

УДК 78.01+78.021.4+78.071.1+78.082.1  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/95-3-25>

**Андрій ЧОРНИЙ**,  
[orcid.org/0009-0002-3529-9906](https://orcid.org/0009-0002-3529-9906)  
художній керівник і головний диригент  
Академічного ансамблю української музики, пісні і танцю «Чайка»  
Одеської обласної філармонії імені Давида Ойстраха,  
аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової  
(Одеса, Україна) [andreychernyy1980@gmail.com](mailto:andreychernyy1980@gmail.com)

## СИМФОНІЇ КАЛЕВІ АХО: ТВОРЧИЙ МЕТОД І СТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ

У статті досліджуються образно-стилістичні та музичномовні властивості симфоній фінського композитора Калеві Ахо; розкриваються специфічні особливості та значення симфонічного жанру у сучасній музичній творчості. Актуальність теми визначається тим, що даний пласт північноєвропейської музики не є достатньо дослідженим в українському музикознавстві. У той же час, фінська музика, що радикально змінила свій курс, відмовившись від другої половини ХХ століття від надто затриманих в особі Я. Сібеліуса національно-романтичних традицій, явно переживає час надзвичайного розквіту та зацікавленості у слухачів і являє плідне поле для втілення нових, авангардних та постмодерних ідей.

Стверджується, що сучасна рецепція жанру симфонії базується не на реставрації класичних моделей, а на діалектичному поєднанні інваріантних ознак із новаторськими елементами, що впливають із трансформації змісту, національної специфіки та застосування новітніх технік композиції. Це зумовило появу значної кількості творів із нетиповим трактуванням жанрової природи симфонії. Сформував свою індивідуальність протягом 1970-х, у 1980-ті Калеві Ахо усвідомив себе митцем, що творить у постмодерністському суспільстві, з широким застосуванням полістилістики, потенціал якої використовується у його творах надзвичайно різноманітно. Важливою для композитора стає естетика несподіванки, що, зокрема, виявляється у переході від комедійного до трагедійного модусів.

У статті доводиться, що 18 симфоній Калеві Ахо є вагомим віхою не тільки фінського, а й світового симфонізму у закріпленні концепційності жанрової форми та одночасним осучасненням жанрової традиції великої симфонії. Музичний простір Калеві Ахо – це територія невтомних пошуків, де минуле зустрічається з майбутнім. Композитор зумів вловити невидимі струми історії, що живлять сучасну симфонію. В його партитурах реалізовано продуктивний синтез симфонічного та фугованого принципів, симфонічного та концертного методів мислення. Окрім того, автором виявлено значний ресурс скерцозності в структурі циклу. Кожна ідея у Ахо – це не повторення пройденого, а новий виток спіралі, де традиції починають звучати з нечуваною раніше силою.

**Ключові слова:** симфонія, симфонічна творчість, стиль і жанр в музиці, фінська симфонічна музика, композиторське мислення, композиторський стиль.

**Andrii CHORNYI**,  
[orcid.org/0009-0002-3529-9906](https://orcid.org/0009-0002-3529-9906)  
Artistic Director and Chief Conductor  
Academic Ensemble of Ukrainian Music, Song and Dance "Chaika"  
of the Odessa Regional Philharmonic named after David Oistrakh,  
Graduate student at the Department of Music History and Musical Ethnography  
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
(Odesa, Ukraine) [andreychernyy1980@gmail.com](mailto:andreychernyy1980@gmail.com)

## KALEVI AHO'S SYMPHONY: CREATIVE METHOD AND STYLISTIC TRENDS

The article explores the figurative-stylistic and musical-linguistic properties of the symphonies of the Finnish composer Kalevi Aho; reveals the specific features and significance of the symphonic genre in modern musical creativity. The relevance of the topic is determined by the fact that this layer of Northern European music is not sufficiently studied in Ukrainian musicology. At the same time, Finnish music, which radically changed its course, abandoning the national-romantic traditions that were too delayed in the second half of the 20th century in the person of J. Sibelius, is clearly experiencing a time of extraordinary flourishing and interest among listeners and represents a fertile field for the implementation of new, avant-garde and postmodern ideas.

It is argued that the modern reception of the symphony genre is not based on the restoration of classical models, but on the dialectical combination of invariant features with innovative elements arising from the transformation of content, national specificity and the application of the latest composition techniques. This led to the emergence of a significant

*number of works with an atypical interpretation of the genre nature of the symphony. Having formed his individuality during the 1970s, in the 1980s Kalevi Aho realized himself as an artist working in a postmodern society, with the wide use of polystylistics, the potential of which is used in his works in an extremely diverse way. The aesthetics of surprise becomes important for the composer, which, in particular, is manifested in the transition from comedic to tragic modes.*

*The article proves that Kalevi Aho's 18 symphonies are a significant milestone not only in Finnish but also in world symphony in consolidating the conceptuality of the genre form and simultaneously modernizing the genre tradition of the great symphony. Kalevi Aho's musical space is a territory of tireless searches, where the past meets the future. The composer managed to catch the invisible currents of history that feed the modern symphony. His scores implement a productive synthesis of symphonic and fugue principles, symphonic and concert methods of thinking. In addition, the author has discovered a significant resource of scherzo in the structure of the cycle. Each idea in Aho is not a repetition of the past, but a new turn of the spiral, where traditions begin to sound with previously unheard of force.*

**Key words:** *symphony, symphonic creativity, style and genre in music, Finnish symphonic music, composer's thinking, composer's style.*

**Постановка проблеми.** Друга половина ХХ – початок ХХІ століть характеризується інтенсивною динамізацією еволюції симфонічного жанру. Стабільний інтерес авторів до симфонії зумовлений її здатністю втілювати універсальні смисли через призму індивідуальних стилізованих та естетичних настанов. Цей процес охопив більшість західноєвропейських національних шкіл. На сучасному етапі панорама жанру відзначається високим ступенем гетерогенності. Симфонія, сформована в період історичного зламу, постає закономірним результатом еволюції музичного мистецтва, що знаменує собою початок нового автономного етапу. У симфонічних творах зазначеного періоду спостерігається концентрація інноваційних, експериментальних елементів, які детермінують індивідуалізацію авторських інтерпретацій класичного прототипу. Важливо зазначити, що подібна трансформація не деструктує жанр, а зміцнює його позиції через апеляцію до типологічних основ та архетипічних рівнів первинної семантики.

Фінська музика тривалий час вважалася такою, що «не йшла в ногу» з європейською школою, через що сприймалася як «несвоєчасна», яка перебуває на периферії музичного життя Європи. Причини цього криються в досить пізньому, за середньоєвропейськими критеріями, формуванні композиторської школи у Фінляндії, довгому – аж до 1950-х років – перебуванні фінської музики у колі виключно національних змістовних ідей (багато в чому «стриманих» безумовним авторитетом Я. Сібеліуса). І якщо від 1950-х фінське музичне мистецтво «з головою» (ніби «з чистого аркушу») поринуло в нові, авангардні та постмодерністські ідеї, то у 1990-х роках у культурному житті Європи стався справжній «фінський прорив». Як влучно зауважив фінський музикознавець Пеккі Хако, «музика перетворилася на головну візитну картку країни» (Нако, 2021). Це не просто гучна заява: твори Е. Раутаваарі, К. Ахо, Й. Кокконена, М. Ліндберга, Л. Сегерстама, К. Сааріахо та інших фінських композиторів

стали невід'ємною частиною світового музичного життя. Фінська музична експансія триває й досі, підкріплена авторитетом таких музикантів і диригентів, як Еса-Пекка Салонен та Осмо Вянься, які змусили весь світ говорити про Фінляндію як про потужну музичну державу.

Калеві Ахо, знаменитий композитор-симфоніст сучасності (також широко відомий як музикознавець та громадський діяч), є найяскравішим представником північноєвропейської музичної культури. Маючи у своєму арсеналі близько сотні різножанрових творів, К. Ахо сьогодні переживає справжній творчий розквіт. Його головні пріоритети – опера, концерт і, звісно, симфонія. Саме симфонії стали фокусом уваги даної статті, адже композитор демонструє неймовірну плідність у цьому напрямі, створюючи полотна, які мають ключове значення для сучасної музики.

**Аналіз досліджень.** Сучасна музикознавча думка останніми десятиріччями все активніше досліджує фінський музичний контент стосовно персоналій композиторів та виконавців, зокрема, у сфері симфонічної музики; її стилістичних, музичномовних та образних інтенцій; особливостей функціонування та розвитку фінської композиторської школи тощо. Окремі статті та дисертаційні розвідки висвітлюють творчість фундатора фінської композиторської школи Яна Сібеліуса, зокрема в контексті симфонічної та камерної музики. В них здійснюється комплексний аналіз семантичних зв'язків фінського народного епосу, національної міфології та програмності симфонічних поем Я. Сібеліуса, вказується на переважаючий епічний характер драматургії в симфонічних творах композитора з інтеграцією конфліктно-драматичного елемента з образним уявленням міфу (Шульга, 2024). Разом з тим, симфонічні твори інших фінських композиторів спеціально не досліджуються, що вказує на необхідність їх глибокого вивчення.

Стосовно ж творчості Кавелі Ахо, то дослідження розташовані більшою частиною в англо-

або фінськокомовному контентах: автори М. Андерсон (Anderson, 1992), М. Торвінен (Torvinen, 2019), В. Тері (Tere, Torvinen, 2014) та інші розглядають окремі риси творчості К. Ахо в контексті загальних культурних тенденцій північноєвропейського мистецтва. Наукових публікацій в Україні щодо творчості даного композитора практично немає. Трапляються тільки поодинокі згадки у фахових виданнях, оглядах концертної діяльності, а також у навчально-методичних матеріалах. Відсутність повноцінного аналізу симфоній К. Ахо в українському музикознавстві підтверджує потребу вивчення саме цього напрямку сучасної симфонічної творчості.

**Мета статті** – розкрити стилістичні та музичномовні особливості симфоній фінського композитора Калеві Ахо; виявити їх новаторські риси та вплив на європейську музичну культуру.

**Виклад основного матеріалу.** Бурхливий підйом музичного життя Фінляндії у другій половині ХХ століття обумовлений не тільки економічним зростанням, а й особливостями культурної політики. З метою розвитку національної культури у Фінляндії було створено систему урядових грантів, що забезпечує багатьох композиторів солідною матеріальною підтримкою. Так, композиторська діяльність Ейноухані Раутаваари (Einojuhani Rautavaara, р. 1928) з 1971 по 1976 роки оплачувалася фінською державою на посаді професора мистецтв, а Калеві Ахо 1993 року міг залишити викладання в Академії музики ім. Сібеліуса і повністю зосередитися на творенні музики. Велике значення для розвитку фінської культури має також діяльність Фінського музичного інформаційного центру (FIMIC), який пропагує фінську музику за кордоном.

Важливим для розуміння творчості К. Ахо є поєднання в одній особі композитора і теоретика, що стає відмінною рисою музичної культури другої половини ХХ століття у цілому (нагадаємо лише деякі імена: П'єр Булез, Карлхайнц Штокгаузен, Стів Райх та ін., серед фінських музикантів – це Калеві Ахо, Мікко Хейніє, Пааво Хейнінен та ін.). Подібна інтелектуалізація власної та суміжної композиторської творчості багато в чому проливає світло на складні, суперечні, глибокі процеси композиторських мислення й мови та естетичної парадигми епохи у цілому.

Калеві Ахо, один із провідних фінських композиторів сучасності, народився у Форссі на півдні Фінляндії 1949 року; навчався в Академії Сібеліуса в Гельсінкі у Ейноухані Раутаваари та у Західному Берліні в класі композиції Бориса Блахера. У 1974–1988 роках він був лектором музикознав-

ства в Гельсінкському університеті (де і шліфувався музикологічні навички); з 1988 до 1993 року він був професором композиції в Академії музики імені Я. Сібеліуса, а з осені 1993 року є позаштатним композитором. У творах, які ознаменували творчий прорив (Перша симфонія, 1969, та Третій струнний квартет, 1971) і не тільки у власній творчості, а у європейській музиці у цілому, Ахо продовжує традиції поставангарду; однак, навіть у цих творах композитор дійшов до дуже оригінального мовно– й жанрово-стильового драматургічного рішення. Так, у чотиричастинній Першій симфонії слухач поступово все більше віддаляється від «існуючої реальності» початку, зрештою досягаючи дивного, необарокового стилю третьої частини, і нарешті, в останній частині, зустрічається з проблемами «справжньої реальності». Структурно відправною точкою для одночастинної Другої симфонії (1970/95) є потрійна fuga. У чотиричастинній Третій симфонії (1971–73) драматична колізія іншого роду – це конфлікт між окремим героєм (соло скрипки) та звуковими блоками оркестру; подібний конфлікт є в песимістичному Концерті для віолончелі (1983–84). Кульмінацією першого творчого періоду композитора К. Ахо (близько 1969–74) є тричастинна Четверта симфонія (1972–73) з різноманітними емоційними контрастами. Тут доцільно звернути увагу на той факт, що у мистецтві ХХ століття зростає значення настроїв, пов'язаних із рефлексією, філософськими роздумами; у циклах ХХ століття актуалізується fuga, яка не тільки бере на себе функцію центру тяжіння, але може з фіналу (як було в класико-романтичній музиці) перебраться на початок твору, ставши альтернативою традиційної сонатної форми. Партитури Ахо відкривають і нову грань побутування fugи в симфонії ХХ століття, оскільки кожна з fug композитора повільна, тоді як раніше fuga була присутня в швидких частинах. Вибір фінського автора на користь повільної fugи бачиться перетином двох самостійних ліній: природної схильності композиторів-симфоністів ХХ століття до fugи та тенденції уповільнення темпу на початку сонатно-симфонічного циклу, в сонатній частині, що спостерігається з кінця ХІХ століття. Мотивація інтересу до fugи Ахо багатоаспектна. Fuga для нього – форма з ясною, логічною композиційною ідеєю, потужна, надійна конструкція, але і вмістилище глибокої образності, яка, рельєфно виявляючись у Першій симфонії, закріплюється у Другій, Четвертій, визначаючи квінтесенцію змісту ранніх опусів. Обидві fugи Першої симфонії (крайні частини) виростають із однієї теми та створюють свій розосередже-

ний (обертаючий) субцикл. Саме тут формується свого роду модель фуги, з якою Ахо працюватиме далі. Звернення Ахо до повільної фуги абсолютно безумовно пов'язане зі змістом Симфонії, де переважають філософсько-зосереджені настрої. Одночастинна Друга симфонія (1972) складається з чотирьох великих розділів-блоків: перші три імітаційно викладають і по-своєму розвивають кожен свою тему, в четвертому ці теми вступають у контрапункт, утворюючи потрійну фугу. у Четвертій симфонії фуга не «суперідеа» циклу, лише форма окремої частини. у I частині принципи фуги з'єднуються із сонатними. Після Четвертої симфонії систематичне застосування імітаційного викладу зникає з творів Ахо. Наступні опуси, орієнтуючись на ту ж образну доміную – світ переживань і дум сучасної людини, щоразу знаходять все більшу широту і різнобічність, досягаючи пізніх творів калейдоскопічності, через що тривала концентрація на одній сфері, пов'язана з фугою, поступово втрачає свою актуальність.

Калеві Ахо написав загалом 18 симфоній. Серед них П'ята симфонія (1975–76) знаменує собою поворотний момент у творчості Ахо. Зі структурної точки зору цей масивний твір надзвичайно складний; у цій багатошаровій симфонії замість поліфонії між різними окремими інструментальними голосами ми чуємо поліфонію різних, незалежних музичних напрямків. Віртуозна та барвіста Шоста симфонія (1979–80) завершує послідовну лінію розвитку симфонічної творчості Ахо; після цього композитор деякий час зосереджувався на концертах та операх. Перші 6 симфоній створювалися Ахо в безпосередній близькості одна від одної: чотири ранні були написані з 1969 по 1974 рік, «модерністські» П'ята та Шоста завершені у 1976 та 1980 роках. Різниця стилістичних орієнтирів у симфоніях цих двох груп стала однією з причин восьмирічного «симфонічного мовчання» (7 симфонія – 1988 р.).

Цікавими є перетинання оперної та симфонічної творчості композитора у його музичномовних та образних пошуках. Перша опера К. Ахо, «Авайн» («Ключ», 1978, з лібрето Юхи Маннеркорпі), розповідає про параноїдальне відчуження мешканця великого сучасного міста у соціальному кліматі другої половини ХХ століття. У 1982 та 1984 роках «Ключ» також виконувала Гамбурзька державна опера. У 1985–87 роках Ахо написав свою гостро сатиричну другу оперу «Hyönteiselämä» («Життя комах»), яка поєднує елементи комедії та трагедії (лібрето, написане самим композитором, засноване на однойменній п'єсі Йозефа та Карела Чапека) та містить численні стилістичні пародії, а також

гостру соціальну критику. Прем'єра твору відбулася з великим успіхом у Фінській національній опері 27 вересня 1996 року. Спираючись на матеріал «Життя комах», Ахо написав свою *Сьому симфонію* в 1988 році: шестичастинний, життєрадісний твір, «Симфонія комах» була сприйнята як постмодерністська, трагікомічна антисимфонія. Як відомо, у творчості композиторів-авангардистів система класико-романтичних жанрів зазнала серйозної ревізії. Крайнім виявом цього процесу стала повна відмова від орієнтації на норми минулого. Тенденція до «жанрового обнулення», будучи у художній практиці 1960–1970-х дуже авторитетною, тимчасово переконала і теорію у цьому, що значення жанрів у музиці знизилася до мінімуму. Ця ідея К. Дальхауза, висловлена в середині 1970-х, досі підтримується багатьма дослідниками. Тим не менш, цілком очевидно, що в композиторській творчості, а потім і в музичній науці зазначеного часу зрів протилежний за своєю суттю напрямок, в рамках якого народжувалося нове ставлення до звичних категорій. У ХХ столітті змінився сам зміст жанрової норми, яка стала функціонувати не як «канон і закон», а як пластична «внутрішня міра». Підтвердженням цього стала поява невідомих раніше форм оперного спектаклю (наприклад, документальної та наукової опери), версій симфонії, що увібрали ознаки одночастинної симфонічної поеми або інструментального концерту, незвичних форм камерних жанрів; це може бути звуковий «портрет» епохи або реінтерпретація традиційного жанру, наповнення його новим змістом при збереженні сутнісних композиційних (форма частин та тип їх співвідношення) та семантичних (функції частин та загальний зміст) ознак тощо. Але подібні твори створювалися з очевидною установкою на заперечення, подолання чи розширення звичних жанрових норм. Однак «бунт проти традиційної симфонії» привів у кожному з опусів приводить до індивідуального результату, фіксує авторський статус композиторського стилю. Загалом поява «антисимфоній» продемонструвала гнучкість жанру як явища, його здатність на різних етапах історії давати «в іншому сенсі жанр». А це означає, що симфонічний час, як і час епохи жанрів, ще не зник. Два роки по тому Ахо написав «Пергам» для чотирьох оповідачів, чотирьох оркестрових груп та органу; текст, який написаний чотирма мовами, заснований на романі Петера Вайса «Естетика широти». У напруженій Камерній симфонії № 2 для струнних (1991-92) ми чуємо, в певному сенсі, музику внутрішніх голосів композитора.

Звернення до попередньо створеного опусу у Симфонії № 7 обумовлено «вічністю» теми про

людину і суспільство, їх взаємовпливи. Ахо у 1980-ті роки надихався ідеями німецького драматурга та прозаїка Петера Вайса та його основною працею «Естетика опору». «Культура має чинити опір і бунтувати. Коли культура мовчить та пристосовується, вона зникає», – так перефразує слова Вайса сам Ахо (Ахо, 1988: 4). Під впливом цих думок композитор звертається до роздумів про цінність витворів мистецтва, про комунікативний потенціал сучасної музики та причини, що дозволяють музичному твору бути цікавим для слухача. Ахо визначає, що всі перелічені фактори тісно пов'язані з категорією несподіванки, проявами якої можуть бути непередбачуваний динамічний контраст, зміна стилю, відхилення від заявленого на початку форми конструктивного принципу і т.п.: «Сприймаючи незнайому музику, слухач, щоб проникнути в її світ, перш за все, має відтворити музичну граматику твору. При цьому у нього виникають очікування подальшого ходу твору і починають будуватися уявлення про його характер... Невиконання очікуваних прогнозів становить найвищу міру інформаційної цінності музики. Коли у творі всі очікування втілюються, його інформаційна цінність мала, – це зрештою веде до того що, що слухач втрачає до твору інтерес, музика здається йому передбачуваною, банальною... Несподіванка у всіх випадках збуджує слухача» (Ахо, 1988: 2). В опері Ахо людські типи (не індивідуальності) пов'язані з жанровими або стильовими моделями: безтурботні метелики, що кружляють і розмовляють виключно про кохання, показані через побутові жанри (швидкий вальс, фокстрот, танго і серенаду; коники поєднують елементи двох тем, запозичених із «Тюльрійського саду» М. Мусоргського; гнойових жуків характеризує тема на кшталт пасакалії (басо-остинато створює образ їх завзятої праці, а основна структурна особливість – постійні нашарування голосів – алегорично передає спосіб створення головного скарбу жуків – гнойової кулі); мурахи зображені у роботі (теми урбаністичного типу, висхідні до концепту «музики машин», неодноразово реалізованого у творах ХХ століття і на війні – два військові марші; метелики-одноденки пов'язані з колисковою – не встигнувши народитися, вони назавжди засинають. Фінал опері Ахо порівнює з картиною Пітера Брейгеля «Тріумф смерті», сюжет якої найчастіше трактують як «світський апокаліпсис», зображення всесильності смерті над людиною та тими мирськими турботами, якими він живе: так опера набуває жанрових ознак притчі (де головним у сучасному житті стає матеріальне, нарощується масштаб воєнних катастроф, а цінність люд-

ського життя знижена), а. Грандіозність і воістину симфонічний розмах проблематики, що піднімається в опері, спонукали автора дати її матеріалу друге життя в рамках жанрової форми симфонії, хоча якості оперного матеріалу поставили перед композитором чимало проблем Для Сьомої симфонії Ахо відібрав музику кількох інструментальних епізодів. Переробивши і доповнивши їх, він склав шестичастинний симфонічний твір, в якому залишилися збереженими позначення персонажів-комах і відповідні їм моменти дії: I частина – Бродяга, паразит і лялечка; II – Метелики (фокстрот та танго метеликів); III – Гнойовий жук (сум із приводу втрати гнойової кулі); IV – Коники; V – Мурахи (робоча музика мурах та військові марші I та II); VI – Метелики-одноденки (колицька вмираючих одноденок).

Разом з тим, симфонічний твір емансипувався від опери, зажив за своїми законами. Ахо поставив у ньому іншу послідовність появи матеріалу, що дозволяє виявити композиційний ритм, притаманний багаточастинному інструментальному твору. З темпів і характерів частин зрозумілою стає орієнтація на модель циклу з крайніми повільними частинами і скерцо в центрі: I частина – розгорнута, наповнена контрастними темами, відповідає традиційній функції; II, IV і V частини – відповідають скерцо (їх інтермедійна функція підтверджена зв'язком з певними жанрами); III – ліричний центр; VI частина – повільний фінал. Усі вони пов'язані за принципом контрасту. Причому «форма цілого є запереченням традиційних принципів формоутворення. Кожна нова частина ставить собою попередню під питання, ніби стаючи її антитезою. До кінця протистояння частин стає найбільш яскравим, ніщо не призводить до узагальнюючого синтезування різноманітного та багатостороннього матеріалу» (Ахо, 1988: 5). Дискретність композиції частково долається завдяки смисловим зв'язкам через спільність їх іманентно-музичних засобів: темпових, жанрових, композиційних, зокрема, лейттематичних (цитата з поеми Р. Штрауса «Так казав Заратустра», яка тут позбавляється пародійного сенсу, даного в опері Ахо, з'являється багатократно і вводиться за законами симфонічної драматургії: характерна мерехтлива терція в I (т. 58 і т. 157) і III частинах (т. 45 і т. 81), потім мотив постає в основі фінальної колицькової, і, нарешті, наприкінці фіналу звучить повна тема Штрауса (тт. 244-250)). Відсутність резюмування в калейдоскопі образів позбавляє Сьому найважливішої ознаки симфонії – спрямованості до кінцевої мети. Велика кількість частин, складовий характер деяких з них, принцип контраст-

ного зіставлення, значна кількість жанрово визначеного матеріалу – вказують на явні риси сюїти. Очевидно, розуміючи неоднозначність жанрових орієнтирів цього опусу, композитор назвав їх у одному з інтерв'ю «постмодерною антисимфонією».

У 1992 році Лахтійський симфонічний оркестр призначив Ахо своїм композитором-резидентом, і він написав усі свої новіші оркестрові твори для цих музикантів. Яскрава, одночастинна *Симфонія № 8* (1993) для органу та оркестру є найширшим інструментальним твором Ахо; цей музично широкий твір є одним з фундаментальних наріжних каменів усієї творчості Ахо. Багато симфоній Ахо відзначені з'єднанням різностильового матеріалу, а також використанням цитат. У його *Дев'ятій симфонії* для тромбона з оркестром (1993–1994) активно використана музика в стилі барочного концерто гресо, що протиставляється сучасному звучанню; у *Десятій* розробляються дві цитати із симфонічного репертуару: у I частині це початкові звуки з I частини 39 симфонії Моцарта, у повільній III частині – фрагмент із аналогічної частини *Дев'ятої симфонії* Брукнера. Легка *Симфонія № 9* (1993–94) також є концертною симфонією: у цьому творі, який містить багато різних часових пластів, сольним інструментом є тромбон. Масштабна, драматична *Десята симфонія* (1996) є ніби даниною великій романтичній традиції симфонічної музики та суттєво відрізняється від *Одинадцятій симфонії* для шести ударників та оркестру (1997–98), в якій домінують сильні, гіпнотичні ритми та тонкі тональні кольори.

У *Дванадцятій симфонії* «Луосто» (2002–2003), написаній для виконання в конкретній географічній точці, стилізуються саамські йойги. *Симфонія № 12* «Луосто» (2002–03), призначена для виконання на відкритому повітрі, *Симфонія № 13* з підзаголовком «Симфонічні характеристики» (2003), *Симфонія № 14* «Ритуали» для дарабуки, джембе, гонгів та камерного оркестру (2007), *Симфонія № 15* (2009–10), виконана на замовлення Філармонії BBC та Симфонічного оркестру Лахті, а також *Симфонія № 16*, виконана на замовлення YLE та прем'єра якої відбулася Симфонічним оркестром Фінського радіо у 2015 році. Прем'єра *Симфонії № 17* відбулася у 2019 році у виконанні Симфонічного оркестру Лахті. Підзаголовок «Симфонічні фрески» триває 63 хвилини, це найдовший твір Ахо, а частини – «З глибини», «Скерцо макабре» та «Далекі пісні» – також можуть виконуватися окремо як незалежні симфонічні поеми. *Симфонія № 18* (поки остання) була написана на замовлення об'єднаного оркестру Saimaa Sinfonietta, а

прем'єри відбулися в Міккелі та Лаппеенранті в лютому 2024 року під керівництвом Ерккі Ласонпало і були присвячені 75-річчю композитора. Серед численних оркестрових творів Ахо слід також назвати «Мінеа» (2008, на замовлення оркестру Міннесоти) та «Геджіа – китайські образи для оркестру» (2012, на замовлення Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні, Китай).

Говорячи про підйом культурного життя у Фінляндії, необхідно торкнутися питання фінського масового слухача, його готовності до сприйняття сучасної музики. У цьому аспекті у Фінляндії склалася абсолютно унікальна ситуація. Твори, які щойно виходять з-під пера, користуються незмінним інтересом у публіки, що для композиторів, безумовно, є додатковим стимулом до творення. Калеві Ахо пише з цього приводу наступне: «Фінська аудиторія може сприйняти навіть абсолютно модерністські твори, чому доказом служить опера "Шовковий барабан" Хейнінена, яка незмінно йде з успіхом на сцені фінської національної опери, а також твори Ліндберга, Сааріахо і Салонена, особливо популярні серед молоді» (Ахо, 1989). Але не менш популярними неодмінно є для фінського і світового слухача твори самого К. Ахо, сповнені переживаннями сучасної людини, визначення її місця у світі та серед інших людей, одночасністю життєвих контрастів, що виявляється у калейдоскопності форм, жанрів і стильових координатши.

**Висновки.** Сучасна рецепція жанру симфонії базується не на реставрації класичних моделей, а на діалектичному поєднанні інваріантних ознак із новаторськими елементами, що впливають із трансформації змісту, національної специфіки та застосування новітніх технік композиції. Це зумовило появу значної кількості творів із нетиповим трактуванням жанрової природи симфонії. Сформував свою індивідуальність протягом 1970-х, у 1980-ті Калеві Ахо усвідомив себе митцем, що творить у постмодерністському суспільстві, з широким застосуванням полістилістики, потенціал якої використовується у його творах надзвичайно різноманітно.

Ахо являє собою тип художника-гуманіста, переконливо втілюючи в музиці складні теми, що постають перед сучасною людиною. У фокусі опери «Життя комах» виявляється загалом сучасне суспільство та його вади, що відбиває інтереси композитора у ті роки – тому не дивно, що дану непросту тематику автор переосмислює у жанрі симфонії (Сьомої).

Творчість К. Ахо репрезентує інноваційну парадигму функціонування фуґи в симфонічному жанрі. Специфічною ознакою його партитур є

впровадження повільних темпів у фугованих розділах, що контрастує з традиційним використанням жанру у швидких частинах циклу. Даний феномен трактується як конвергенція двох векторів: загальної модерністської ревіталізації поліфонії в симфонізмі та історичної тенденції до гальмування темпоритму початкових розділів сонатно-симфонічного циклу, що бере початок у пізньому романтизмі. У Четвертій симфонії К. Ахо fuga позбавлена статусу наскрізної концептуальної ідеї циклу, в експозиційному розділі спостерігається синтез імітаційної та сонатної логіки. Надалі ж симфонії Ахо характеризується відсутністю фугованих форм. Композитор орієнтується на втілення екзистенційних роздумів сучасної людини, тяжіє до стильової калейдоскопічності, що зумовлює відмову від монологічної концентрації, притаманної фузі, на користь мозаїчної багатоплановості пізніх описів.

Для творчості композитора актуальна ідея збагачення симфонії концертними ознаками: Третя та Дев'ята симфонії позначені *Sinfonia concertante* (для скрипки та для тромбону з оркестром); Восьма написана для органу та симфонічного оркестру, Десята – для шести груп ударних та оркестру, Третя камерна симфонія – для альтового саксофону та 20 струнних. Концертування Ахо перетворює з прийому викладення на композиційний метод, який можна порівняти за уні-

версальністю з симфонізмом. Серед прийомів концертизації симфоній переважають: персоніфікація тембру, трансформація начального образу лейттембру (Симфонія №1), принцип тембрового діалогу аж до діалогу тембрових мас (Симфонія №8), поява інструмента-протагоніста (Симфонії концертанте №3 і №9), експансія ігрової логіки та скерцозності в циклі (особливо – Симфонія №8) в русі останньої до ідеї спротиву, що в музичних засобах відтворюється в естетиці несподіванки (жанровій, стильовій, формотворній тощо). Така несподіванка, зокрема, виявляється у переході від комедійного до трагедійного модусів.

Таким чином, 18 симфоній Калеві Ахо є вагомою віхою не тільки фінського, а й світового симфонізму у закріпленні концепційності жанрової форми та одночасним осучасненням жанрової традиції великої симфонії. Музичний простір Калеві Ахо – це територія невтомних пошуків, де минуле зустрічається з майбутнім. Композитор зумів вловити невидимі струми історії, що живлять сучасну симфонію. В його партитурах реалізовано продуктивний синтез симфонічного та фугованого принципів, симфонічного та концертного методів мислення. Окрім того, автором виявлено значний ресурс скерцозності в структурі циклу. Кожна ідея у Ахо – це не повторення пройденого, а новий виток спіралі, де традиції починають звучати з нечуваною раніше силою.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Черноиваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.
2. Шульга І. Образи фінської міфології у симфонічній музиці Я. Сібеліуса (на прикладі симфонічної поеми «Туонельський лебідь»). *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 40. С. 79-88. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-6>.
3. Aho K. *Aspekten und Hintergrunden miener Oper «Aus Leben den Insekten»*. Helsinki: Finnish Music Information Centre, 1988. 10 s.
4. Aho K. *Suomalaista musiikkia Sibeliuksen jälkeen ja suomalaisen säveltaiteen kehitys: Raportti [Finnish Music after Sibelius and the Development of Finnish Musical Art]*. Helsinki, 1989. 26 s.
5. Anderson M. A Conversation with Kalevi Aho. *Tempo*. 1992. Iss. 181. Pp. 16-18.
6. Hako P. *Linnunradalla – Kapellimestari Hannu Linnun matkassa*. Helsinki: Nelsons, 2021. 301 s.
7. Tere V., Torvinen J. Musical Meaning in Between: Ineffability, Atmosphere, and Asubjectivity in Musical Experience. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*. 2014. Iss. 2 (1). Pp. 209–230.
8. Torvinen J. Atmosphere and Northern music: Ecomusicological-phenomenological analysis of Kalevi Aho's Eight Seasons. F. Riedel & J. Torvinen (eds), *Music as Atmosphere: Collective Feelings and Affective Sounds. Ambiances Atmospheres and Sensory Experiences of Spaces*. Oxford, England, 2019. Pp. 95-112.

#### REFERENCES

1. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Akademichne muzychno-instrumental'ne mystetstvo yak predmet muzykoznavchoyi systemolohiyi [Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology]: monohrafiya. Odesa: VD «Hel'vetyka». 704 s. [in Ukrainian].
2. Shulga, I. (2024). Obrazy fins'koyi mifolohiyi u symfonichniy muzytsi YA. Sibeliusa (na prykladi symfonichnoyi poemy «Tuonel's'kyu lebid'») [Images of Finnish mythology in the symphonic music of J. Sibelius (on the example of the symphonic poem "The Swan of Tuonel")]. *Muzychno mystetstvo i kul'tura*. 40. 79-88. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-6>. [in Ukrainian].
3. Aho, K. (1988). *Aspekten und Hintergrunden miener Oper «Aus Leben den Insekten»*. [Aspects and background of my opera "From Life to Insects"]. Helsinki: Finnish Music Information Centre. 10. [in German].

4. Aho, K. (1989). Suomalaista musiikkia Sibeliuksen jälkeen ja suomalaisen säveltaiteen kehitys: Raportti [Finnish Music after Sibelius and the Development of Finnish Musical Art]. Helsinki. 26 s. [in Finnish].
5. Anderson, M. (1992). A Conversation with Kalevi Aho. Tempo, 181. 16-18.
6. Hako, P. (2021). Linnunradalla – Kapellimestari Hannu Linnun matkassa [On the Milky Way – Conductor Hannu on the journey of the Milky Way]. Helsinki: Nelsons. 301. [in Finnish].
7. Tere, V., Torvinen, J. (2014). Musical Meaning in Between: Ineffability, Atmosphere, and Asubjectivity in Musical Experience. Journal of Aesthetics and Phenomenology, 2 (1). 209–230.
8. Torvinen, J. (2019). Atmosphere and Northern music: Ecomusicological-phenomenological analysis of Kalevi Aho's Eight Seasons. F. Riedel & J. Torvinen (eds), Music as Atmosphere: Collective Feelings and Affective Sounds. Ambiances Atmospheres and Sensory Experiences of Spaces. Oxford, England. 95-112.

Дата першого надходження статті до видання: 29.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.03.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

