

И. В. КОПОСОВА

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия*

ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru

**«Свободная пульсирующая композиция» Лейфа Сегерстама
как индивидуальный алеаторный проект**

Статья посвящена характеристике «свободной пульсации» – композиторской техники, которая сложилась в творчестве Лейфа Сегерстама, крупного финского композитора и дирижёра. Творчество Сегерстама удивляет необыкновенной продуктивностью: на сегодня он является автором свыше трёхсот симфоний, а также многочисленных сочинений в иных жанрах. Подобную творческую активность определили те способы сочинения, к которым пришёл финский автор.

Их становление заняло длительный промежуток: «свободная пульсирующая фаза» у Сегерстама началась в середине 1970-х, а основные особенности авторской техники определились только к концу 1990-х. В окончательном варианте метод «свободной пульсации» оказался связан с симфонической сферой: его демонстрируют сочинения, возникшие начиная с 2000-х. Они представляют собой одночастные сонорные композиции единого хронометража, исполняемые без дирижёра (по Сегерстаму – опираются на «встроенный дирижёрский механизм»). Музыкальная ткань в них основана на алеаторном контрапункте с нежёстко синхронизированными между собой партиями. Форма симфоний состоит из нескольких (от 5 до 8) блоков, в которых чередуются разделы более и менее контролируемые.

В целом особенности «свободной пульсирующей композиции» позволяют считать её индивидуальной версией алеаторики и видеть прообразы в американском искусстве 1960-х, в творчестве Эрла Брауна, Крисчена Вулфа.

Ключевые слова: Сегерстам, алеаторика, алеаторная симфония, техника свободной пульсации, встроенный дирижёрский механизм.

IRINA V. KOPOSOVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru

**“Freely-Pulsating Composition” of Leif Segerstam
as an Individual Aleatory Project**

This article is devoted to the characteristics of “freely-pulsating composition.” This technique has been developed in the works of Leif Segerstam – a significant Finnish composer and conductor. Segerstam’s creativity astonishes by its extremely prolific quality. The composer wrote more than three hundred symphonies and also numerous compositions in other genres. Such artistically creative activity has been stipulated by those principles of composition which the Finnish composer has developed.

Their formation and evolution took up over two decades. The “freely-pulsating phase” was initiated by Segerstam in the mid-1970s, while all the basic features of the composer’s technique were formed by the late 1990s. In its final variant, the method of “free pulsation” became connected with the sphere of the symphony: it has been demonstrated by musical compositions written since the early 2000s. These symphonies are essentially one-movement sonoristic compositions, generally, all of them of the same duration and performed without a conductor (in Segerstam’s words, they rely on an “built-in conducting mechanism”). Their musical texture is based on an aleatory counterpoint, in which the various instrumental parts are synchronized loosely. The form of symphonies consists of several (from 5 to 8) blocks, in which there is an alternation of more and less controlled sections.

In general, the features of “freely-pulsating composition” make it possible to consider it an individual version of aleatory techniques and to see its preimages in the American music from the 1960s, with the works of Earle Brown and Christian Wolff.

Keywords: Segerstam, aleatory technique, aleatory symphony, freely-pulsating composition, built-in conducting mechanism.



И для кого не секрет, что Новейшая музыка перешагнула границы классико-романтических форм и жанров, обнаружила новые способы создания произведений, образовала целый ряд новых жанровых явлений. Техники композиции, рождённые вторым авангардом, связываются именно с этим процессом. Однако современные техники, кроме того, стали стимулом к развитию традиционных музыкальных ресурсов: переинтонированию, трансформации (термины Ю. Н. Холопова) старых музыкальных форм, реинтерпретации привычных жанров. Об одном из них – алеаторной симфонии – пойдёт речь в статье.

Словосочетание «алеаторная симфония» вызывает ассоциации в первую очередь с творчеством польских авторов – Витольда Лютославского, Кшиштофа Пендерецкого. Однако их опусы – далеко не единственные примеры подобного рода. Свой вариант реализации алеаторных принципов в симфонической сфере сложился в музыке Лейфа Сегерстама (р. 1944) – крупного финского композитора и дирижёра. В его творчестве оформилась самобытная версия алеаторики; композитор назвал её «свободной пульсацией»¹.

В финское музыкальное искусство алеаторика проникает в начале 1960-х². К числу первых опусов, обращённых к алеаторным средствам, относятся Сонаты I–VI (1962–1963) Кари Рюдмана, написанные для разных составов; в них автор «экспериментировал с авангардными фактурами, глиссандо, микроинтервалами, алеаторическим контрапунктом и графической нотацией» [3, с. 110]. Также в Финляндии появляется первое симфоническое сочинение, использующее алеаторику, – Четвёртая симфония Эйно-Юхани Раутаваары «Arabescata» (1962). Её финал состоит из десяти разделов по пять секций в каждом. Звучание разделов образуется путём свободной комбинации секций друг с другом. Наибольший же композиторский отклик у финских авторов алеаторика получает в 1970-е годы³. Именно в этот период, по словам Киммо Корхонена, и началась «свободно пульсирующая стилевая фаза» в творчестве Сегерстама [там же, с. 152]. В целом становление авторской концепции заняло более двух десятилетий. Хотя срок немалый, но в отношении финского композитора этому можно найти объяснение.

Художественной натуре Лейфа Сегерстама свойствен универсализм. Его незауряд-

ная одарённость проявилась довольно рано. С 8 лет он начал обучаться в Академии имени Сибелиуса: сначала по классу скрипки, а затем – фортепиано. Уже с 9 лет играл на скрипке в национальном молодёжном оркестре; в 18 лет одержал победу в престижном национальном конкурсе пианистов имени Май Линд⁴, в 19 лет дал первый сольный концерт в качестве скрипача.

Сегерстам окончил Академию в 1963 году как скрипач, пианист и дирижёр; затем как дирижёр продолжил образование в Джульярдской музыкальной школе в Нью-Йорке⁵. В дальнейшей карьере дирижирование долгое время находилось на первом месте. Сегерстаму посчастливилось руководить многими прославленными коллективами⁶, и сегодня он входит в число ведущих европейских дирижёров, по-прежнему (несмотря на возраст) активно гастролирует.

В начале творческой карьеры композиция не сильно привлекала Сегерстама. Хотя его первые опусы появляются уже в студенческие годы («Легенда» для симфонического оркестра, 1960; сочинения для голоса и фортепиано; Струнный квартет, 1962 и др.), ни в Хельсинки, ни в Нью-Йорке в период учёбы Сегерстам не осваивал сочинение систематически⁷. Композиторские штудии стали постепенно «набирать вес» примерно с 1970-х. Однако акцент на дирижёрской работе породил традицию сочинять «в перерывах», преимущественно в летние месяцы. Это, а главное – постепенное формирование собственного взгляда на процесс создания музыки и поиск адекватных приёмов – до определённой поры сдерживали композиторскую продуктивность.

Об окончании экспериментального этапа и стабилизации у Сегерстама композиционных методов «свободной пульсации» можем судить по двум признакам: резкому изменению интенсивности возникновения новых опусов и перераспределению жанровых приоритетов. Согласно списку сочинений⁸, это произошло приблизительно к концу 1990-х: тогда существенно возросло количество опусов Сегерстама, другие жанры вытеснила симфония⁹.

С начала 2000-х творческий портфель финского автора пополняется рекордными темпами: на сегодня Лейфу Сегерстаму принадлежит 320 (!) симфоний, более 30 концертов (13 скрипичных, 8 виолончельных, 4 альтовых, 4 фортепианных, 3 концерта для валторны), 30 квартетов,

большое число инструментальных и оркестровых произведений с иными жанровыми обозначениями. С чем сопряжено становление индивидуальной техники «свободной пульсации» Сегерстама и как она выглядит в окончательном варианте? Остановимся на основных моментах.

Облик свободно пульсирующего сочинения и его характерных качеств в самых общих чертах зарождается у Сегерстама на рубеже 1960–1970-х. Как пишет Корхонен, «в это время композитор представляет под свободной пульсацией только далеко идущую свободу музыкантов в отношении ритма, а иногда и динамики» [3, с. 152]. Следующим шагом стали три масштабных квартета: Шестой (1974), Седьмой (1974–1975) и Восьмой (1975–1976). Отдельные части в них получили характеристику как «свободно пульсирующие»¹⁰; каждая из таких частей не имела нотного текста и предполагала свободную импровизацию музыкантов на основе авторских словесных указаний¹¹. Сегерстам назвал подобный тип музицирования «органичным музыкальным калейдоскопом» [там же]. Однако дальше камерного состава подобную практику в тот момент продвинуть не удалось¹².

Регулярная работа с симфоническим оркестром, всё большее овладение его ресурсами в последующем сделали естественным поиск средств воплощения интуитивной композиции в том виде, в каком она представлялась Сегерстаму, именно в симфонической сфере. Выделим изменения, наблюдаемые в партитурах от конца 1970-х (в 1978 году была написана Первая симфония) до конца 1990-х.

В обозначенном временном промежутке симфонии с разным количеством частей (Первая – три части; Четвёртая, 1981 – две или три части; Восьмая, 1984 – две части и др.) сменяют одночастные композиции единого хронометража (с Тридцать пятой по Шестьдесят первую – все по 25 минут; с Шестьдесят третьей и далее – все по 24 минуты¹³).

Расширяется состав оркестра: в зрелых симфониях он, как правило, тройной с усиленной группой ударных (по 3–4 секции), где много интересных красочных тембров – например, флексатон, пила и др.

Изнутри музыкальная ткань испытывает ряд преобразований. В ней очевидно постепенное движение ко всё более гомогенному, сонорному звучанию. Этот процесс был сопряжён с фактур-

ными изменениями, а также изменением самого материала. Так, в Четырнадцатой симфонии (1987) изложение насыщено протяжёнными мелодическими линиями широкого диапазона¹⁴, делится на основные и сопровождающие голоса. Фактура Двадцать третьей симфонии (1997) лишь отчасти сохраняет такой характер: симфония начинается выразительным соло флейты-пикколо; некоторые эпизоды образуются путём имитационного наращивания материала (например, см. буквы E, F партитуры). Однако позже эти и подобные им фрагменты становятся элементами определённых сонорных фактурных форм: пятен, полос, россыпей и т. д. Так происходит из-за опоры звучания в зрелых симфониях на различные соноры, образованные наложением узкообъёмных линий, либо линий, связанных с движением по ярко характерным, красочным аккордам (увеличенному, уменьшенному трезвучиям, квинт-, квартаккордам), интервалам (ходы на уменьшённую октаву, септиму, тритон), звукорядам (целотоновому, симметричному и т. д.). Не случайно со временем в высказываниях композитора заходит речь о своего рода «звуковых сюжетах», на которых держится та или иная конструкция. Их он описывает как переход от одного ключевого звучания (интервала, аккорда, звука) к другому (см., например: [8]).

Но, пожалуй, самые осязаемые изменения происходят в области нотации. Наблюдения за графикой убеждают: к началу 2000-х партитуры Сегерстама целиком переходят на алеаторную организацию. Если Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии только в некоторых местах опираются на фрагменты, связанные с ограниченной алеаторикой, то запись Восемьдесят первой, Сто шестьдесят второй и других симфоний от начала и до конца определяется алеаторным контрапунктом. У Сегерстама он имеет некоторые особенности.

Как и должно быть, контрапункт организован по принципу коллективного *ad libitum*: отдельные партии, составляющие музыкальную ткань, представляют собой цепь фактурных блоков, каждый из которых предполагает повторение определённого звукового материала *n*-ное количество раз в пределах обозначенного времени. Однако у Сегерстама каждый из этих блоков имеет приблизительный хронометраж (в партитуре указаны крайние значения, например, 4–11" или 11–22"), что ведёт к нежёсткой синхронизации блоков между собой. Поэтому такая нотная



запись обманчива, она не фиксирует реального акустического результата; в ней блоки, расположенные друг под другом, как правило, вовсе не будут звучать в одновременности. Так происходит из-за возросшей вариантности в ходе координации элементов текста между собой. Это качество нотной записи – отражение тех свойств оркестровой ткани, которых автор намеренно добивался.

Сегерстам видит оркестрантов активными участниками исполнительского процесса. «Мои обозначения, – пишет композитор, – дают возможность тем, кто ответствен за рождение звука, выбирать, когда ему родиться. Это не компьютерный бинарный выбор... Это – стратегическое планирование звучащего события, в котором части зависят друг от друга» [6]. В итоге в своих зрелых сочинениях финский автор переводит оркестровую игру на принцип самоорганизации. Такую систему он именуется «встроенным дирижёрским механизмом». В окончательном варианте она подразумевает игру оркестра по звуковым ориентирам-маякам без участия дирижёра¹⁵.

Наконец, в общем устройстве одночастных «свободно пульсирующих» сюжетов, разворачивающихся в каждой симфонии, Сегерстам приходит к оптимальному для себя решению. Целое делится им на разделы, каждый из них располагается на одном партитурном листе (листы получают сквозное буквенное обозначение: А, В, С, D и т. д.). Все разделы имеют более или менее развёрнутый комментарий, содержащий своего рода план будущего звучания и координации исполнителей друг с другом. В комментариях фиксируются моменты, связанные с порядком вступления (как правило, указываются звучания-«знаки», служащие исполнителям ориентирами при игре). Также в этих пометках указана приблизительная продолжительность каждой страницы в целом.

Разделы-страницы имеют схожую схему образования. Их можно делить на три фазы-этапа: начинающий (экспозиционный), центральный и завершающий. Крайние являются в большей степени контролируруемыми (поскольку «конспект» их развёртывания частично зафиксирован на полях партитуры), центральный же этап контролируется в меньшей степени (его реализация находится в прямой зависимости от координации партий оркестрантов, от особенностей прочтения ими деталей «встроенного

дирижёрского механизма»). Форму, складывающуюся в результате, композитор сравнивает с чётками и называет *Rosenkranz-Form*¹⁶.

В целом обсуждаемая концепция представляется прямым продолжением и отражением взглядов финского автора. Приведём несколько высказываний. Сегерстам считает: «Человек не должен опираться только на разум. Нужно комплексно использовать все органы чувств. Не только видеть картину, слышать музыку, но и ощущать их животной интуицией. Не запрещайте себе быть животным. В человеке есть три особенности, которыми займутся следующие поколения учёных, – интуиция, фантазия и подсознание. Эти три вещи открываются в настоящей музыке» [5]. Рациональное в музыке для него эстетически не приемлемо. Он критикует Шёнберга (высказываясь довольно резко, называя его «опасным для молодёжи сумасшедшим») и додекафонию (полагая её «настоящим преступлением»). Главная причина отторжения в следующем: «Они [Шёнберг и его последователи. – И. К.] не прислушиваются, решая, почему следующий звук должен быть именно таким, – они берут его из формулы. Нормальные люди, слушая эти сочинения, ничего не могут почувствовать, потому что в такой музыке нет ничего от природы» [там же].

Себя он называет не «композитором», а «избирателем звуков»: «Я избрал множество звуков для своих... симфоний. И все они выведены лишь из двенадцати существующих нот. Если спросить компьютер, сколько сочетаний заложено в этих двенадцати нотах, он даст точный ответ – столько-то миллионов. В такой ситуации любой ныне живущий композитор, конструирующий музыку, заведомо проигрывает компьютеру. А я не конструирую, я пытаюсь улавливать вещи, которые исходят из природы, из самого звукового материала» [там же]. Так его воспринимают и коллеги по цеху. Например, композитор и музыковед Микко Хейниё пишет: «Сегерстам не столько создаёт отдельные произведения, сколько черпает из единого музыкального потока сознания» (цит. по: [3, с. 153]). Поэтому становится понятно, почему большинство симфоний у Сегерстама имеет подзаголовки, фиксирующие то или иное состояние в более поэтичной форме: «Один в лодке посреди озера...» (Симфония № 18), «Приняв мысль проститься на время с нотацией / Accepting the Thought of a Goodbye to Notations for a While» (Симфония № 163)

или в более обобщённом виде – «Мысли» тако-го-то года.

Красноречивы также заметки Сегерстама о процессе фиксации музыки, многое объясняющие в его партитурах: «Вы должны писать так медленно, – говорит композитор, – чтобы работа не прерывалась. Тогда музыка будет прямо переходить на бумагу» [6]. «Я пишу то, что слышу. В процессе сочинения редко пользуюсь ластиком» [там же]. При этом добавляет: звуковой образ «до конца невозможно описать в словах, также невозможно его и до конца нотировать» [там же].

Таким образом, алеаторный проект, вынашиваемый Сегерстамом в течение долгого времени, к моменту своей кристаллизации получил весьма убедительное выражение. Его составными чертами стали опора на сонорную музыкальную ткань, особый тип алеаторического контрапункта, связанный с игрой на основе «встроенного дирижёрского механизма», принципы *Rosenkranz-Form*. Исходя из типологии Э. Денисова, тип алеаторики, сложившийся у Сегерстама, в самых общих чертах должен быть охарактеризован как мобильный по ткани, но стабильный по структуре [2].

Симфонии Сегерстама, возникающие в рамках «свободной пульсации», представляются самобытными, а в силу опоры на спонтанность высказывания оказываются мало похожими на другие европейские алеаторные опусы в этом жанре (например, Вторую симфонию Лютославского). Если искать параллели тем художественным решениям, к которым пришёл финский автор, их, пожалуй, можно уви-

деть в американской музыке. Так, общий облик партитур в симфониях Сегерстама заставляет вспомнить «Доступные формы» Эрла Брауна: в обоих случаях есть деление на разделы-страницы, сложение ткани из неритмизованных звуковых пятен (хотя у Брауна мобильна структура при стабильной ткани, а у Сегерстама – наоборот). Внутренняя же организация сочинений финского композитора – функционирование «встроенного дирижёрского механизма» – вызывает аналогии с «методом подсказывания» Крисчена Вулфа. Напомним, он был реализован в ансамблевых пьесах начала 1960-х: Дуэте I для двух фортепиано (1960); Дуэте II для валторны и фортепиано (1961), «Для пяти или десяти человек» (1962) и др. Все они строились на основе своеобразного алеаторического контрапункта, в котором «выбор одного исполнителя регулируется тем материалом, который озвучивается другим» [4, с. 146].

Среди тех новейших композиторских техник, которые дала практика второго авангарда, алеаторику, пожалуй, можно отнести к числу наиболее богатых на варианты своего прочтения. М. Переверзева, обозревая авторские концепции алеаторики, выделяет и анализирует «метод случайных действий» Джона Кейджа, «метод подсказывания» Крисчена Вулфа, идею «открытой формы», обусловленную мобильностью текста, которую разрабатывал Эрл Браун, и др. [4]. Для нас теперь ясно: в этот ряд должны быть вписаны имя Лейфа Сегерстама, его техника «свободной пульсации», а также возникшие на её основе симфонии – индивидуальные сонорно-алеаторные проекты.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Литература о композиторе немногочисленна. В основном это аннотации к дискам, интервью, небольшие статьи обзорного характера. На настоящий момент издана одна монография, посвящённая Сегерстаму [7]. Ни в одном из источников техника свободной пульсации не рассматривается подробно.

² Этапы, обнаруживаемые в музыкальном искусстве Финляндии XX века, имеют региональную окраску. До 1940-х годов доминирует национально-романтический стиль, утверждённый сочинениями Я. Сибелиуса (симфонической поэмой «Куллерво», двумя первыми симфониями). Историки финской

музыки (М. Хейниё, К. Корхонен) выделяют период модернизма (1920-е годы), а также неоклассический этап, но оба они не схожи с центрально-европейскими.

Финские модернисты 1920-х (Эрнест Пенгу, Аарре Мериканто, Вяйне Райтио) ассимилировали в своём творчестве позднеромантическую стилистику (их ориентир – Р. Вагнер, Р. Штраус, К. Дебюсси, А. Скрябин). Финский неоклассицизм имел две фазы – до- и послевоенную (конец 1930-х – начало 1940-х и конец 1940-х – 1950-е годы соответственно). На довоенном этапе, пишет Калеви Ахо, под неоклассицизмом подразумевался стиль, «напоминающий одновременно стиль



как Стравинского и Равеля, так и Хиндемита и Онегера» [1, с. 6]. В орбиту послевоенного неоклассицизма попадают Д. Шостакович, С. Прокофьев и Б. Барток [там же]. Додекафонию финские композиторы открыли для себя только в 1950-е годы, она стала символом второй волны модернизма в финской музыке.

Своего рода синхронизация между центральноевропейским и финским музыкально-историческим процессом произошла примерно с начала 1960-х: алеаторические и сонорные сочинения появились в Финляндии и в Центральной Европе приблизительно в одно время.

³ В числе сочинений, использующих алеаторические средства, К. Корхонен называет Четвёртую симфонию (1971) и другие опусы Пааво Хейнинена, «Colori ed improvisazioni» (1973) Эрика Бергмана, Пятую симфонию (1976) и «Mobile – ein Spiel für Orchester» (1977) Уско Мерилайнена, Концерт для фагота (1977), Концерт для валторны (1978), песенный цикл «Тень будущего» (1980) и Третий концерт для фортепиано (1981) Микко Хейниё, сочинения 1970-х Ярмо Сермиля и Ээро Хямэнниemi.

⁴ Конкурс проходит в Хельсинки под патронатом Академии музыки имени Я. Сибелиуса, проводится раз в пять лет начиная с 1945 года; с 2002 года имеет международный статус. Носит имя Май Линд (урождённой Майи Ильиничны Копьевой, 1867–1942), вдовы предпринимателя Арвида Линда, завещавшей на проведение конкурса значительную сумму.

⁵ Обучение в Академии имени Сибелиуса продолжалось с 1952 по 1963 год, учёба в Джульярде длилась с 1963 по 1965 год.

⁶ За три десятка лет Сегерстам возглавлял многие известные европейские коллективы или был в них приглашённым дирижёром. Это оперные театры Хельсинки, Стокгольма, Западного Берлина, Вены и др.; симфонические оркестры Австрийского, Датского, Шведского и Финского радио, Стокгольмский и Хельсинкский филармонические оркестры, Филармонический оркестр земли Рейнланд-Пфальц и др. С перечисленными симфоническими коллективами им записано более 25 дисков: все симфонии И. Брамса, Г. Малера, А. Скрябина, Я. Сибелиуса, а также произведения К. Нильсена, Э. Корнгольда, В. Лютославского, П. Нёргорда, А. Шнитке, К. Блумдаля, А. Петтерсона, Э. Раутаваары, Э. Бергмана и др.

⁷ Сегерстам взял несколько уроков композиции на последнем этапе своего обучения в Академии имени Сибелиуса, затем прошёл годичный курс композиции в Джульярде у Винсента Персикетти.

⁸ Полный список произведений приведён на сайте Финского информационного музыкального центра, здесь же доступны электронные версии партитур симфоний и других сочинений (<https://core.musicfinland.fi/composers/leif-segerstam>); кроме того, отдельная страница, содержащая список всех симфоний композитора, сформирована в Википедии

(https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_symphonies_by_Leif_Segerstam).

⁹ Поначалу композитора интересовали камерная сфера (квартет, пьесы для разных составов) и концерт. До 1997 года каждый год рождались около 10 опусов (среди них – одна или две симфонии). В 1998 году появляются 17 сочинений, пять из них – симфонии (с Двадцать третьей по Двадцать седьмую); в следующем – 6 симфоний и 5 других сочинений; в 2000 году устанавливается своеобразный рекорд – 24 симфонии и 4 «не-симфонии». Впоследствии творческий багаж композитора будет пополняться преимущественно за счёт симфоний (от 10 до 20 ежегодно).

¹⁰ Приведём названия частей двух из этих квартетов. Шестой квартет: I. *Free-pulsatively* (12:46); II. *Free-pulsatively* (11:12); III. *Con moto* (07:22); IV. *Adagissimo con spirito di Gustav Mahler* (12:08). Седьмой квартет: I. *Free – but – secure – pulsatively* (19:38); II. *Adagissimo* (06:14); III. *Free – and – secure – pulsatively* (12:44).

¹¹ Все опусы предназначались для ансамбля, основу которого составил семейный дуэт: Лейф Сегерстам (первая скрипка) и его первая жена Ханнеле Сегерстам (вторая скрипка). Это стало важной причиной, способствовавшей воплощению идеи коллективной импровизации.

¹² Такой тип сочинения был реализован большим составом гораздо позже, в 1990-х, например, в «Музыке органичного калейдоскопа» (1991). Этот опус возник по заказу Ассоциации финских музыкальных школ и представляет собой хэппенинг, рассчитанный на 800 участников. Согласно авторским комментариям, целое может иметь любую продолжительность (от очень краткой до бесконечной); в реализации могут участвовать любые инструменты; исполнители должны импровизировать в стиле музыки Сегерстама.

¹³ В одном из интервью Сегерстам объясняет, что мерой художественного времени для него является продолжительность Седьмой симфонии Сибелиуса [5].

¹⁴ Симфония вдохновлена афоризмами американского поэта Джона Брауна, его 16 избранных стихов легли в основу соответствующего числа эпизодов сочинения, перетекающих друг в друга.

¹⁵ Это не единственный пример в своём роде. Напомним, практика оркестровой игры без дирижёра лежала в основе деятельности Первого симфонического ансамбля (Персимфанса), а также других коллективов, устроенных по его подобию и возникших в 1920-е годы в Киеве, Воронеже и других городах. У Сегерстама первое указание на исполнение без дирижёра встречается в оркестровом опусе «Hors d'oeuvre» № 2, 1998. С этого времени в музыке композитора, созданной для оркестра, подобный тип исполнения становится нормой.

¹⁶ Немецкое слово *Rosenkranz* является одним из обозначений чётков.


 ЛИТЕРАТУРА
 

1. Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса: доклад. Хельсинки: Б. и., 1989. 28 с.
2. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. С. 95–133.
3. Корхонен К. Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней. Ювяскюля: Gummerus Kirjapaino Oy, 2008. 248 с.
4. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2014. 571 с.
5. Сегерстам Л. «Композитор, словно пёс, стремится обозначить свою территорию»: интервью / беседу вели Я. Тимофеев, В. Иванов. URL: <http://izvestia.ru/news/51406> (Дата обращения: 05.06.2017).
6. Composer/Conductor Leif Segerstam. A Conversation with Bruce Duffie. URL: <http://www.kcstudio.com/segerstam.html> (05.06.2017).
7. Lindgren M. Leif Segerstam NYT! Helsinki: Teos, 2005. 475 s.
8. Segerstam L. Symphony No. 13 // Segerstam L. Symphony No. 13, etc. BIS-CD-484. Djursholm: Grammofon AB BIS. 1989, 1991. S. 3.

Об авторе:

Копосова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9436-5171**, kopira@mail.ru


 REFERENCES
 

1. Akho K. *Finskaya muzyka posle Sibeliusa: doklad* [Aho K. Finnish Music after Sibelius: the Report]. Helsinki, 1989. 28 p.
2. Denisov E. V. *Stabil'nye i mobil'nye elementy muzykal'noy formy i ikh vzaimodeystvie* [Stable and Mobile Elements of Musical Form and Their Interaction]. *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov* [Theoretical Issues of Musical Forms and Genres]. Moscow: Muzyka, 1971, pp. 95–133.
3. Korkhonen K. *Kompozitory Finlyandii ot Srednevekov'ya do nashikh dnei* [Korhonen K. Composers of Finland from the Middle Ages to the Present Day]. Yuvyaskyulya: Gummerus Kirjapaino Oy, 2008. 248 p.
4. Pereverzeva M. V. *Aleatorika kak printsip kompozitsii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Aleatory Technique as a Principle of Composition: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2014. 571 p.
5. Segerstam L. «*Kompozitor, slovno pes, stremitsya oboznachit' svoyu territoriyu*»: *interv'yu* ["The Composer, Like a Dog, Aspires to Designate his Territory"]. Interview taken by Ya. Timofeev, V. Ivanova. URL: <http://izvestia.ru/news/51406> (05.06.2017).
6. *Composer/Conductor Leif Segerstam. A Conversation with Bruce Duffie*. URL: <http://www.kcstudio.com/segerstam.html> (05.06.2017).
7. Lindgren. M. *Leif Segerstam NYT!* [Leif Segerstam NOW!]. Helsinki: Teos, 2005. 475 p.
8. Segerstam L. *Symphony No. 13. Segerstam L. Symphony No. 13, etc.* BIS-CD-484. Djursholm: Grammofon AB BIS. 1989, 1991. P. 3.

About the author:

Irina V. Kuposova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9436-5171**, kopira@mail.ru

