

**Юлия Олейник,**

*(Петрозаводская государственная консерватория  
имени А. К. Глазунова)*

Научный руководитель:

И. В. Копосова, кандидат искусствоведения, доцент

## **ВОКАЛЬНАЯ СИМФОНИЯ: ВЕРСИЯ ПЕРА ХЕНРИКА НУРДГРЕНА**

В творчестве Пера Хенрика Нурдгрена<sup>1</sup> симфонический жанр является ведущим, им написано 8 симфоний, причем большинство из них создано именно в зрелые годы с 1989 – год написания Второй симфонии – по 2005 год, когда сочинена Восьмая.

Среди восьми симфоний только одна – Шестая, имеющая подзаголовок «Взаимозависимость» – является вокальной. Она написана Нурдгреном в 2000 году по заказу хора японского Университета Тохоку<sup>2</sup> (г. Сендай)<sup>3</sup>. В симфоническом наследии композитора эта симфония выделяется по нескольким параметрам. Во-первых, ее исполнительские ресурсы смешанные – симфонический оркестр, солисты: сопрано, тенор, смешанный хор. Во-вторых, она связана с темой экологии, которая в других симфониях Нурдгрена не затрагивается.

Текст симфонии составляет «Декларация взаимозависимости», содержащая в себе основные принципы экологического права. Ее автором

---

<sup>1</sup> Пер Хенрик Нурдгрэн (1944–1998) – финский композитор. Обучение проходил в Хельсинском университете (как музыковед), параллельно частным образом занимался композицией с Йонасом Кокконеном. В 1970 году, получив трехлетнюю стипендию, стажировался в Токийском университете искусств по классу композиции Йошио Хасегавы (Yoshio Hasegawa). После возвращения в Финляндию поселился в Каустинене, активно сотрудничал с камерным оркестром Остроботнии и его дирижером Юхой Кангасом. Композитором написано более 140 сочинений. Подробнее о композиторе и его творчестве см.: [4].

<sup>2</sup> Среди других симфоний Вторая, Третья, Четвертая и Седьмая созданы по заказу Музыкального общества Турку.

<sup>3</sup> Премьера состоялась 8 декабря 2001 г. в г. Сендай, хор университета Тохоку исполнил ее вместе с Сендайским филармоническим оркестром.

является Дэвид Судзуки<sup>4</sup> – всемирно известный ученый, получивший признание как мировой лидер в области поддерживаемой экологии.

Можно назвать ряд причин, определивших обращение Нурдгрена к тексту Судзуки. С одной стороны, и композитора, и ученого соединяют связи с Японией. Дэвид Судзуки – канадец японского происхождения, его дедушки и бабушки по материнской и отцовской линиям эмигрировали в Канаду в начале XX века. Нурдгрэн же, три года стажировавшийся в Токийском университете, признавался, что чувствовал себя в этой стране как дома [4]. Его женой стала японка Шинобу Сузуки (Shinobu Suzuki). С другой, в творчестве Нурдгрена симфония – не первое «экологическое сочинение». Так, в 1970–1971 годах он написал монументальную ораторию для вокалистов «Agnus Dei», в которой ярко выражен протест против загрязнения окружающей среды. Текстовые источники оратории заимствованы из брошюры, изданной Финской ассоциацией охраны природы, а также из карельской народной поэзии и стихов финских поэтов<sup>5</sup> [9].

---

<sup>4</sup> Дэвид Судзуки (р. 1936) – генетик, телеведущий, автор книг, активист и соучредитель фонда, названного в его честь. Судзуки получил множество наград за работу в области экологии, в том числе премию ЮНЕСКО, а также медаль Программы Организации Объединенных Наций по окружающей среде. Он также является компаньоном Ордена Канады. Ученый имеет 29 почетных степеней университетов Канады, США и Австралии. Дэвидом Судзуки написано более 50 книг (часть из них – в соавторстве) [12].

<sup>5</sup> Позже к экологической теме обратятся и другие финские композиторы. Как например, Йоуни Кайпайнен (р. 1956) в своем сочинении «Песнь о Брате Солнце» («Canticle of Brother Sun», 2009) затрагивает тему конфликта между индустриальным обществом и коренными народами. Автор статьи «Зеленая музыка» относит также к экологическим сочинениям и Концерт для кларнета, альты и камерного оркестра Аулиса Саллинена (2007), его части концерта имеют характерные названия: 1. The Dolphin's Lament (Плачь дельфинов) 2. Les Jeux (Игры) 3. Adagio Del Toro (Адажио быка). На создание первой части композитора впечатлила история, произошедшая в 2006 году в Балтийском море, в рыболовной сети погибли два дельфина, детеныш и мать, пытавшаяся его спасти. Вторая часть – игра. Это то, что не является биологически необходимым для сохранения вида. Это объединяет человека и животное. Третья часть – отражение страданий животного, участвующего в корриде [11].

Декларация была написана для саммита Земли<sup>6</sup>. В тексте этого документа формулируются основные принципы, которыми должен руководствоваться современный человек для того, чтобы предотвратить неизбежность экологической катастрофы.

Текст затрагивает сумму разных вопросов, заставляет задуматься о современных экологических проблемах, об ответственности человека перед будущим. Декларация заключает: людям необходимо измениться ради следующих поколений; человек больше не может относиться к природе как потребитель, ведь он является ее неотъемлемой частью. Настал тот поворотный момент, когда люди должны не просто задуматься об этом, но изменить свое поведение, образ жизни.

Согласно своему содержанию, текст делится на три раздела, каждый из них имеет свой заголовок. В первом разделе – «Это мы знаем» – человек представлен как часть всего живого, что есть на Земле: «мы дожди и океаны, мы дыхание лесов и морских растений, мы – форма животного мира». С этим связано наличие в этой части обилия метафор («дыхание лесов», «видов, составляющих тонкую паутину жизни», «дожди и океаны, что текут по нашим венам»).

Второй раздел – «Мы верим» – тоже содержит метафоры («запрудили великие реки», «пробили дыры в небе», «недолгое поколение в вечном ходе времени»). Однако, если в лексическом составе первой части больше существительных, то во второй – обилие глаголов («Мы учимся», «мы чтим», «мы понимаем»). Во втором разделе также присутствуют аллитерации (например, в русскоязычном переводе обильно представлен звук «р»: «вымиранию, запрудили великие реки, вырубili древние леса, отравили землю, дождь и ветер, и пробили дыры в небе»). Эти свойства текста

---

<sup>6</sup> Саммит Земли – конференция Организации Объединенных наций по окружающей среде и развитию, проходившая в 1992 году в Рио-де-Жанейро. Сейчас декларация переведена на 24 языка.

усугубляют представление о насильственных действиях, производимых человеком над природой.

Третий раздел – «Это мы решаем» – существенно меньше предыдущих, состоит всего из двух предложений. В нем представлен итог, некий вывод всего текста, объединяющий его разделы. Автор использует прием противопоставления («от господства к партнерству; от разделения к соединению; от незащищенности к взаимозависимости») подчеркивая тем самым назревшую необходимость изменить жизнь людей. Еще одним средством объединения всего текста выступает прием анафоры: практически каждая его строка начинается с местоимения «Мы», что подчеркивает – человек является не только частью общества или определенного вида, но и частью всей природы, всего живого, что есть на Земле.

Симфония, как и текст декларации состоит из трех частей (текст «Декларации» воспроизводится в сочинении на английском языке). Каждая часть имеет название, соответствующее названиям разделов первоисточника. Первая часть – «Это мы знаем» (имеет продолжительность 10 минут); вторая часть – «В это мы верим» (11 минут); третья часть – «Это мы решаем» (8 минут). Общее звучание сочинения составляет 29 минут.

Вокальный состав в симфонии трактуется по-разному. Как уже сказано, в тексте «Декларации» рельефно выражено коллективное начало: практически половина ее строф начинается с местоимения «мы». Однако композитор в каждой части чередует хоровые и сольные фразы, тем самым в музыке наряду с коллективными появляются индивидуальные высказывания.

**Первая часть** – «Это мы знаем» – согласно внутреннему содержанию, текст имеет три раздела; каждый из них обладает своими фактурными особенностями и темпом (I – четверть = 180; II – четверть = 60; в III разделе возвращается быстрый темп, восьмая = 132).

Первый раздел, текст которого отвечает на вопрос «Кто мы?», излагается хоровыми средствами. Второй (ц. 60) – персонифицирован. В нем строки декларации поочередно исполняются сопрано и тенором или их

дуэтом на фоне хорового и оркестрового сопровождения. В этом разделе человек показан как часть всего живого, как один из миллионов видов, живущих на Земле. Вероятно, выбирая фактурную организацию для этого раздела, композитор опирался на такую аналогию: человек есть часть большого мира = солист есть часть большого исполнительского состава. Третий раздел (от т. 125) вновь поручен хору. Текст заключительной строфы композитор добавил сам: «Мы можем отрицать эти вещи, но мы не можем их изменить». В ее исполнении к хору подключаются солисты, а звучание второй половины этой строфы становится итогом, выводом всей части. Здесь снова замедляется темп: четверть=60, фраза «укрупняется», восьмые ноты сменяются четвертными и половинными. Заключительное предложение буквально скандируется, закрепляя ощущение обреченности и даже трагичности происходящего с природой и Землей.

В крайних, хоровых разделах преобладает аккордовый склад; в среднем, ансамблево-хоровом, проявляется линейное начало, изложение полифонизируется. Практически все строфы в нем начинаются с хорового зачина, который подхватывается солистом (чередуются тенор и сопрано), его партия подобна хоровой, воспринимается как более или менее точная ее имитация<sup>7</sup> (Пример 1).

Пример 1

П. Х. Нурдгрэн. Симфония №6, I часть, 8 строфа

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Russian: «мы можем отрицать эти вещи, но мы не можем их изменить». Below it are four staves of accompaniment. The score is in a minor key and 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 60. The music features a mix of quarter and half notes, with some triplet markings. The lyrics are: «мы можем отрицать эти вещи, но мы не можем их изменить».

<sup>7</sup> Звучание отдельных фрагментов в этом разделе заставляет вспомнить технику мелодико-полифонического кластера, которую Нурдгрэн развивал в начале композиторского пути.

На протяжении этой части при вокализации текста декларации Нурдгрэн пользуется несколькими типами из тех, которые описаны Е. Ручьевской [1]. Во всех разделах композитор учитывает речевую интонацию, просодию текста, его фонетические средства (высотные, силовые, временные), которые «реализуются на всех уровнях речевых сегментов» [2, с. 401]. Главным при создании мелодии для Нурдгрэна становится слово, его ритм и ударение. Отсюда выбор типа вокализации – в первой и третьей части – это декламация. Для нее, как указывает Е. Ручьевская, характерно удлинение ударных гласных, несимметричность ритма, наличие пауз и цезур, которые разделяют не только синтагмы, но и слова (*Пример 2*).

*Пример 2*

*П.Х. Нурдгрэн. Симфония №6, I часть*

*а) первый куплет*

Handwritten musical score for the first stanza. It consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are written below the notes. The text is: "мы — это земля, пронизанная растениями и животными, которые нас кормят." The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p'.

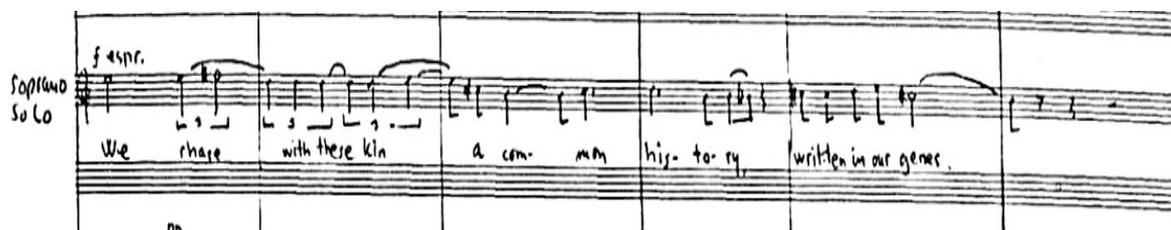
*б) третий куплет*

Handwritten musical score for the third stanza. It consists of two staves labeled S (Soprano) and B (Bass). The lyrics are written below the notes. The text is: "мы — это дыхание лесов, суши и моря." The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f'.

В среднем разделе с появлением сольных высказываний возникает ариозный тип вокализации. Он близок к декламационному, поскольку

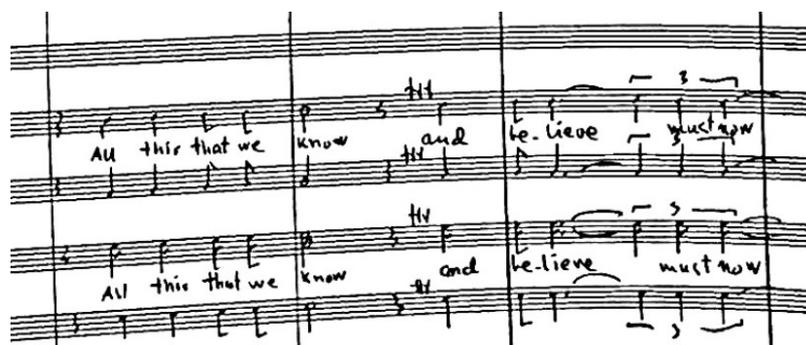
композитор опирается на синтаксис, однако в основу берутся не слова, а фразы (синтагма). Речевые ударения становятся не основными, фраза имеет одно главное ударение, ее ритм более ровный (Пример 3).

Пример 3 П. Х. Нурдгрэн. Симфония №6, I часть, 5 строфа



Наконец, в последнем разделе есть элементы псалмодии – единоритмичного скандирования всеми хоровыми партиями (Пример 4).

Пример 4 П. Х. Нурдгрэн. Симфония №6, III часть, I строфа



При этом, несмотря на смену типа вокализации, главный принцип остается неизменным – руководящую роль в изложении играет слово, которому подчинена музыка. Это обусловлено значимостью текста симфонии, текста декларации.

Включая вокал в симфонию, композитору приходится решать вопрос формы в ней. Автор в данном случае делает выбор в пользу вокального формообразования. В этой и других частях основной композиционной единицей становится строфа текста, получающая свое музыкальное воплощение. Правда, структуры, возникающие в каждой части, оказываются различны. И. В. Лаврентьева при описании вокальных форм выделяет две собственно вокальных композиции – куплетную и сквозную – и называет основные варианты их построения. Куплетная может также реализовываться как куплетно-вариационная и куплетно-вариантная, а строфическая – как

форма, основанная на принципе контрастного развертывания, непрерывного развертывания или контрастного сопоставления [5].

Анализ первой части показывает, что в ней соединяются два разных композиционных типа: на протяжении первого и второго разделов используется куплетно-вариантная форма типа прорастания (по В. В. Протопопову); с начала третьего раздела она переходит в сквозную форму на основе контрастного сопоставления. Такая смена вызвана особенностями построения текста: две трети в нем, как уже сказано, вводят в суть проблемы и, опираясь на принцип анафоры, начинаются местоимением «мы». Единство начал разных предложений и вызвало обращение композитора к куплетности. Последний раздел подводит итог, в складывающихся его мыслях нет повторений, что находит отражение и в музыке.

Вариантная форма состоит из 10 куплетов, они имеют разную протяженность (от 4 до 12 тактов) и состав (за четырьмя хоровыми следуют два, где на фоне хора поет один из солистов; затем снова один хоровой, а за ним три – хор и один из солистов). При этом по музыкальному материалу начало куплетов сходно и строится на вокализации нисходящей малосекундовой интонации (*Пример 2*). Опора на нее определяет трагический настрой музыки, обнажает в ней плачевое начало.

Общее построение части можно выразить в следующей схеме (*Таблица 1*).

*Таблица 1. П.Х. Нурдгрэн Симфония №6, I часть, схема формы*

раздел текста	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>
смысловая нагрузка	отвечает на вопрос «Кто мы?»	Показывает человека как часть всего живого на Земле	Итог. Вывод
количество строф	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>3</b>
Исполнители	<b>хор</b> в сопровождении <b>оркестра</b>	<b>сопрано и тенор, дуэт</b> солистов на фоне <b>хорового и оркестрового</b> сопровождения	<b>хор</b> , в конце – <b>хор и солисты</b> в сопровождении <b>оркестра</b>

вокальная форма	<b>куплетно-вариантная</b>	<b>сквозная</b>
--------------------	----------------------------	-----------------

Во **второй части** – «В это мы верим» – композитор объединяет содержание в два раздела. В первый попадают строфы, связанные с вопросами о том, что должно быть сделано «новым» человеком, какие действия он должен предпринять. Резюме, итог формулирует ответственность человека за будущее Земли (второй раздел). Разделы вновь отличаются темпом (первый – четверть =60; второй чуть быстрее – восьмая = 132) и по особенностям своего устройства.

Также, как и в первой части, в организации музыкальной ткани ведущим является строфический принцип. Правда его реализация имеет свои особенности. В целом, эта часть более повествовательна, поскольку особенности «произнесения» каждой строфы в ней индивидуализируются: композитор здесь регулярно меняет музыкальный материал, использует кроме «однотембрового» исполнение одной строфы разным составом исполнителей, что было несвойственно предыдущей части. Так, например, крайние строфы первой раздела (№ 1 и 7) начинает тенор соло, а позже его подхватывает сопрано. Заключительные строфы (№ 8 и 9) строятся по принципу тембрового крещендо. В них сначала к звучащим *divisi* басам (поют с закрытым ртом) присоединяются альты и тенора, затем сопрано, позже – солисты. Подключение голосов происходит с каждым предложением, начинающимся с местоимения «мы» («Мы – лишь одно недолгое поколение...»; «Мы не имеем права...»; «...мы будем помнить»). Этот фактурный прием служит философской идее симфонии, отображая постепенное присоединение людей к положениям декларации, а возможно и отражает объединение человечества ради будущего.

Звукоизобразительность характерна и другим строфам. Так, первую строфу завершают слова: «пробили дыры в небе»; она ознаменована переходом оркестрового звучания от струнных к деревянным духовым, которое соединяет только глиссандо у арфы (тт. 27–38). Подобный «взлет» в

оркестре можно ассоциировать со стремительным движением в небо. Пятая строфа, содержащая слова «необходимость в чистом воздухе, воде и почве» (тт. 73–78) оформлена фактически а caprella: звучание хора практически без поддержки оркестра создает эффект «прозрачного», «чистого звучания», отражая тем самым смысл текста.

При вокализации текста композитор пользуется теми же типами, что и в предыдущей части, однако их баланс выстраивается по-другому. Превалирующим здесь становится принцип псалмодии: половина стрóf, составляющих эту часть целиком или частично, опираются на него (хоровые стрóфы №№ 2–5). В оставшихся стрóфах, где участвуют солисты, используют декламационный (стрóфы №№ 1, 2 и 8, 9) и ариозный тип (он здесь выражен ярче, и связан с образованием вокальной линии широкого диапазона в стрóфе № 7). В целом, форма этой части также вокальной природы, ее можно определить как сквозную форму контрастного сопоставления. В ней отдельные стрóфы объединяются по своим признакам в четыре более крупных раздела, которые сопоставляются между собой (Таблица 2).

Таблица 2. П. Х. Нурдгрэн Симфония №6, II часть, схема формы

раздел текста	I			II
смысловая нагрузка	Что сделано человеком, что делает «новый человек»			Человек ответствен за будущее земли
количество стрóf	7			2
Исполнители	<i>Строфа 1</i> <b>тенор и сопрано</b> на фоне <b>оркестрово-хоровой</b> педали	<i>Строфы 2-5</i> <b>хор</b> в сопровождении <b>оркестра</b>	<i>Строфы 6, 7</i> <b>тенор и сопрано</b> на фоне <b>оркестрово-хоровой</b> педали	<i>Строфы 8, 9</i> <b>Хор</b> , затем <b>солисты и хор</b> на фоне <b>оркестрового</b> сопровождения
вокальная форма	<b>сквозная (контрастное сопоставление)</b>			

В основе **третьей** части – «Это мы решаем» – лежит самый компактный текст, он состоит всего из двух предложений. При его воспроизведении композитор впервые в этом сочинении использует повтор отдельных строк и предложений, в итоге в его композиции образуется шесть строф: первая из них строится на первом предложении (в нем повторена первая фраза); вторая и третья делят между собой второе предложение; строфы с четвертой по шестую еще раз повторяют второе предложение, деля его на три части, акцентируя каждую из входящих в него мыслей. Повтор текста позволяет получить в этой части масштаб, сопоставимый с другими частями симфонии. Вместе с тем, благодаря текстовому повтору утверждаются итоговые идеи «Декларации».

От предыдущих частей финал отличает более крупный штрих: эта часть почти целиком звучит в яркой динамике и решена в массивной хоровой фактуре (кроме второй строфы), которая разрастается за счет *divisi*. Композитор впервые применяет данный прием систематически, отчего в последних строфах число партий в вокальной части партитуры достигает десяти (к хору присоединяются солисты). Звучность получает черты масштабности, всеохватности. Здесь, возможно, даже в большей степени чем в предыдущих частях внимание приковано к слову: в вокальных партиях от начала и до конца выдержана декламационная манера и опора на аккордовый склад.

Каждая строфа, составляющая композицию финала, отделена друг от друга темпом, благодаря особенностям фактурной организации вокального пласта, а, кроме того, и оркестровыми средствами. Все строфы обрамляются инструментальными вступлением и заключением, имеющими свой неповторимый облик. Сказанное позволяет считать форму финала такой же, как и в предыдущей части – сквозной типа контрастного сопоставления (*Таблица 3*).

Таблица 3. П. Х. Нурдгрэн Симфония №6, финал, схема формы

Строфа	1	2	3	4	5	6
исполнители	<b>хор</b>	<b>дуэт</b> сопрано, тенор	<b>хор</b>	<b>Хор</b>	<b>тенор,</b> <b>сопрано,</b> <b>хор</b>	<b>тенор,</b> <b>сопрано, хор.</b>
Темп	четверть =54	восьмая =120	четверть =54	восьмая =120	четверть = 54	четверть =48 Molto meno mosso
динамика	ff	оркестр pp солисты – f	оркестр pp солисты f	оркестр pp солисты mf	Forte	вступление – ppp. хор и солисты f, в конце - sffff
Голоса	<b>5</b> (тенора дивизи)	<b>2</b>	от <b>5</b> до <b>8</b>	<b>8</b> все хоровые партии дивизи	<b>10</b>	<b>10</b>
Форма	<b>сквозная (контрастное сопоставление)</b>					

Большое значение в разворачивании симфонии играет партия оркестра. В данном случае присутствует несколько вариантов его «поведения». Иногда оркестровые голоса дублируют партии хора (например, в строфах с участием солистов в I части, тт. 63–87; во второй строфе II части и др.). Также оркестр может выступать в типичной для вокальной музыки функции сопровождения, в таких ситуациях в оркестровых партиях нередко устанавливается педаль (первая, шестая и седьмая строфы II части). Наконец, оркестр может включаться в активное комментирование повествования сюжета, который излагается в вокальном пласте. Эту роль в симфонии выполняют две лейттемы. Они появляются во вступлении к I части и возвращаются на протяжении сочинения.

Обе темы обладают характерным обликом: первая исполняется ударными и струнными инструментами и соединяет в себе разные ритмические группы. Образуя многоголосную ритмическую полифонию, эта

тема, таким образом, приближается к пульсирующему ритмическому пятну (Пример 5)<sup>8</sup>.

Пример 5 П. Х. Нурдгрэн. Симфония №6, I часть, вступление

The image shows a page of a musical score for the first movement of the Sixth Symphony by Per Sjöstrand. It features multiple staves for different instruments. The score is marked with 'pppp' (pianissimo) at the beginning and 'cresc.' (crescendo) throughout, indicating a gradual increase in volume. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

На фоне этой ритмической педали звучит вторая тема, изначально проходящая у кларнета, ее опознавательным знаком становятся ходы на тритон (Пример 6 б).

Обе темы играют важную композиционную роль, помогая скрепить разделы, придать единство всему произведению. Вместе с тем, с каждой из тем оказывается связан определенный образ, а, следовательно, и смысловая функция. Первая тема звукоизобразительна, она вносит напряженность и взволнованность в музыку, является своего рода «темой тревоги». Вторую же можно назвать «темой вопроса», ряд ее особенностей отсылает к одноименной теме из сочинения Чарльза Айвза «Вопрос, оставшийся без

<sup>8</sup> Эту тему следует считать характерным образцом темы-ритма. Согласно В. Н. Холоповой такие темы представляют собой ритмоформулы, содержащие долготную и акцентную стороны [10, с. 294].

ответа» (1908). Напомним, там тему вопроса должна исполнять труба, однако, согласно указаниям композитора, ее партию возможно поручить одному из деревянных духовых: гобою, кларнету или английскому рожку. В симфонии Нурдгрена эта тема сначала звучит у кларнета, а затем у альтовой флейты и бас кларнета<sup>9</sup>.

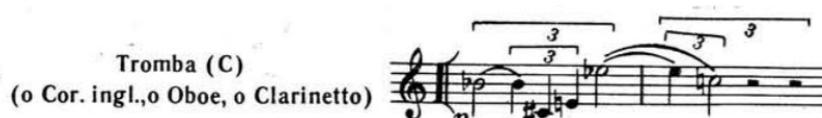
Из-за опоры на характерные интервалы схожа также интонационная природа тем.

Пример 6

«Тема вопроса»

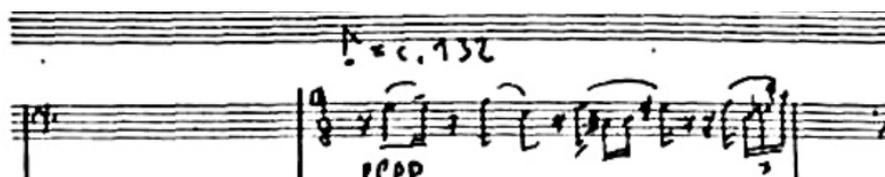
а)

в пьесе Ч. Айвза



б)

в симфонии П. Х. Нурдгрена



У Айвза за ходом на уменьшенную септиму стремительно следует (триольное) движение вверх на уменьшенную октаву. У Нурдгрена за нисходящей уменьшенной квинтой (*g-cis*) – два хода на увеличенную кварту (*d-gis, g-cis*; Пример 6). Эта тема будто спрашивает: «Как человечество будет жить дальше? Сможет ли полностью измениться ради будущего?».

Вместе обе темы обрамляют I часть: звучат в оркестровом вступлении и в начальных строфах, а также возвращаются в последней строфе. Тема тревоги в обоих случаях достигает максимума своего звучания, она соединяет в себе 7 разных ритмических партий. Затем комплекс лейттем проходит с последними строфами второй и третьей частей.

Появляясь в нескольких моментах сочинения, лейттемы оказываются соотнесены с текстом разного содержания. В окончаниях двух первых частей

<sup>9</sup> На протяжении первой части тема переходит от кларнета к бас-кларнету (т. 43, т. 143), во второй части она звучит в тембрах альтовой флейты (т. 128) и вновь у бас-кларнета (т. 132); у этого же инструмента она проходит и в третьей части (т. 49).

они сопровождают слова, связанные с вопросами о будущем (I – «крадем часть бесконечного будущего ради скоротечного настоящего»; II – «мы не имеем права стереть будущее с лица Земли»), здесь лейттемы в наибольшей степени резонируют смыслу текста. С содержанием начальных строф I части лейттемы создают контраст, смысловую полифонию, сопровождая повествование, в котором человек представляется как часть всего живого на Земле. В финале лейттемы подключаются к заключительному скандированию итоговых положений («от господства к партнёрству; от разделения к соединению; от незащитности к взаимозависимости») и на протяжении их постепенно рассеиваются, переходя в более спокойное изложение. Тем самым к концу сочинения напряженность, которую несли с собой лейттемы, снимается, рождается надежда на разрешение сложных вопросов, поднимаемых в сочинении.

Таким образом, Шестая симфония Нурдгрена предстает как самобытно раскрывающий экологическую тему опус. Ключевым в нем становится текст «Декларации взаимозависимости», он довлеет в этом произведении: определяет форму частей, выбор принципов вокализации (во всех из них мы увидели внимание к слову), наконец жанрового наклонения. По своим признакам это сочинение близко оратории. О. В. Соколов отмечает две важные черты этого жанра – монументальность и сюжетность, эти качества мы видим в произведении Нурдгрена. Его монументальность достигается большим составом исполнителей (количество вокальных партий в завершении финала достигает десяти), особой обстоятельностью, последовательностью в изложении, дистанцированностью, надличным характером высказывания. Как отмечает О. В. Соколов, в оратории «монументальности и объемности фонизма созвучны неспешность повествования и ощущение эпической дистанции, разноплановости художественного времени» [9, с. 134]. Сюжетность этой симфонии имеет обобщенный характер и соединяет линии, направленные в прошлое, настоящее и будущее.

Вместе с тем, сочинение справедливо называть симфонией. Оно имеет три части с характерными функциями – подвижная I часть является центром тяжести; медленная II – более повествовательна; III – финал, обобщение, вывод. В композиции важную архитектурную и драматургическую роль играют лейттемы, их интонационная природа также сугубо инструментальная. Но главное, что делает его симфонией, – это общее содержание. По замечанию В. Конен, в классической музыке симфония «была призвана играть ту роль философски-возвышенного, отвлечённого искусства, какая в ренессансную эпоху принадлежала мессе» [3, с.75]. И. Лаврентьева отмечает: «Без высокой степени художественного обобщения симфония перестает быть симфонией» [7, с.90]. Подобная установка свойственна симфонии П. Х. Нурдгрена, ставящей глобальные вопросы: экологическая проблема, обозначенная в ней, касается не только каждого человека, но и будущего всего населения Земли.

#### *ЛИТЕРАТУРА*

1. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие / Под ред. О. П. Коловского.–Л.: Музыка, 1988.–352 с.
2. Антипова А. М. Просодия // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С.401–402.
3. Конен В. Д. Театр и симфония. – М.: Музыка, 1975. – 376 с.
4. Копосова И. В. Пер Хенрик Нурдгрэн и его творчество // Музыка Финляндии и Скандинавии: проблемы истории, теории и эстетики. Вып 1. Петрозаводск, 2019. С. 77–98.
5. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1978 – 77 с.
6. Лаврентьева И. В. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60–70-х годов (на примере творчества

Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина). Ч.1 // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1985. – С. 76–109.

7. Лаврентьева И. В. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60-70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина). Ч.2 // Проблемы музыкальной науки – Вып. 7. – М.: Советский композитор, 1989. – С. 5–35.

8. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры: монография. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет, 1994. – 220 с.

9. Холопова В. Н. Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм [Электронный ресурс] URL: [http://lib.mdpu.org.ua/load/myzika/holopova\\_istoria\\_muziki.htm#\\_Точ41254681](http://lib.mdpu.org.ua/load/myzika/holopova_istoria_muziki.htm#_Точ41254681) (дата обращения: 17.02.2020).

10. Susanna Valimaki Green music // Finnish music Quartely. – № 3. – 2009. – P. 18–23.

11. Suzuki David / About David // David Suzuki Foundation. [Электронный ресурс]. – URL: <https://davidsuzuki.org/expert/david-suzuki/> (дата обращения: 10.07.2018).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Дэвид Судзуки «Декларация взаимозависимости»

(с возможным делением на разделы и их ключевыми словами)

Текст декларации	Основная мысль	Ключевые слова
<p><b>Это мы знаем</b>  Мы на планете Земля, среди растений и животных, что дают нам жизнь.  Мы - дожди и океаны, что текут по нашим венам.  Мы - дыхание земных лесов и морских растений.  Мы - высшая форма животного мира, потомки той первой живой клетки.</p>	<p>Первая часть отвечает на вопрос «Кто мы?».</p>	<p>Мы- земля, дожди, животные.</p>
<p>Мы разделяем кровное родство общей истории, сохраненное в наших генах.  Мы разделяем одно настоящее, наполненное неопределенностью.  Мы разделяем одно будущее, никому не известное.  Мы - люди, но еще мы - один из тридцати тысяч видов, составляющих тонкую паутину жизни всего мира.  Постоянство жизни зависит от этого разнообразия.  Объединенные этой сетью, мы взаимосвязаны - использованием, очищением, обменом и пополнением фундаментальных основ жизни.</p>	<p>Человек — это лишь часть всей жизни на Земле.  Взаимосвязь человека и других видов жизни на Земле</p>	<p>Мы делимся.  Общий Подарок.  Общее будущее.  Люди-один из видов.  Взаимосвязь.</p>
<p>Наш дом, планета Земля, имеет свой предел; всё живое делит природные ресурсы и солнечную энергию, и, следовательно, имеет собственные ограничения роста и развития. Впервые мы подошли к этому пределу.  Когда мы ставим под угрозу воздух, воду, почву и всё многообразие жизни, мы крадем часть бесконечного будущего ради скоротечного настоящего.</p>	<p>Природные ресурсы конечны</p>	<p>Предел ресурсов</p>
<p><b>Мы верим в это</b>  Количество людей стало таким большим, а их инструменты - такими мощными, что мы привели других существ к вымиранию, запрудили великие реки, вырубili древние леса, отравили землю, дождь и ветер, и пробили дыры в небе.  Наша наука принесла боль и радость; наше удобство оплачивается страданиями миллионов.</p>	<p>Что уже сделано человеком.</p>	<p>Вымирание, отравление, страдание.</p>
<p>Мы учимся на своих ошибках, оплакиваем нашу исчезнувшую семью и создаем новую политику надежды.  Мы чтим и защищаем (поддерживаем) непреложную необходимость в чистом воздухе, воде и почве.  Мы понимаем, что экономическая деятельность, которая приносит пользу меньшинству, при этом отказывая большинству, ошибочна.  А так как деградация окружающей среды навсегда разрушает биологическую основу, полная экологическая и социальная ответственность должны входить во все системы развития.</p>	<p>Что делает «новый» человек?</p>	<p>Новая экологическая политика: уважение и поддержка, ответственность перед грядущими поколениями.</p>

<p>Мы - лишь одно недолгое поколение в вечном ходе времени; Мы не имеем права стереть будущее с лица Земли. В вопросах, где наши знания ограничены, мы будем помнить о тех, кто будет после нас, и будем действовать с осторожностью.</p>	<p>Человек ответствен за будущее земли</p>	<p>Ответственность, будущее земли</p>
<p><b>Это мы решаем</b> Всё, что мы знаем и во что верим, должно стать основой нашего образа жизни. В этот поворотный для наших взаимоотношений с Землёй момент мы работаем для эволюции: от господства к партнёрству; от разделения к соединению; от беззащитности к взаимозависимости.</p>	<p>Наступил тот момент, когда человеку необходимо измениться.</p>	<p>Поворотный момент, эволюция человека.</p>