактурные особенности дают возможность осязать технику мелодико-полифонического кластера, к которой композитор пришел в конце 1960-х. В следующем фрагменте (тт. 104-111) солирует арфа, звучание которой приближено к японскому кото: её партия играется щипком у деки, состоит из последования аккордов; сопровождает арфу ансамбль шумовых ударных (колокольчики, тарелочки, вуд-блок). В итоге создается звенящее, богатое обертонами характерное «японское» звучание<sup>12</sup>.

Автобиографическое излучение, исходящее от цитатного материала симфонии, подытоживают два посвящения, обрамляющие сочинение. Одно из них, находящееся в начале, обращено к Юхе Кангасу<sup>13</sup>. С ним Нурдгрэн связан десятилетиями плодотворной творческой дружбы: благодаря Кангасу произошел нурдгреновский «поворот к фольклору», оба музыканта почти одновременно поселились

---

<sup>12</sup> К сожалению, пока нет возможности сказать, какое из японских сочинений композитора здесь процитировано, поскольку не все из них нам доступны. Сам композитор в аннотации к сочинению говорит о японском ритме этих тактов (см.: 7).

<sup>13</sup> Калеви Ахо, анализируя эту симфонию, обнаруживает в последних тактах сочинения тему-монограмму: «В-А-Г», указывающую на Юху Кангаса (2, 6).



в Каустинене, наконец, Кангас основал Камерный оркестр Остроботнии, коллектив, исполнивший бóльшую часть музыки композитора<sup>14</sup>. Венчает симфонию строка, выражающая квинтэссенцию содержания сочинения: «где море жизни нам даровало берег». Она взята из «Маамме» Йохана Людвиг Рунеберга, стихотворения, легшего в основу национального гимна Финляндии. Смысл этой цитаты шире заложенного в ней итогового содержания. Нурдгрэн был искренне благодарен своей стране, способствовавшей его творческой реализации: грант на обучение позволил овладеть профессией, гранты получаемые в течение жизни, дали ему возможность оставаться свободным художником<sup>15</sup>. Поэтому стих Рунеберга можно трактовать и как посвящение своей стране.

Разноплановый материал, собранный вследствие особенностей замысла в рамках одного сочинения, поставил перед композитором немало проблем, связанных с интонационной, композиционной, содержательной целостностью этого опуса. Попробуем понять, как они решались.

С позиции высотной организации сочинение тяготеет к центру «а»: взятый унисоном этот звук начинает и заканчивает симфонию; её главная тема опирается на малый минорный септаккорд от *a*; на фоне *A-dur*'ного трезвучия звучит монограмма D-Es-C-H (из-за этого она транспонирована малой секундой выше); трезвучие от *a* с мерцающей терцией лежит в основе полски; танец Винклера в *a-moll*; не звучащий здесь, но парящий над симфонией гимн Финляндии — в *A-dur*.

С точки зрения интонационных особенностей все заимствованные темы стягиваются к двум полюсам: хроматическому (тема-монограмма и автоцитаты) и диатоническому («Андалузский танец» и полска, правда её диатонический облик омрачён мерцанием терцового тона). Их

<sup>14</sup> Кангас исполнил не менее 38 различных сочинений Нурдгрэна в 370 концертах.

<sup>15</sup> Об этом и многом другом Нурдгрэн пишет в статье «Быть композитором в Финляндии», вышедшей в 1995 году (см.: 6).



«примирила» главная тема симфонии, сочиненная непосредственно с учетом соединения этих двух начал. Она образована контрапунктическим сочетанием четырех хроматизированных мелодий, каждая из которых представляет свой вариант постепенного восхождения в пределах октавы. На проверку оказывается, что все мелодические линии составляют поданные в разном порядке четыре однотоковых элемента, каждый со своим типом мелодического и ритмического движения. Эти элементы регулярно передаются из голоса в голос, таким образом, каждый такт совместного звучания собирает их в одновременности. В итоге первый четырехтакт представляет собой основной отдел 4-голосного бесконечного симметричного канона (с нулевым показателем). При этом продвижение канона, как уже сказано, опирается на малый минорный септаккорд от *a*: на каждой сильной доле между голосами складывается его очередное обращение (2 такт — квинтсекст-; 3 такт — терцкварт-; 4 такт — секунд- и, наконец, 5 такт — септаккорд). Таким образом, хроматика отдельных линий в этой теме «удерживается» диатонической вертикалью. Идея синтеза разных начал в главной теме этим не исчерпывается, умножая её связи с цитатным пластом сочинения. Так, в ней мы найдем сочетание полифонической (бесконечный канон) и гомофонной (опора конструкции на перемещения септаккорда) организации; один тип указывает на тему Первого квартета с её техникой мелодико-полифонического кластера, а другой — на весь остальной заимствованный материал (в первую очередь тему полски и «Андалузского танца»).

Композиционно-драматургические особенности, лежащие в основе главной темы, тоже отражены в сочинении. Экспозиция темы-канона представляет собой протяженный раздел, состоящий из нескольких этапов. Здесь за изложением темы, содержащим четыре проведения основного отдела канона (раздел А), следуют два её новых варианта (А<sub>1</sub>



и A<sub>2</sub>). Первый обращает направленность движения составляющих канон линий; во втором тема жанрово преобразуется, обретая маршевые черты. Местной кульминацией становится контрапунктическое соединение всех уже прозвучавших вариантов (на схеме раздел A<sub>3</sub>). Перечисленные проведения очевидно вытекают одно из другого, демонстрируя поступательность процесса; последнее же (A<sub>4</sub>), проводя музыку в исходном виде, замыкает экспозиционный раздел, словно возвращает его движение к началу. Таким образом, логика композиционного процесса в экспонировании темы-канона соединяет поступательное (опирающееся на преобразования уже изложенного материала) и возвращающееся на круги своя движение:

Таблица 1. Схема экспозиции главной темы Симфонии

раздел	A				A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>3</sub> контрапункт вариантов темы		A			
тема	1 проведение, Тutti	2 проведение, мель	3 проведение, струнные	4 проведение, дерево-мель	1 проведение, дерево	2 проведение, дерево	1 проведение, мель	A, струнные		1 проведение, низкие медь	2 проведение, струнные	
							A <sub>1</sub> , дерево					
							A <sub>2</sub> , медь					
такты	2-5	6-9	10-17	18-25	26-33	34-40	41-44	1 проведение	2 проведение	73-81	82-88	
								45-50	51-72			

Симфония целиком также объединяет эти два процесса. Её композиция поначалу опирается на введение все новых тем (тема-канон, монограмма «D-Es-C-H», автоцитаты), потом переключается на повтор звучавшего материала: тема полски обрамлена возвращением монограммы «D-Es-C-H», затем её повторения перемежаются с темой-каноном и полской (см. Таблицу 2).





Разное качество повторения — тема-монограмма воспроизводится неизменно, две другие темы изменяются – позволяет говорить о сосуществовании тут поступательного и возвратного движения.

Изменения, происходящие с повторяемыми темами, имеют разное свойство. Полска теряет свою исходную моторность. В заключительных проведениях её первый элемент претерпевает увеличение (раздел, обозначенный в схеме буквой D<sub>3</sub>), а второй изживается в длительном секвенцировании (в схеме D<sub>4</sub>); тема-канон приходит к незамутненному хроматикой диатоническому звучанию (в схеме A<sub>3</sub>).

Описанные процессы обозначают трехчастность композиции в целом: I часть связана с экспонированием основных тем (тт. 1-179); II часть — с их развитием (тт.180-290), III часть представляет собой репризу с элементами развития (тт.290-402):

Таблица 2. Схема устройства Симфонии

	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>B</b>	<b>D</b>	<b>B</b>	<b>A<sub>1</sub></b>	<b>D<sub>1</sub></b>	<b>B</b>
Тема	главная тема	монограмма D-Es-C-H	группа тем-автоцитат (I квартет, японская тема)	монограмма D-Es-C-H	полска	монограмма D-Es-C-H	вариант главной темы	полска	монограмма D-Es-C-H
Такт	1-88	89-93	94-123	124 - 128	143-179	180-189	196-225	226-273	274 - 290
	Экспозиция					Развитие			
	<b>A<sub>2</sub></b>	<b>D<sub>2</sub></b>	<b>B</b>	<b>D<sub>3</sub></b>	<b>E</b>		<b>D<sub>4</sub></b>	<b>A<sub>3</sub></b>	



главная тема, фрагмент	полска, фрагмент	монограмма D-Es-C-H	полска, первый элемент в увеличении	«Андалузский танец» Г.Растенберге ра	полска, второй элемент	главная тема, диатонический вариант
291-299	300-305	306-313	314-360	361-386	387-402	403-432
реприза с элементами развития						

Наконец, хотелось бы обсудить, как создается смысловое единство в этом опусе. Каким содержанием объединены столь разные по излучению темы? Автобиографический характер основного материала, казалось бы, ведет к однозначному ответу. Но сам композитор замечает, что Седьмая симфония не стала «мемуарами», несмотря на «фрагментарный характер воспоминаний со взглядом в прошлое, когда я получал вдохновение из разных источников» (см.: 7). Многие из уже названных особенностей симфонии позволяют связать семантику составляющих её элементов с итоговыми настроениями, с идеей прощания. Цитаты и посвящения в этом свете осмысляются как благодарность своей стране (рунеберговская цитата в конце опуса) и духовно близким людям (Ю.Кангасу, Д.Д.Шостаковичу, Г.Растенбергеру, Й.Э.Таклаксу). Унисоном взятый звук «ля», обрамляющий сочинение, можно понимать как метафору небытия (из него рождается, в нем растворяется звучание). Наконец, в создании содержания симфонии особой силой обладает главная тема сочинения. Её характерной особенностью стала опора в изложении на бесконечный (круговой) канон, благодаря которому звучание темы специфично: она воспринимается как застывшая, неподвижная, запечатлевающая остановившееся время. Своим модусом



главная тема явно противостоит теме полски — моторной, имеющей бытовую основу. Их оппозицию, обнаженную неоднократным повторением двух тем, можно понимать как противопоставление надличного (тема-канон) и личностного (тема полски) начал. Таким образом, в самом общем плане содержание Седьмой симфонии Нурдгрена связано с темой «жизнь-смерть», привлекавшей композитора на протяжении всего творчества<sup>16</sup>.

Итак, перед исследователем и слушателем Седьмая симфония предстаёт как сочинение оригинальное и по замыслу и по реализации тех токов, которые этим замыслом обусловлены. Благодаря особенностям внемзыкальной идеи опуса, его текст даёт объемное представление о стилистике финского автора разных лет, о его эстетических пристрастиях, художественных ориентирах и волновавших идеях, раскрывая перед нами самобытность художественного мира Пера Хенрика Нурдгрена.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Корхонен К.* Композиторы Финляндии от средневековья до наших дней. Хельсинки. 2008
2. *Aho K.* Symphony no.7// Pehr Henrik Nordgren: Transient Moods: ALBA–CD–ABCD 288. P. 14–17.
3. *Anderson M.* Pehr Henrik Nordgren: Modernist composer who incorporated folk music into his work and relished his artistic freedom // The Independent. 15.10. 2008

---

<sup>16</sup> Так, уже среди ранних камерных опусов Нурдгрена обнаружим «Четыре картины смерти» (Neljä kuolemankuvaа, 1968) и «Весь мир будет скорбеть» (Koko maailma valittaneе, 1968; 2 ред. 1974). Элегические, скорбные настроения окрашивают музыку разных лет, что выражено даже в названиях, например, I часть Третьей симфонии (1993) озаглавлена Lamentations.



4. *Gerhard Winkler*. Ein Komponistenportreit. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.capri-fischer.de>
5. *Heiniö M.* Aikamme musiikki, 1945–1993. Porvoo, 1995. (Suomen musiikin historia 4).
6. *Nordgren P.H.* Being a composer in Finland // Finnish Music Quarterly. 1995, №2. P. 36-39.
7. *Nordgren P.H.* Symphony № 7 op. 124. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WWOR/51D6DA9B0D561FF7C22575550031C05A?opendocument&cat=contemporary\\_-\\_classical](http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WWOR/51D6DA9B0D561FF7C22575550031C05A?opendocument&cat=contemporary_-_classical)
8. *Schlüren Ch.* The Path to the Centre. Nordic Sounds. 1995. №3. P.20-22.