

Копосова Ирина Владимировна

ORCID: 0000-0001-9436-5171

SPIN-код: 9402-9432

e-mail: kopira@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова.

185031, Петрозаводск, Ленинградская ул., 16

Irina V. Kopusova

ORCID: 0000-0001-9436-5171

SPIN-code: 9402-9432

e-mail: kopira@mail.ru

PhD, Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory.

16 Leningradskaya str., 185031 Petrozavodsk, Russia

*Рецепция музыки Шостаковича
в творчестве финских
композиторов
второй половины XX века*

На протяжении второй половины XX века в Финляндии возникло немало сочинений, в которых ощутимо влияние музыки Д. Д. Шостаковича. Среди них опусы Й. Кокконена, Э. Раутаваары, Э. Энглунда, П. Х. Нурдгрена, К. Ахо. Анализ их мелодики, особенностей драматургических и тембровых решений позволяет обнаружить общие и индивидуальные черты в восприятии стиля советского композитора. Интерес к Шостаковичу, крупнейшему симфонисту XX столетия, явился одним из определяющих факторов в развитии жанра симфонии в современной финской музыке.

Ключевые слова: *стиль Д. Д. Шостаковича, финский музыкальный неоклассицизм, Й. Кокконен, Э. Раутаваара, Э. Энглунд, П. Х. Нурдгерен, К. Ахо, финско-русские музыкальные связи.*

*Reception of Shostakovich's Music
within the Context of Compositions
by Finnish Composers in the Second
Half of the 20th Century*

In the second half of the 20th century, arose many Finnish works with a clear indication of Dmitry Shostakovich's influence upon them. Among them are the opuses by J. Kokkonen, E. Rautavaara, E. Englund, P. H. Nordgren, K. Aho. The analysis of their melodic and timbre characteristics, as well as the dramatic composition, shows common and individual features in their absorption of the Soviet composer's style. Creative dialogue with Shostakovich has become one of the catalysts for the development of modern Finnish symphonic tradition in general.

Keywords: *Shostakovich's style, Finnish musical neoclassicism, J. Kokkonen, E. Rautavaara, E. Englund, P. H. Nordgren, K. Aho, Finnish-Russian musical links.*

УДК 781.7
ББК 85.313(4Фин)

Ирина Копосова

Рецепция музыки Шостаковича в творчестве финских композиторов второй половины XX века

На протяжении XX столетия финские композиторы не раз демонстрировали восприимчивость к музыке русских, а позже — советских авторов. В начале 1900-х годов это нашло отражение в ранних симфониях Яна Сибелиуса — их оркестровке, особенностях гармонического языка, где очевидны переключки с опусами П. И. Чайковского и А. К. Глазунова. В середине 1910-х первые финские модернисты — Аарре Мериканто, Эрнест Пенгу, Вяйне Райтио, — переживавшие в этот момент период творческого становления, попали под влияние А. Н. Скрябина, что и проявилось затем в их творчестве. Предвоенное и первое послевоенное десятилетия, ставшие в музыке Финляндии временем неоклассицизма, обнаружили в качестве художественной модели стилистику еще нескольких русских авторов.

В культуре северной страны течение неоклассицизма выглядит весьма самобытно. В отличие от Центральной Европы (Германии, Франции), оно имеет иную датировку и сущность. Если европейский неоклассицизм охватил 1920–1930-е годы, то финский имел две фазы: до- и послевоенную (конец 1930-х — начало 1940-х и конец 1940-х — 1950-е годы соответственно)¹. На довоенном этапе, пишет

¹ Подобной датировки финского неоклассицизма придерживаются К. Ахо (см.: Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса: Доклад. Хель-

Калеви Ахо, под неоклассицизмом подразумевался стиль, «напоминающий *одновременно* стиль как Стравинского и Равеля, так и Хиндемита и Онеггера»². В орбиту послевоенного неоклассицизма попали Шостакович, Прокофьев и Барток³.

Как известно, в Германии и Франции неоклассицизм возрождал жанровые и стилистические черты (форму, технику композиции, гармонию, фактурные особенности) классической и доклассической музыки. Однако как становится понятно из приведенной цитаты, искусству Финляндии это было не свойственно. Финский неоклассицизм связан с ассимиляцией тех или иных черт, присущих творческому почерку наиболее значимых композиторов XX века. Среди них три наших соотечественника — И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев и Д. Д. Шостакович.

Обозначенный выше пласт финской музыки в разной степени обсуждался в исследовательской литературе. Если, например, стилевой генезис ранних опусов Я. Сибелиуса раскрыт достаточно подробно⁴, отчасти выявлено и выражение скрябинского начала в произведениях модернистов 1920-х⁵, то сочинения, составляющие «русскую» часть финской неоклассической линии, специально почти не изучались⁶.

синки, 1989. С. 6.) и М. Хейние (см.: *Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993*. Porvoo, 1995. S. 23). Однако К. Корхонен считает, что по-настоящему неоклассицизм пришел в финскую музыку только в конце 1940-х и охватил последующее десятилетие (см.: *Korhonen K. Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней*. Ювяскюля, 2008. С. 86).

² Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса. С. 6.

³ Там же. Микко Хейние несколько по-иному распределяет ориентиры до- и послевоенного неоклассицизма. В первом случае он называет Равеля и Стравинского, во втором — Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бартока и Хиндемита. Хотя в целом круг авторов остается аналогичным (см.: *Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993*. S. 23).

⁴ Литература по этой теме разнообразна. Укажем лишь некоторые источники: *Баранова И. Н.* Первая симфония Сибелиуса (аналитический очерк) // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 3. С. 17–32; *Тавастьерна Э.* Сибелиус. Ч. 1. М., 1981; *Kraus J.* The Russian Influence in the First Symphony of Jean Sibelius: Chance Intersection or Profound Integration? // *Sibelius Forum: Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference*. Helsinki, 1998. P. 142–152.

⁵ См., например: *Решетникова Ю.* Финский музыкальный модернизм 1920-х годов: опыт характеристики. Дипл. работа. Петрозаводск, 2005; *Lähdetie I.* Impressionism in Väinö Raitio's symphonic poems of the 1920s: Surrounded by "isms" // *Finnish Music Quarterly*. 1988. № 4. P. 28–33; *Салменхаара Э.* Петербург — Хельсинки. Космополит Эрнст Пенгу и музыкальная жизнь Финляндии // *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus VI. Helsinki, 1989. S. 93–119. *Korhonen K.* Modernism of the 1920s // *Korhonen K. Finnish orchestral music 1*. Jyväskylä, 1995. P. 44–62.

⁶ Исключением стало творчество Ууно Клами. Существующие в нем параллели с музыкой И. Стравинского нашли отражение в ряде публикаций, см., например: *Нилова В.* Финская музыка первой половины XX века: национальная традиция и европейский опыт // Финская музыкальная культура первой половины XX века: Материалы конфе-

Исследователи, описывающие финский неоклассицизм (М. Хейние, К. Корхонен), связывают с музыкой наших соотечественников около двадцати опусов⁷. Их появлению предшествовал процесс знакомства сначала с сочинениями Стравинского, — они прозвучали в Финляндии чуть раньше, — а затем Прокофьева и Шостаковича.

Как свидетельствует М. Хейние, творчество Стравинского освещалось в финских музыкальных журналах с начала XX века, а в концертах Хельсинкского филармонического оркестра были исполнены его отдельные сочинения русского периода и неоклассические: в 1924-м «Жар-птица», в 1929-м «Пульчинелла» и в 1933-м «Весна священная». Из опусов Прокофьева первыми прозвучали «Классическая симфония» и «Скифская сюита» — в 1931 и 1935 годах соответственно. Шостаковича в довоенной Финляндии слышали лишь однажды: в 1934 году по радио была исполнена его Первая симфония⁸. Затем практически на десять лет музыка всех трех авторов уходит из концертных программ и радиоэфира.

Причины этого, скорее всего, нужно искать в особенностях политической атмосферы времени. Зимняя война против СССР (1939–1940), последовавшее за ней выступление Финляндии в коалиции с фашистской Германией во Второй мировой войне привели к обособлению страны и неприятию всего связанного с русской и советской культурой⁹.

В послевоенное время в связи с изменением общего культурного климата и восстановлением концертной жизни картина начала постепенно меняться. В 1945 году расширивший свой состав оркестр Финского радио исполнил «Жар-птицу» Стравинского, а затем в промежутке с 1948 по 1955 год — наиболее значимые его сочинения неоклассического периода¹⁰. Также в 1945 году финская публика услышала Первую симфонию и Первый фортепианный концерт Шостаковича, в 1946-м — в концертах гастролировавшего в Хельсинки Симфонического оркестра Ленинград-

ренции. Петрозаводск, 1990. С. 52–63; *Нилова В.* «Калевала» Уно Клами в свете традиций, параллелей и влияний // О музыке композиторов Финляндии и Скандинавских стран: Сборник научных статей. Петрозаводск; СПб., 1998. С. 69–78.

⁷ Авторы этих произведений — Уно Клами (1900–1961), Эйнар Энглунд (1916–1999), Ахти Соннинен (1914–1984), Йоуко Толонен (1912–1986), Матти Раутио (1922–1986), Йоонас Кокконен (1921–1996), Эйноухани Раутаваара (1928–2016) — принадлежат разным поколениям и стилевым течениям.

⁸ См.: *Heiniö M.* *Aikamme musiikki: 1945–1993*. S. 24.

⁹ Такая ситуация аналогична сложившейся в Германии: по словам Польдяевой, «запрет на Шостаковича» действовал здесь с середины 1930-х до 1946 года, см.: *Польдяева Е.* О рецепции Шостаковича в Германии // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 162–166.

¹⁰ *Heiniö M.* *Aikamme musiikki: 1945–1993*. S. 25.

ской филармонии — Пятую симфонию, а в 1949-м была исполнена его Седьмая симфония¹¹.

Как отнеслось к этим сочинениям музыкантское сообщество? С одной стороны, с большим воодушевлением. Судить об этом мы можем, например, по эпитетам «типичная современная музыка», «классические идеалы», фигурировавшим в рецензиях на исполнение сочинений Шостаковича в конце 1940-х. Еще один показательный факт — вручение Премии имени Сибелиуса вскоре после ее утверждения Шостаковичу (1958), а затем Стравинскому (1963)¹².

Вместе с тем М. Хейние пишет, что до 1950-х неоклассические опусы Стравинского «единодушно рассматривались критиками как „плоские и сухие“, тогда как балеты русского периода принимались хорошо¹³. Композиторские представления были не так однозначны, но двигались в схожем направлении. Например, Матти Раутио в произведениях Стравинского 1930-х «понял „исторический тон“ и сопротивление романтическому субъективизму», но «все-таки ему больше по душе были „экзотическая красочность“ и „ритмическое буйство“ «русских» опусов¹⁴. Вероятно, поэтому вся финская музыка, испытывавшая на себе влияние стиля Стравинского, взаимодействует с ним однопланово: как правило, заимствуя только характерный тип нерегулярной акцентной ритмики (см., например, балет А. Соннинена «Песси и Иллюзия», 1952; финал Первой симфонии Э. Раутаваары и др.)¹⁵.

С сочинениями финских композиторов, в той или иной степени испытывавшими на себе магнетизм музыки Шостаковича, дело обстоит по-другому. В них находят отражение и мелодика, определяемая особой ладовой системой, и тип инструментовки, и драматургические решения. Все это указывает на особенное отношение к Шостаковичу в Финляндии.

¹¹ Ibid. S.26. Позже Шостакович и Стравинский посетили Финляндию. Шостакович в октябре 1958-го присутствовал на вручении Премии им. Сибелиуса, Стравинский в 1961 году дирижировал концертом из своих сочинений в исполнении Симфонического оркестра Финского радио.

¹² Премия (Wihuri Sibelius Prize) присуждается с 1953 года, ее удостоиваются финские и европейские авторы, чье творчество стало важной частью современного искусства. К настоящему времени премию получили семнадцать композиторов, среди них: Я. Сибелиус (1953), П. Хиндемит (1955), Б. Бриттен (1965), В. Лютославский (1983), Д. Лигети (2000), Х. Бертуистл (2015) и др. Подробнее см.: Wihuri Sibelius Prize [Электронный ресурс]. URL: <http://wihuriprizes.fi/wihuri-sibelius-prize/?lang=en>. (дата обращения: 01. 02. 2018).

¹³ Heinö M. Aikamme musiikki: 1945–1993. S. 25.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Исключением здесь стали сочинения Ууно Клами, в первую очередь его сюита «Калевала», которая из-за множественных параллелей с музыкой Стравинского даже получила наименование «финская Священная», см.: *Нилова В.* «Калевала» Ууно Клами в свете традиций, параллелей и влияний. С. 69–78.

Среди финских музыкантов одним из первых пристальное внимание на Шостаковича, по-видимому, обратил Ян Сибелиус. Воспоминания биографа композитора Эрика Тавастшерны свидетельствуют о неподдельном интересе и уважении к музыке советского мастера:

Когда после моей первой поездки в СССР в 1946 году я посетил Сибелиуса, он пытливо расспрашивал меня о творчестве Шостаковича. Я рассказал ему о Восьмой и Девятой симфониях, Фортепианном квинтете, Трио и о Второй фортепианной сонате. Было очевидно, что из современных композиторов Сибелиус выше всех ценит Шостаковича и Бартока¹⁶.

Главной связующей нитью между двумя авторами, по мнению Э. Тавастшерны, стала их приверженность жанру большой симфонии. Он пишет:

Во время работы над биографией Сибелиуса я часто размышлял над темой: симфоническое творчество, исходящее из созвездия Сибелиус — Малер — Шостакович. Здесь Сибелиус и Малер выступают как полюса, в то время как четкая линия развития ведет от Малера к Шостаковичу. <...> Сибелиус — другой. Там, где Малер и Шостакович расширяют границы симфонии, Сибелиус идет по линии концентрации. Но это не значит, что между ними нет точек соприкосновения¹⁷.

В финской музыке на протяжении всего XX века симфония остается актуальным жанром. При этом именно на 1950–1960-е — время увлечения Шостаковичем — приходится наиболее сложный период ее бытования. Тогда Финляндию в буквальном смысле наводнили техники новой и новейшей музыки (додекафония, сериализм, сонорика, электроакустическая композиция)¹⁸, это серьезно пошатнуло положение классико-романтических жанров¹⁹.

¹⁶ См.: *Тавастшерна Э.* Встречи с Шостаковичем // Дмитрий Шостакович: Статьи и материалы. М., 1976. С. 284. Известно, что внимание Сибелиуса и Шостаковича друг к другу было взаимным. Композиторы обменивались телеграммами с сердечными поздравлениями к юбилеям, посылали друг другу ноты своих сочинений. Подробнее об этом см.: *Якубов М. А.* «Моя душа хочет мира...»: Дмитрий Шостакович и Ян Сибелиус // Советская музыка. 2002. № 8. С. 28–30.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Поэтому, например, К. Корхонен характеризует этот период как «приливную волну модернизма» (см.: *Корхонен К.* Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней. С. 11).

¹⁹ В модернистской атмосфере, пишет К. Ахо, «и симфония, и симфоническое мышление определенно вышли из моды». См.: *Миронова А.* Эйноохани Раутаваара. Эсте-

Композиторы, «верившие в симфонию», в этот момент очень нуждались в таких вариантах ее трактовки, которые обладали бы потенциалом к дальнейшему развитию. По всей видимости, один из таких вариантов и был обнаружен в творчестве Шостаковича. Это подтверждает высказывание Йоонаса Кокконена: его соотечественники «восхищались, с одной стороны, гуманистическими идеями музыки Шостаковича, которые по-прежнему облекались в абсолютный музыкальный язык, с другой — его обычаем хранить традиции тональной симфонии»²⁰.

Поскольку в финской музыке интерес к симфонии не угасал в течение всей второй половины XX века, пиетет перед Шостаковичем-симфонистом не только способствовал разносторонней рецепции его стилистики, но и привел к тому, что внимание к композитору не ограничилось рамками неоклассического периода финской музыкальной культуры, а вышло за его пределы²¹.

С творчеством Шостаковича связаны Первая (1946) и Вторая (1948) симфонии Эйнара Энглунда, Фортепианный квинтет (1953) и Дуэт для скрипки и фортепиано (1955) Йоонаса Кокконена, Первая симфония (1957) Эйноухани Раутаваары, музыка Ахти Соннинена. Позднее — симфонии Калеви Ахо с Первой по Четвертую (1969–1972), а также его ранние камерные сочинения²², Четвертая симфония Эйнара Энглунда (1976); опусы разных лет Пера Хенрика Нурдгрена. Анализ перечисленных произведений позволяет сделать ряд обобщений.

В основной своей массе опусы, в которых ощутима связь с Шостаковичем, появляются у композиторов на раннем этапе творчества. Пожалуй, именно это, а не принадлежность обсуждаемых сочинений какому-либо

тика и творчество. Статьи и материалы (сборник переводов). Петрозаводск, 2000. С. 50. Э. Раутаваара вспоминает, что в 1960-е годы композитора, писавшего симфонии, незамедлительно объявляли «отъявленным консерватором», и даже в 1970-е симфония многим казалась неуместной. Там же. С. 57.

²⁰ *Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993. S. 26.*

²¹ М. Хейние считает, что Шостакович перестал быть безусловным ориентиром для молодых композиторов начиная с 1970-х, поскольку члены появившегося тогда композиторского объединения «Откройте уши» (в него вошли Магнус Линдберг, Кайя Саариахо, Ээро Хэмэниemi, Эса-Пекка Салонен и др.) отнеслись «к массивности и жесткости его симфоний открыто отрицательно» (там же). Однако произведения, в которых слышно влияние музыки Шостаковича, продолжают возникать в Финляндии и в 1980-е годы, и позже. Некоторые композиторы делают пометы, указывающие на эту связь. Так, финал Симфонии для струнных (1995) Патрика Видьеского имеет подзаголовок «вместе с Шостаковичем, Нильсеном, а также Бартоком»; посвящение Шостаковичу содержит и Первая симфония (1999) Ларса Карлссона. Этот список можно продолжать.

²² Это три струнных квартета, созданных в 1969, 1970 и 1971 годах, Соната для скрипки соло (1973), Прелюдия, токката и постлюдия для виолончели и фортепиано (1974).

стилевому этапу — неоклассическому или иному — оказывается самым важным. Как известно, время становления собственного почерка у любого композитора характеризуется открытостью к наиболее почитаемой музыке. Если учитывать все сказанное о восприятии фигуры Шостаковича в Финляндии, вполне закономерно, что для многих начинающих финских авторов особая шостаковичская стилистика стала предметом ненамеренного копирования. Только два сочинения — Четвертая симфония Э. Энглунда (1976) и Седьмая симфония (2003) П. Х. Нурдгрена — возникли в связи с особыми мотивами, демонстрируя вполне осозанный «диалог с Шостаковичем».

Что касается опуса П. Х. Нурдгрена, в нем, как и во многих других поздних произведениях, композитор как бы окидывает взором весь пройденный путь, стремясь его обобщить и подвести итог своему творчеству. По словам автора, в симфонии он желал показать период с конца 1960-х до середины 1970-х годов, когда из разных влияний вылепился его собственный стиль²³. Поэтому симфония в значительной мере состоит из заимствованного материала, а также из автоцитат²⁴. Среди «чужих слов» ведущее положение занимает монограмма *d-es-c-h*. Она первой появляется среди тем-цитат (т. 91), а затем не раз возвращается (тт. 130, 180, 274, 306), словно напоминая о том, что движение Нурдгрена по композиторскому пути шло «под знаком Шостаковича»²⁵.

²³ См.: Nordgren P. H. Symphony № 7 op. 124 [Электронный ресурс]. URL: <https://core.musicfinland.fi/works/symphony-vii-4ce144ed-5d71-4feb-a150-31bc2ce7cac5> (дата обращения: 01. 02. 2018).

²⁴ Подробнее о цитатном материале симфонии см.: Копосова И. Повествовательная логика в Седьмой симфонии Пера Хенрика Нурдгрена. Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия. М., 2013. С. 283–290.

²⁵ Духовное родство с советским композитором в той или иной степени испытали все авторы «шостаковичской линии», но в отношении П. Х. Нурдгрена, для которого Шостакович оставался художественным идеалом на протяжении всей жизни, оно проявилось ярче и последовательней многих. К. Шлюрен приводит слова, сказанные композитором на склоне лет: «Я не в силах изменить одного факта: когда я слышу музыку Шостаковича, она неизменно глубоко трогает мою душу» (*Schlüren Ch. The Path to the Centre // Nordic Sounds. 1995. № 3. P. 21*).

Убежденным поклонником Шостаковича Нурдгрэн был уже в четырнадцать лет и ходил на хельсинкский вокзал, чтобы увидеть своего кумира, приезжавшего в Финляндию для получения сибелиусовской премии. В годы учебы и работы в Хельсинкском университете (1965–1970) он исследовал особенности шостаковичского письма и стал крупнейшим в Финляндии знатоком музыки советского мастера; в 2000-х Нурдгрэн организовал в Финляндии Общество Шостаковича.

Кроме Седьмой симфонии с Шостаковичем связаны и более ранние произведения Нурдгрена. Так, один из фрагментов его Второго скрипичного концерта (1978) отсылает к началу Восьмой симфонии Шостаковича. II часть Второго альтового концерта (1979)

Импульсом к написанию Симфонии Э. Энглунда стало известие о смерти Шостаковича. Симфония носит подзаголовок «Ностальгическая» и посвящена «памяти великого композитора»²⁶. Сочинение представляет собой четырехчастный цикл. Его открывает медленная часть — *Prelude (Adagio)*, за ней следуют скерцо — *Tempus fugit* («Время бежит», *Allegro assai*) — и III часть — *Nostalgia* («Ностальгия», *Andante*). Финал произведения составной: *Intermezzo (Allegretto grazioso)*, по сути, еще одно скерцо, сменяет *Epilog (Maestoso)*, возвращающий слушателей к настроению и темам первой части.

В построении цикла ощутимо влияние свойственной Шостаковичу циклической драматургии с акцентом на контрастном сопоставлении медленных частей и скерцо. Близки ему и многие тембровые решения: опора на струнные, длительное выдерживание одного типа инструментовки, задействование крайних регистровых зон в кульминациях²⁷. Кроме того, в силу мемориального замысла сам материал симфонии родственен тем или иным опусам Шостаковича. Так, тема, открывающая сочинение, близка теме главной партии первой части Пятой симфонии. В обоих случаях мелодическая линия имеет в основе мотив-возглас (скачок в пунктирном ритме у Шостаковича, трель у Энглунда) и построена в форме диалога (ил. 1).

Тема среднего раздела второй части (ил. 2) похожа на тему скерцо из Восьмого квартета Шостаковича (интонационная основа, неумолимость движения, интонационный строй).

названа «Свидетельство»: концерт написан после знакомства с изданными Соломоном Волковым мемуарами Шостаковича, они, как известно, имеют то же заглавие.

²⁶ В работе над симфонией Энглунда могли вдохновлять воспоминания о личной встрече с Шостаковичем. Во время визита Дмитрия Дмитриевича в Хельсинки осенью 1958 года финские композиторы устроили торжественный прием. Энглунд, являвшийся великолепным пианистом, импровизировал во время приема на тему, предложенную Шостаковичем, вызвав его восторженный отклик. См. об этом: *Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993*. S. 26.

²⁷ Комплекс средств, определивших самобытность звучания музыки Шостаковича, обобщен отечественными исследователями. Специфические лады Шостаковича охарактеризованы А. Н. Должанским (*Должанский А. Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Д. Д. Шостаковича*. М., 1962. С. 24–43), а затем Ю. Н. Холоповым (*Холопов Ю. Н. Лады Шостаковича: структура и систематика // Шостаковичу посвящается: К 90-летию композитора (1906–1996): Сборник статей*. М., 1997. С. 62–78). В. П. Бобровский сформулировал особенности тематизма в сочинениях композитора (*Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки*. М., 1989); Э. Денисов выявил суть оркестрового стиля Шостаковича (*Денисов Э. Об оркестровке Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Сборник статей*. М., 1967. С. 439–499). Драматургические решения в симфонических циклах композитора были проанализированы М. Г. Арановским (*Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки*. Л., 1979) и другими.

Adagio

Violini I
Violini II
Viola
Violoncello
Contrabbassi

Ил. 1. Э. Энглунд. Симфония № 4. I часть, тема главной партии

VI. I
VI. II
Vle
Vc.
Cb.

Ил. 2. Э. Энглунд. Симфония № 4. II часть, тема среднего раздела

Тип мелодики, опора на вариантное развитие, а также особенности инструментовки (аккомпанемент-поступь у виолончелей и контрабасов, соло — альт, затем более высокие струнные) позволяют называть в качестве ориентира третьей части тему из третьей части Одиннадцатой симфонии (ил. 3). При этом музыка финского автора имеет элегический настрой, не обладает выраженным траурным характером, свойственным ее прообразу.

Обобщая сказанное, можно заключать, что Энглунд обращается к сочинениям, репрезентирующим наиболее характерные для Шостаковича сферы. Благодаря этому, а также специфическим оркестровым и драма-

The image displays two systems of a musical score for the third part of the theme from the Fourth Symphony by Jean Sibelius. The score is written for a string ensemble in 4/4 time and B-flat major. The first system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The second system, starting at measure 12, includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score features various musical notations such as dynamics (p, mf, cresc.), articulation (V), and performance instructions (arco).

Ил. 3. Э. Энглунд. Симфония № 4. III часть, тема

тургическим решениям в звучании Четвертой симфонии Энглунда воссоздается совокупный образ музыки великого композитора.

Кроме того, все части анализируемого сочинения в буквальном смысле пронизаны интонациями, производными от темы-монограммы *d-es-c-h*²⁸, наиболее показательны в этом смысле крайние части, общие в тематическом отношении. Причем если в первой части разработке подвергаются оба типа секундового движения, лежащие в основе темы-монограммы, — и нисходящее, и восходящее, то в финале она представлена только нисходящими секундами — в виде опеваний, звучащих на разной высоте. Таким образом, к окончанию сочинения преобладающими в нем становятся скорбные настроения, связанные с горечью утраты.

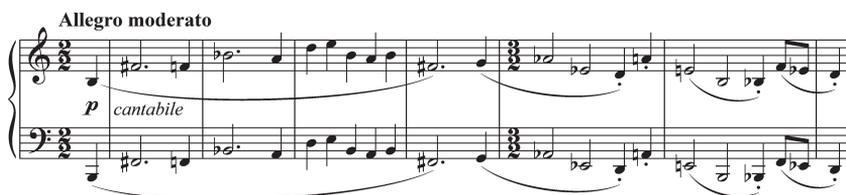
Если мы сравним претворение стилистики Шостаковича в Симфонии Энглунда с тем, как эта стилистика проявляется в музыке других финских композиторов, то увидим немало общих моментов. Это еще раз убежда-

²⁸ Фактически шостаковичская монограмма послужила центральным элементом (термин Ю. Н. Холопова) для тематизма симфонии.

ет — шостаковичская интонация имеет совершенно осязаемые параметры, они проявляются в мелодике, инструментовке, драматургических решениях. Рассмотрим детали ее воплощения у разных авторов.

В Квинтете и Дуэте Й. Кокконена связь с Шостаковичем обнаруживает себя прежде всего на уровне общей драматургии циклов и жанровых ориентиров отдельных частей в них. В Квинтете за конфликтным столкновением двух частей — действенной первой и жанровой второй (она подобна «злым» скерцо Шостаковича) — следует третья часть — медленная, близкая к пассакалье, которая становится моментом осмысления конфликта. Как и у Шостаковича²⁹, пассакалья выполняет функцию остановки-размышления перед могущественным финалом, утверждающим образы грозных сил. Аналогично устройство Дуэта: в нем нет самостоятельной медленной части, но ее функцию выполняет развернутое вступление к финалу.

Главные темы обоих циклов по своему характеру отчасти близки шостаковичским медленным темам. Они представляют собой мелодии широкого дыхания, основанные на напряженном завоевании диапазона (ил. 4).



Ил. 4. Й. Кокконен. Дуэт для скрипки и фортепиано. I часть, тема

Вместе с тем природа тематизма и способы его развития здесь имеют выраженную конструктивную направленность (экономия в выборе средств, выведение тем всех частей из одних и тех же интервалов, строение тем по принципу двенадцатитонового ряда). Это не случайно. Вскоре после названных сочинений, в 1957 году, в творчестве композитора начнется додекафонный период, потенциальное движение к нему уже ощутимо и в Квинтете, и в Дуэте.

В Первой симфонии Раутаваары ситуация складывается по-иному. Это сочинение можно охарактеризовать как экспериментальное, специфиче-

²⁹ О бытовании и трактовке жанра пассакалья у Шостаковича см.: Бобровский В. П. Претворение жанра пассакалья в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // Музыка и современность. Вып. 1. М., 1962. С. 149–183.

ский композиторский почерк в нем почти не прослушивается, зато разные влияния — налицо; шостаковичское начало очевидно в первой части. В ней и сам музыкальный материал, и особенности его изложения обнаруживают комплекс характерных черт. Инструментовка части опирается на струнные, в кульминациях противопоставлены крайние регистры; развитие имеет волновой принцип. Показательны темы этой части, представляющие собой напряженно становящиеся мелодии широкого дыхания с особой интервальной природой (скачками на широкие интервалы, понижением ступеней) (ил. 5).

The image shows a musical score for the first movement of the first symphony by Eino Tuomaala. The score is in 3/8 time, marked 'Andante' with a tempo of quarter note = c. 92. It features five staves: Violini I and II, Viole, Violoncello, and Contrabbassi. The music is characterized by wide intervals and a descending stepwise motion. A double bar line with a repeat sign is shown below the first system. The second system includes Violini I and II, Viola, and Violoncello.

Ил. 5. Э. Раутаваара. Симфония № 1. I часть, тема

Однако сочинению недостает цельности. Не случайно композитор дважды перерабатывал этот опус, меняя состав цикла³⁰. Как показывает дальнейшее его творчество, Раутавааре чужда эстетика Шостаковича. Поэто-

³⁰ Симфония имеет три редакции, отличающиеся между собой по материалу, количеству частей. В первой редакции (1956) цикл был четырехчастным: I Moderato, II Allegro molto, III Adagio, IV Moderato — Allegro molto; вторая редакция (1988) — двухчастна: I Andante, II Allegro; третья редакция (2003) — трехчастна: I Andante, II Poetico, III Allegro. Мы обращаемся ко второй редакции.

му, несмотря на добротность проделанной тематической работы, композиционное решение опуса обнажено и даже несколько схематично подает тип контраста, свойственный циклам Шостаковича: за напряженной, драматичной, изложенной в умеренном темпе первой частью следует стремительное скерцо. При этом уровень сопряжения материала между частями и — как следствие — слитности целого невысок.

Интересный и плодотворный путь прошел под влиянием музыки Шостаковича Калеви Ахо. Связь с нею многопланово воплощена во всех его ранних сочинениях, особенно в четырех симфониях. Ее «выдают» оркестровка, опирающаяся на этапы, занимающие большую протяженность, «экономия» тембров, обновляемых только с началом нового раздела, а также оформление кульминаций, построенных на неиндивидуализированном моторном движении в крайних регистрах.

Организация тематизма также показательна. Например, темы фуг симфоний³¹ по типу изложения близки шостаковичскому «тематически концентрированному развертыванию» (В. П. Бобровский) и опираются на принципы нерегулярно-безакцентной ритмики (В. Н. Холопова). Так, тема фуги Четвертой симфонии (ядро и развертывание, 6+11 тт.) складывается из небольших по объему мотивов, которые объединяются в волнообразную линию с постепенным хроматизированным подъемом к вершине и таким же спадом (ил. 6). Признаки нерегулярности в ней проявляются на различных уровнях: переменный размер ($\frac{3}{2}$; $\frac{2}{2}$), структурная аперриодичность, возникающая из-за ритмической неповторности и строения из разновеликих мотивов. В результате тема фуги приобретает черты свободной мелодии импровизационного типа, по своей сути максимально приближенной к «безакцентности».



Ил. 6. К. Ахо. Симфония № 4. I часть, тема

³¹ Наличие медленной фуги — одна из характерных черт ранних симфоний Ахо. В четырехчастной Первой симфонии две фуги расположены по краям цикла; одночастная Вторая целиком развертывается как тройная фуга с отдельными экспозициями тем, трехчастная Четвертая открывается фугой.

Музыка Шостаковича родственна финскому композитору по своему содержанию. Ахо волнует экзистенциальная проблематика; в ранних сочинениях ее ракурс связан с противопоставлением одинокого, не понятого окружающими героя и мира³². Подобное содержание делает для Ахо актуальными конфликтный тип драматургии, свойственный музыке Шостаковича, и тот же вариант построения цикла, который мы наблюдали и у Кокконена, и у Раутаваары. Однако у Ахо они приобретают необычайную органичность и убедительность. Причин тому несколько.

Композицию своих симфоний этот автор строит на противопоставлении медленных (зачастую написанных в форме фуги) и быстрых скерцозных частей, находя в каждом цикле свой вариант их взаимоотношения и сопряжения друг с другом. Например, смысловому объединению частей в Первой и Четвертой симфониях способствует опора на принцип монотематизма и прием жанровой трансформации.

В обоих циклах этот принцип проявляется сходным образом: темы фуг первых частей появляются в коде скерцо и в финалах. Идентичным оказывается и один из путей жанровой трансформации: из неспешно разворачивающейся мелодии, которая передает состояние размышления, раздумий, тема начальной фуги превращается в меланхолический вальс. Однако в Первой симфонии родственен между собой почти весь материал (кроме второго скерцо). Переходя из части в часть, лейттема остается всегда узнаваемой, поскольку смена жанрового облика (первое скерцо) или направления движения (финал) в ней почти всегда сопровождается сохранением структурной и интонационной основы.

Производность же материала Четвертой симфонии от ее первой части — не столь явная, поскольку повторы в ней всегда сопровождаются интонационными и структурными изменениями, то есть монотематизм, сохраняя связующую роль, оказывается более пластичен в своей трактовке. Несмотря на различие, этот прием сохраняет одно из своих свойств — он создает в обеих симфониях ауру программности: возвращения мелодии, открывающей произведение, в новых жанровых, тембровых вариантах режиссируют развитие сюжета.

В целом на раннем этапе творчества Ахо шостаковичские черты не просто пронизывают его музыку — они органично сообщаются друг с дру-

³² Так, отправной точкой монооперы «Ключ» становится ситуация осознания ее героем собственного бескрайнего одиночества, а сюжет оперы «Прежде чем все мы утонем» движется вспять, раскрывая причины, по которым ее героиня — молодая девушка — покончила с собой. Уместно также вспомнить стихотворение Ууно Кайласа «Скрипка», ставшее импульсом к сочинению Первой симфонии; оно повествует о безумном скрипаче, который, играя на скрипке, уходит в мир воспоминаний.

гом, работают как слаженная модель. Это позволяет композитору менять соотношения частей, их число, место конфликта в цикле, находя в итоге индивидуальное решение целого в каждой из ранних симфоний.

Важно также, что Ахо придал собственное, можно сказать, нордическое звучание идее усечения симфонической концепции до противопоставления двух полярных модусов — медитативного и скерцозного, поскольку он воплотил медитативное содержание в форме неспешно развертывающейся фуги. Поэтому результат, который мы здесь наблюдаем, следует оценивать не столько с позиций освоения чужого стиля, а гораздо шире. Фактически Ахо наследует традиции большой симфонии — именно эту разновидность жанра он подхватил и развил в последующем творчестве, заслужив к сегодняшнему дню статус ведущего симфониста современной Финляндии.

Проведенное нами сравнение разных вариантов работы со стилистикой Шостаковича свидетельствует, что финские композиторы чутко восприняли и воплотили в своих опусах все характерные особенности его интонации и драматургии. При этом в ходе анализа обнаруживается немало индивидуальных моментов — в пластике мелодических линий, логике композиционных и драматургических решений, которые дают возможность ощутить оригинальный почерк каждого автора — Кокконена и Раутаваары, Энглунда, Нурдгрена и Ахо.

Завершая наш разговор о «времени Шостаковича» в музыкальном искусстве Финляндии второй половины XX века, обобщим значение этого периода для истории финской музыки в целом. Все композиторы, обратившиеся к Шостаковичу, являются крупными симфонистами³³. Данный факт подтверждает выдвинутую нами гипотезу о том, что интерес к творчеству советского мастера тесно связан с положением жанра симфонии в современной финской музыке. По разным подсчетам, с середины 1920-х годов (если условной границей считать год написания Седьмой симфонии Сибелиуса) композиторы северной страны создали от трехсот до пятисот сочинений в этом жанре³⁴. Здесь даже сложилось своеобразное

³³ Кокконеном написаны четыре, Раутаваарой и Энглундом — по семь, Нурдгреном — восемь, Ахо — шестнадцать больших и три камерные симфонии.

³⁴ Первая цифра приводится К. Корхоненом (см.: *Korhonen K. The Finnish Symphony Since Independence // Finnish Music Quarterly. 1992. № 2. P.4*), вторая — М. Хейниэ (см.: *Heiniö M. Sibelius, Finland and the Symphonic Idea. P.10*). При этом обоими авторами не в полной мере учтено симфоническое творчество Лейфа Сегерстама. Этот композитор, разработавший свою версию алеаторики — метод свободной пульсации, отличается необычайной продуктивностью. Благодаря тому что с середины 1990-х Сегерстам сосредоточился именно на симфонической сфере, количество сочиненных им симфоний с каждым годом неуклонно росло, к настоящему времени их число превысило 300 опусов.

представление о вечности, незыблемости симфонического мышления как такового.

Безусловно, в своем стремлении искать пути дальнейшего развития симфонии в условиях искусства, наполненного авангардными настроениями, финские авторы не могли пройти мимо Шостаковича. Г. Алфеевская и Т. Левая заключают:

...«Он» сыграл роль симфонического эталона своей эпохи. Ему можно было следовать или отвергать его; игнорировать этот ориентир было невозможно. Олицетворение симфонической традиции для композиторов следующего поколения, творчество Шостаковича стало образцом для подражания или отправной точкой поиска³⁵.

Таким образом, творческий диалог с Шостаковичем выступил одним из стимулов для развития современной финской симфонической традиции в целом.

Литература

1. *Арановский М. Г.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 286 с.
2. *Ахо К.* Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии: Доклад. Хельсинки [б. и.], 1989. 28 с.
3. *Баранова И. Н.* Первая симфония Сибелиуса (аналитический очерк) // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 3. С. 17–32.
4. *Бобровский В. П.* Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // Музыка и современность: Сборник статей. Вып. 1. М.: Музгиз, 1962. С. 149–182.
5. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки / Отв. ред. Е. И. Чигарева. М.: Музыка, 1989. 210 с.
6. *Денисов Э. А.* Об оркестровке Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Сборник статей. М.: Советский композитор, 1967. С. 439–499.
7. *Должанский А. Н.* О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Д. Д. Шостаковича: Сборник теоретических статей. М.: Советский композитор, 1962. С. 24–43.
8. История отечественной музыки второй половины XX века [Учебное пособие для студентов высших учебных заведений] / Отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.

³⁵ История отечественной музыки второй половины XX века. СПб., 2005. С. 234.

9. *Копосова И.* Повествовательная логика в Седьмой симфонии Пера Хенрика Нурдгрена // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 9–13 апреля 2013 года. М.: Нобель-пресс, 2013. С. 283–290.
10. *Корхонен К.* Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней. Ювяскюля: Gummerus Kirijäräinen Oy, 2008. 248 с.
11. *Миронова А.* Эйноюхани Раутаваара. Эстетика и творчество. Статьи и материалы (сборник переводов). Дипл. работа. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, 2000. 130 с.
12. *Нилова В. И.* Финская музыка первой половины XX века: национальная традиция и европейский опыт // Финская культура первой половины XX века: Материалы конференции / Отв. ред. В. И. Нилова. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, 1990. С. 52–63.
13. *Нилова В.* «Калевала» Ууно Клами в свете традиций, параллелей и влияний // О музыке композиторов Финляндии и Скандинавских стран: Сборник научных статей / Ред.-сост. К. И. Южак. Петрозаводск; СПб.: Петрозаводская государственная консерватория [и др.], 1998. С. 69–78.
14. *Польдяева Е.* О рецепции Шостаковича в Германии // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 162–166.
15. *Решетникова Ю.* Финский музыкальный модернизм 1920-х годов: опыт характеристики. Дипл. работа. Петрозаводск, 2005. 110 с.
16. *Салменхаара Э.* Петербург — Хельсинки. Космополит Эрнст Пенгу и музыкальная жизнь Финляндии / Пер. с фин. В. Агопова // *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus VI. Отдельный оттиск. Helsinki, 1989. S. 93–119.
17. *Тавастшерна Э.* Встречи с Шостаковичем // Дмитрий Шостакович: Статьи и материалы / Сост. и редакция Г. М. Шнеерсона. М.: Советский композитор, 1976. С. 182–286.
18. *Тавастшерна Э.* Сибелиус / Ред. Г. М. Шнеерсона. Ч. 1. М.: Музыка, 1981. 279 с.
19. *Холопов Ю. Н.* Лады Шостаковича: структура и систематика // Шостаковичу посвящается: К 90-летию композитора (1906–1996): Сборник статей / Под ред. Е. Долинской. М.: Композитор, 1997. С. 62–78.
20. *Якубов М. А.* «Моя душа хочет мира...»: Дмитрий Шостакович и Ян Сибелиус // Советская музыка. 2002. № 8. С. 28–30.
21. *Heiniö M.* Aikamme musiikki: 1945–1993. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY, 1995. 568 s. (Suomen musiikin historia 4).
22. *Heiniö M.* Sibelius, Finland and the Symphonic Idea // *Finnish Music Quarterly*. 1990. № 3/4. P. 10–14.
23. *Korhonen K.* The Finnish Symphony Since Independence // *Finnish Music Quarterly*. 1992. № 2. P. 4–9.
24. *Korhonen K.* Modernism of the 1920s // *Korhonen K.* Finnish orchestral music 1. Jyväskylä: Gummerus Kirijäräinen Oy, 1995. P. 44–62.
25. *Kraus J.* The Russian Influence in the First Symphony of Jean Sibelius: Chance Intersection or Profound Integration? // *Sibelius Forum: Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference* / Ed. Veijo Murtomäki. Helsinki: Sibelius Academy, 1998. P. 142–152.

26. *Lähdetie I.* Impressionism in Väinö Raitio's Symphonic Poems of the 1920s: Surrounded by "isms" // *Finnish Music Quarterly*. 1988. № 4. P.28–33.
27. *Nordgren P. H.* Symphony № 7 op. 124 [Электронный ресурс]. URL: <https://core.music-finland.fi/works/symphony-vii-4ce144ed-5d71-4feb-a150-31bc2ce7cac5>. (дата обращения: 01. 02. 2018).
28. *Schlüren Ch.* The Path to the Centre // *Nordic Sounds*. 1995. № 3. P.20–22.
29. *Wihuri Sibelius Prize* [Электронный ресурс]. URL: <http://wihuriprizes.fi/wihuri-sibelius-prize/?lang=en>. (дата обращения: 01. 02. 2018).

References

1. *Aho K.* Finskaya muzyka posle Sibeliusa i stanovlenie muzykal'nogo iskusstva Finlyandii: Doklad [Finnish Music after Sibelius and the Formation of the Musical Art in Finland: Report]. Helsinki: [b. i.], 1989. 28 s.
2. *Aranovskiy M. G.* Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov: Issledovatel'skie ocherki [Symphonic Quests: the Problem of the Symphony Genre in Soviet Music in 1960–1975: Research Essays]. L.: Sovetskiy kompozitor, 1979. 286 s.
3. *Baranova I. N.* Pervaya simfoniya Sibeliusa (analiticheskij ocherk) [The First Symphony of Sibelius (Analytical Essay)] // *Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa* [Musical Journal of the European North]. 2015. № 3. S. 17–32.
4. *Bobrovskiy V. P.* Pretvorenie zhanra passakal'i v sonatno-simfonicheskikh tsiklakh D. Shostakovicha [Realization of a Genre of the Passacaglia in Sonata and Symphonic Cycles of D. Shostakovich] // *Muzyka i sovremennost': Sbornik statej* [Music and Present: Collection of Articles]. Vyp. 1. M.: Muzgiz, 1962. S. 149–182.
5. *Bobrovskiy V. P.* Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya: Ocherki [Thematicism as a Factor of Musical Thinking: Essays] / *Otv. red. E. I. Chigareva* [Ed. by E. I. Chigareva]. M.: Muzyka, 1989. 210 s.
6. *Denisov E. A.* Ob orkestrovke D. Shostakovicha [About D. Shostakovich's Orchestration] // *Dmitrij Shostakovich: Sbornik statej* [Dmitry Shostakovich: Collection of Articles]. M.: Sovetskiy kompozitor, 1967. S. 439–499.
7. *Dolzanskiy A. N.* O ladovoy osnove sochineniy Shostakovicha [On Modal Basis of Shostakovich's Works] // *Cherty stilya D. D. Shostakovicha: Sbornik teoreticheskikh statej* [Features of the Style of D. D. Shostakovich: Collection of Theoretical Articles]. M.: Sovetskiy kompozitor, 1962. S. 24–43.
8. *Heiniö M.* Aikamme musiikki: 1945–1993 Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY, 1995. 568 s. (Suomen musiikin historia 4).
9. *Heiniö M.* Sibelius, Finland and the Symphonic Idea // *Finnish Music Quarterly*. 1990. № 3/4. P.10–14.
10. *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka: Uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy* [History of Russian Music of the Second Half of the 20th Century: Textbook for Students of Higher Educational Institutions] / *Otv. red. T. N. Levaya* [Ed. by T. N. Levaya]. SPb.: Kompozitor, 2005. 556 s.
11. *Kholopov Yu. N.* Ludy Shostakovicha: struktura i sistematika [Shostakovich's Modes: Structure and Systematics] // *Shostakovichu posvyashchaetsya: K 90-letiyu kompozitora*

- (1906–1996): Sbornik statey [Dedicated to Shostakovich: to the 90th Anniversary of the Composer (1906–1996): Collection of Articles] / Pod red. E. Dolinskoy [Ed. by E. Dolinskaja]. M.: Kompozitor, 1997. S. 62–78.
12. *Koposova I.* Povestvovatel'naya logika v Sed'moy simfonii Pera Khenrika Nurdgrena [The Narrative Logic in the Seventh Symphony by Pehr Henrik Nordgren] // *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: paralleli i vzaimodeystviya: Sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 9–13 aprelya 2013 goda* [Art Criticism in the Context of Other Sciences in Russia and Abroad: Parallels and Interactions: Collection of Articles on the Materials of the International Scientific Conference, April 9–13, 2013]. M.: Nobel'-press, 2013. S. 283–290.
 13. *Korhonen K.* The Finnish Symphony Since Independence // *Finnish Music Quarterly*. 1992. № 2. P. 4–9.
 14. *Korhonen K.* Modernism of the 1920s // *Korhonen K. Finnish Orchestral Music 1*. Jyväskylä: Gummerus Kirijapaino Oy, 1995. P. 44–62.
 15. *Korhonen K.* Kompozitory Finlyandii ot Srednevekov'ya do nashikh dney [Composers of Finland from the Middle Ages to the Present Day]. Yuvyaskyulya: Gummerus Kirijapaino Oy, 2008. 248 s.
 16. *Kraus J.* The Russian Influence in the First Symphony of Jean Sibelius: Chance Intersection or Profound Integration? // *Sibelius Forum: Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference* / Ed. by Veijo Murtomäki. Helsinki: Sibelius Academy, 1998. P. 142–152.
 17. *Lähdetie I.* Impressionism in Väinö Raitio's Symphonic Poems of the 1920s: Surrounded by "isms" // *Finnish Music Quarterly*. 1988. № 4. P. 28–33.
 18. *Mironova A.* Eynoyukhani Rautavaara. Estetika i tvorchestvo. Stat'i i materialy (sbornik perevodov) [Einojuhani Rautavaara. Aesthetics and Creativity. Articles and Materials (Collection of Translations)]. Dipl. Rabota [Master Thesis]. Petrozavodsk: Petrozavodskaya gos. konservatoriya im. A. K. Glazunova [Petrozavodsk State Conservatory Named after A. K. Glazunov], 2000. 130 s.
 19. *Nilova V. I.* Finskaya muzyka pervoy poloviny XX veka: natsional'naya traditsiya i evropeyskiy opyt [Finnish Music of the First Half of the 20th Century: National Tradition and European Experience] // *Finskaya kul'tura pervoy poloviny XX veka: Materialy konferentsii* [Finnish Culture of the First Half of the XX Century: Conference Materials] / Otv. red. V. I. Nilova [Ed. by V. I. Nilova]. Petrozavodsk: Petrozavodskaya gos. konservatoriya im. A. K. Glazunova [Petrozavodsk State Conservatory Named after A. K. Glazunov], 1990. S. 52–63.
 20. *Nilova V.* "Kalevala" Uuno Klami v svete traditsiy, paralleley i vliyaniy [Kalevala by Uuno Klami in the Light of Traditions, Parallels and Influences] // *O muzyke kompozitorov Finlyandii i Skandinavskikh stran: Sbornik nauchnykh statey* [About Music by Finnish and Scandinavian Composers: Collection of Scholarly Articles] / Red.-sost. [comp. & ed. by] K. I. Yuzhak. Petrozavodsk; SPb.: Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya [i dr.], 1998. S. 69–78.
 21. *Nordgren P. H.* Symphony № 7 op. 124 [Electronic resource]. URL: <https://core.musicfinland.fi/works/symphony-vii-4ce144ed-5d71-4feb-a150-31bc2ce7cac5> (accessed: 01. 02. 2018).
 22. *Pol'dyaeva E.* O retseptsii Shostakovicha v Germanii [About Shostakovich's Reception in Germany] // *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1997. № 4. S. 162–166.

23. *Reshetnikova Yu.* Finskiy muzykal'nyy modernizm 1920-kh godov: opyt kharakteristiki [Finnish Musical Modernism of the 1920s: an Attempt of Characterization]. Dipl. rabota [Master Thesis]. Petrozavodsk, 2005. 110 s.
24. *Salmenkhaara E.* Peterburg — Khel'sinki. Kosmopolit Ernst Pengu i muzykal'naya zhizn' Finlyandii [Petersburg — Helsinki. The Cosmopolitan Ernst Pengu and the Musical Life of Finland] / Per. s fin. [Transl. from Finnish]: V. Agopova // *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus VI. Otdel'nyy ottisk [Separate Imprint]. Helsinki, 1989. S. 93–119.
25. *Schlüren Ch.* The Path to the Centre // *Nordic Sounds*. 1995. № 3. P. 20–22.
26. *Tavastsherna E.* Vstrechi s Shostakovichem [Meetings with Shostakovich] // *Dmitriy Shostakovich: Stat'i i materialy* [Dmitry Shostakovich: Articles and Materials] / Sost. i redaktsiya G. M. Shneersona [comp. & ed. by G. M. Shneerson]. M.: Sovetskiy kompozitor, 1976. S. 182–286.
27. *Tavastsherna E.* Sibelius / Red. G. M. Shneersona [Ed. by G. M. Shneerson]. Ch. 1 [Part 1]. M.: Muzyka, 1981. 279 s.
28. *Yakubov M. A.* “Moya dusha khochet mira...”: Dmitriy Shostakovich i Yan Sibelius [“My soul wants peace...” by Dmitry Shostakovich and Jean Sibelius] // *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 2002. № 8. S. 28–30.
29. Wihuri Sibelius Prize [Electronic resource]. URL: <http://wihuriprizes.fi/wihuri-sibelius-prize/?lang=en>. (accessed: 01. 02. 2018).