

*Вера Ивановна Нилова* – музыковед,  
доктор искусствоведения, профессор кафедры  
истории музыки Петрозаводской государственной  
консерватории имени А. К. Глазунова  
(Петрозаводск, Россия),  
*inverafox@mail.ru*

*Vera I. Nilova* – musicologist,  
Doctor of Art History, Professor of the Department  
of Music History of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire  
(Petrozavodsk, Russia),  
*inverafox@mail.ru*

УДК 78.071; 78.082

DOI 10.61908/2413-0486.2022.29.1.1-23

## ФРИДРИХ ПАСИУС И ЕГО «НЕОКОНЧЕННАЯ» СИМФОНИЯ

## FREDRIK PACIUS AND HIS “UNFINISHED” SYMPHONY

### *Аннотация*

В статье характеризуется вклад уроженца Германии Фридриха Пасиуса в развитие музыкальной культуры Финляндии XIX века и его первый и единственный опыт в жанре симфонии.

### *Abstract*

The article describes the contribution of Fredrik Pacius, a native of Germany, to the development of the musical culture of Finland in the 19th century and his first and only endeavour in the genre of symphony.

*Ключевые слова:* Пасиус, Финляндия, «отец финской музыки», романтизм, симфония

*Keywords:* Pacius, Finland, “the father of Finnish music”, romanticism, symphony

Уроженец Германии Фридрих Пасиус<sup>1</sup> (1809–1891), автор первой финской оперы «Охота короля Карла» и национального гимна, получил статус «отца финской музыки». Первым, кто так назвал Пасиуса, был, вероятно, композитор и авторитетный музыкальный критик Карл Флодин (1858–1925). Его слова «oikea isa»<sup>2</sup> привела певица и писатель Туоми Эльмгрен-Хейнонен (1903–2000), подготовившая статью о Пасиусе в двухтомное издание «Финские композиторы». Статью о Пасиусе она закончила словами Сибелиуса: «Всё, что мы, музыканты, делаем сейчас, основано на том, что сделал Пасиус в течение своей жизни» [17, с. 110]. Оценка очень высокая! Калеви Ахо, в сущности, перефразировал слова Флодина и Сибелиуса: «Отцом финской музыки можно, в сущности, считать Фридриха<sup>3</sup> Пасиуса, немца по происхождению» [1, с. 2]. В 1948 году в Финляндии вышла почтовая марка с портретом Пасиуса.

#### *Неизвестный ученик Шпора и Лейпцигская школа финских композиторов*

Факты биографии Пасиуса до его приезда в Гельсингфорс весьма скудны. Он родился в Гамбурге в 1809 году, там же закончил среднюю школу, изучал французский и английский языки. Первый важный в творческом отношении период связан с городом Кассель, где с 1824 по 1826 год он обучался игре на скрипке у Людвиг Шпора, а теории музыки и композиции у Морица Хауптмана.

В доступных для изучения списках студентов, обучавшихся игре на скрипке у Шпора, имени Пасиуса нет, хотя, как указал Раабен, у Шпора обучались более 140 скрипачей-солистов и концертмейстеров оркестров [14]. Чаще других встречаются имена Фердинанда Давида (1810–1873), обучавшегося

---

<sup>1</sup> В русскоязычной литературе встречается двоякая транскрипция фамилии Pasius. Если хотят сделать акцент на немецком происхождении композитора, то согласно немецко-русской транскрипции фамилию на русском языке пишут и произносят как Пациус. Согласно финско-русской транскрипции эту фамилию следует писать и произносить как Пасиус. Именно так фамилия Pasius переведена на русский язык в брошюре Калеви Ахо, изданной в Финляндии на русском языке [1]. Поскольку в статье речь идёт о финском периоде жизни композитора, то используется написание фамилии Пасиус.

<sup>2</sup> Oikea isa (фин.) – настоящий отец.

<sup>3</sup> Ахо сохранил немецкую транскрипцию имени в отличие от Эльмгрен-Хейнонен, использовавшую шведскую транскрипцию – Фредрик (Fredrik).

у Шпора в 1823–1824 годах, и талантливого ученика Шпора – Морица Хауптмана (1792–1868). В 1822 году Шпор получил место Придворного капельмейстера в Касселе, где работал до своей смерти в 1859 году. Тогда же он занялся педагогической деятельностью<sup>4</sup> и в числе его учеников оказался Пасиус. Всю последующую жизнь от испытывал огромную благодарность Шпору, а его музыка ассоциировалась у Пасиуса со счастливыми днями его юности [17, s. 104].

Ко времени приезда Пасиуса в Кассель Шпор имел репутацию известного в Европе музыканта<sup>5</sup>. Он был автором нескольких опер (в том числе оперы «Фауст» по Гёте, исполненной Вебером в Праге в 1816 году), оратории «Страшный суд», мессы, сценической кантаты «Освобождённая Германия», симфоний, концертов для скрипки с оркестром, камерно-инструментальных и вокальных сочинений. Уже после отъезда Пасиуса из Касселя Шпор дирижировал там операми Вагнера «Летучий голландец» и «Тангейзер» и «Страстями по Матфею» И. С. Баха.

Как скрипач Шпор испытал влияние Моцарта, а также представителей французской скрипичной школы Виотти и Роде [19], с творчеством которых связывается «трансформация образа скрипки», обретение ею «маскулинных черт» [3, с. 240]. Как композитор Шпор находился «между венским классицизмом (Моцарт) и ранним немецким романтизмом» [19]. «Композиторское дарование Шпора не было ни сильным, ни оригинальным, ни даже цельным, – писал Л. Раабен. – В музыке его сентиментализированная романтика сталкивается с педантичной, чисто немецкой глубокомысленностью, сохраняющей нормативность и интеллектуализм классического стиля» [14]. Характерной чертой инструментального стиля Шпора было использование

---

<sup>4</sup> В 1832 году в Вене была издана «Violinschule» Шпора.

<sup>5</sup> О репертуаре Шпора-скрипача известно, что кроме собственных сочинений он исполнял концерты Крейцера и Роде [12].

пассажей вокального типа, диатонических и хроматических, а также движения по звукам уменьшённого септаккорда [3, с. 298].

Можно предположить, что в период обучения Пасиуса у Шпора педагог-скрипач отработывал методы обучения молодых скрипачей. Как и другие представители немецкой скрипичной школы, Шпор был приверженцем «технического аскетизма» [3, с. 50], а в воспитании скрипача был сторонником гармоничного развития техники, вкуса и чувств [4, с. 49]. Как педагог «Шпор требовал от своих учеников обязательной игры в оркестре и ансамблях. Он говорил, что “...скрипач, не получивший оркестровых навыков, подобен дрессированной канарейке”» [цит. по: 4, с. 49]. Поэтому сам руководил игрой учеников в ансамбле и оркестре.

После завершения обучения в Касселе Пасиус с 1826 года начал гастролировать по городам Германии, а в 1828 году осел на несколько лет в Стокгольме в качестве скрипача Королевского Придворного оркестра. Работая в Стокгольме, он в 1832 году совершил концертное турне в Кристианию (Осло). В 1835 году он оказался в Хельсинки, который стал конечным пунктом его творческого маршрута.

В столице Великого княжества финляндского Пасиус не был единственным музыкантом – уроженцем Германии. В 1842 году в Гельсингфорс приехал Конрад Гревес (1820–1851), ранее работавший дирижёром в Турку. Уроженцем Германии был и Рихард Фальтин (1835–1918). После обучения в Лейпцигской консерватории он в 1856 году прибыл Финляндию и в начале работал в Выборге, а в 1859 году переехал в Гельсингфорс. Корхонен отмечал, что произведения Пасиуса, Гревеса и Фальтина «подчёркивают близость к немецкой музыкальной культуре XIX века. Можно сказать, что в конце XIX века была создана Лейпцигская школа финских композиторов, поскольку именно в

знаменитой Лейпцигской консерватории собралось большинство музыкантов из Финляндии, также как и из других скандинавских стран»<sup>6</sup> [18, p. 25].

### *Пасиус в финской историографии*

Годы жизни и деятельности Пасиуса в Гельсингфорсе пришлось на период «имперской Финляндии». Так назвал своё исследование, посвящённое более чем столетнему пребыванию Финляндии в составе Российской империи, один из ведущих современных историков Финляндии Матти Клинге [10]. Любопытно, что имя Пасиуса в книге упомянуто чаще, чем имя Сибелиуса. Имя Акселя Ингелиуса (1822–1868), вошедшего в историю музыки Финляндии как автора симфонии с «финским скерцо», Клинге упомянул не в связи с его симфонией (1847), а в связи с распространением в дворянских усадьбах пианино как солирующего инструмента и инструмента для сопровождения пения и игры на скрипке [10, с. 146]. Напоминая о вкладе Ингелиуса и его современника Карла Коллана (1828–1871) в развитии жанров песни и романса, Клинге признал: «Решающий вклад в развитие музыкального искусства сделал Фридрих (Фредрик) Пасиус. Он приехал в Финляндию в 1835 году и, будучи преподавателем музыки в Университете, заложил традиции финской оркестровой и хоровой музыки, писал и ставил оперы и оратории, а также воспитывал музыкальные вкусы» [10, с. 146].

В книге Клинге есть иллюстрация портрета Пасиуса, нарисованного карандашом шведским художником Карлом Петером Мазером (1807–1884). В 1837 году художник приехал в Гельсингфорс, где за год пребывания в столице Великого княжества кроме портрета Пасиуса нарисовал портрет Й. Л. Рунеберга. Под портретом Пасиуса Клинге разместил такой текст: «Гамбуржец Пасиус стал почти монополистом в музыкальной жизни Финляндии, так же как берлинец Энгель – в области архитектуры. Они создавали *новую культуру* в небольшой

---

<sup>6</sup> Расширенный список композиторов – последователей традиций Лейпцигской школы – дан в книге: Нилова В. И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX – начала XX века. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ 2005. 320 с.

Финляндии [курсив мой. – В. Н.]» [10, с. 145]. Ранее Клинге уточнил, какую культуру создавал Пасиус: «он [Пасиус] формировал музыкальную жизнь Финляндии во всех её формах и связывал её с лучшими традициями немецкой музыки того времени» [10, с. 101]<sup>7</sup>.

Клинге описал постановку «Принцессы Кипра Пасиуса/Топелиуса в Новом театре<sup>8</sup> в 1860 году: «В этой постановке вопрос не стоял об отечественном проявлении классического духа в историческом повествовании, как в более раннем произведении тех же авторов “Охота короля Карла”. Новая опера была написана в парижском духе Оффенбаха или венском Штрауса. Юмористическое впечатление создавалось посредством смешивания известных сюжетов греческой и финской мифологии. Знатный и незнатный персонажи представляли перед зрителем бок о бок, а всё вместе создавало сатирическое произведение в духе винкельмановского классицизма и гердеровской народной поэзии, так хорошо понятных в Финляндии Энгеля, Рунеберга и Лённрота» [10, с. 266]. А ранее исполненную оперу «Охота короля Карла» Пасиуса/Топелиуса Клинге охарактеризовал как «мощное представление буржуазной *европейской* культуры [курсив мой. – В. Н.]» [10, с. 190]. В таком культурном контексте Пасиус чувствовал себя вполне комфортно.

В исследовании Клинге освещены два общественно важных события 1840-х годов, в которых принимал участие Пасиус. В 1840-м году состоялось празднование 200-летия Александровского университета. «Юбилею университета придавалось особое значение; оно проходило в консервативно-патриотическом, лояльном императору духе, в присутствии знаковых фигур – молодых выдающихся деятелей: Рунеберга и Лённрота» [10, с. 152]. Организацией музыкальной программы празднования занимался Пасиус. Это

---

<sup>7</sup> В другом крупном исследовании по истории Финляндии его автор Вильо Расила имени Пасиуса не упомянул, а из двух авторов песни «Наш край» (Маамме), ставшей национальным гимном, назвал только автора стихов Й. Л. Рунеберга. Но в Приложении к книге Расила дал список наиболее известных композиторов Финляндии. Список возглавил Фредрик Пасиус [15, с. 290].

<sup>8</sup> В 1867 году Новый театр стал называться Шведским.

был его крупный успех в качестве музыкального руководителя. В дальнейшем на протяжении всей своей жизни он занимался организацией крупных национальных праздников, визитов императоров и рекламных акций. Вторым событием, упрочившим авторитет Пасиуса был День Флоры, праздник весны 13 мая 1848 года. Клинге рассматривал это событие «как умело организованную консервативно-националистическую контрреволюционную демонстрацию, как полновесное заверение в верности императору» [10, с. 174]. За два года до этого события Рунеберг написал песню «Наш край» и передал её студентам. Сигнеус заказал для стихов Рунеберга новую мелодию, автором которой стал Пасиус. Он отрепетировал песню с университетским хором, а гвардейский оркестр, чтобы разучить песню играл её до места празднования Дня Флоры. Также Пасиус «следил за тем, чтобы хор запевал всякий раз, когда не произносились речи, так что становилось невозможным какое бы то ни было спонтанное революционное пение» [10, с. 178].

После празднования Дня Флоры Рунеберг поспешил опубликовать песню «Наш край» с приложением нот мелодии Пасиуса. После 13 мая 1848 года песня стала гимном студентов Финляндии и национальным гимном. В оригинале песня написана на шведском языке, финский перевод был сделан позднее Пааво Каяндером<sup>9</sup>.

### *Пасиус, Университет и «гельсингфорский» романтизм*

Когда Пасиус приехал в Гельсингфорс, в нём проживало всего 10 000 жителей [7, с. 40], примерно в 9 раз меньше, чем в Стокгольме, где Пасиус работал до приезда в Финляндию. Период, когда Пасиус начал в Гельсингфорсе свою музыкальную деятельность, получил название «гельсингфорского» или «национального романтизма»<sup>10</sup>. Этот этап финляндского романтизма был связан

---

<sup>9</sup> Пааво Каяндер (1846–1913) – финский поэт и переводчик.

<sup>10</sup> Этот период продлился с 1830 по 1850-е годы. Ему предшествовал «або-романтизм» 1810-х–1820-х годов, главной задачей которого было освоение опыта немецкого и скандинавского романтизма.

с «гейдельбергским» романтизмом (1800–1820): творчеством К. Brentano, А. фон Арнима, Й. фон Эйхендорфа, Й. Гёрреса и братьев Гримм. Центральной фигурой «гейдельбергского» романтизма был Ахим фон Арним. Чтобы понять, чем «гейдельбергский» романтизм оказался близок шведоязычным финляндским романтикам 1830-х и 1840-х годов, следует принять во внимание, что в 1795 году Гейдельберг и его окрестности попали в зону боевых действий французской и австрийской армий в период так называемой Первой коалиции. 24 сентября 1795 года вошел в историю Германии как битва при Гейдельберге. Эти события пробудили чувство национального патриотизма у «гейдельбергских» романтиков.

Главным достижением немецких романтиков были собрание и публикация фольклора. В отличие от йенских романтиков, главным образом философов, романтики Гейдельберга были филологами. Крупнейший специалист по немецкому литературному романтизму В. Берковский писал, что «Волшебный рог мальчика» и немецкие народные сказки, собранные братьями Гримм, «оказались важными событиями в немецкой культуре. Они сблизили её заново с народной традицией. Сказки дали источник долговременного действия немецкой прозе, песни – немецкой лирической поэзии. Песенность заново утвердилась в качестве *национального признака* немецкой лирики – заново после Гёте [курсив мой. – В. Н.]» [2, с. 325]. Неудивительно поэтому, что песня Пасиуса «Наш край» стала национальным гимном Финляндии.

«Гельсингфорский» романтизм, как и «гейдельбергский», имел филологическое наклонение и был представлен именами создателя эпической поэмы «Калевала» и реформатора финского языка Элиаса Лённрота (1802–1884), писателя и поэта Захариаса Топелиуса (1818–1898), философа и журналиста Ю. Снельмана (1806–1881), поэта и критика Ф. Сигнеуса (1807–1881), лингвиста М. Кастрена (1813–1852), поэта Й. Рунеберга (1804–1877). В год начала работы Пасиуса в Гельсингфорском университете произошло важное событие в культурной жизни Финляндии – вышло первое издание эпической поэмы Элиаса

Лённрота «Калевала». Специалист по истории литературы Финляндии Эйно Карху писал, что «наибольшим откровением как для самих финнов, так и для европейской общественности явилось именно первое издание 1835 г. – можно даже сказать, что это было крупнейшее открытие, крупнейшая сенсация в истории финской культуры. Казалось почти невероятным, что в недрах неведомого прежде народа таились такие фольклорные богатства. И не менее удивительным было то, что до тех пор о них мало кто знал» [7, с. 117].

Заметную роль в жизни гельсингфорского общества с начала XIX века играл театр. Любитель театрального искусства времён Густава III Й. А. Эрнстрём в 1813 году оборудовал в Гельсингфорсе помещение для театральных постановок, а в 1827 году открылся театр, построенный по проекту архитектора Энгеля. На его сцене шли пьесы Коцебу, Шиллера, Шекспира, Кальдерона и современные французские комедии. Большим поклонником театра был журналист и писатель З. Топелиус, на либретто которого Пасиус написал оперу, вошедшую в историю музыкальной культуры Финляндии как первая финская опера. Однако «золотой век» финской оперы наступил гораздо позже – в конце 1870-х годов.

Культурным, научным и образовательным центром был университет, переведённый в Гельсингфорс в 1828 году после того, как во время пожара в Або в 1827 году сгорело здание университета, основанного в 1640 году. «На всём протяжении своего существования университет был важнейшим путём к достижению высокого социального положения. Эта тенденция была в Финляндии значительно сильнее, чем в европейских странах со старой цивилизацией и других странах Скандинавии» [11, с. 36]. С 1830-х до конца 1960-х годов Актовый зал Университета был главным концертным залом Финляндии. Именно в этом зале 19 января 1918 года состоялся «академический праздник» по случаю государственной независимости Финляндии. Социальный статус преподавателя университета был высок, а университетские преподаватели музыки с момента основания университета всегда играли важную роль в

музыкальной жизни страны. Университет имел свой оркестр (университетская капелла), который давал множество концертов.

Более трёх десятилетий (1835–1867) работы Пасиуса в Гельсингфорсе были связаны с университетом. За годы работы в университете там обучались студенты, из числа которых имена восьми человек вошли в издание «Финские композиторы»<sup>11</sup>:

Имя, фамилия, годы жизни	Дата окончания университета
Рудольф Лаги (1823–1868)	1840
Эрик Аугуст Хагфорс (1827–1913)	1848
Карл Коллан (1828–1871)	1842
Лоренц Николай Акте (1835–1900)	1856
Филип фон Шанц (1835–1865)	1853
Хенрик Борениус (1840–1909)	1857
Рафаель Латен (1845–1898)	1864
Мартин Вегелиус (1846–1906)	1864

В круг университетских преподавателей Пасиуса ввёл консул Хенрик Борстрём. В его доме Пасиус был представлен как скрипач. Там же Пасиус познакомился и подружился с Захариасом Топелиусом, Элиасом Лённротом и членами литературно-философского кружка «Субботнее общество» (*Lauantaiseura*). В кружок, возникший в 1830 году, входили кроме Топелиуса, Кастрена, Лённрота и Рунеберга молодые университетские преподаватели: поэт и критик Ф. Сигнеус (1807–1881), физик и писатель Й. Нервандер (1805–1848). В статье о Пасиусе Туоми Элмгрен-Хейнонен нет данных о том, на каком языке Пасиус общался с коллегами и студентами. Вероятнее всего, он говорил по-немецки, но, возможно, и по-шведски. Речевой опыт он мог приобрести во время работы в Швеции в 1828–1834 годах в должности скрипача Королевской придворной капеллы. Несмотря на то, что среди членов «Субботного общества»

---

<sup>11</sup> *Suomen säveltäjiä / Toimittanut Einari Marvia. Porvoo: Helsinki, 1965.*

были финнофилы<sup>12</sup>, в целом на культурно-языковой ситуации в те годы ещё лежала печать шведской гегемонии, преодолеть которую удалось только в конце XIX века. Но это преодоление не было связано с именем Пасиуса. «Отец финской музыки» остался верен немецкому романтизму в его «гейдельбергском» направлении.

*Симфония и «путь к музыкальному романтизму»*

«На пути к музыкальному романтизму» – так Киммо Корхонен в своей книге назвал раздел о Пасиусе [18, р. 22]. Корхонен, подобно другим финским историографам, сделал акцент на организационной и исполнительской деятельности Пасиуса и его оперном творчестве. Он отметил, что в «Охоте короля Карла» отражены и немецкая («Фиделио» Бетховена<sup>13</sup>, «Вольный стрелок» и «Оберон» Вебера), и итальянская (Беллини, Доницетти и ранний Верди) оперные традиции [18, р. 23]. Другие жанры творчества Пасиуса (инструментальные и вокально-хоровые) названы без соотнесения со стилями и именами.

Продолжение линии «гейдельбергского» романтизма в композиторском творчестве Финляндии более всего сказалось в интересе Пасиуса к *песенному* жанру. Примером «гейдельбергского» романтизма стала песня «Наш край», связанная с «гельсингфорским» романтизмом только шведскими стихами Рунеберга (пример № 1).

В стихах Рунеберга революционные настроения отсутствуют, в них прославляется «Vårt land, vårt land, vårt fosterland»<sup>14</sup>. Случайно или нет, но начальное движение мелодии с квартовым скачком (*e-a*) схоже с немецкой мелодией XVII века. В современных изданиях лютеранских хоралов эта мелодия

---

<sup>12</sup> Главной задачей финнофилов было отстаивание прав финского народа на свой язык, культуру и достойное место среди других наций.

<sup>13</sup> Героиню Пасиуса зовут так же, как героиню Бетховена – Леонора.

<sup>14</sup> В русском переводе «Наш край, наш край, наш край родной».



музыкальными средствами. Насыщенность мелодии квартами и движение по звукам трезвучия в репризе напоминают о топосе героики.

В 1855 году Пасиус написал «Финскую песню» (пример № 2).

Пример № 2

Ф. Пасиус. «Финская песня»

**Maestoso**  
*p*

*pp* *ritardando* *sfz*

1. Kuu - le, kuin - ka soit - to kai - kuu, Väi-nön kan - te - lees - ta rai - kuu: lau - lu  
2. Kaik - ki - al - la ää - ni kai - kuu, kaik - ki - al - la kie - let rai - kuu: lau - lu

*f* *ff*

lau - lu Suo - men on, lau - lu Suo - men on!

*f* *ff*

*con moto* *p*

Kuu - le hon - gat huo - kai - lee - pi, kos - ket  
Sy - dän - tä jos suo - tu sul - le, i - los -  
Kuu - le hon - gat huo - kai - lee - pi, kuu - le, kos - ket pau - hai -  
Sy - dän - tä jos suo - tu sul - le, mur - heess', i - los - sa - kin

*p* *p*

*più lento e espressivo* *f*

pau - hai - lee - pi,  
- sa - kin kuu - le  
lee - pi, lau - lu Suo - men on, (on,) lau - lu Suo - men on!  
- kuu - le Suo - men lau - lu - a, (niin,) Suo - men lau - lu - a!

*f* 1854

Песня имеет вполне узнаваемые на слух мелодические и ритмические формулы немецкого и шведского происхождения, включая распространённый в то время танец полска.

До приезда в Гельсингфорс Пасиус имел незначительный опыт написания инструментальной музыки: Увертюра и струнный квартет (оба – 1826). В Финляндии он написал одночастный скрипичный концерт (1845)<sup>16</sup> и симфонию *d-moll* (1850) – первую (и последнюю) симфонию в творчестве 41-летнего композитора<sup>17</sup>. Хотя одновременно с обучением скрипичному искусству Пасиус изучал теорию музыки и композиции, он готовил себя к карьере скрипача, а не к карьере композитора. Шубарт<sup>18</sup> свидетельствовал, что «от скрипача не требуется быть столь же усердным в изучении композиции, как от пианиста, однако без освоения правильного письма он никогда не достигнет высот в своём искусстве. Скрипач, который в состоянии сам для себя сочинять концерты и сонаты также преуспеет в этом намного лучше, чем другой, не сведущий в искусстве композиции» [цит. по: 8, с. 271]. Из названных Шубартом жанров Пасиус написал только скрипичный концерт, причём одночастный. Многочастным был только квартет. Вероятно, сказался опыт ансамблевой игры во время обучения у Шпора.

Рукописная копия партитуры симфонии была сделана в январе 1962 года. Дата 21.1.62 написана после последней тактовой черты с указанием фамилии переписчика: S. Sondberg. Титульным листом является партитурный лист, в центре которого написано *Sinfonia*, ниже справа *Fredrik Pacius*, ещё ниже по центру *Partituuri*. Внизу страницы на белом поле размещен экслибрис издателя (*Westerlund*). Партитура имеет стандартную для Финского музыкального информационного центра обложку из плотной бумаги бледно-голубого цвета; на ней кроме фамилии композитора и названия произведения указан номер, под которым партитура значится в каталоге произведений Центра. На обороте

---

<sup>16</sup> В том же 1845 году Пасиус создал Симфоническое объединение, благодаря чему стало возможным писать и исполнять концерты и симфонии.

<sup>17</sup> Предшественником Пасиуса в жанре симфонии был композитор-любитель Аксель Габриель Ингелиус (1822–1868) – автор так называемой «финской симфонии» (1847), третья часть которой – Скерцо – написана в размере 5/4 – так называемый «финский ритм»).

<sup>18</sup> Кристиан Фридрих Даниель Шубарт (1739–1791) – немецкий органист, скрипач, композитор, писатель.

лицевой стороны обложки указано, что Финский музыкальный информационный центр является дистрибьютором. Дата – 2002. На партитурном листе с указанием состава оркестра ниже названия Sinfonia в скобках написано Alkusoitto (в данном случае начальная, то есть первая часть симфонии). Опусное обозначение симфонии отсутствует, так же как опусные обозначения произведений Пасиуса других жанров.

Причина, по которой симфония не была закончена, неизвестна, но можно предположить, что Пасиус переключился на сочинение оперы «Охота на короля Карла», премьера которой состоялась в Хельсинки в марте 1852 года. Впоследствии Пасиус сделал новые редакции этой оперы (1856, 1870, 1879).

Симфония написана для классического парного состава оркестра с литаврами<sup>19</sup>. Опорой оркестра является струнная группа, партии которой записаны на пяти строчках. Виолончели и контрабасы записаны отдельно, но реальное количество голосов в партии струнных инструментов на протяжении части меняется в зависимости от того, какие инструменты дублируют друг друга. Все духовые инструменты<sup>20</sup> также выписаны отдельно, за исключением *Corno in F* (две валторны на одной строчке) и *Corno in D* (также две валторны на одной строчке). Виолончель, и даже контрабас (дублирующий виолончель) использованы и как мелодические инструменты<sup>21</sup>. Активно применяются характерные для оркестра первой половины XIX века смычковые тремоло. Соло редки (соло первого гобоя и соло первой валторны в начале сонатного *allegro*).

---

<sup>19</sup> Сразу вспоминается Гайдн с его симфонией № 103, но вряд ли следует говорить о влиянии Гайдна на Пасиуса. Характеризуя оркестр первой четверти XIX века, Карс отмечал, что «литавры были единственным постоянным и неотъемлемым ударным инструментом» [6, с. 187].

<sup>20</sup> Пасиус использовал четыре валторны, три трубы, три тромбона и тубу. До середины XIX века в симфониях и концертах «партии тромбонов были скорее исключением, чем правилом» [6, с. 187]. Используя тромбоны, Пасиус, вероятно, ориентировался на оперы и хоровые произведения.

<sup>21</sup> Как мелодические инструменты виолончель и контрабас использованы при повторном проведении темы главной партии и в разработке этой темы.

Первая и единственная часть симфонии написана в сонатной форме с двойной экспозицией, которой предшествует интродукция. Симфония<sup>22</sup> имеет темповое обозначение *allegro mesto*, и если *allegro* относится непосредственно к темпу произведения (быстро), то ремарка *mesto* скорее напоминает о галантном стиле с характерным для него обозначением характера музыки (печально и скорбно). Интродукция отделена от экспозиции темы главной партии GP, и имеет динамическую драматургию: *ff*, *f*, *p*, поддержанную оркестровой фактурой. Характерные для галантного стиля постепенные нарастания и угасания звука типичны и для всех разделов сонатного *allegro*.

Интродукция построена на мотиве – своего рода *motto* – определяющем характер темы главной партии. Мотив представляет собой нисходящее движение в унисон от VI ступени основной тональности к IV ступени (пример № 3).

### Пример № 3

#### Ф. Пасиус. Симфония. Начало интродукции

Allegro mesto.

The musical score shows the beginning of the introduction for the first symphony by F. Passius. It is written for a full orchestra, with the first two staves of Flauto I and II, Oboe I and II, Clarinetto I and II, and Fagotto I and II. The tempo is marked 'Allegro mesto.' and the dynamic is 'ff'. The music features a descending motion in unison across all instruments, starting on the VI degree of the tonic and moving to the IV degree.

<sup>22</sup> Здесь и далее будет использовано обозначение сонатное *allegro* вместо I части.

Он звучит четыре раза: дважды в унисон всего оркестра (*tutti*) и дважды только у струнной группы, причём последнее проведение звучит без скрипок только у альтов, виолончелей и контрабасов. Если бы Пасиус не поставил в партитуре динамические оттенки, динамический контраст первого четырёхтакта (*tutti*) и второго (*archi*) всё равно сохранился бы из-за разной массы звучания, и в этом случае барочная модель *concerto grosso* вышла бы на первый план. Каждое последующее проведение мотива (кроме последнего) звучит на секунду вниз, оставаясь в тональности *d-moll*. Нисходящее мелодическое движение, сохраняющее память о барочной семантике, разрезано на отдельные трёхзвучные мотивы. Проведения мотива разделены паузами, по времени превышающими звучащий мотив (три четверти звучит мотив, пять четвертей делятся паузы между мотивами). Тем самым каждый мотив, не теряя связи с целостной мелодией, обретает бóльшую самостоятельность, чем если бы он был в составе непрерывной линии. Паузы (кроме GP) одновременно напоминают и о барочной семантике (сходной с фигурой *tnesis*), и о классическом топосе пафоса (секундовые вздохи, унисоны, разорванность речи «говорящими паузами») <sup>23</sup>, и об интонации «вздоха», имеющих вокальное происхождение [9, с. 17]. В момент последнего проведения динамика *p* угасает в соответствии с ремаркой *dimin.* Динамическое угасание вместе с нисходящим движением мотива, с одновременным уменьшением плотности оркестровой фактуры создаёт впечатление подготовки к главному событию: занавес открывается и начинается «действие». Все описанные признаки стилистики интродукции указывают на то, что, сочиняя первую часть симфонии (оказавшуюся единственной), Пасиус использовал опыт оперных увертюр. В эту модель укладывается и двойственное происхождение стилистики (барокко и классический – галантный – стиль). Такая интродукция в немалой степени способствовала тому, что симфония Пасиуса сохранила прочную связь с музыкальным театром.

---

<sup>23</sup> Стилистика топоса пафоса подробно описана в работе Л. В. Кириллиной [8].

Неконфликтный тематический контраст тем главной и побочной партий, вокальная (песенная) природа мелодики (так называемое «певучее *allegro*»), строфичность в изложении тем апеллируют к поэтике галантного стиля [9, с. 19–20]. Внутреннее структурирование тем не связано с галантным стилем. Тема главной партии контрастна (см. пример № 4). Её первый сегмент основан на нисходяще-восходящем мотиве орнаментальной природы с невозвратным тоном: *f-e-d-cis-d*. Его пластика схожа с пластикой мотива группетто и могла бы иметь продолжение в прямой линии, но Пасиус ещё трижды повторяет этот мотив со сдвигом на секунду вверх и метрическим расширением мотива за счёт сильных долей в последующих звеньях секвенции с одновременным нарастанием динамики. Начальный сегмент темы, звучащий на тремоло литавр, уже не баховский, но еще и не вагнеровский. Секвенцирование здесь не относится к фазе развития, а принадлежит экспозиционной структуре. Возможно, Пасиус следовал Бетховену<sup>24</sup>. Эта мелодическая линия звучит на органном пункте тоники с деликатным тремоло трезвучий с дублировкой мелодии у гобоев и кларнетов и в тот момент, когда внутреннее развитие исчерпывает себя, мелодическая линия «взрывается». Этот взрыв отмечен трёхзвучным стаккатным мотивом на *d<sup>2</sup>* и ассоциируется со знаменитым бетховенским «мотивом судьбы», повторенным несколько раз с изменением высоты и протяжённости. Сам по себе динамический quasi-бетховенский мотив удивления не вызывает<sup>25</sup>. Во время его звучания на первый план выходит гармония, утверждающая тонику посредством каданса I-V GP V-I GP с той лишь

---

<sup>24</sup> Дальхауз привлёк внимание к структурной аналогии тактов 1-2 и 3-4- в теме главной партии I части Пятой симфонии Бетховена, где «секвенцирование принадлежит к тематической мысли» [5, с. 104]. Кириллина в качестве примера комбинаторики привела вторую часть Дивертисмента Й. Штарцера, в котором второе колено является ракоходом первого. Начало же темы Менуэта строится как секвенцирование однотактового мотива [8, с. 143]. Такая техника темообразования Пасиусу, очевидно, была хорошо знакома.

<sup>25</sup> Кириллина охарактеризовала «мотив судьбы» «достаточно нейтральный в интонационном отношении» и привела примеры этого мотива у Гайдна, Моцарта, Крамера [9, с. 37]. У Пасиуса этот мотив ещё звучит на органном пункте тоники, после чего басовая линия начинает движение вверх.

особенностью, что бас продолжает линейное движение: *d-e GP g-f GP*. Генеральные паузы, возникающие в этом сегменте темы, приносят эффект театральности, что Пасиусу было вовсе не чуждо.

#### Пример № 4

##### Ф. Пасиус. Симфония. Тема главной партии

После генеральной паузы и до начала побочной партии тема главной партии проводится ещё дважды. Во втором проведении начальный тон смещается на терцию вверх, восходящие терции в мелодии заменяются на чистую и уменьшённую квинту. В среднем слое фактуры сохраняется тремоло трезвучий, а непрерывный органнй пункт сменяется прерывной линией *f-g-a* у виолончелей и контрабасов. Мелодия дублируется флейтами и поддерживается тремоло литавр. Третье проведение темы звучит у виолончелей и контрабасов также в основной тональности и сопровождается вычленением и развитием мотивов из обоих сегментов темы главной партии у скрипок и духовых инструментов, а затем на педали валторн мелодическая линия у флейт и гобоев переходит в фигурацию, модулируя в параллельную тональность с одновременным затуханием динамики. Во втором и в третьем проведений первого сегмента темы в момент передачи мелодии первым скрипкам Пасиус использует распространённый в том время контраст *pizz.* и *arco* у виолончелей и контрабасов. Второе и третье проведение темы с их активным развитием (отдельные мотивы и педали духовых) выполняют функцию перехода (связки) к побочной партии.

Мелодический рельеф темы побочной партии (как и мелодический рельеф темы главной партии) поручен первым скрипкам (пример № 5). Мелодия начинается с восходящего движения (противоположного началу темы главной партии), а далее мелодическая линия формируется из выписанных мелизмов (мордент и группетто), фигураций и пассажей. Орнаментальная природа темы обнаруживается не сразу вследствие ритмической организации мелодии и лиг, «скрадывающих» ассоциации с мелизмами. Здесь продемонстрирован «путь орнамента от “украшения” до строительного закона композиции» [13, с. 16]. Как это часто бывает в тематизме скрипичной музыки, Пасиус использует в фигурациях скрытое двухголосие (такты 10, 12, 14).

## Пример № 5

## Ф. Пасиус. Симфония. Тема побочной партии

В развивающих разделах экспозиции и в разработке «компоненты музыкальной ткани ведут себя по отношению друг к другу как действующие лица драмы, которые необязательно должны присутствовать на сцене и которым, даже если они там и есть, иногда требуется сказать совсем немного или вообще ничего» [5, с. 142]. Как и в барочной форме, здесь расширяется фактурное пространство, охватывая большой оркестровый диапазон. В целом тематизм симфонии Пасиуса отличает то качество, которое Дальхауз услышал в

музыкальном тематизме на рубеже 1800 года: «промежуточное положение, отмеченное столь же счастливым, сколь и непрочным равновесием между противоположными эстетическими принципами» [5, с. 105–106]. В стиле симфонии «легко обнаружить и ещё вполне живые следы барокко, и элементы галантной рокайльной стилистики <...> И речь здесь вовсе не об эклектике. Музыкальная классика «не пытается возродить, исправлять или как-то взаимно сочетать стили. Она оперирует не столько собственно стилями, ушедшими для неё в прошлое, сколько элементами их музыкальной стилистики, теми живыми их следами, что сохранились в различных пластах музыкального языка» [12, с. 490].

«Неоконченная» симфония Пасиуса с её «живыми следами» прошлого осталась в анналах истории музыки Финляндии. Как художественное произведение оно не дало ростков в будущее симфонической музыки. Сказалось не только отсутствие опыта работы в жанрах инструментальной музыки, но и нечуткость к тому направлению развития сферы финноязычной культуры Финляндии, которая впоследствии взрастила Сибелиуса.

### *Литература*

1. Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии. Б. и.; Б. г. (Русский перевод издания: Kalevi Aho. Zur Finnischen Musik nach Sibelius und den Hintergründen Finnischer Kunstmusik. [S. I.]. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus/Informationszentrum für finnische Musik, 1989).
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / вступит. ст. А. Аникста. Л.: Художественная литература, 1973. 566 с.
3. Берфорд Т. В. Николо Паганини: стилевые истоки творчества. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2010. 480 с.
4. Благовещенский И. П. Скрипичная педагогика в Германии (от Л. Моцарта к Л. Шпору) // Художественное образование и наука. 2016. № 1 (6). С. 46–50.
5. Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. 420 с. (Зарубежное музыковедение. Избранное).
6. Карс А. История оркестровки: пер. с англ. М.: Музыка, 1989. 304 с.
7. Карху Э. Г. Элиас Лённрот. Жизнь и творчество. Петрозаводск: Карелия, 1996. 237 с.

8. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. 224 с.
9. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. 376 с.
10. Клинге М. Имперская Финляндия / пер. с фин. И. Соломеща, В. Мусаева, А. Рупасова. СПб.: Издательский дом «Коло», 2005. 616 с.
11. Клинге М. Хельсинкский университет. Краткая история. Хельсинки: Изд-во Хельсинкского ун-та, 1981. 53 с.
12. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 624 с.
13. Мищенко М. Об орнаменте // Opera musicological. 2014. № 2 [20]. С. 4–31.
14. Раабен Л. Людвиг (Луи) Шпор. URL: <https://www.belcanto.ru/spohr.html> (дата обращения: 04.11.2021).
15. Расила В. История Финляндии / пер. и под ред. Л. В. Суни. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1996. 294 с.
16. Antwort in alten und neuen Liedern, in Worten zum Nachdenken und Beten. Evangelisches Gesangbuch. S. 348.
17. Elmgren-Heinonen Tuomi. Fredrik Pacius // Suomen säveltäjiä / toimittanut Einari Marvia. Porvoo; Helsinki, 1965. S. 102–110.
18. Korhonen K. Fredrik Pacius and the road to Romanticism Korhonen K. // Inventing Finnish Music: contemporary composers from medieval to modern. Juväskylä: Finnish Music Information Centre, 2003. S. 22–24.
19. Kornberger Dagmar Monika. Spohr. Familie. URL: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Spohr\\_Louis.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Spohr_Louis.xml) (дата обращения: 05.11.2021).

### References

1. Aho K. *Finskaja muzyka posle Sibeliusa i stanovlenie muzykal'nogo iskusstva Finljandii* [Finnish Music after Sibelius and the Formation of Finnish Musical Art]. В. i.; В. g. (Russian translation of the publication: Kalevi Aho. Zur Finnischen Musik nach Sibelius und den Hintergründen Finnischer Kunstmusik. [S. I.]. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus/ Informationszentrum für finnische Musik, 1989).
2. Berkovskij N. Ja. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. Introductory article by A. Anikst. Leningrad: Hudozhestvennaja literatura, 1973. 566 p.
3. Berford T. V. *Nikolo Paganini: stilevyje istoki tvorcestva* [Nicolo Paganini: Stylistic Origins of the Oeuvre]. St. Petersburg: Izd-vo im. N. I. Novikova, 2010. 480 p.
4. Blagoveshenskij I. P. *Skripichnaja pedagogika v Germanii (ot L. Mocarta k L. Shporu)* [Violin Pedagogy in Germany (from L. Mozart to L. Spohr)]. *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Artistic Education and Science]. 2016. No. 1 (6), pp. 46–50.
5. Dal'haus K. *Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [Selected Works on History and Theory of Music]. Compilation, translation from German, afterword, commentary by

- S. B. Naumovich. St. Petersburg: Izd-vo im. N. I. Novikova, 2019. 420 p. (Foreign Musicology. Selected Works).
6. Kars A. *Istorija orkestrivki: per. s angl.* [History of Orchestrating: translation from English]. Moscow: Muzyka, 1989. 304 p.
  7. Karhu Je. G. *Jelias Ljonnrot. Zhizn' i tvorchestvo* [Elias Lönnrot. Life and Art]. Petrozavodsk: Karelija, 1996. 237 p.
  8. Kirillina L. *Klassicheskij stil' v muzyke 18 – nachala 19 veka. Ch. II: Muzykal'nyj jazyk i principy muzykal'noj kompozicii.* [Classical Style in Music of the 18th – early 19th Centuries. Part II: Musical Language and Principles of Musical Composition]. Moscow: Izdatel'skij Dom «Kompozitor», 2007. 224 p.
  9. Kirillina L. *Klassicheskij stil' v muzyke 18 – nachala 19 veka. Ch. III: Pojetika i stilistika* [Classical Style in Music of the 18th – early 19th Centuries. Part III: Poetics And Stylistics]. Moscow: Izdatel'skij Dom “Kompozitor”, 2007. 376 p.
  10. Klinge M. *Imperskaja Finljandija* [Imperial Finland]. Translated from Finnish by I. Solomesch, V. Musaev, A. Rupasov. St. Petersburg: Izdatel'skij dom “Kolo”, 2005. 616 p.
  11. Klinge M. *Hel'sinkskij universitet. Kratkaja istorija* [University of Helsinki. Brief History] Hel'sinki: Izd-vo Hel'sinkskogo un-ta, 1981. 53 p.
  12. Lucker P., Susidko I. *Mocart i ego vremja* [Mozart and His Time]. Moscow: Izdatel'skij dom “Klassika-XXI”, 2008. 624 p.
  13. Mishhenko M. Ob ornamente [About the Ornament]. *Opera musicological.* 2014. No. 2 [20], pp. 4–31.
  14. Raaben L. *Ljudvig (Lui) Shpor* [Ludwig (Louis) Spohr]. URL: <https://www.belcanto.ru/spohr.html> (04.11.2021).
  15. Rasila V. *Istorija Finljandii* [History of Finland]. Translated and edited by L. V. Suni. Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU, 1996. 294 p.
  16. *Antwort in alten und neuen Liedern, in Worten zum Nachdenken und Beten.* Evangelisches Gesangbuch. S. 348.
  17. Elmgren-Heinonen Tuomi. Fredrik Pacius. *Suomen säveltäjiä.* Toimittanut Einari Marvia. Porvoo; Helsinki, 1965. S. 102–110.
  18. Korhonen K. Fredrik Pacius and the road to Romanticism Korhonen K. *Inventing Finnish Music: contemporary composers from medieval to modern.* Juväskylä: Finnish Music Information Centre, 2003. S. 22–24.
  19. Kornberger Dagmar Monika. *Spohr. Familie.* URL: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Spohr\\_Louis.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Spohr_Louis.xml) (05.11.2021).