



Научная статья

УДК 78.071.1:785.11(489)»19/20»

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.03>

Симфоническое творчество Пера Нёргора: траектория развития жанра

Екатерина Гурьевна Окунева

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
ул. Ленинградская, д. 16, Петрозаводск, Республика Карелия, 185031, Российская Федерация,
okunevaeg@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

Аннотация: В статье рассматривается эволюция симфонического творчества одного из ведущих датских композиторов современности Пера Нёргора. Восемь симфоний, созданных им в период с 1953 по 2011 год, обладают комплексом своеобразных черт и демонстрируют индивидуальный подход к жанру. В статье дается их общая характеристика, выявляется роль Сибелиуса и Хольмбю в творческом становлении Нёргора, раскрываются принципы композиционного устройства циклов, прослеживаются связи с традицией. Особое внимание уделяется оригинальной композиторской технике (принципу «бесконечной серии», системе мелодической, гармонической и ритмической иерархии, методу «тоновых озер») и ее связям с художественной концепцией сочинений. Предлагается периодизация симфонического творчества, эволюция которого, по мнению автора статьи, подчинена диалектической логике. Начиная как продолжатель скандинавской (и, шире, европейской) симфонической традиции, в основе которой лежит гуманистическая идея, композитор в дальнейшем концентрируется на вопросах иерархического устройства мира и самодвижения звуковой материи. В сочинениях позднего периода он вновь возвращается к теме Человека и Мира, которая приобретает новое «звучание» благодаря накопленному опыту.

Ключевые слова: Пер Нёргор, Ян Сибелиус, Вагн Хольмбю, симфония, бесконечная серия, иерархия бесконечностей, симфоническая форма, драматургия

Для цитирования: Окунева Е. Г. Симфоническое творчество Пера Нёргора: траектория развития жанра // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 4 (декабрь 2023). С. 646–673. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.03>.

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research Article

The Symphonic Work of Per Nørgård: The Trajectory of the Genre Development

Ekaterina G. Okuneva

Glazunov Petrozavodsk State Conservatoire,
16 Leningradskaya St., Petrozavodsk 185031, Russian Federation,
okunevaeg@yandex.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

Abstract: The article discusses the evolution of the symphonic work of Per Nørgård, one of the leading Danish composers of our time. Eight symphonies created by him in the period from 1953 to 2011 have a complex of peculiar features and demonstrate an individual approach

to the genre. The article gives their general characteristics, reveals the role of Sibelius and Holmboe in Nørgård's creative development, uncovers the principles of the compositional structure of cycles, and traces the links with tradition. Special attention is paid to the original compositional technique (the principle of "infinite series", the system of melodic, harmonic and rhythmic hierarchy, the method of "tone lakes") and its connections with the artistic conception of the compositions. The author proposes a periodization of symphonic work and suggests that its evolution is subject to dialectical logic. Starting as a follower of the Scandinavian (and, more broadly, European) symphonic tradition, which is based on humanistic idea, the composer later focuses on issues of the hierarchical structure of the world and the self-movement of sound matter. In the works of the later period, he returns to the theme of man and world, which acquires a new "sound" thanks to the accumulated experience.

Keywords: Per Nørgård, Jean Sibelius, Vagn Holmboe, symphony, infinity series, hierarchy of infinities, symphonic form, dramatic structure

For citation: Okuneva, Ekaterina G. 2023. "The Symphonic Work of Per Nørgård: The Trajectory of the Genre Development." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 4 (December): 646–73. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.03>.

Пер Нёргор (Per Nørgård, р. 1932) в настоящее время является одной из крупнейших фигур музыкального мира Скандинавии. Выйдя на музыкальную арену в середине 1950-х годов, он сразу же заявил о себе как о лидере современной датской музыки и вот уже более полувека сохраняет статус ведущего композитора Дании.

Творческое наследие Нёргора весьма обширно и включает на данный момент свыше 400 опусов. Хотя композитор работал фактически во всех жанрах (ему принадлежат 6 опер, 3 балета, свыше десятка концертов, 10 струнных квартетов, немало вокальных и хоровых сочинений), ведущей областью его творчества является оркестровая музыка. Нёргор создал 8 симфоний, охватывающих почти 60-летний период (с 1953 по 2011 год) и выступающих, по словам датских музыковедов, важнейшими вехами не только его творческого пути, но и современной музыки в целом. Зарубежные критики считают Нёргора величайшим симфонистом современности, ибо никто другой «не смог бы подтвердить вековые принципы жанра, столь целенаправленно переосмыслив их»¹. Каждое его сочинение, индивидуальное и неповторимое по своей концепции, отражает стремление композитора «исследовать явления окружающего мира и возможности музыки» [14, 42].

В отечественном музыкознании как сама фигура Нёргора, так и его симфонические «искания» остаются за пределами исследовательского внимания. На русском языке отсутствуют фундаментальные труды о жизненном и творческом пути композитора. Общие сведения о его музыке содержатся лишь в небольшой заметке Л. Акопяна [1], отдельные произведения анализируются в статьях А. Максимовой [7] и М. Имханицкого [5]. Внимание зарубежных музыковедов в первую очередь приковано к новациям в сфере композиторской техники Нёргора

¹ Из отзыва британского ежемесячного журнала «International Record Review». См.: <https://thomasdausgaard.com/project/norgard-symphonies-nos-3-7>. Здесь и далее все переводы цитат из иностранных источников выполнены автором статьи.

(к принципу бесконечной серии, системе иерархической музыки и проч. [8; 20; 22]); в ряде трудов освещаются эстетические взгляды датского мастера [9; 24; 27], особенности его органной и хоровой музыки [11; 13], а также сценических произведений [10]. Кроме того, Нёргор и сам неоднократно выступал в печати, охотно поясняя свои композиционные методы и художественные принципы². Специальных исследований симфонического творчества, за исключением отдельных заметок Й. Йенсена [19] и Й. Корнелиуса [14; 15; 16] для буклета к CD, нам обнаружить не удалось. Симфонии демонстрируют своеобразие авторского мышления Нёргора. Изучение индивидуального подхода к жанру, остающемуся привлекательным для многих композиторов второй половины XX — начала XXI века, определяет актуальность данной статьи.

Свою Первую симфонию, названную «Sinfonia austera» («Суровая симфония», 1953–1955), Нёргор начал писать в годы учебы в Копенгагене, в Королевской датской консерватории (Det Kongelige Danske Musikkonservatorium). На старте своего творческого пути композитор был горячо привержен традициям скандинавской музыки. Его эстетическое сознание во многом определялось позицией, утвержденной еще Карлом Нильсеном, который придерживался в своих взглядах на искусство принципов ясности и простоты художественного высказывания и выступал против избыточного использования музыкальных средств. Нёргор отвергал новации западноевропейского авангарда, полагая, что обновление методов композиции следует искать на национальной почве. Альтернативой музыкальному модернизму он считал исследование «вселенной нордического разума»³, специфику которой определяли северный климат и природа.

Нёргор обучался в классе Вагна Хольмбу (Vagn Gylding Holmboe, 1909–1996), одного из крупнейших мастеров симфонического жанра Дании⁴. Его учитель был страстным любителем природы, занимался изучением трансильванского и датского фольклора, а также разрабатывал технику метаморфоз музыкального материала, подразумевающую такой процесс развития, «в ходе которого одна музыкальная субстанция, следуя присущим ей тенденциям, становится другой, порождая эволюцию формы» [21, 19].

Влияние Хольмбу ощутимо во многих аспектах «Sinfonia austera». Одним из ее прототипов датские исследователи называют Восьмую симфонию Хольмбу, имеющую заголовок «Sinfonia boreale» («Северная симфония», 1952), знакомство с которой и побудило Нёргора обратиться к симфоническому жанру.

² См., например: [25; 26]. По своему складу мышления Нёргор принадлежал к типу художника-исследователя, который актуализировался именно во второй половине XX века. Многие композиторы (Булез, Штокхаузен, Кшенек и др.) были увлечены в этот период проблемами технологии, активно обсуждая ее на страницах своих теоретических работ.

³ Размышления на эту тему сосредоточены в статье Нёргора «Сотрудничество — солидарность», опубликованной в 1956 году в «Nordisk Musikkultur» [26]. Данная заметка дала повод к дискуссии, развернувшейся на страницах журнала в тот же период. Нёргор первоначально ввел понятие «det nordlige sings univers» (вселенная северного разума), но впоследствии скорректировал его на «det nordiske sings univers» (вселенная нордического разума). Именно так (вселенная нордического разума) датские музыковеды, как правило, обозначают ранний период творчества композитора.

⁴ Ядро творчества Хольмбу составляют 13 симфоний.

Названия обоих сочинений не только коррелируют между собой, но и отражают общий для их музыки сдержанно-меланхолический, несколько мрачноватый характер. Сходны и первые такты этих произведений: как и Хольмбу, Нёргор начинается с соло бас-кларнета, звучащего на фоне тремоло литавр. Впрочем, здесь можно найти отсылку и к другому великому скандинавскому предшественнику Нёргора — Яну Сибелиусу, чья Первая симфония, как известно, открывается соло кларнета в сопровождении тремоло литавр⁵. Данью уважения к финскому мэтру служит и аллюзия на его последний симфонический опус — поэму «Тапиола».

Именно Хольмбу познакомил своего ученика с творчеством финского мастера. По словам Нёргора, эта встреча стала для него потрясением. Детально изучив опусы Сибелиуса, он пришел к выводу, что этот романтический композитор является величайшим новатором в области формы, в совершенстве выразившим скандинавский дух в музыке. В период работы над Первой симфонией Нёргор написал своему кумиру письмо, в котором содержались следующие строки: «Ваша музыка намного превосходит музыку ваших современников, она соприкасается со стихийными, сокровенными и совершенно неподвластными времени силами бытия, с природой в самом широком смысле. Я почувствовал эту мистическую связь с бытием в то же самое время, когда осознал свою природу как северную. Чистый северный воздух, густая темнота и кристально чистый, незамутненный свет — это нордическое отношение к природе сегодня является одной из самых ценных вещей в моей жизни» (цит. по: [16, 29]). Сибелиус был польщен, заметив в ответном послании, что редко встречал такое глубокое понимание сути своего творчества.

Влияние Сибелиуса отчетливо проявляется и в способе тематической работы. Для финского автора важную роль в симфоническом жанре всегда играли глубинная логика и тесная связь всех мотивов [3, 21]; такой подход нашел концентрированное выражение как в Первой симфонии, так и в «Тапиоле»⁶. «Sinfonia austera» отличается редкой степенью интонационного единства. Фактически весь материал ее I части порожден вступительной темой. Ее облик определяют узкие интервалы (преимущественно малые и большие секунды, см. пример 1), объединяющиеся в трихордовые и тетрахордовые мотивы, причем сама тема какое-то время ограничивается диапазоном уменьшенной квинты (*g-des*), постепенно расширяя свой объем и включая новые интервалы — чистую кварту и большую терцию. Ее строение служит отдаленным прообразом структуры бесконечной серии, которую Нёргор откроет для себя в конце 1950-х годов.

⁵ Это вступление исследователи называли и погребальной песней, и северной элегией, и сказом рунопевца (см. подробнее: [3, 22]).

⁶ Новаторская сущность «Тапиолы» связывается со специфической мотивной техникой, основанной на непрерывном преобразовании исходного комплекса мотивов. Э. Салменхаара в своем блестящем аналитическом труде [28] показал, что вследствие этого музыкальная ткань поэмы становится как бы двуплановой — ее видимую часть образует тематическое движение, а скрытую — мотивная трансформация. И. Коженова, анализируя Первую симфонию, также отмечает в ней тематическое единство и приходит к выводу, что специфическая для симфонизма Сибелиуса техника вариантного развития сложилась уже в этом сочинении [6, 408].

Материал остальных частей симфонии восходит к *Tempo moderato*. Правда, если в *Calmo molto affetuoso* развитие получают узкоинтервальные мотивы, то в финале важную роль приобретают квартовые интонации. Возвращаясь в коде *Allegro impetuoso*, тема I части будто претерпевает новую метаморфозу: ее отдельные мотивы смыкаются с императивными квартовыми возгласами финала.

Первая симфония Нёргора трехчастна и в целом следует драматургическому канону с устоявшимися семантическими функциями — действия (I часть), созерцания (II часть) и обобщения (III часть). Центр тяжести приходится на I часть (по продолжительности она занимает почти половину времени от всего сочинения). Из традиционной композиционной модели Нёргор исключает скерцо, что обусловлено «суровым» (строгим) тоном сочинения, не предполагающим игровой логики и внешней отстраненности (напомним, что композитор мыслит себя и свой мир неотъемлемой частью нордической вселенной). В симфонии отсутствуют типовые музыкальные формы. Для каждой части характерен континуально-волновой принцип построения. Музыка сохраняет тональную основу (главной тональностью симфонии следует считать *d-moll*), но предельно расширенную.

В целом, в основе концепции Первой симфонии Нёргора лежит традиционная для данного жанра тема Человека и окружающего его Мира, но представлена она в сугубо скандинавском звучании, что придает ей немалую самобытность.

В конце 1950-х годов композитор стал постепенно охладевать к идее нордической вселенной, обладающей неким общим универсальным музыкальным языком. Период обучения в Париже у Н. Буланже (в 1956–1957 годах), поездки на международные музыкальные фестивали, более глубокое знакомство с современными техниками заставили его ощутить изолированность датской музыки от мировых художественных тенденций. Однако энтузиазм, с каким Нёргор погрузился в освоение нового звукового мира, не помешал ему трезво оценить недостатки западноевропейского авангарда. Так, сериализм остался чуждым композитору, поскольку был оторван от человека, а сама музыка дармштадтской школы испытывала проблемы с восприятием — ее сложные, строго продуманные конструкции не различались слухом.

Соприкосновение с разнообразными техниками композиции дало Нёргору мощный импульс к обновлению собственного музыкального языка и стимулировало период экспериментов в его творчестве. При этом, как справедливо отмечают А. Бонде и Р. Нильсен, принятие авангардных новаций осуществлялось композитором «на собственных условиях» [9, 514].

В конце 1950-х годов Нёргор открыл для себя новый композиционный метод, который назвал «бесконечной серией» (*infinity series*). С традиционной серийной конструкцией бесконечный ряд имел общность лишь в том, что на его основе создавалось все композиционное целое. В то же время он игнорировал принцип неповторности звуков, их количественного ограничения числом 12 (если речь шла о темперированном строе) или 24 (если предусматривалась микрохроматика). Бесконечная серия Нёргора «выращивалась» из двух звуков (полутона или тона) и в силу особенностей своего строения в буквальном

смысле предполагала бесконечное развертывание, генерируя новые интервалы. При этом она опиралась на варьированный повтор и обладала фрактальными свойствами, поскольку ее структура воспроизводилась в ней самой на разных уровнях. Так, все четные звуки ряда образовывали его транспозицию, а нечетные давали его инверсию. Сходным образом серия воспроизводилась через каждые 4, 8, 16, 32 и т. д. звуков.

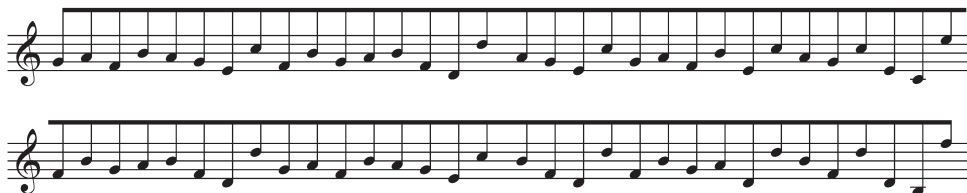
3

Бесконечная серия П. Нёргора

а) Хроматическая версия ряда



б) Диатоническая версия ряда



Нёргор разработал хроматическую и диатоническую версию бесконечной серии. Первая выстраивалась от полутона, вторая — от тона (см. пример 3). Впоследствии он также создал версию ряда, «вырастающую» из трех звуков.

По замечанию Л. Аюпяна, «конструируя многослойную фактуру по фрактальному принципу на основе “бесконечного ряда”, Нёргор реализует свою излюбленную идею органической формы, выстраиваемой в соответствии с законами природы» [1, 377]. С бесконечной серией Нёргор работает в оркестровых сочинениях «Iris» («Ирис», 1966–1967), «Luna» («Луна», 1967), «Voyage into the Golden Screen» («Путешествие в золотой экран», 1968). Однако венцом его исследований в данной сфере стала Вторая симфония (1970).

Музыкальный материал длящейся свыше 20 минут одночастной композиции целиком основан на бесконечной серии. По словам автора, он использовал 4096 нот непрерывной последовательности.

Серия возникает не сразу. Вступительный раздел произведения (т. 1–58) начинается со звуков неопределенной высоты⁷. Затем из едва слышимого шелестящего шороха появляется тон g^1 , который передается от инструмента к инструменту. Постепенно его звучание «расплывается» благодаря микротоновым отклонениям в одну и три четверти тона вверх и вниз от исходной высоты. У деревянных духовых формируются небольшие отрезки бесконечного ряда. Наконец, сигнал органа, колоколов, вибратона, арфы и фортепиано (на звуке *es*) знаменует завершение вступительной фазы. Подобное начало играет символическую роль, ибо таким образом представлен процесс зарождения базового музыкального материала.

Нёргор опирается на континуально-волновой принцип музыкальной формы. Композиция строго продумана, даже можно сказать «вычислена». Она складывается из 16 фаз по 32 такта, в каждой из которых используется по 256 нот бесконечной серии. Фактура многослойна. Каждый ее голос репрезентирует бесконечный ряд, воспроизведенный на различных уровнях. Например, в первой фазе бесконечная серия поручается флейтам, у кларнетов акцентируется каждый второй звук ряда, у гобоев — каждый четвертый звук, у арфы — каждый восьмой, у фагота — каждый шестнадцатый звук, у вторых скрипок — каждый тридцатьвторой, у тромбона — каждый шестьдесятчетвертый и т. д. Слои движутся с различной ритмической скоростью (восьмыми, четвертными, половинными, целыми, а также более крупными длительностями). Композитор при этом устанавливает определенную корреляцию между регистровым и временным параметрами: чем выше регистр, тем мельче длительности бесконечного ряда, и наоборот — чем ниже, тем крупнее.

Окончание фаз знаменуется сигнальным звучанием органа, колоколов, вибратона, арфы и фортепиано. Сигналы подаются от звуков, последовательность которых складывается в бесконечную серию, представленную на макроуровне (каждый 256-й тон, см. таб. 1). Восприятию этой макросерии способствуют протянутые звуки органа.

такты	58	90	122	154	186	218	250	282	314	346	378	410	442	474	506	538
звуки	es	e	d	f	e	es	cis	fis	d	f	es	e	a	fis	as	g

Таблица 1. П. Нёргор. Вторая симфония. Последовательность сигнальных звуков органа, колоколов, вибратона, фортепиано и арфы

Каждая четвертая фаза (с т. 154, 282, 410, 538) сопровождается фанфарой медных инструментов, основанной на повторении звуков разной длительности. Эти звуки реализуют бесконечную серию на еще более крупном уровне. Каждый блок из четырех фаз характеризуется также постепенными изменениями в оркестровке.

⁷ Композиторская ремарка для деревянных духовых гласит: «играть без интонации». Струнные подключаются к общему звучанию, сперва играя дробком смычка, затем смычком, но без вибрации.

Музыкальный материал, с одной стороны, трактуется сонорно. Непрерывный ритмический пульс и совмещение различных звуковых слоев реализовано в фактурной форме потока. Вступление симфонии напоминает о ряде произведений Лигети («Lontano», II часть Второго струнного квартета), точно так же начинающихся с одного сонорно трактованного звука. С другой стороны, безостановочный процесс варьирования и незаметного преобразования выявляет схожесть сочинения Нёргора с минималистскими опусами, что подтвердил и сам композитор, признавшись, что подошел здесь к опытам минималистов наиболее близко.

Несмотря на постоянные метаморфозы музыка в итоге незаметно возвращается к своему исходному состоянию — расщепленному тону *g*, растворяющемуся в тишине. Такая замкнутость придает одночастной симфонической форме целостность и завершенность.

Новаторские черты сочинения не мешают выявить в нем связи с творчеством скандинавских предшественников Нёргора. Так, принцип бесконечной серии выступает, по сути, радикальной модификацией техники метаморфоз Хольмбю. Одночастная композиция отсылает к Седьмой симфонии Сибелиуса, в архитектурной структуре которой нашла отражение «эстетика художественной непрерывности» [4, 8]. Связь обоих сочинений обуславливает и схожесть тембровой драматургии. Й. Корнелиус обращает внимание на то, что ключевые моменты формы Седьмой симфонии Сибелиуса подчеркиваются звучанием тромбона. Подобную же функцию выполняет фанфара медных в сочинении Нёргора [14, 46].

Концепция Второй симфонии связана с представлением о мире как об органической самовоспроизводящейся иерархической системе, об универсуме, который состоит из множества других автономных миров. Воплощением этой идеи служат формы репрезентации бесконечного ряда — бесчисленные мелодические линии, переплетающиеся между собой и одновременно образующие единое целое. В отличие от серий в додекафонной музыке такие линии опознаются слухом и в зависимости от восприятия оказываются то передним планом, то фоном, словно изображения на картинах Дали, использующего эффекты оптической иллюзии и стереоскопии.

Смещение акцента с тематической работы на композиторскую технику, которая выполняет знаково-символическую функцию, сигнализировало о парадигмальных сдвигах, произошедших во второй половине XX века. Подобно тому, как в Древней Греции отношения звуков в ладу являлись проекцией космического устройства (гармонии сфер), так и теперь композиторская техника олицетворяла иерархическую организацию мира. В этом — суть переосмысления жанра, начавшегося у Нёргора во Второй симфонии. Концепция диалога Человека и Мира все больше отодвигалась на второй план космологией.

В 1970-е годы Нёргор познакомился с книгой Артура Кёстлера «Beyond Reductionism» («За пределами редуционизма», 1969), которая окончательно убедила его в том, что все формы жизни и любые ее явления (биологические, социальные, поведенческие, языковые и проч.) насковзь иерархичны. «Моя озабоченность иерархическими процессами упорядочения

постоянно возрастала, — признавался Нёргор в 1974 году, — отчасти потому, что мой основной мелодический источник, “бесконечная серия”, (бесконечно) иерархичен и на протяжении многих лет, прошедших с момента его открытия в 1959 году, заставлял меня быть еще более последовательно иерархичным, а отчасти потому, что я, как следствие, все больше проникался пониманием магических возможностей иерархии и преклонялся перед ними» [25, 4].

Поиск и представление вселенской гармонии, на которой зиждется взаимосвязь всех вещей в мире, определили замысел монументальной Третьей симфонии, над которой композитор работал в течение нескольких лет — с 1972 по 1974 год. По завершении Нёргор назвал сочинение своим *Te Deum* и в конце партитуры написал «*Soli Deo Gloria*» («Одному Богу слава»).

На сегодняшний день это, пожалуй, самый известный и исполняемый симфонический опус Нёргора, который причислен к разряду классических произведений датской музыки. Произведение было заказано Датским радио, которое предоставило композитору уникальную возможность в процессе сочинения «тестировать» звучание с оркестром, а затем дорабатывать или перерабатывать свой музыкальный замысел. Параллельно с симфонией Нёргор работал над целым рядом произведений — «*Lila*» для 11 инструментов (1972), «*Libra*» для тенора, гитары, двух смешанных хоров и двух вибратонов («*Весы*», 1973), «*Turn*» для фортепиано («*Поворот*», 1973), «*Spell*» для кларнета, виолончели и фортепиано («*Заклинание*», 1973), «*Singe die Gärten*» для смешанного хора и восьми инструментов («*Воспой сады*», 1974), — рассматривая их как «предварительные этюды» [25, 5]. В этих сочинениях опробовались те композиционные и технические принципы, которые составили основу Третьей симфонии. В итоге хор «*Singe die Gärten*» был интегрирован в финал сложившегося двухчастного цикла.

Увлечение иерархическими свойствами бесконечной серии побудило Нёргора исследовать с данной точки зрения и иные области музыкального языка, прежде всего, ритм и гармонию (поскольку сама серия трактовалась композитором как базовый мелодический элемент). Здесь также были обнаружены системы иерархии. Свои взгляды композитор изложил в статье «*Inside a Symphony*» («*Внутри симфонии*») [25], в которой также пояснялась техника сочинения.

Как признавался сам Нёргор, после Второй симфонии он почувствовал, что находится в «огромном ритмическом вакууме» [ibid., 7], возникшем из-за того, что иерархические уровни бесконечной серии, базирующиеся на геометрической пропорции, допускали использование лишь периодических ритмических структур, тогда как «музыка начала века убедительно продемонстрировала эффективность и выразительную силу аperiodического ритмического облика» [ibid.]. Перед композитором стояла задача создать такой ритмический спектр, который объединил бы иерархическую природу периодичности со свойствами аperiodичности. Решить эту проблему ему помогла золотая пропорция, части которой, как известно, находятся между собой в том же соотношении, что большая часть к целому. Свою ритмическую концепцию Нёргор выразил следующим образом:

The image displays four lines of musical notation. The first line has a long note labeled '55' and a group of notes labeled '89'. The second line has a long note labeled '21', a group of notes labeled '34', and another long note labeled '55'. The third line has notes labeled '8', '13', '21', '13', and '21'. The fourth line has notes labeled '3', '5', '8', '5', '8', '13', '8', '5', '8', and '13'. The notes are connected by lines, indicating a continuous melodic or rhythmic sequence.

55					89					
21			34		55			34		
8	13	21		13	21		34		21	13
3	5	8	5	8	13	8	5	8	13	

Композитор подчеркивал каноничность представленных ритмических слов, ибо в каждом на различных уровнях воплощались одинаковые пропорции длительностей.

В области гармонии свойствами бесконечности обладали обертоновый и унтертоновый ряды, продолжение которых вверх и вниз не ограничивалось возможностями человеческого слуха. Иерархичность этих рядов базировалась на том, что каждый обертон или унтертон мог рассматриваться в качестве основного тона, порождающего собственные ряды, либо считаться частью какого-либо уже существующего звукоряда (пример 5).

Нёргор также разработал систему взаимосвязей мелодической, ритмической и гармонической иерархий. Каждый звук обертонового или унтертонового ряда задавал начало мелодическому слою, содержащему бесконечную серию. Интервал определял скорость движения слоев. Октава выражалась наиболее просто — путем двойного увеличения ритма. Остальные обертоны (или унтертоны) — квинта, терция, септима и т. п. — образовывали более сложные ритмические рисунки с привлечением золотой пропорции. Низкий регистр был связан с крупными длительностями, высокий — с короткими.



Собственно, первая часть Третьей симфонии как раз и базируется на представленной концепции. Она начинается со звука C_1 , над которым у струнных появляются нечетные обертоны (3-й, 5-й, 7-й, 9-й, 11-й); далее у первых скрипок возникает семиголосный бесконечный канон, образованный мелодической линией верхнего спектра обертонового ряда от D в нисходящем движении. Временной интервал вступления голосов в каноне различен и образует ритмический ряд: ♩. ♩. ♩. ♩. ♩. ♩. Ритм канонической темы составляют

те же длительности, но данные в ракоходной последовательности. Постепенно у всех инструментов оркестра появляются целые каскады ниспадающих из верхнего регистра обертонов, устремляющихся к своим основным тонам D , H , G . Эти звуки принадлежат обертоновому спектру G_1 , к которому в итоге сводится вступление. Данный ряд в восходящем направлении с т. 48 звучит у тромбонов и туб.

Так первоначально формируется *гармонический* универсум симфонии. Подобное начало побудило ряд исследователей сравнить концепцию I части с мифом о сотворении мира [19, 10].

В новом разделе (с т. 59) композитор погружает слушателя во вселенную *ритмов*, созданных при помощи «божественной пропорции». Раздел выстраивается на так называемой двухтоновой бесконечной серии⁸ (термин самого Нёргора), помещенной в различных регистрах и транспонируемой от разных звуков. Октавные, квинтовые и иные интервальные соотношения голосов получают соответствующее различие в ритме, основанном на золотом сечении.

Наконец, в следующем разделе (с т. 108) репрезентируется иерархия *мелодической* бесконечности. Здесь на фоне обертоновых рядов формируется диатоническая бесконечная серия.

Объединение трех иерархий бесконечности происходит в разделе *Lento e Nobile* (с т. 124; пример 6).

⁸ Основана на специфическом чередовании двух звуков, которое оставляет неизменными фрактальные свойства ряда.

Lento e nobile

The musical score shows five staves for string instruments. The top staff is Violin I (VI. I), followed by Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with various dynamics and articulations. The strings play a six-part canon based on the diatonic series of G1.

Как видно из примера, у струнных, по существу, складывается шестиголосный мензуральный канон. Начальные звуки мелодических линий, основанных на диатонической бесконечной серии, являются нечетными обертонами натурального звукоряда от G_1 (1-й, 3-й, 5-й, 7-й, 9-й, 11-й). Ритм в каждом слое определяется интервальным соотношением голосов и организуется в соответствии с золотой пропорцией.

Первая часть обладает особой цельностью развития. Континуально-волновой принцип структуры соединяется в ней с обрамлением, функцию которого берет на себя обертоновый ряд от C_1 , открывающий и завершающий часть.

Вторая часть симфонии начинается противоположно первой — с нисходящего унтертонового ряда от C_1 , благодаря чему ее колорит поначалу окрашивается в минорные оттенки. Она носит более разнородный характер, как с точки зрения техники, так и стиля, и распадается на две большие части: условно инструментальную и хоровую.

Инструментальная часть содержит разделы с традиционными типами текстуры и формы. Музыкальные темы, которые здесь встречаются, производны от бесконечной серии. Они возникают посредством выбора из звуковой последовательности отдельных тонов через заданные промежутки (например, каждый пятый или каждый пятнадцатый звук серии). Этот принцип Нёргор назвал «wavelength» (длина волны). Центральный раздел инструментальной части составляет пассакалия, шеститактовая тема которой также производна от бесконечной серии.

Хоровая часть симфонии состоит из двух разделов — вступительного, в котором у хора звучат строки католического гимна «Ave Maris Stella», и основного, который опирается на стихотворение Р. М. Рильке «Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht kennst» из второй части поэтического цикла «Сонеты к Орфею». Стихотворение Рильке, провозглашающее мистическую связь человека с миром,

его сопричастность ко всему существу, можно считать довольно точным вербальным пояснением замысла Нёргора. Заключительные строки сонета, в которых мир в его многообразии сравнивается с чудесным ковром, а человеческое сердце с шелковой нитью, вплетаемой в ткань и являющейся частью узора, отражают сущностные черты и самого композиторского метода, основанного на соединении множества нитей-голосов, образующих нерушимую целостность.

Нёргор своеобразно работает с текстом. И вступительный, и основной разделы начинаются и завершаются фонетическим материалом — разрозненными гласными и слогами, из которых постепенно рождается и в которых растворяется семантическая ясность текста. Партии основного и камерного хоров предельно дифференцированы, что придает плотность и вязкость фактуре. В заключении (на последних строках сонета Рильке, начиная с т. 309) в хвалебный гимн вплетается соло сопрано в сопровождении фортепиано, цитата первой строфы песни Шуберта на слова Ф. Рюккерта «Du bist die Ruh»; при этом второй хор поет католическую молитву «Ave Maria». Включение шубертовской цитаты и совмещение различных текстов несет символический смысл: так в единое целое оказываются слиты камерное и симфоническое звучание, частное и общее, личное и надличное, традиционное и современное, тональное и серийное.

В целом композиционное решение Третьей симфонии довольно своеобразно. Завершающий II часть хор «Singe die Gärten» является, по сути, самостоятельным произведением. Таким образом, при формальной двухчастности симфония может трактоваться и как трехчастная. Сам Нёргор подчеркивал, что звуковая вселенная его сочинения создается непосредственно из *ratio*, что она представляет в высшей степени конструктивный взгляд на мир⁹ [25, 16].

В конце 1970-х годов композитор открыл для себя творчество швейцарского художника Адольфа Вёльфли, которое разом перечеркнуло его прежние представления о мире. Эта встреча часто интерпретируется датскими исследователями как великий перелом в жизни Нёргора, который обозначил новый период его творчества¹⁰.

Вёльфли считают ярким представителем ар брют (фр. art brut — грубое, неотделанное искусство)¹¹. Его картины и рисунки носят спонтанный характер, содержат множество декоративных элементов, включают ритуальные узоры, музыкальную нотацию; в них странным образом сочетаются реальное и фантастическое,

⁹ Многим слушателям и критикам не верилось, что столь продуманная теоретическая система может приводить к такому удивительному звуковому результату, ведь музыка слишком прекрасна, чтобы быть сложно сконструированной. Когда Эрлинг Кульберг в личной беседе намекнул композитору, что все его мелодии можно было бы сочинить и без использования «wavelength» и прочих громоздких правил, Нёргор ответил, что «без теории и систем эти самые мелодии никогда бы не пришли ему в голову» [20, 91].

¹⁰ Ключевым сочинением этого периода стала опера «Det guddomelige Tivoli» («Божественный цирк», 1982), посвященная жизни и творчеству Вёльфли.

¹¹ Творчество художника протекало в стенах психиатрической клиники Вальдау, куда он был направлен после нескольких тюремных арестов в 1895 году с диагнозом «шизофрения» и где провел весь остаток своей жизни (умер в 1930). Именно здесь он полностью переродился, когда заметил, что может бороться с галлюцинациями и голосами в своей голове при помощи рисования.

упорядоченное и хаотическое, используется техника коллажа с привлечением самых разнообразных материалов.

Нёргор столкнулся с творчеством художника в октябре 1979 года на выставке «Аутсайдеры», которая проходила в Музее современного искусства «Луизиана». Позднее он специально ездил в Берн, чтобы ознакомиться с работами Вёльфли, хранящимися в Музее изящных искусств, более углубленно. В этот период он, подобно герою своей оперы «Сиддхартха»¹², испытал «пробуждение», открыв другую сторону мира.

Датские исследователи в отношении нового этапа творчества Нёргора — так называемого периода Вёльфли — нередко используют понятие «репрезентативный экспрессионизм» (Й. Йенсен), под которым подразумевается стиль, чья выразительность определяется не собственным субъективным видением мира, но оказывается как бы опосредованной, сформированной в диалоге с историческим лицом через интерпретацию его мировосприятия.

Вершинным достижением этого периода стала Четвертая симфония. Она была написана в 1981 году, имела программный характер и посвящалась Адольфу Вёльфли, от которого, собственно, исходила ее идея. В 1912 году художник задумал создать «Musikbüchlein» (Музыкальную книжечку) под названием «Indischer Roosen-Gaarten und Chinesischer Hexensee» («Индийский сад роз и китайское озеро ведьм»). Замысел его так и не был осуществлен. Нёргор рассматривал свою симфонию как реализацию идеи Вёльфли.

В основу сочинения был положен принцип амбивалентности, который отражен уже в самом названии, содержащем противоположности — «сад роз» и «озеро ведьм». В соответствии с этим симфония состоит из двух контрастных частей. Их поляризация служит олицетворением сложившейся в творчестве Вёльфли концепции мира, постоянно балансирующего между идиллией и катастрофой. При этом каждая часть таит в себе черты своей противоположности. В программных заметках к сочинению Нёргор сравнивает это представление с китайским символом инь и ян, в котором противоборствующие силы изображены в виде черной и белой рыбок с глазами, окрашенными цветом антипода, что свидетельствует о взаимодополнении различий, невозможности существования одного без другого.

В основе первой части лежат две темы, сам способ развертывания которых может служить иллюстрацией принципа скрытых противоположностей. Начальная тема заимствована Нёргором из его хора «Abendlied» («Вечерняя песня») на слова Вёльфли. Она представляет нисходящий мотив в тональности d-moll. Однако в своем подлинном виде эта тема появится у скрипки соло лишь в т. 21 (пример 7). Начинается же симфония с ниспадающих хроматических ходов струнных, из которых постепенно прорисовываются контуры упомянутой темы. Движение по нисходящей хроматической гамме становится маркером музыкального языка Нёргора в этот период. Сам композитор сравнивал его с образом катастрофы.

¹² «Сиддхартха» — опера-балет Нёргора на либретто Оле Сарвига (1974–1979). Сюжет вращается вокруг рождения и юности героя, легендарного основателя буддизма, вплоть до знаменательных «встреч», открывших принцу не только обман искусственно созданного его отцом мира, но и тщету земной жизни.

7

П. Нёргор. Четвертая симфония. I часть, т. 21–22, партия скрипки соло

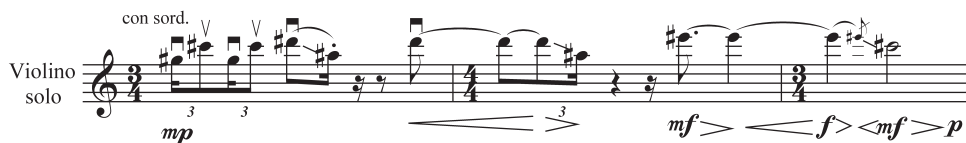
661



Вторая тема также поручена скрипке соло. Она основывается на мотиве птичьего пения африканской малиновки (пример 8). Нёргор считал ее ключевой для всей симфонии. «Эта тема завораживает меня, — признавался композитор, — потому что в ней есть нечто, выходящее за рамки любой системы, она содержит, так сказать, экзистенциальное, парадокс радости и печали» (цит. по: [15, 59]). Действительно, тема двойственна по своим эмоционально-смысловым коннотациям, что обусловлено как семантическим различием составляющих ее интервалов, так и направленностью их движения, способом исполнения и ритмом. Восходящая кварта ассоциируется с призывом, в то время как нисходящая кварта и большая терция звучат жалобно благодаря ритмической задержке на первом звуке и глиссандированию:

8

П. Нёргор. Четвертая симфония. I часть, т. 62–64



Тема помещена в Cis-dur — однотерцовый по отношению к тональности первой темы. Противопоставление однотерцовых тональностей (как и контраст однотерцовых аккордов) составляет, по мнению Ханса Гефорса, одну из характерных черт музыкального языка Нёргора, поскольку такая «метаморфическая смена» выступает олицетворением жизненных трансформаций: «ты такой же, как и до перемен, но все окружение новое» [17, 48].

«Птичий» мотив имитируют медные, деревянные, струнные инструменты. При этом он начинает искажаться. Этому способствует ритмическая асинхронность, замена кварты тритоном, а также терпкие диссонантные сочетания, возникающие вследствие того, что мотив появляется в одновременности у разных инструментов на расстоянии секунды. Все это создает эффект гетерофонии. В завершении на «птичий» мотив накладывается первоначальная тема.

Вторая часть вступает *attacca* и переход к ней оказывается довольно неожиданным из-за контраста темпа и динамики и активной роли ударных. Главная тема поручена струнным и имеет нисходящую направленность.

В целом части свойственна тематическая калейдоскопичность, но в то же время и интонационная связность, которую обеспечивают малосекундовые вздохи и нисходящее движение. Нёргор прибегает здесь и к цитированию чужого материала. Вслед за главной темой у медных духовых появляется мелодия популярного

старого вальса «Fascination» («Очарование») Ф. Д. Маркетти¹³. Сильное вибрато, дублировка у низкой тубы, либо, наоборот, звучание трубы пикколо придают ей гротескный характер.

Непрерывное тематическое развертывание приводит к существенной трансформации главной темы: из драматической она превращается в глумливо крикливую (немалую роль в этом играет тембр кларнета). Преобразования невольно напоминают о теме возлюбленной из «Фантастической» Берлиоза.

Симфония оканчивается совершенно неожиданно: низвергаемое из высокого регистра глассандо солирующей скрипки приводит к звуку *g* (берущемуся на открытой струне у струнных), над которым развертывается обертоновый звукоряд. На его фоне, подобно призраку, звучит короткий «птичий» мотив из I части.

Двухчастность Четвертой симфонии на первый взгляд коррелирует со структурой Третьей, в которой противоположность начал частей, основанных на восходящем обертоновом и нисходящем унтертоновом рядах, символизировала гармонию разных полюсов. Однако в Третьей симфонии эта противоположность была лишена подлинной антиномичности, потому что на самом деле здесь сопоставлялись два вида порядка, создающих зеркальное *равновесие*, итогом чего становился гимн красоте устройства мироздания. Симфонический цикл, таким образом, выстраивался как бы на *crescendo*, приводя к всеобщему апофеозу, а его единство обеспечивалось тремя иерархиями бесконечности. Космогенез Четвертой симфонии немислим без категории хаоса, потому и композиционное решение сочинения при чисто внешнем сходстве воспринимается принципиально иначе. Форма здесь имеет тенденцию к неуравновешенности. Антиномичностью пронизан не только цикл, но и его части. Наиболее показательно в этом отношении окончание каждой из них: они внезапно обрываются, оставляя ощущение незавершенности. Музыкальный материал больше не объединяется бесконечной серией: Нёргор возвращается к мотивной технике. И хотя композитор использует приемы трансформации, в целом музыка развертывается как цепь событий, не связанных между собой.

Эксперимент с формой был продолжен в Пятой симфонии (1987–1990) — монументальном полотне, отразившем борьбу хаоса и гармонии. Сочинение представляет собой одночастную конструкцию, непрерывно развертывающуюся в своей целостности, при этом в его форме угадываются привычные контуры симфонического цикла, что свидетельствует об ориентации композитора на романтическую традицию (в частности, на жанр симфонической поэмы). Нёргор полагал, что количество «частей» целиком зависит от слушательского восприятия. Действительно, несмотря на постоянную смену темпов в сочинении имеется четыре раздела, напоминающих о традиционной структуре симфонии:

- раздираемая противоречиями I часть (*Moderato — più allegro*), облик которой определяют восходящие и нисходящие пассажи, постоянно прерываемые тишиной;

¹³ Впервые опубликован в 1904 году в Париже под названием «Цыганский вальс».

- гротесковое скерцо *Allegro feroce*, чей inferнальный характер во многом связан с применением новых исполнительских техник¹⁴ и искаженным звучанием известной рождественской песни «Jingle Bells»;
- масштабная медленная часть, фактически распадающаяся на два раздела, *Andante, molto espressivo* и *Lento, Quasi una passacaglia* (вследствие этого цикл можно трактовать как пятичастный);
- финал, начинающийся с элегического высказывания (*Adagio, molto espressivo*), которое незаметно перерастает в судорожные динамические всплески и энергичные пассажи, напоминающие о первом разделе.

Если Четвертая симфония представляла противоречия мира как объективную данность, как нечто отстраненное и независимое от человеческого бытия (неслучайно программа ориентировала на некую волшебную, потустороннюю реальность — сад роз и озеро ведьм), то в Пятой в центре картины мира вновь оказывается Человек, а борьба хаоса и гармонии воспринимается не только как внешняя, но и внутренняя. В рамках одночастной структуры автор апеллирует к композиционной модели и семантическому инварианту классико-романтической симфонии с его архетипическими компонентами: *Homo agens, Homo sapiens, Homo ludens, Homo communis*. Отметим, что именно в этом сочинении жанровые черты становятся как никогда прежде отчетливыми. Симптоматично и то, что в самом его конце возникает отсылка к раннему опусу Нёргора — фанфары труб в *D-dur* напоминают о завершении Первой симфонии.

Впрочем, в пространстве Пятой гуманистическая и космологическая концепции оказываются слиты. Хаосу, который Нёргор связывает прежде всего с хроматическими гаммообразными пассажами¹⁵, противостоит гармония, олицетворенная в новом виде композиторской техники, которую сам датский мастер назвал «тоновые озера» (*tone lakes*).

Тоновое озеро представляет собой мелодическую последовательность из определенного количества звуков, с которой Нёргор работает наподобие серии. Оно формируется посредством интерференции четырех изоморфных трехзвучных сегментов (триад), строительным элементом в которых служит чистая квинта¹⁶ (см. примеры 9а и 9б). Генезис этой техники связан также с увлечением композитора астрологией. Подобно древним грекам, Нёргор соотнес звуки диатонической гаммы, расположенной по чистым квинтам, с семью планетами — Сатурном, Юпитером, Марсом, Солнцем, Венерой, Меркурием, Луной¹⁷, — которые затем вписал в зодиакальный круг. Разделение знаков зодиака на «положительные» и «отрицательные» (экстравертные и интровертные) позволило ему расширить шестиступенную диатоническую шкалу

¹⁴ Часть деревянных духовых инструментов играет на одних мундштуках, в составе оркестра используются также собачьи свистки.

¹⁵ Нисходящее хроматическое движение, возникающее одновременно в нескольких слоях музыкальной фактуры, композитор сравнивал с «серией катастроф» [18, 11].

¹⁶ Каждая триада может быть возведена к квинтаккорду (см. пример 9б).

¹⁷ Семь видимых с Земли невооруженным глазом небесных тел в древности именовали планетами. В астрологии они составляли так называемый септенер. — *примеч. ред.*

до хроматической десятиитоновой¹⁸ благодаря тритоновым связям полярных планет. Чтение звуков строго по зодиакальному кругу, начиная от Овна, и образовало звуковую последовательность, которую композитор назвал 12-тоновым озером (пример 9а). В симфонии она начинает формироваться в начале первого медленного раздела (*Andante, molto espressivo*) в виде мотивов, содержащих цепочки квинт, и в своей полной мелодической форме проводится у флейты в т. 385–386.

9

Тоновые озёра

а) 12-тоновое озеро



б) Квинтовая основа сегментов 12-тонового озера



в) 36-тоновое озеро



При помощи вставки дополнительных нот между тонами данной последовательности Нёргор расширяет «12-тоновое озеро» до 36-тонового (пример 9в)¹⁹. Собственно тема пассакалии основывается на девяти заключительных нотах данного ряда (см. пример 10). Композитор использует прием *Klangfarbenmelodie* — звуки размещены в разных регистрах и поручены разным инструментам. На ее фоне возникают мелодические отрезки «36-тонового озера» у гобоя и трубы, тогда как у кларнета *in Es* звучат фрагменты «108-тонового озера» (структуры, основанной на расширении «36-тонового озера»).

¹⁸ Композитор исключил звук *d* как центральный элемент по аналогии с Солнцем в солнечной системе. В итоге из шкалы исчез и тон *as* как полярный для *d*. В 12-тоновом озере повторяются звуки *fi h*, так как они являются общими для отдельных пар квинтовых сегментов, из которых складывается звуковая последовательность (см. пример 9б).

¹⁹ Принципы расширения ряда, с одной стороны, опираются на тот же процесс интерференции трехзвучных сегментов (то есть их комбинации в четыре слоя), а с другой, на транспозиции (Нёргор повторяет сегменты на полтона выше или ниже). Более подробно о «тоновых озерах» см.: [23].

Таким образом в музыку Нёргора проникает принцип интерференции, который занимает место фрактальных конструкций и становится одной из важнейших особенностей музыкального мышления композитора²⁰.

10

П. Нёргор. Пятая симфония. Тема пассакалии

В последующие годы возникли еще три произведения, запечатлевших перемены не только в эстетических взглядах Нёргора, но и в общем состоянии культуры своего времени. Шестая симфония была написана в 1999 году по заказу Датского симфонического оркестра, Гётеборгского симфонического оркестра и филармонического оркестра Осло; ее первое исполнение состоялось в начале 2000 года. Несмотря на программный заголовок — «At the End of the Day» («В конце дня»), а также особый тембровый колорит, обусловленный введением в оркестр необычайно низких инструментов (контрабасовые тромبون, туба и кларнет, контрафагот, басовые флейта и труба), никаких мрачных эсхатологических предчувствий эта симфония не содержит. Весьма показательное, что эпиграфом к сочинению Нёргор избрал строки из Второго послания Петра: «...один день у Господа как тысяча лет, и тысяча лет как один день» (2 Петр 3:8). Созданная в преддверии миллениума трехчастная композиция отразила размышления автора о времени и особенностях его восприятия. Наиболее показательна в этом отношении II часть (*Lentissimo*), опирающаяся на старинный жанр пассакалии. Его новаторское претворение связано с постоянной сменой темпов. Создается впечатление временных разрывов, сквозь которые «просачиваются» не только сольские реплики отдельных инструментов, но и знакомые по прежним сочинениям Нёргора интонации. Например, в т. 41 у кларнета звучит мотив вопроса, открывающий Первую симфонию, а буквально через несколько тактов у флейты появляется начальный мотив из II части того же произведения (т. 45–46).

Несмотря на естественные отсылки к прошлому «конец дня» трактовался Нёргором как начало чего-то нового. Хотя название и намекает на некое подведение итогов, прийти к окончательным выводам не представляется возможным: «всегда чего-то не хватает, любая концовка будет предварительной...»²¹.

²⁰ Порядок как категорию гармонии символизируют, впрочем, не только «тоновые озера». Так, пассакалия содержит раздел (т. 578–641), представляющий собой масштабную палиндромную конструкцию, точка поворота которой расположена между тактами 609–610.

²¹ Программные заметки размещены на сайте Wise Music Classical. См.: <https://www.wisemusicclassical.com/work/21638/Symfoni-nr-6--Per-N%C3%B8rg%C3%A5rd/> (дата обращения: 15.08.2023).

Мысль композитора рельефно отразили начало и завершение симфонии. I часть открывается стремительными пассажами, обрушивающимися в самые глубины нижнего регистра, и буквально через пару минут замирает в едва слышимом звучании ударных. Таким образом, не успев начаться, симфония уже как бы заканчивается. Материал финала, также основанный на нисходящем гаммообразном движении, в самом конце неожиданно преобразуется и воспаряет в запредельно высокий регистр, олицетворяя, по замыслу Нёргора, «дельту других миров».

Поиски и обретения составили содержательную основу Седьмой симфонии. Она создавалась в период с 2004 по 2006 год по особому случаю — для открытия нового концертного зала Датского радио, где и состоялась ее премьера в январе 2009 года под управлением Томаса Даусгора. Торжественная ситуация обусловила пышность звучания, особенно заметную в начале I части (*Moderato*). Й. Йенсен сравнивает плотность и блеск оркестровой фактуры вступления с распахнутыми дверьми, как бы приглашающими слушателей в мир самой музыки [19, 15].

Трехчастная структура Седьмой симфонии с традиционным темповым контрастом: быстро — медленно — быстро, создает обманчивое впечатление классичности цикла. На самом деле музыка полна непредсказуемой спонтанности, лишаящей это сочинение ясной нарративной логики. Музыка каждой из частей, развиваясь, приходит к противоположному полюсу звучания, что заставляет вспомнить об антагонизме катастрофы и идиллии в Четвертой симфонии. Так, I часть распадается на два самостоятельных раздела с абсолютно разной музыкой: динамичности и наступательной агрессивности быстрой секции противопоставляется экспрессивная лирика медленной. Кульминацией этой лирической линии становится начало II части (*Lentissimo*), идущей *attacca* и открывающейся краткими сольными репликами кларнета и гобоя, которые олицетворяют высшую степень искренности (*Semplice*, «*Wie ein Kind*» — гласит композиторская ремарка). Далее следует ошеломительный контраст — оглушающий своей светоносной звучностью аккорд *C-dur* у струнных и меди; перед лицом человека словно предстает нечто сверхъестественное во всей своей мощи и всем величии. Однако вместо ожидаемого хора внутри статичной звучности начинают проступать краткие всплески и импульсы, колеблющие пышную поверхность хоральной фактуры и словно бы выводящие ее из равновесия. Равным образом и финал, начинаясь с энергичного и импульсивного *Allegro*, основанного на танцевальных ритмах, завершается выразительным лирическим эпизодом (*L'istesso tempo*, с т. 182), в котором появляется одна из тем I части. Эта композиционная арка придает всем противоречивым и разрозненным элементам симфонии особый смысл — ожидаемое, но непредвиденное обретение нового мира, наполненного красотой.

Седьмая симфония, подобно Шестой, отмечена неповторимым темброво-звуковым колоритом, характерность которого обеспечивают 14 (!) том-томов, играющих наиболее важную роль в *Moderato*. Кроме того, музыке I части в особой мере свойственны выделение партий солистов, их диалогичность, противопоставление оркестрового и камерного звучания, а также необычайная экспрессивность, углубление лирического аспекта, выявляющие субъективную природу музыкального высказывания.

Восьмая симфония была создана по заказу Хельсинкского филармонического оркестра в 2011 году. Трехчастный цикл вновь ориентирован на традиционное последование частей (быстро — медленно — быстро). И хотя в сочинении, как это свойственно Нёргору, есть элементы неожиданности, структура Восьмой симфонии более классична, стройна и прозрачна по сравнению с ее предшественницей. О прочной связи с традицией свидетельствует обращение композитора к жанрово окрашенному тематизму и классическим принципам формообразования. Так, в I части (*Tempo giusto* — *Poco allegro, molto distinto*) прослеживаются контуры сонатности. Ее главная тема основана на гаммообразных нисходящих и восходящих пассажах, движущихся разными ритмическими слоями. В программных заметках Нёргор сравнивал эти звуковые спирали с зиккуратами²². Изящная побочная тема (*Più mosso*, с т. 43), звучащая поначалу у квартета флейт, опирается на ритм сицилианы. Именно она подвергается наиболее активной мотивной разработке, в процессе которой возникают также новые темы и мотивы. Реприза предельно сокращена: главная и побочная темы появляются в конце фрагментарно²³, словно сон, который внезапно обрывается. II часть (*Adagio molto*) синтезирует признаки рондо и вариаций. Ее основная тема жанрово и стилистически контрастна: изначально она опирается на хорал, тогда как в продолжении появляются элементы спиричуэлс (см. мотив флейты в т. 14–17 с характерной синкопой и пентатонной структурой). Тема варьируется, а ее проведения разделяются более подвижными интермедиями.

Композиционное решение финала (*Più mosso*) по своему замыслу во многом схоже с завершением Шестой и Седьмой симфоний, ибо, как и там, стремительно развертывающееся движение приходит к своему противоположному полюсу — разделу *Lento visionario*, в котором музыка словно бы парит в высших сферах. При этом краткое заключительное соло виолончели, основанное на микрохроматике, воспринимается как голос из иного мира.

Специфику темброво-звуковой ауры в Восьмой симфонии определяют алеаторные фигуры челесты, вибратона, колоколов, фортепиано и арфы (фактически того самого состава, который подчеркивал окончание композиционных фаз во Второй симфонии²⁴), играющие ключевую роль в крайних частях. Исполняемые в своем собственном, независимом от остальных инструментов, а также друг от друга темпе, они словно бы выступают знаком иной реальности, в которой время преодолело свою измеренность. В I части они готовят репризу, которая, напомним, похожа на призрачное воспоминание, а в финале проводятся параллельно с основным материалом и сопровождают *Lento visionario*. Своеобразная тембровая отсылка ко Второй симфонии перебрасывает арку к раннему симфоническому творчеству композитора, устанавливая неразрывную связь прошлого и настоящего.

²² Культовыми сооружениями Древней Месопотамии, которые выстраивались из разных по величине параллелепипедов, поставленных один на другой, с множеством прямоугольных ниш по сторонам.

²³ Отметим, что побочная тема транспонируется по сравнению с экспозиционным изложением из лидийского F в лидийский A.

²⁴ Отличие заключается в том, что орган теперь заменен челестой.

Подведем итоги. В массиве симфонических опусов Нёргора запечатлелась творческая эволюция этого датского мастера. Хотя каждая симфония обладает неповторимым обликом²⁵, совокупностью свойственных лишь ей черт, все сочинения можно объединить в группы, отражающие различный подход композитора к жанру.

На раннем этапе (Первая симфония) Нёргор выступает наследником европейской традиции жанра, но в ее национальном («нордическом») преломлении. В центре его концепции — *взаимоотношения* Человека и Мира, Человека и Природы, борьба Человека со стихией.

Смысловой доминантой произведений «иерархического» периода (Вторая и Третья симфонии) становится *универсально-космологическая картина мира*. Смещение аксиологического акцента в область новой объективности обусловлено радикальным сдвигом в эстетике новейшей музыки, которая в какой-то момент сконцентрировалась на проблемах материала и средоточием своих интересов избрала самодвижение звуковой субстанции. Поиски ключа к гармонии вселенной, исследование иерархических взаимосвязей составили содержательную основу симфоний Нёргора в это время. Научно-ориентированный взгляд надолго определил эстетическую позицию датского мастера.

Отражением кризисного мироощущения стал период Вёльфли (Четвертая и Пятая симфонии), в котором важное значение придается категории Хаоса и его взаимоотношению с Космосом (Гармонией, Порядком); мир предстает в единстве противоположностей, дополняющих друг друга. Особо отметим, что данный этап творческой эволюции Нёргора совпал с формированием постнеклассической научной парадигмы. Как раз в это время возникает новое направление исследований — синергетика, в рамках которой изучаются закономерности процессов самоорганизации, а также становления порядка из хаоса.

Период Вёльфли характеризуется наиболее противоречивым взглядом на жанр симфонии. Космологическая концепция переплетается с «гуманистической» — поляризованному миру Четвертой симфонии противопоставляется многообразие семантических функций Пятой, вписанных в одночастную конструкцию. Включение цитат из популярных сочинений, хоть и всегда в искаженном звучании, также служит знаком внимания к проблемам человеческого бытия.

Синтез накопленного опыта в поздний период творчества (Шестая, Седьмая и Восьмая симфонии) фиксирует *изменения*, происходящие с Человеком и Миром в связи с новым пониманием категории времени (нет ничего окончательного) и осмыслением роли традиции.

Таким образом, траектория развития симфонического творчества датского мастера обнаруживает диалектическую логику, в которой рационально-гуманистический взгляд, акцентирующий диалог Человека и Мира, сменяется вниманием к структуре и свойствам звучащей материи (при этом «человеческое» измерение в какой-то мере отодвигается на задний план). Начиная с Пятой симфонии Нёргор возвращается к проблеме Человека и Мира, но осмысливает ее на новом уровне. Мир больше не представляется композитору как совершенно

²⁵ «Каждая из моих симфоний сама по себе — целый континент», — говорил Нёргор (цит. по: [14, 42]).

устроенный самовоспроизводящийся процесс, движимый силами природы, но находится в состоянии *неравновесия*²⁶.

Описанный путь развития запечатлелся в разнообразии симфонических циклов. Здесь можно усмотреть зеркальную симметрию и представить творчество Нёргора в данном жанре схематически, как упорядоченное единство. Так, ранние и поздние симфонии трехчастны, а циклическая структура сочинений периода Вёльфли является зеркальным отражением организации симфонических опусов «иерархического» этапа:

Первая симфония 3 части	Вторая симфония 1 часть	Третья симфония 2 части	Четвертая симфония 2 части	Пятая симфония 1 часть	Шестая симфония 3 части	Седьмая симфония 3 части	Восьмая симфония 3 части
----------------------------	----------------------------	----------------------------	-------------------------------	---------------------------	----------------------------	-----------------------------	-----------------------------

Таблица 2. Количество частей в симфониях П. Нёргора

В последних трех симфониях Нёргор, похоже, нашел оптимальную для себя структуру цикла, сохраняющую классические контуры и в то же время модифицирующую их, балансирующую между упорядоченностью и спонтанностью.

Ведущую роль в развертывании симфонической формы у композитора играют два модуса — действенно-активный и созерцательный. При трехчастной компоновке из традиционного цикла исключается скерцо. Это, впрочем, не означает полного отказа от скерцозного модуса. В той или иной форме он проникает в симфонию, рассредоточиваясь по всему циклу, но прежде всего его действие сказывается на принципах драматургии. Как следствие, возникают неожиданные темповые сдвиги и образные сопоставления, ведущие подчас к нарушению нарративной логики. Трансформированная роль скерцозного начала связана, очевидно, с тем, что Нёргору важен в первую очередь показ изменений, достижение нового качества, что, как известно, и составляет подлинную суть симфонизма.

В каждый из отмеченных периодов композитор использует различные приемы симфонической драматургии, что приводит к неодинаковому функциональному весу частей. Смысловый центр тяжести в Первой симфонии, как в классических опусах, приходится на первую часть, тогда как в Третьей, несмотря на континуальность развертывания материала, по-своему реализуется принцип конечной цели (М. Арановский): введение хора придает финалу характер апофеоза. В Четвертой симфонии важное значение приобретают элементы диалогической драматургии, а потому каждая из ее частей имеет равный функциональный вес. Драматургическую логику последних симфоний определяет принцип неожиданности, наиболее ярко заявляющий о себе в финалах, окончание которых становится непредсказуемым для слушателя, порождая ощущение незавершенности. Этот эффект, очевидно, намеренно достигается Нёргором, трактующим любой конец

²⁶ В одной из бесед 1989 года Нёргор говорил: «Я всегда нахожусь на наклонных плоскостях, которые, хотя и могут меняться, всегда остаются наклонными. Для меня экзистенция основывается на моем понимании того, что неравновесие составляет фундамент жизни на всех уровнях» [21, 393].

как новое начало. И хотя в поздних симфониях композитора первая часть наиболее продолжительна, все же логический акцент он делает именно на финалах.

Индивидуальность оркестрового письма датского мастера связана с особым вниманием к тембрам, что проявляется прежде всего в обособлении партий солирующих инструментов. Это заметно уже в Первой симфонии, которая начинается с сольных реплик бас-кларнета, фагота и виолончели, и со временем данная тенденция лишь усиливается. Контраст оркестрового и камерного звучания привносит в симфонический жанр признаки концерто гроссо. В поздний период, кроме того, заметно стремление Нёргора найти для каждого опуса неповторимую темброво-звуковую атмосферу, характерность которой в Шестой симфонии определяют инструменты низкой тесситуры, а в Седьмой — большое количество том-томов. Тембр также приобретает символическую функцию, становясь знаком связи времен (Восьмая симфония).

При всем разнообразии концепций, идей, композиционных моделей, симфоническое творчество Нёргора производит впечатление удивительно цельного и органичного. Целостность эта в немалой степени обусловлена единством интонационной структуры сочинений, базирующихся на сходном «генетическом» материале — бесконечной серии и ее преобразованиях, обертоновых и унтертоновых рядах, «тоновых озерах», порождаемых кластерами квинт.

Метаморфозы, иерархия, интерференция, бесконечность, многослойность — данные понятия наиболее точно отражают сущность мира, каким он видится Нёргору и каким предстает в пространстве его симфонического творчества, мира, который требует познания и исследования. Сохранив концептуальную основу жанра симфонии, композитор сумел найти пути его дальнейшего развития и подтвердить его актуальность для современности.

Использованная литература

1. *Акопян Л. О.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. *Арановский М.* Симфонические искания: исследовательские очерки. М.: Советский композитор, 1979. 288 с.
3. *Баранова И.* Первая симфония Сибелиуса (аналитический очерк) // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 3. С. 17–32.
4. *Бочкарева О.* К вопросу об одночастности Седьмой симфонии Яна Сибелиуса // Финский сборник: пособие по курсу «Введение в музыкознание». Вып. 2. Петрозаводск, 1992. С. 7–9.
5. *Имханицкий М.* Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона: учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 376 с.
6. *Коженова И.* Ян Сибелиус // История зарубежной музыки. Вып. 5 / ред. И. Нестьев. М.: Музыка, 1988. С. 396–425.
7. *Максимова А.* Палимпсест в концерте «Bach to the Future» Пера Нёргора // Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова: школы, исследования, персоны: сб. науч. статей. Петрозаводск: VERSO, 2018. С. 168–175.
8. *Anderson J.* Perception and Deception: Aspects of Per Nørgård's 'hierarchical' methods and parallel developments in recent Central European music // The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 147–166.
9. *Bonde A., Nielsen R.* Per Nørgård's musikalske univers // Col Legno. 1997. P. 499–536.

10. *Brincker J.* Per Nørgård's Music Drama: failures, triumph, and new beginnings // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 189–216.
11. *Christensen J.* The Cosmic Dance: Per Nørgård's organ music // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 217–232.
12. *Christensen J.* New Music of Denmark // *New Music of the Nordic Countries* / ed. by John D. White. New York: Pendragon Press, 2002. P. 1–120.
13. *Christensen J.* Nørgård's Choral Music: Lyricism with a Dramatic Nerve // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by Anders Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 95–106.
14. *Cornelius J.* A delta of other worlds // Per Nørgård. 8 symphonies. CD 1–4. Dacapo Records, 2022. P. 42–46.
15. *Cornelius J.* A liberating moment of chaos // Per Nørgård. 8 symphonies. CD 1–4. Dacapo Records, 2022. P. 55–59.
16. *Cornelius J.* Symphonies that cannot be repeated // Per Nørgård. 8 symphonies. CD 1–4. Dacapo Records, 2022. P. 28–32.
17. *Gefors H.* Make Change Your Choice! Nørgård and Nordic melody // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 35–55.
18. *Jensen J.* The Great Change: Per Nørgård and Adolf Wölfl // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 9–34.
19. *Jensen J.* Per Nørgård and the symphony // Per Nørgård. 8 symphonies. CD 1–4. Dacapo Records, 2022. P. 7–16.
20. *Kullberg E.* Beyond Infinity: On the infinity series – the DNA of hierarchical music // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 71–94.
21. *Kullberg E.* Neue Tendenzen in der dänischen Musik. Die Neue Einfachheit sowie Per Nørgård // *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik* / hrsg. von H. Kronos. Wien: Böhlau, 2008. S. 383–400.
22. *Mortensen J.* The infinity series. URL: <https://web.archive.org/web/20071010091253/http://www.pernoergaard.dk/eng/strukturer/uendelig/tindhold.html> (accessed 18.08.2023).
23. *Mortensen J.* Tonesøerne. URL: <http://www.pernoergaard.dk/eng/strukturer/toneso/tindhold.html> (accessed: 18.08.2023).
24. *Nielsen S. H.* Art and Truth: Per Nørgård and Martin Heidegger // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 167–188.
25. *Nørgård P.* Inside a Symphony // *Numus-West* 2. 1975. No. 2. P. 4–16.
26. *Nørgård P.* Samarbejde – samfølelse // *Nordisk Musikkultur*. 1956. Årg. 5. S. 55–56.
27. *Rasmussen K. A.* Connections and Interspaces: Per Nørgård's thinking // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scolar Press, 1996. P. 57–70.
28. *Salmenhaara E.* Tapiola: sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistyylin edustajana. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura, 1970. 138 p. (*Acta musicologica Fennica*, 4).

Получено: 19 августа 2023 года

Принято к публикации: 25 октября 2023 года

Об авторе:

Екатерина Гурьевна Окунева — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

References

1. Hakobian, Levon O. 2010. *Muzyka XX veka: Entsiklopedicheskiy slovar'* [Music of the 20th Century: An Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika. (In Russian).
2. Aranovskiy, Mark G. 1979. *Simfonicheskie iskaniya: issledovatel'skie ocherki* [Symphonic Quest: Research Essays]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
3. Baranova, Irina N. 2015. "Pervaya simfoniya Sibeliusa (analiticheskiy ocherk) [Sibelius' First Symphony (Analytical Essay)]." *Muzykal'nyy zhurnal Evropeyskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe], no. 3, 17–32. (In Russian).
4. Bochkareva, Olga A. 1992. "K voprosu ob odnochastnosti Sed'moy simfonii Yana Sibeliusa [On the Single-Movement Structure of the Seventh Symphony by Jan Sibelius]." In *Finskii sbornik: posobie po kursu "Vvedenie v muzykoznanie"* [Finnish Collection: A Guide to the Course "Introduction to Musicology"], issue 2, 7–9. Petrozavodsk: Petrozavodsk State Conservatoire. (In Russian).
5. Imkhanitskiy, Michail I. 2004. *Muzyka zarubezhnykh kompozitorov dlya bayana i akkordeona* [Music by Foreign Composers for Bayan and Accordion], college textbook. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music. (In Russian).
6. Kozhenova, Irina V. 1988. "Jan Sibelius." In *Istorija zarubezhnoj muzyki* [History of Foreign Music], issue 5, edited by Israel V. Nestiev, 396–425. Moscow: Muzyka. (In Russian).
7. Maksimova, Antonina S. 2018. "Palimpsest v kontserte 'Bach to the Future' Pera Nergora [Palimpsest in the Concert 'Bach to the Future' by Per Nørgård]." In *Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. K. Glazunova: shkoly, issledovaniya, personsy* [Glazunov Petrozavodsk State Conservatoire: Schools, Studies, Persons], collected articles, 168–75. Petrozavodsk: Verso. (In Russian).
8. Anderson, Julian. 1996. "Perception and Deception: Aspects of Per Nørgård's 'Hierarchical' Methods and Parallel Developments in Recent Central European Music." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 147–66. London: Scholar Press.
9. Bonde, Anders, Nielsen, Rie. 1997. "Per Nørgård's musikalske univers [Per Nørgård's Musical Universe]." *Col Legno*, no. 1: 499–536. (In Danish).
10. Brincker, Jens. 1996. "Per Nørgård's Music Drama: Failures, Triumph, and New Beginnings." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 189–216. London: Scholar Press.
11. Christensen, Jens. 1996. "The Cosmic Dance: Per Nørgård's Organ Music." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 217–232. London: Scholar Press.
12. Christensen, Jean. 2002. "New Music of Denmark." In *New Music of the Nordic Countries*, edited by John D. White, 1–120. New York: Pendragon Press.
13. Christensen, Jean. 1996. "Nørgård's Choral Music: Lyricism with a Dramatic Nerve." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 95–106. London: Scholar Press.
14. Cornelius, Jens. 2022. "A delta of other worlds." In *Per Nørgård. 8 Symphonies. CD 1–4*, booklet, 42–46. Copenhagen: Dacapo Records.
15. Cornelius, Jens. 2022. "A liberating moment of chaos." In *Per Nørgård. 8 Symphonies. CD 1–4*, booklet, 55–59. Copenhagen: Dacapo Records.
16. Cornelius, Jens. 2022. "Symphonies that cannot be repeated." In *Per Nørgård. 8 Symphonies. CD 1–4*, booklet, 28–32. Copenhagen: Dacapo Records.

17. Gefors, Hans. 1996. "Make Change Your Choice! Nørgård and Nordic Melody." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 35–55. London: Scolar Press.
18. Jensen, Jørgen I. 1996. "The Great Change: Per Nørgård and Adolf Wölfli." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 9–34. London: Scolar Press.
19. Jensen, Jørgen I. 2022. "Per Nørgård and the symphony." In *Per Nørgård. 8 symphonies. CD 1–4*, booklet, 7–16. Copenhagen: Dacapo Records.
20. Kullberg, Erling. 1996. "Beyond Infinity: On the Infinity Series – the DNA of Hierarchical Music." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 71–94. London: Scolar Press.
21. Kullberg, Erling. 2008. "Neue Tendenzen in der dänischen Musik. Die Neue Einfachheit sowie Per Nørgård". In *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*, edited by Hartmut Krones, 383–400. Wien: Böhlau.
22. Mortensen, Jørgen. *The Infinity Series*. Accessed: August 18, 2023. <https://web.archive.org/web/20071010091253/http://www.pernoergaard.dk/eng/strukturer/uendelig/uindhold.html>.
23. Mortensen, Jørgen. *Tonesøerne*. Accessed: August 8, 2023. <http://www.pernoergaard.dk/eng/strukturer/toneso/tindhold.html>.
24. Nielsen, Svend Hvidtfelt. 1996. "Art and Truth: Per Nørgård and Martin Heidegger." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 167–88. London: Scolar Press.
25. Nørgård, Per. 1975. "Inside a Symphony." *Numus-West* 2, no. 2, 4–16.
26. Nørgård, Per. 1956. "Samarbejde – samfølelse." *Nordisk Musikkultur* [Nordic Music Culture], Årg. 5, 55–56. (In Danish).
27. Rasmussen, Karl Aage. 1996. "Connections and Interspaces: Per Nørgårds Thinking." In *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays*, edited by Anders Beyer, 57–70. London: Scolar Press.
28. Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola: sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistyylin edustajana* [Tapiola: Symphonic Poem Tapiola Representing Sibelius's Late Style]. Acta musicologica Fennica 4. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. (In Finnish).

Received: August 19, 2023

Accepted: October 25, 2023

Author's information:

Ekaterina G. Okuneva — Doctor Habil. (Art Criticism), Professor at the Department of Music Theory and Composition, Glazunov Petrozavodsk State Conservatoire