

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики  
Кафедра композиції на інструментування

**ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ  
В ТВОРАХ ФІНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ ст.  
(НА ПРИКЛАДІ ЖАНРУ СОЛЬНОГО КОНЦЕРТУ)**

Магістерська робота  
**ЗАВЕРУХИ АНАСТАСІЇ МИКОЛАЇВНИ**

Науковий керівник  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Савченко Ганна Сергіївна

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів та текстів інших  
авторів мають посилання на відповідне джерело.



Харків – 2022

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ В ЗАГАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧНІЙ ТА ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВІЙ ПРОЄКЦІЯХ</b>	
<b>1.1.Поняття «техніка композиції» та «композиторська техніка» у науковому дискурсі.....</b>	<b>7</b>
<b>1.2.Біля витоків фінської композиторської школи: композиторська техніка Я. Сібеліуса на прикладі аналізу Скрипкового концерту ор.47.....</b>	<b>25</b>
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>37</b>
<b>РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКА ТЕХНІКА ФІНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ ст. ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ЕВОЛЮЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ХХ ст.</b>	
<b>2.1. Композиторська техніка в Концерті «Метаморфози» для фортепіано з оркестром С. Пальмгрена: на перетині традицій і новацій.....</b>	<b>40</b>
<b>2.2. Специфіка втілення мотивної техніки в Концерті №1 для фортепіано з оркестром Е. Енглунда.....</b>	<b>46</b>
<b>2.3.Концерт «Грааль-театр» К. Сааріаго як репрезентант європейської музики другої половини ХХ ст: аспект композиторської техніки.....</b>	<b>56</b>
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>61</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>64</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>68</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження** зумовлена тим, що творчість фінських композиторів ХХ століття у вітчизняному музикознавстві не часто привертає увагу науковців. У науковій літературі центральною фігурою постає фундатор фінської композиторської школи Я. Сібеліус. Однак протягом ХХ ст. у фінській музиці фігурували достатньо цікаві композиторські персоналії, на жаль, мало відомі і зовсім недосліджені в українському музикознавстві. Їхня творчість в історичній перспективі демонструє той шлях стрімкого стильового і стилістичного розвитку, яку пройшла фінська музика від початку ХХ ст. (творчість Я. Сібеліуса) до другої половини століття (творчість К. Сааріаго). Відбиття етапів цього шляху в композиторській техніці як засобі об'єктивації композиторського мислення на прикладі сольних інструментальних концертів фінських композиторів різних поколінь становить одну з цілей нашого дослідження. Зауважимо, що розробка питань техніки композиції і композиторської техніки не втрачає своєї актуальності у наукових розвідках другої половини ХХ-ХХІ століття з огляду на динаміку композиторської практики.

**Об'єкт дослідження** – стильова і стилістична еволюція фінської музики у ХХ ст.

**Предмет дослідження** – композиторська техніка в сольних інструментальних концертах фінських композиторів ХХ століття.

**Матеріал дослідження** – партитури сольних інструментальних концертів фінських композиторів ХХ століття Я. Сібеліуса, С. Пальмгрена, Е. Енглунда, К. Сааріаго. Обрання жанру концерту як аналітичного матеріалу зумовлено декількома чинниками. По-перше, бажанням уніфікувати аналітичний матеріал з точки зору жанру. По-друге, концерт – жанр, в коді якого закладені репрезентативність, гра, діалогічність, що вимагає від композитора високої майстерності на рівні техніки письма. По-третє, концерт, на відміну від симфонії, був постійно актуальним жанром в

творчості багатьох фінських композиторів ХХ ст.

**Мета дослідження** – виявити стійкі (константні) принципи композиторської техніки фінських композиторів ХХ ст. і прослідкувати еволюційні зміни в композиторській техніці, детерміновані культурно-історичними і стильовими змінами.

**Завдання дослідження:**

- проаналізувати наукові джерела, в яких порушуються теоретичні питання техніки композиції в музиці ХХ ст.; з опорою на наукову літературу окреслити смислове поле понять «техніка композиції» та «композиторська техніка»;
- проаналізувати концерти Я. Сібеліуса, С. Пальмгрена, Е. Енглунда, К. Сааріаго в аспекті композиторської техніки;
- охарактеризувати жанрову та композиційно-драматургічну специфіку обраних інструментальних концертів фінських композиторів ХХ століття;
- систематизувати константні принципи композиторської техніки фінських композиторів ХХ ст. на прикладі жанру сольного концерту і дослідити еволюційні зміни в техніці відповідно до культурно-історичних і стильових змін.

**Методи дослідження:** *культурно-історичний*, завдяки якому здійснюється аналіз досліджуваних творів в історичній перспективі від початку ХХ ст. до другої половини ХХ ст., а також враховуючи специфіку фінського музичного мистецтва; *філософський*, який дозволяє аналізувати твори фінських композиторів через призму їхнього світогляду; *стильовий*, який дозволяє виявити стильові особливості обраних творів в контексті еволюції музичного мистецтва ХХ ст.; *жанровий*, завдяки якому здійснюється аналіз досліджуваних творів на перетині загального і особливого; *аналітичний*, завдяки якому здійснюється аналіз композиційно-драматургічних, формотворчих, мотивно-тематичних особливостей обраних концертів фінських композиторів ХХ ст.; *технологічний*, який дозволяє здійснити аналіз композиторських технік в обраних сольних

інструментальних концертах фінських композиторів ХХ століття; *компаративний*, завдяки якому здійснюється аналіз досліджуваних творів у порівнянні.

**Теоретична база дослідження** базується на наукових джерелах з такої проблематики:

*з питань історії фінського музичного мистецтва*: М. Вачнадзе [6], І. Горная [9], Д. Уайт [60], Е.Тавастшерна [70];

*з питань індивідуального стилю фінських композиторів*: В. Александрова [1], І. Баранова [4], Г. Васірук [5], В. Муртомякі [21], В. Нілова [22], О. Ступель [30], Е.Тавастшерна [31], Л. Ентеліс [36], Л. Блек [37], К. Екман [39], Е. Енглунд [43], Д. Грімлі [44], Дж. Гарольд [45], П. Хайнінен [46], Г. Холма [47], Т. Хоуелл, Дж. Харгрівз, М. Роуф [48], Т. Хоуелл [49], К. Корхонен [51], С. Крумхансл [54], Р.Лайтон [55], С. Левас [56], В. Муртомякі [58], Р. Ніемінен [59], І. Орамо [61], Х. Поройла [63], Н.-Є. Рігбом [64], Г. Рікардс [65], Е. Салменхаара [68], Дж. Серміла [69], Х. Тірвайнен [71], Т. Віртанен [72], Р. Вайдберг [73], Т. Віклунд [74], у тому числі Інтернет-джерела [29], [38], [40], [41], [42], [50], [52], [53],[57], [62], [66], [67];

*історії та теорії жанру концерту*: О. Антонова [2], О. Самойленко[28];

*техніки композиції, композиторської техніки та музичної композиції*: І. Гайденко [8], Н. Гуляницька [10], Е. Денисов [11], Т. Жилінська [13], К. Зенкін [14], Ц. Когоутек [15], О. Лагутіна [17], Д. Малий [18], О. Мессіан [19], М. Переверзева [24], Н. Петрусєва [25], Р. Разгуляєв [26], В. Цєнова [34]; *формотворення, тематизму, фактури, гармонії, поліфонії, стилю*: Б. Асаф'єв [3], Т. Кюрегян [16], М. Михайлов [20], К. Руч'євська [27], В. Холопова [31], В. Холопова [32], С. Шип [35];

*історичних і теоретичних проблем музичного мистецтва ХХ ст.:* М. Висоцька, Г. Григор'єва [7], Л. Д'ячкова [12], А. Папеніна [23].

**Наукова новизна результатів дослідження** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

- здійснено аналіз композиторської техніки фінських композиторів на прикладі сольних інструментальних концертів в контексті розвитку музичного мистецтва ХХ ст.;
- узагальнено інформацію щодо життя та творчості маловідомих в українському музикознавстві фінських композиторів ХХ ст. з опорою на сучасні музикознавчі джерела, зокрема іноземні;
- досліджено специфіку композиційно-драматургічної будови концертів у зв'язку з композиторськими техніками;
- накреслено еволюційний вектор розвитку фінської музики ХХ ст. в аспекті композиторської техніки.

Подальшої розробки набули теоретичні аспекти дослідження техніки композиції музики ХХ ст. на основі аналізу відповідних наукових джерел.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження у вигляді доповідей були оприлюднені на таких конференціях:

- 1) XXI Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «МИСТЕЦТВО ТА ШЛЯХИ ЙОГО ОСМИСЛЕННЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ», тема доповіді «Техніка композиторського письма в Концерті “Метаморфози” для фортепіано з оркестром С. Пальмгрена», м. Харків, 1–3 квітня 2021 року.
- 2) V Всеукраїнська науково-практична конференція «МУЗИЧНИЙ ТВІР У СВІТЛІ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ», тема доповіді «Мотивна техніка в Скрипковому концерті Я. Сібеліуса (на прикладі I частини)», м. Дніпро, 5 - 6 квітня 2021 року.
- 3) IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Духовна культура України перед викликами часу» : тези доп. учасників, тема доповіді «Особливості жанрового рішення Концерту для фортепіано з оркестром No3 С. Пальмгрена», м. Харків, 14 травня 2021 р.
- 4) XV Міжвузівська студентська науково-практична конференція «МУЗИЧНИЙ ТВІР У ДІАЛОЗІ МИТЦЯ І СОЦІУМУ», тема доповіді «Особливості тематичних та композиційних процесів у I частині Першого

фортепіанного концерту Е. Енглунда», м. Дніпро, 18 - 19 жовтня 2021 року.

5) III Міжнародна науково-творча конференція «МИСТЕЦТВО ТА НАУКА В СУЧАСНОМУ ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ПРОСТОРИ», тема доповіді «Еволюція композиторської техніки в творах фінських композиторів ХХ ст. (на прикладі жанру сольного концерту)», м. Харків, 21 - 22 травня 2022 року.

Опубліковані тези доповідей:

1) «Особливості жанрового рішення Концерту для фортепіано з оркестром № 3 С. Пальмгрена» Духовна культура України перед викликами часу : тези доп. учасників IV Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Харків, 14 трав. 2021 р.) / [редкол.: А. П. Гетьман (голова), В. М. Пивоваров, О. В. Уманець, О. А. Стасевська] ; МОН України, Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого, Каф. культурології. – Харків : Право, 2021. – 280 с. С.122-124.

**Теоретичне і практичне значення результатів дослідження** полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших наукових розвідках; у навчальних курсах «Історія зарубіжної музики», «Техніка композиції ХХ століття», «Практикум з сучасної музики», «Історія оркестрових стилів», «Аналіз музичних форм».

**Структура дослідження.** Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів з підрозділами, висновків до розділів, Висновків. Список використаних джерел містить 74 позиції, з яких 38 іноземними мовами. Обсяг основного тексту становить 65 сторінок, загальний обсяг 73 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

# МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ В ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІЙ ТА ІНДИВІДУАЛЬНО- СТИЛЬОВІЙ ПРОЄКЦІЯХ

### 1.1. Поняття «техніка композиції» та «композиторська техніка» у науковому дискурсі

Композиторська техніка існувала завжди. Процес навчання композиторів у всі часи передбачав оволодіння основами певної техніки, яка ставала умовою створення музичних композицій у певному часі і просторі відповідно до законів певної музичної мови. На питання «як створювати музику» композитори давали відповіді, по-перше, в усному спілкуванні з учнями, передаючи секрети своєї майстерності, по-друге, у вербальних текстах, які можна вважати підручниками з композиції (як приклади назвемо праці М. Ділецького «Грамматика мусікійська», Л. ван Бетховена «Вчення про генерал-бас» та ін.).

Проблематика, пов'язана з питаннями техніки композиції і композиторської техніки, значно актуалізується в музиці ХХ століття. Це пояснюється кардинальними змінами в системі музичної мови на межі ХІХ-ХХ століть, що, у свою чергу, зумовило пошук нових технік композиції як засобів нової організації музичної тканини, а також індивідуалізацію композиторських технік. В контексті сказаного слід з'ясувати, що ми розуміємо під цими поняттями. Слід зазначити, що в багатьох джерелах, в яких розглядаються питання, пов'язані з техніками композиції та композиторськими техніками, ми не знайдемо їх чітко окресленого визначення (див., наприклад, роботи Ц. Когоутека [15], Е. Денисова [11], Н. Петрусєвої [25] тощо). До того ж, часто ці поняття вживаються як взаємозамінні, як синоніми. Проте навіть у такому випадку вони мають свої відтінки значень.

На нашу думку, *техніка композиції* – більш узагальнююче поняття, певний спосіб організації музичного матеріалу (за К. Зенкіним); наприклад,

*серійна техніка, алеаторика тощо. У свою чергу, композиторська техніка – це а) конкретна реалізація в творі або групі творів композитора певної техніки композиції; б) синонім майстерності композитора, вміння творчо реалізувати певні технічні прийоми; в) індивідуальна техніка письма композитора як сукупність певних прийомів і методів (у цьому випадку мова йде про індивідуальну техніку).* Наведені міркування спираються і розвивають наукові положення, викладені у статті К. Зенкіна.

К. Зенкін у статті «Композиторська техніка як знак: між порядком і хаосом» (2010) розглядає коло проблемних питань щодо композиторської техніки. Автор наголошує, що до сьогодні поняття «композиторська техніка» не отримало статус терміну, оскільки цього слова немає в словниках та енциклопедіях [14, с. 98]. Далі автор акцентує увагу на двох різних аспектах розуміння поняття «композиторська техніка», а саме: «В наш час, від книги Ц. Когоутека “Техніка композиції в музиці ХХ століття” до навчального посібника “Теорія сучасної композиції”, про техніку йдеться мало не як про синонім *музичної мови і граматики* (курсив наш – А. З.) – що стало узагальненням самої практики композиторів, які постійно оперують поняттями: серійна, серіальна, алеаторична, формульна, репетитивна й інші техніки» [14 с. 98]. Другий аспект стосується *якості та технічної досконалості у володінні музичним матеріалом* (курсив наш – А. З.) [14, с. 98]. Саме важливість врахування цих двох аспектів стає підґрунтям міркувань автора щодо питання «композиторська техніка».

Наводячи цитату І. Стравінського про те, що «техніка – це вся людина, це творчість», музикознавець одразу підкреслює: «Слід розмежовувати “високу техніку”, яка фактично рівнозначна таланту і індивідуальному стилю, і – техніку “елементарну”, або “технологію” (за влучним висловом Стравінського)» [14, с. 98]. Далі автор більш детально зупиняється на технологічному аспекті композиторської техніки, або (згідно з нашим розумінням) на понятті «техніка композиції». К. Зенкін зазначає, що матеріал музики – це її фундамент, і в техніці виявляються способи зв'язку його

елементів та способи його побудування; таким чином техніка композиції завжди має структурність [14, с. 99]. Цікаво, що в схемі, наведеній на сторінці 100, музикознавець повністю не розмежовує технологічну сторону композиторської техніки та «високу техніку» як ознаку таланту певного композитора. Навпаки, можна побачити, що ці поняття взаємопов'язані і проникають один в одній. Таким чином, згідно із К. Зенкіним, можна зробити висновок, що «висока композиторська техніка» неможлива без технологічного аспекту, який, у свою чергу, відіграє роль певного «фундаменту», на якому і вибудовується неповторна композиторська техніка, котра стає складником стилю композитора, можна сказати, «виростає» в стиль.

Проаналізувавши цю наукову працю, ми можемо розмежувати поняття «композиторська техніка» та «техніка композиції» наступним чином:

- композиторська техніка – це самобутня майстерність, оригінальне письмо, які властиві певному композитору;
- техніка композиції – це спосіб організації музичного матеріалу, технологія (тональна, модальна, додекафонна техніки тощо).

Таким чином, техніка композиції є одночасно і більш узагальнюючим (абстрактно-високим) поняттям, і більш «низовим», базовим, технологічним. Композиторська техніка мислиться нами як конкретна реалізація техніки композиції і, одночасно, як поняття, яке межує із стилем, «виводить» у стиль.

З науковими положеннями К. Зенкіна солідаризується О. Лагутіна у статті «“Дух музичної техніки” (1895) – перша публікація наукової теорії Г. Шенкера». Спираючись саме на погляди К. Зенкіна, авторка виділяє два аспекти, що розкривають поняття техніки: «1) техніка як діюча система правил і закономірностей певного музичного стилю або як така, що стосується обраної сторони музичної композиції – наприклад, контрапунктична техніка, серійна техніка тощо; 2) техніка як висока якість роботи зі звуковим матеріалом, композиторська досконалість» [17, с. 64].

Згадуючи філософа Ф. Шеллінга, котрий поділяв мистецтва на ідеальні та реальні, авторка зазначає, що в понятті «техніка» так само можна виділити дві сторони: реальну та ідеальну. При цьому «реальна техніка» розуміється О. Лагутіною як засіб, як механіка, за допомогою якої досягається бажаний результат, а «ідеальна техніка» пояснюється як майстерність, як мистецтво, як професійна манера композитора [17, с. 64]. Таким чином, розмежування на «реальну» та «ідеальну» техніки відповідає поняттям «техніка композиції» та «композиторська техніка».

На відміну від К. Зенкіна, котрий більше уваги присвячує технологічній стороні композиторської техніки або «техніки композиції», О. Лагутіна звертає більше уваги на «ідеальну техніку». При цьому авторка, спираючись на Г. Шенкера, зазначає: «Саме до другого, ідеального значення техніки наближається Шенкер в своїй статті. Але відразу потрібно зазначити, що техніка наділяється в нього не особистісним характером; вона не походить від композитора, але перебуває над ним як якась сила, яку направляє природа і закони музичного мистецтва» [17, с. 64]. Отже, в статті О. Лагутіної можна спостерігати і філософську інтерпретацію поняття.

У багатьох працях в контексті міркувань щодо техніки композиції і композиторської техніки автори застосовують суміжні, дотичні поняття «метод», манера», «система». Слід зазначити, що чимало композиторів, характеризуючи свою композиторську техніку, використовували ці поняття (М. Рославець, А. Шенберг, А. Шнітке). На нашу думку, названі поняття перетинаються, проте мають свої відтінки значень. Спроба їх пов'язати без ототожнення може дати такий результат: техніка як метод організації музичного матеріалу в певній системі композиції, у певній звуковисотній системі (серіальній, модальній, тональній тощо).

Переплетіння понять техніка та метод зустрічаємо в науковій праці Т. Кюрегян «Форма в музиці XVII-XX століть» [16]. Даючи визначення поняттю «стиль», авторка, на відміну від К. Зенкіна, не переплітає його з поняттям «техніка», хоча і згадує існування індивідуального стилю

композитора [16, с. 8-9]. Вперше поняття «техніка» зустрічається в параграфі 62, в якому розглядається метод фігураційного варіювання. Саме при описанні технології цього прийому музикознавиця використовує поняття «техніка», що межує з думками К. Зенкіна про розуміння техніки композиції як поняття базового, технологічного, а також з положеннями О. Лагутіної, яка називає таку техніку «реальною».

Особливу увагу привертає той факт, що Т. Кюрегян дає конкретне визначення поняттю «техніка композиції»: «Техніка композиції – це комплексне поняття, де центральне місце належить *способу звуковисотної організації*, але яке побічно пов'язане також з характером викладу (склад і фактура), метроритмом і іншими сторонами музики» [16, с. 201]. Таким чином, на перший план в характеристиці поняття «техніка композиції» виступає словосполучення «*спосіб звуковисотної організації*», яке до цього в проаналізованих нами наукових працях не зустрічалося.

Далі, у розділі про музичні форми в умовах неомодальності музикознавиця наголошує: «Сформувавшись як *висотна організація* музики монодичного, тобто чисто одноголосного складу, модальність має мелодійну природу», що продовжує думку, висловлену при визначенні поняття «техніка композиції» [16, с. 209]. Описуючи лади О. Мессіана, авторка зауважує, що модальність є основним *методом* звуковисотної організації [16, с. 210].

В останніх двох розділах книги поняття «техніка» визначається через поняття *метод*: «Серійна техніка, серійність – це *метод висотної організації*, в якому весь музичний матеріал виводиться згідно з певними нормами із заданої послідовності звуків – серії» [16, с. 216]. «Серіальна техніка, серіалізм – це *метод* організації, при якому серійному порядку підпорядковується не тільки висотний, але будь-який інший параметр або параметри музики – ритм, тембр, регістровка, динаміка (гучність), артикуляція [16, с. 218]. Далі дослідниця, даючи визначення сонориці та алеаториці, називає їх *методами* композиції [16, с. 230-231].

Отже, Т. Кюрегян дає конкретне визначення поняттю «техніка композиції» (називаючи її способом звуковисотної організації), але при цьому часто використовує для визначення певних технік поняття «метод». Зауважимо, що при цьому авторка не розділяє поняття «техніка» на відтінки значень, окреслені нами (загальнотехнологічну та індивідуально-композиторську).

Також з науковими позиціями Т. Кюрегян перегукуються думки авторів книги «Теорія сучасної композиції», зокрема В. Ценової та Ю. Холопова, котрі в 10-му розділі «12-ти тонові техніки: серійність, серіалізм, постсеріалізм» називають додекафонію *методом* композиції (композиційно-технічним методом): «Додекафонією називається метод композиції, при якому вся тканина створюється з єдиного першоджерела – обраної послідовності всіх 12 звуків хроматичної гами, яка трактується як єдність». «Додекафонія – це композиційно-технічний метод, який можна застосовувати в межах різних концепцій образного змісту» [34, с. 317]. Розглядаючи серіалізм, автори називають його *методом* композиції за допомогою серій більш, ніж одного параметра [34, с. 339]. А в питанні, що стосується формульної композиції К. Штокгаузена, автори наголошують: «Метод формульної композиції, виток якої – у вебернівській багатопараметровості, об'єднує двох генетичних попередників – серійний і серіальний, зводячи, однак, їх базові ідеї до нової якості» [34, с. 373]. Таким чином, музикознавці, аналізуючи композиційні техніки ХХ ст., пояснюють поняття «техніка» через поняття «метод», що межує з головними положеннями Т. Кюрегян.

В. Холопова в роботі «Форми музичних творів» також порушує питання, пов'язані із поняттям «техніка», не даючи йому чіткого визначення. Вперше в розділі «Характерні та вільні варіації» при аналізі другої частини Третього фортепіанного концерту С. Прокоф'єва музикознавець зазначає, що ця частина написана в тональній *техніці*; і далі, описуючи Варіації для оркестру ор. 30 А. Веберна, каже про додекафонну *техніку* [32, с. 149]. Твори

епохи бароко (глава 8), зокрема твори Й. С. Баха в сонатній формі, також описані в розрізі поняття «техніка»: «Витончену техніку тематичної похідності містять сонатні процеси Й. С. Баха» [32, с. 271].

Найчастіше поняття «техніка» зустрічається в 13 та 14 главах («Музичні форми першої та другої половини ХХ століття»). Музикознавиця, розглядаючи творчість О. Мессіана, зазначає: «У Мессіана смак до вишуканої фарби і ритму з'єднався з раціональною теорією ладів, форм, серій; останні поклали початок техніці серіалізму («Ритмічний етюд» №2 – «Лади тривалостей і інтенсивностей»)» [32, с. 401]. Визначення додекафонії як 12-тонової серійної *системи* [32, с. 419] перекликається з позиціями тих дослідників, які, розмежовуючи поняття *метод, система та техніка*, наголошують на існуванні техніки як методу в певній системі композиції (серіальній, ладовій тощо). Проте, на відміну від них, В. Холопова таким визначенням не розділяє поняття «техніка» та «система», а використовує їх як синоніми.

Отже, поняття «техніка» в праці В. Холопової характеризується як спосіб організації музичного твору (техніка серіалізму, додекафонії); як система (метод) звуковисотної організації (тональна техніка, додекафонія); як комплекс засобів тематичної роботи. У будь-якому разі музикознавиця аналізує твори композиторів на основі розуміння техніки як технології і, таким чином, поняття «техніка» має лише один аспект значення із окреслених нами – технологічний.

Р. Разгуляєв, у дисертації «Фортепіанна творчість Д. Лігеті: проблеми стилю та інтерпретації» [26] розглядає поняття «техніка» у різних відтінках значення. Про це свідчить характеристика другого періоду творчості Д. Лігеті: «Не належачи до жодної композиторської школи і не приймаючи до кінця жодної *існуючої композиторської техніки* (у Лігеті, наприклад, немає жодного великого і закінченого додекафонного твору), він, тим не менш, завжди залишався в пошуку свого творчого “я”. Композитор також створює свою *унікальну техніку письма* – з'являються мікрополіфонічні

сонористичні композиції – *Atmospheres* (1961) і *Lontano* (1967)» [26, с. 6]. Таким чином, ми одразу бачимо розмежування на існуючі, загальнозастосовані композиторські техніки (додекафонія), які ми розглядаємо з технологічного боку розуміння поняття «техніка», і на унікальну, індивідуально-композиторську техніку письма. Такий розподіл перегукується з науковими позиціями К. Зенкіна та О. Лагутіної.

Характеристика додекафонії як *методу* композиції [26, с. 10] дозволяє провести паралель між визначенням різних технік за допомогою поняття «метод» в наукових працях В. Ценової та Т. Кюрегян.

У навчальному посібнику «Зарубіжна музика ХХ століття: напрямки та композиторські техніки, школи і творчі портрети композиторів академічної традиції» Т. Жилінська характеризує поняття «техніка» як метод художнього мислення: «Як відображення численних прошарків всієї культури в цілому, можна говорити про різноманіття *методів художнього мислення*, що відбиваються в численних композиторських техніках. Сонорика, алеаторика, полістилістика, додекафонія – це далеко не повний перелік композиторських знахідок» [13, с. 6].

Далі, пропонуючи визначення поняття додекафонія, авторка зазначає: «Один з видів композиторської техніки ХХ століття – *метод* написання музики, при якому вся тканина твору виводиться з дванадцятизвучної серії» [13, с. 7]. Таким чином, визначення поняття «техніка» через поняття «метод» перегукується з науковими позиціями Т. Кюрегян, В. Ценової та Р. Разгуляєва.

При цьому авторка називає серіалізм, полістилістику та соноріку композиторськими техніками, а пуантілізм та алеаторіку – методом сучасної композиції (методом музичної творчості) [13, с. 10-11]. Проте твердити, що Т. Жилінська розмежовує поняття «техніка» та «метод» однозначно не можна. Таким чином, поняття «метод» та «техніка» в науковій праці Т. Жилінської тісно переплітаються. Цей висновок підтверджує думка, зазначена стосовно творчості П. Булеза: «Ряд його творів – хрестоматійні

прикладі техніки пуантилізму» [13, с. 20], а також стосовно творчості Л. Ноно: «Один з представників авангардизму, котрий використовував техніку алеаторики, сонорики» [13, с. 26]. І хоча авторка описує творчість багатьох композиторів ХХ століття, вона не розділяє поняття «техніка» на відтінки значень, зазначені нами (технологічну та індивідуально-композиторську).

Поняття «техніка композиції» і «композиторська техніка» постають як синоніми в наукових працях І. Гайденка: «Термін «техніка композиції» («композиторські техніки») не має чіткого і однозначного визначення, що дозволяє трактувати його гранично широко» [8, с. 238]. Автор пропонує таке визначення поняття: «Композиторські техніки – це сукупність методів, які використовуються в процесі створення музики і забезпечують генерацію, розробку і організацію музичного матеріалу, його запис, конвертацію і звукову реалізацію» [8, с. 239].

У дисертації Д. Малого «Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століття» поняття «композиторська техніка» розглянуто перш за все через *спосіб мислення композитора*: «Взаємозумовленість світогляду та технік композиції полягає в способі композиторського мислення – його мінливості, структурності, детермінізму одних процесів і дискретності інших» [18, с. 4]. «Усвідомлена діяльність, а також певні естетичні установки композитора виведуть його до художнього способу мислення, до вибору певної технології написання музики» [18, с. 23]. Далі автор, розвиваючи цю думку, наголошує, що світогляд композитора, його свідомість в композиторській практиці визначає вибір методів роботи з музичним матеріалом, використання певної техніки письма [18, с. 58].

Далі, характеризуючи композиторську творчість ХХ століття, автор акцентує увагу на тому, що відбулась індивідуалізація стилю і техніки [18, с. 68], що переплітається з науковими думками К. Зенкіна та О. Лагутіної і, в свою чергу, з розумінням поняття «техніка» в індивідуальному значенні,

запропонованим нами, а поняття «технологія» розшифровується автором як «професійні навички роботи з музичним матеріалом» [18, с. 75]. Далі Д. Малий наголошує на великій значущості взаємодії технологічного фактора та філософського підходу (концептуального наповнення композиції) під час написання композитором твору [18, с. 76]. Така думка найбільше перегукується з позиціями О. Лагутіної.

Серійність, пуантилізм, алеаторику, сонористику автор визначає як техніки сучасної музичної композиції [18, с. 95]. Аналізуючи творчість О. Мессіана, Д. Малий констатує: «Зазначимо, що кожен твір композитора, що ґрунтується на *авторській техніці письма*, створено з позиції філософського осмислення буття, Бога, людини» [18, с. 97]. Ця ж думка продовжується в характеристиці творчості А. Пярта, котрий «створює *самобутню техніку письма*» [18, с. 98], далі в характеристиці творчості Г. Уствольської: «Кожен елемент музичної мови, що становить *самобутню техніку композиторського письма*, у творах Г. Уствольської пронизаний духом сакральності, філософічності, об'єднуючи всі її витвори» [18, с. 111]. Зауважимо, що автор дає чітке визначення поняттю «композиторська техніка письма»: «У широкому тлумаченні, під поняттям “композиторська техніка письма” розуміємо сукупність прийомів і *методів* роботи з музичним матеріалом як результат діяльності мислення-сприйняття, а також певний тип музичного висловлювання» [18, с. 115].

У висновку до розділу 2 Д. Малий узагальнює і наголошує, що техніка письма це: 1) метод написання твору; 2) факт свідомої діяльності композитора, складова його світогляду; 3) наслідок соціокультурної зумовленості композитора [18, с. 138].

Зазначимо, що позиція К. Зенкіна стосовно формування стилю композитора через техніку перегукується з позиціями Д. Малого: «Художня свідомість, світоглядні установки, особливе відчуття часу, драматургії та звукових структур, безумовно, формують авторський стиль композитора, отже – техніку письма» [18, с. 140].

Отже, проаналізувавши дисертацію Д. Малого ми дійшли висновку, що розуміння автором поняття «техніка» перетинається із усіма науковими працями, проаналізованими нами вище. Адже поняття «техніка» визначається автором і через поняття «метод» (Т. Кюрегян, В. Ценова, Р. Разгуляєв, Т. Жилінська), і має розмежування на відтінки значень в технологічному (В. Холопова) та авторському аспекті (К. Зенкін, О. Лагутіна). При цьому оригінальність наукової думки автора полягає в аналізі поняття «техніка» через свідомість та процеси мислення композитора, а також у застосуванні поняття «техніки письма».

О. Мессіан, у своїй книзі «Техніка моєї музичної мови» перш за все акцентує увагу на техніці як способі організації музичної тканини (музики), і не лише звуковисотному (як дає визначення поняттю «техніка» Т. Кюрегян у своїй науковій праці), а й ритмічному, мелодичному та гармонічному [19, с. 7]. У розділі 8 композитор зосереджує увагу на першочерговості мелодії: «Нехай мелодія, як благородний елемент музики, стане головною метою наших досліджень. Будемо завжди працювати мелодично; при цьому ритм нехай залишиться гнучким і поступиться провідною роллю мелодичному розвитку, а обрана гармонія буде “істинною”, тобто бажаною мелодією і впливаючою з неї» [19, с. 36]. Таким чином, можна стверджувати, що позиція композитора, який наділяє мелодію першочерговою роллю в системі музичної мови, і мислить її у нерозривній цілісності із гармонією, перекликається з визначенням поняття «техніка композиції» Т. Кюрегян, яка розуміє техніку як певну звуковисотну організацію. Вся книга О. Мессіана побудована на детальному аналізі та описі трьох зазначених елементів його музичної мови, які утворюють неповторну, авторську техніку композитора.

Композитор Е. Денбсов не оминає питання композиторської техніки, якій присвячена книга «Сучасна музика та проблеми еволюції композиторської техніки». В першому розділі «Про композиційний процес» композитор зазначає: «Процес написання музики настільки *індивідуальний*, що вибудувати спільні закони практично неможливо. Можна казати лише

про деякі закономірності» [11, с. 15]. Вперше поняття «техніка» автор використовує в контексті міркувань щодо тональної музики: «Наявність спільних елементів між прилеглими звуковими множинами і є тією ознакою, згідно з якою розподіляються різні елементи у творі, написаному в тональній техніці» [11, с. 17]. В кінці цього розділу композитор наголошує, що в музиці ХХ століття багато прийомів тональної музики (техніки) не мають життя, оскільки музичний матеріал будується на інших *закономірностях*. А в дванадцятитоновій та серійній техніці використовуються інші закони організації матеріалу [11, с. 18]. Таким чином, на нашу думку, Е. Денисов трактує поняття «техніка» в двох взаємопов'язаних аспектах: 1) як сукупність певних принципів (приймів) та закономірностей, які стають основою для організації музичного матеріалу; 2) як систему звуковисотної організації.

Саме на аналізі цих принципів, закономірностей та прийомів композитор будує наступні розділи своєї книги. Наприклад, характеризуючи Перший квартет Б. Бартока, композитор відзначає: «Окрім інтонаційних зв'язків між частинами, Б. Барток використовує і *прийоми* трансформації ритмічних структур» [11, с. 21]. Аналізуючи Тринадцяту симфонію Д. Шостаковича: «При всій її театральності та частому зверненню до немuzичних засобів виразності, програмне використання оркестрових *приймів* подано більш витончено» [11, с. 54]. Особливу увагу автор приділяє принципу музичного монтажу, називаючи його технікою, що властива творчості К. Дебюссі [11, с. 93-106]. Окрім поняття «техніка монтажу», Е. Денисов характеризує його суміжним поняттям, яке ми зустрічали в наукових працях, зазначених вище, а саме «*метод* монтажу» [11, с. 105]. Мобільність в музиці також охарактеризована як сукупність *принципів*: «Принципи мобільності широко використовуються в джазовій музиці» [11, с. 135]. Аналіз принципів та закономірностей, які становлять основу організації музичних творів, стосується різних компонентів: тематизму, ритму, гармонії, форми, оскільки композитор в різних розділах розглядає певний компонент:

принципи будови сонатної форми в творчості С. Прокоф'єва, принципи оркестровки – в творчості Д. Шостаковича, особливості композиційної техніки – в творчості К. Дебюссі, принципи побудови мелодизму в сучасній музиці, принципи написання електронної музики, використання певних прийомів джазового музикування, принципи дванадцятитонової техніки – в «Варіаціях» оп. 27 А. Веберна. Такий науковий підхід перегукується з методом аналізу композиторської техніки в книзі О. Мессіана.

Зазначимо, що Е. Денисов застосовує поняття «музична мова» як таке, що перетинається із поняттям «техніка». Підсумовуючи принципи та закономірності музичної мови Б. Бартока композитор наголошує: «По суті, техніку зрілого Бартока можна розглядати як серійну» [11, с. 27]. «В ньому (третьому квартеті Б. Бартока) яскраво втілилися найхарактерніші особливості бартоківської музичної мови і його трактування музичної форми» [11, с. 22-23]. Про творчість К. Дебюссі музикознавець зауважує, що композитор, як і художники-імпресіоністи, прагнув звільнити музику від обмежень академічної техніки [11, с. 91]. В розділі «Музика та машини» композитор звертає увагу на істотні історичні зміни, які стосуються феномену звучання: «Застосування нових звукових об'єктів або ж нових методів оперування з уже звичними об'єктами призвело до перегляду основ самої *композиторської техніки*. В результаті, в ХХ столітті виникли нові типи техніки, що включають в себе старі як окремий випадок» [11, с. 154]. А опера А. Шенберга «Від сьогодні до завтра» (1929) характеризується Е. Денисовим як перша опера в історії музики, що написана в дванадцятитоновій техніці [11, с. 165].

Отже, в науковій праці Е. Денисова ми не бачимо чіткого розмежування на технологічну та індивідуальну сторони композиторської техніки, оскільки автор переплітає ці аспекти між собою, і індивідуальна техніка певного композитора ґрунтується на загальновідомих прийомах певної композиторської техніки.

А. Папеніна, в монографії «Музичний авангард середини ХХ століття та проблеми художнього сприйняття» в першій главі використовує поняття «техніка» у словосполученнях «серіальна техніка», «репетитивна техніка» тощо [23, с. 20-25]. Далі авторка характеризує серійну техніку як нову *систему* композиції [23, с. 25]. Музикознавиця зосереджує увагу на існуванні індивідуальних композиторських технік: «Часто нові напрямки, прийоми, техніки композиції безпосередньо зв'язуються з конкретним творчим іменем або групою. Нерідко індивідуальний, окремий *метод* стає основою для створення цілих композиційних *систем*, які переймаються і розвиваються іншими авторами» [23, с. 37-38]. Стосовно творчості Д. Лігеті: «Дьордь Лігеті в 1950-1960-ті роки розвивав техніку мікрополіфонії (термін композитора)» [23, с. 87]. Це розмежування поняття техніки на відтінки значень тісно межує з науковими позиціями К. Зенкіна та О. Лагутіної.

У другій главі дослідниця дає визначення композиторським технікам 1950-1960-х років ХХ ст.: серійній техніці, називаючи її видом композиторського письма; серіальній техніці, алеаториці (як новаторському *методу* композиції ХХ століття ); в контексті творчості Я. Ксенакіса – стохастичному *методу* написання музики (стохастичній *системі*); сонористиці та іншим [23, с. 41-91]. Яскравим прикладом синонімічності понять «метод» та «письмо» в праці А. Папеніної є визначення пуантилізму як «специфічного типу музичного *письма*, в якому окремий тон (або інтервал) виконує функціональні обов'язки теми. Цей *метод* являє собою кардинальну протилежність техніці звукобарвистих пластів» [23, с. 90].

Отже, аналіз монографії А. Папеніної демонструє, що музикознавиця використовує як синоніми поняття «техніка», «метод», «письмо», «система», що корелює з науковими положеннями розвідок, проаналізованих нами вище; при цьому авторка розмежовує поняття «техніка» на два аспекти: техніка як загальновідомий метод написання музики та авторська техніка, притаманна певному композитору.

Н. Петрусєва, у своїй дисертації «П'єр Булез. Естетика і техніка музичної композиції» описує складні сучасні техніки, в яких працював композитор, як «систему *методів* композиції», що межує з науковими думками Т. Кюрегян, В. Ценової, Р. Разгуляєва, Т. Жилінської, А. Папеніної [25, с. 7]. Дослідниця не дає чіткого визначення поняттю «композиторська техніка», але при цьому використовує його відповідно до усталеної традиції (наприклад, «дванадцятитонова техніка»), а також стосовно техніки мультиплікації висот, що винайшов П. Булез [25, с. 10, 36]. Таким чином, музикознавиця розмежовує поняття «техніка» на два аспекти, зазначені нами вище.

У дисертації «Алеаторика як принцип композиції» М. Переверзева акцентує увагу на індивідуальних техніках композиції, які пов'язані з фактором випадковості, притаманної алеаториці: «методу випадкових дій» і принципу індетермінізму Дж. Кейджа; «методу підказування» К. Вулфа; статистичному методу К. Штокгаузена та ін. Цікаво, що дослідниця розглядає їх в главі «Техніки композиції ХХ століття – різні види алеаторики», при цьому називаючи техніки суміжними поняттями «метод» та «принцип». Тлумачення техніки як *методу* перегукується з думками у роботах багатьох авторів, проаналізованих нами, проте тлумачення техніки як принципу межує лише з позиціями Е. Денисова.

Додамо, що музикознавиця використовує словосполучення «техніка письма» як синонім поняття «техніка композиції»: «Браун намагався створити певний музичний аналог мобілів і використовувати техніку письма живопису-дії, тому застосовував різні методи композиції, які тим чи іншим чином допускають у творчий процес фактор випадковості» [24, с. 154].

Таким чином, М. Переверзева у своїй роботі перш за все зосереджується на другому аспекті (запропонованому нами) у розумінні поняття «техніка», а саме «індивідуальна композиторська техніка» (техніка письма).

М. Висоцька та Г. Григор'єва у навчальному посібнику «Музика ХХ століття: від авангарду до постмодерну» використовують поняття «техніка» при характеристиці провідних композиторських технік ХХ століття: сонорна техніка [7, с. 14], додекафонна техніка [7, с. 36], серійна техніка [7, с. 46], техніка мікрохроматики [7, с. 75], репетитивна техніка [7, с. 145], сонорика [7, с. 177], техніка алеаторики [7, с. 216], серіальна техніка [7, с. 244].

Водночас авторки не оминають питання авторських технік: «Рославець увійшов в історію музичної культури, в першу чергу, як творець оригінальної версії дванадцятитоновості, що спирається на техніку синтетакорду» [7, с. 66]. «Мессіан, створивши власну систему музичної мови, зайняв гідне місце в авангарді ідеологів ХХ століття, новаторів, затребуваних духом часу» [7, с. 228]. Звертаючись до творчості К. Штокгаузена, дослідниці зазначають: «Повернення на початку 1970-х до графічної нотації супроводжується зверненням до нових композиційних принципів, реалізованих у формульній техніці» [7, с. 261]. А в характеристиці творчості П. Булеза не оминають його техніку мультиплікації частот [7, с. 271]. Стосовно творчості Т. Мюрая: «Мюрай використовує власну техніку композиції, багато в чому засновану на інструментальній імітації методів з області електронного синтезу тембрів – частотної кільцевої модуляції, фільтрації, адитивного і субтративного синтезу, пристрою «*re-injection loop*» 24 та інших» [7, с. 332].

Також в роботі поняття «метод» є допоміжним для розкриття значення поняття композиторської техніки (на прикладі творчості Стравінського): «Сутність композиторської техніки розкривається через метод стилістичного варіювання» [7, с. 92]. «Один із шляхів розвитку дванадцятитонової техніки привів до серіалізму – методу композиції, який поширює принцип звуковисотної серійності на інші параметри музичної мови: ритм, динаміку (інтенсивність), тембр, артикуляцію» [7, с. 243]. Таке розуміння межує з визначеннями, запропонованими багатьма науковцями: Т. Кюрегян, В. Ценової, Р. Разгуляєва, Т. Жилінської, А. Папеніної, Н. Петрусєвої.

Отже, М. Висоцька та Г. Григор'єва визначають поняття «техніка» в двох аспектах: 1) як метод організації музичного матеріалу, який використовується багатьма композиторами (серіальна, додекафонна техніки тощо); 2) як індивідуальний метод написання твору, властивий певному композитору.

Музикознавиця Н. Гуляницька в книзі «Музична композиція: модернізм, постмодернізм (історія, теорія, практика)» також використовує поняття «техніка» згадуючи провідні композиторські техніки ХХ століття: серіалізм, алеаторику, сонористику тощо [10, с. 67-68]. Характеризуючи творчість В. Мартинова, дослідниця неодноразово використовує при аналізі техніки композитора поняття «метод» [10, с. 71-72]. Такий науковий підхід межує з працями багатьох авторів, проаналізованих нами.

**Резюмуючи, зазначимо.** Проаналізувавши наукові праці з питань техніки композиції, можна зробити висновок, що різні автори використовують та пояснюють поняття «техніка» здебільшого двобічно, таким чином акцентуючи в цьому понятті відтінки значень (сміслові аспекти): 1) у загальному: техніки, що використовуються багатьма композиторами; 2) в індивідуальному: метод (спосіб, система) написання твору, властивий певному композитору.

Така позиція в різних її варіаціях (мається на увазі, що кожен автор висвітлює ці відтінки значень по-своєму, при цьому зберігаючи єдність) притаманна: К. Зенкіну, О. Лагутіній, Р. Разгуляєву, Д. Малому, О. Мессіану, А. Папеніній, Н. Петрусевій, М. Висоцькій, Г. Григор'євій, Н. Гуляницькій.

Водночас існує наукова позиція, яка сконцентрована, передусім, на понятті «композиторська техніка» в загальному розумінні (як принцип (спосіб, метод) роботи з музичним матеріалом). Композиторська техніка у такому випадку є основою конкретної (індивідуальної) композиторської техніки. Ця наукова позиція притаманна Т. Кюрегян, В. Ценовій, В. Холоповій, Т. Жилінській.

Особливу увагу автори приділяють визначенню поняття «техніка композиції» через поняття «метод» (Т. Кюрегян, В. Ценова, Т. Жилінська, Р. Разгуляєв, Д. Малий, А. Папеніна, Н. Петрусєва, М. Висоцька, Г. Григорьєва, Н. Гуляницька).

Цікаво, що в деяких роботах (наприклад, Е. Денисова) достатньо щільно переплітаються між собою зазначені відтінки значень.

## **1.2. Біля витоків фінської композиторської школи: композиторська техніка Я. Сібеліуса на прикладі аналізу Скрипкового концерту ор.47.**

Я. Сібеліус (1865-1957) вважається фундатором фінської композиторської школи. Він є автором семи симфоній, Концерту для скрипки з оркестром, численних симфонічних поєм, камерних творів, кантат. Значимість його творчості зумовлена не тільки охопленням всіх ключових для західноєвропейської музики жанрів, а й технічною майстерністю на рівні композиторського письма. В цьому смислі він є спадкоємцем великої традиції європейських композиторів від доби Відродження до пізнього романтизму.

Скрипковий концерт Я. Сібеліуса складається з трьох частин. Перша частина є лірико-драматичною, друга – ліричною, а третя – танцювально-ігровою. Проте ліричний тип висловлювання домінує протягом всього Концерту. Це дозволяє провести паралель з Концертом для скрипки *e-moll* Ф. Мендельсона та Фортепіанним концертом *a-moll* Е. Гріга. На думку В. Александрової, рівень цього твору настільки високий, що дозволяє сміливо ставити його в один ряд з аналогічними творами Бетховена, Мендельсона, Брамса, Чайковського, Глазунова. Всі кращі риси творчості Сібеліуса виступають тут особливо рельєфно» [1, с. 114].

Частини мають такий тональний план: I частина – *d-moll*, II частина – *B-dur*, III частина – *D-dur*. Таке чергування тональностей демонструє орієнтацію на романтичні традиції побудови циклу (терцієве співвідношення тональностей).

Найбільш масштабною за обсягом є перша частина, котра за емоційним станом та способом розгортання музичної думки нагадує розповідь літописця. Ця частина наповнена безжалісним північним колоритом, пристрасстю та, незважаючи на це, не позбавлена ліричної, пісенної основи. Партія соліста достатньо віртуозна, чуттєва та палка. В цій частині велику роль відіграє імпровізаційність.

Особливістю побудови першої частини є наявність каденцій всередині, широких оркестрових епізодів, що виводить оркестр на один рівень з солістом. Таким чином, соліст і оркестр – рівноправні учасники. Е.Тавастшерна [30] зазначає, що Я. Сібеліус вирішує по-своєму протиріччя між віртуозністю і симфонізмом, оскільки солююча скрипка звучить досить рельєфно на фоні оркестру і в ліричних монологіях, і в епізодах, коли грає декоративні пасажі, в той час як оркестр виконує генеральну лінію мелодичного розвитку.

Основою форми першої частини є сонатна форма, проте трактована композитором своєрідно, що видно з наступного: немає подвійної експозиції (аналогічний за будовою Концерт для скрипки мі-мінор Ф. Мендельсона та Фортепіанний концерт ля-мінор Е. Гріга). З самого початку першої частини немає основного тону «ре», оркестровий супровід побудований на тонічному квартсекстакорді. Протягом звучання головної теми в оркестрі поступово з'являється шостий високий ступінь та четвертий високий; через декілька тактів – другий низький. Зазначені особливості надають тональності двозначності, деякої невизначеності та мінливості. Таким чином, не можна говорити про витриманий *d-moll*, оскільки тональність трактована розширено. Тільки в ц.1 встановлюється звук «ре» як тональна опора. Згідно з В. Александровою, «нагнітання емоційного напруження музики на початку першої частини визначає поемний склад її подальшого розвитку: кожна з наступних тем знаменує новий щабель просування до кінцевої мети – до тріумфу життєрадісних, мужніх образів, навіть до героїчних» [1, с. 116 ].

Головна тема першої частини розгорнута. Її мелодія викладається за принципом «вагнерівської нескінченної мелодії», реалізується ідея нескінченного мелодичного становлення, яка не вкладається в пісенно-танцювальні квадратні структури. Мелодія побудована зі зціплення неповторюваних фраз, всередині яких можна виділити опорні мотиви, які Я. Сібеліус використовує як «будівельний» матеріал для побудови єдиного цілого. Вони будуть мати значення в подальшому мотивно-тематичному розвитку. Таким опорним мотивом є головний мотив, з якого починається викладення мелодії (тт. 4-5). Він складається зі зціплення висхідної секунди та низхідної квінти. Далі квінта може змінюватися на кварту, але основний контур мотиву буде зберігатися.

Як доволі значимі виділяються також: а) мотив з комбінації двох шістнадцятих у затакті і ходу на широкий інтервал (кварта, децима) або, як варіант, на секунду вгору або вниз; б) ритмічну формулу, що складається з комбінації чверті з крапкою і вісімки та ще одного звука.

Перший основний опорний мотив (а) підлягає варіантно-мотивному розвитку шляхом зміни ритму, додавання звуків, розширення, стиснення, що свідчить про майстерну мотивну роботу композитора. Незважаючи на названі зміни, мотив цілком впізнаний в контексті інтонаційного розвитку, що свідчить про його ключову роль в темі головної партії.

Другим опорним мотивом (б) є мотив, що складається з висхідної терції та її мелодичного заповнення. Він, як і перший, протягом звучання головної теми зазнає змін шляхом додавання звуків, зміни ритму, та, незважаючи на це, упізнається в різному контексті.

Отже, мелодія теми головної партії побудована на мотивних варіантах двох основних мотивів (а та б) та їх комбінацій. Принципова несиметричність структур, постійні ритмічні модифікації мотивів створюють відчуття вільного лірико-імпровізаційного висловлювання від імені «я», але в його основі лежить чіткий композиторський розрахунок.

Від ц. 1 починається розділ зв'язуючої партії, котра побудована на інтонаціях першого опорного мотиву головної партії з додаванням віртуозних пасажів та скороченого другого опорного мотиву. Емоційний тонус висловлювання підвищується, зв'язуюча партія звучить більш схвильовано, ніж мелодія теми головної партії, а наявність пасажів в мелодичній лінії скрипки розріджує тематичну концентрацію, що свідчить про інший, порівняно з темою головної партії, тип викладення. В оркестрі обігрується другий опорний мотив теми головної партії на органному пункті. Він доручений дерев'яним духовим інструментам, що своїми тембральними барвами надають певного холоду в звучанні, але це тільки підкреслює колорит північної ночі. В. Александрова підкреслює «тут низькі басы оркестру немов намагаються скувати пориви до світла спрямованих вгору пасажів скрипки, а її бунтівним вигукам наполегливо «заперечують» зловісно-похмурі репліки фаготів, кларнетів» [1, с.116]. В гармонії зберігається четвертий підвищений щабель та другий низький, які нашаровуються на органний пункт «ре» в басу. Далі в гармонії встановлюється велика зона тонально-гармонічної нестійкості, яка має підготувати тональність побічної партії. Однак, виставлені в ц. 2 знаки сі-бемоль і мі-бемоль не супроводжуються встановленням відповідних тональностей (*B-dur* або *g-moll*). Навпаки, нестійка гармонія та низка складних акордів призводить до звучання ре мінору в оркестровій партії.

Особливістю зв'язуючої партії є наявність каденції соліста, яка зазвичай не розташовується в цьому розділі сонатної форми. Це свідчить про домінування ліричного типу висловлювання та новації в трактуванні форми в жанрі концерту. Побудована виключно на шістнадцятих, каденція може символізувати ніч не лише як проміжок доби, а й внутрішній стан людини, людини-літописця, котрий розповідає неповторну, цікаву й, водночас, складну історію.

У ц. 2 починається розділ побічної партії. Тема побічної базується на двох мотивах. У другому такті звучить перший опорний мотив теми побічної

партії, який складається з пощаблевого висхідного ходу. Цей мотив проводиться у висхідному та низхідному варіантах на фоні тріольного, фігураційного руху в середніх голосах фактури. В межах оркестрового фрагменту експонується другий опорний мотив (т. 90), який складається з плавного низхідного та висхідного руху, що в наступних тактах модифікується в мотив оспівування, який базується на комбінації висхідного та низхідного пощаблевого руху. В другому варіанті з'являється пунктирний ритм (тт. 94-95). Саме цей варіант ще раз повторюється в ц. 3, контрапунктом йому слугує скрипка з варіантом першого мотиву. Далі перший мотив перебирається в оркестрову партію, а другий в другому варіанті контрапунктує йому в партії скрипки. Лірична та мрійлива, мелодія теми побічної партії малює картину, як раннє сонце починає наповнювати весь простір суворої фінської природи своєю ласкавістю та теплом. Тональний план побічної партії є досить оригінальним, цікавим: починається з *d-moll*, в ц. 3 встановлюється *B-dur*, проте він розширений, а з ц. 3 +5 тактів – *Des-dur*. Фактично розділ побічної партії складається з двох: оркестрового та оркестрового з солістом, зокрема другий більш тематично концентрований та інформативно насичений, ніж оркестровий. В ньому присутні контрапункти мотивів, тканина наскрізь тематизована, в оркестровому ж епізоді, в якому панує перший інтонаційно невиразний мотив, домінує фігураційний рух.

Ідилічний образ мелодії теми побічної партії триває недовго – від ц. 4 починається розділ заключної партії, що звучить тривожно та напружено. Тему заключної партії композитор доручає виключно оркестру. Цей розділ досить масштабний, як для заключної партії, має синтезуючий характер, адже побудований на першому опорному мотиві теми головної партії та варіанті другого опорного мотиву теми побічної. Про резюмуючий характер цього розділу свідчить відносна тональна стійкість: в басу довго утримується органний пункт «сі бемоль», який його і замикає. Таким чином, експозиція замикається в тональному та тематичному відношеннях, що свідчить про поемний принцип побудови форми.

Поступово стихаючи, оркестр віддає весь музично-емоційний простір солюючій скрипці. Розробка починається у ц. 6, досить оригінально – каденцією соліста, що починається на фоні педалі сі-бемоль в партії оркестру. Ця педаль є зв'язуючою ланкою, що пов'язує експозицію та розробку, а також вказує на головний тон сі-бемоль, тому що спочатку розробки змінюється *B-dur* на *b-moll*. Музика каденції достатньо віртуозна, сповнена ще більш палких емоцій, ніж у першій каденції. Можна сказати, що вона є продовженням першої. Каденція побудована на опорних мотивах теми головної партії в модифікованому виді. Е. Тавастшерна [31] зазначає цікавий момент: у початковій редакції каденція будувалася на мотивах побічної партії та знаходилася в репризі (між побічною та заключною партіями). Але композитор написав нову каденцію, основу на мотивах головної партії. Модифікація, як і в межах експозиції, передбачає інтонаційні, більшою мірою ритмічні зміни, які приховують інваріанти мотивів, роблячи їх майже невпізнаними. Так, наприклад, другий опорний мотив (6 ц.+10 т.) має незмінну ритмічну основу, проте закінчується акордом зі стрибком на кварту. Саме другий опорний мотив у модифікованому вигляді композитор використовує в каденції найчастіше. В ц. 6+20 т. залишається тільки ритмічна основа зміненого другого опорного мотиву, а інтонація змінюється стрибком на дециму та додаванням рухливих шістнадцятих. Розвиваючись секвенційно, цей мотив досягає кульмінації, яка поступово переходить в другий розділ каденції (*molto moderato*), що побудований поліфонічно: перший опорний мотив теми головної партії контрапунктує другому та навпаки. Далі знову звучить модифікований другий опорний мотив, описаний вище.

На відміну від експозиції і розробки, які були розмежовані, розробка і реприза тісно злиті. Тема головної партії в репризі звучить спочатку в оркестрі, а на неї нашаровується завершення каденції соліста. Скрипка вступає з другої фрази теми головної партії, адже першу фразу грає оркестр. Мелодія теми головної партії проводиться у скрипки в низькому регістрі, що

надає звучанню загадковості, а з іншого боку, такий спосіб викладення може слугувати образом неминучого трагічного висновку історії оповідача-літописця. В оркестрі додаються піцикато контрабасів, що додає особливо терпкого колориту. Акцентуємо увагу на тому, що тема головної партії звучить в *g-moll*, тому тематична реприза реалізується, а тональна – ні. Мотиви, що склали тему головної партії в експозиції звучать майже без змін і в репризі. Починаючи з другої фрази теми головної партії, скрипка повністю повторює експозиційне проведення; лише в кінці проведення композитор двічі проводить останню фразу для того, щоб змодулювати в основну тональність – *d-moll*, яка встановлюється в ц. 8, де починається зв'язуюча партія, яка в цілому повторює план її проведення в експозиції.

У свою чергу, тема побічної партії звучить із суттєвими змінами. До названих вище опорних мотивів теми побічної партії додається мотив, який нагадує перший опорний мотив теми головної партії (ц. 9), тільки низхідна квінта змінюється на сексту, а другий мотив побічної викладається в збільшенні, проте без початкового елемента (порівняно з експозицією).

Оркестровий розділ, в якому зникає стан боротьби і напруження та перемагає світло, розширений за рахунок активного розвитку названих мотивів, нестійкої гармонії та додавання тематичних фрагментів, яких раніше в експозиції не було (перший мотив побічної партії спочатку в оркестрі, а потім у соліста). Мотив набуває зовсім іншого звучання: стає спокійним та емоційно легким, не напруженим. Цей стан підхоплює солююча скрипка (ц. 10), а ідея контрапунктів двох мотивів, яка була в експозиції, зберігається: на фоні першого опорного мотиву, що виконує скрипка, в оркестрі звучить другий опорний мотив. Далі скрипка виконує другий опорний мотив, а оркестр – перший. Звернемо увагу, що розмір 6/4 змінився на 4/4, що сприяє стисненню часу. Наприкінці побічної партії відбувається зміна знаків з *D-dur* на *d-moll*, проте тональність *d-moll* ще не з'являється, а органний пункт «фа» вказує на *F-dur*. Рух до ре мінору буде довгим, побудованим на контрапункті двох опорних мотивів між скрипкою та оркестром, поступовому згасанні

оркестрового супроводу та переході на хоральну фактуру. В той час партія скрипки, наповнена октавними мотивами, неначе першими променями сонця, які пробуджують усю природу, зупиняється на довгій трелі ноти “ля”, що переходить в заключну партію (ц. 11).

Заклучна партія характерна тим, що викладається і в оркестрі, і у скрипки, на відміну від експозиції, де звучав тільки оркестр. Як і в експозиції, вона побудована на мотивах теми головної партії, але мотив побічної партії відсутній. Майже з перших тактів встановлюється *d-moll*, який буде стверджуватися протягом всієї заключної, яка переростає в коду, котра охоплює весь спектр емоцій, що втілювався у музиці раніше. На думку В. Александрової [1], соліст і оркестр вже не протиставляються один одному, а повністю зливаються в одному музичному образі. Таким чином, кода стає підсумком. В ній в партії соліста постійно обігрується перший опорний мотив теми головної партії, при цьому в оркестрі також звучать елементи мотиву теми головної партії. Поступово весь музичний процес згортається у цю формулу.

Друга частина – спокійна та зворушлива елегія, написана в тричастинній репризній формі. Частину відкриває невеликий вступ у виконанні дерев'яних духових інструментів. Мотив, який протягом частини буде зазнавати модифікацій, спочатку грають кларнети, потім гобої та флейти. Е. Тавастшерна зазначає: «*Adagio* написано в *B-dur* – тональності, що знаходила особливий відгук в душі Сібеліуса. Для нього ця тональність була пов'язана з глибокою проникливістю музичного висловлювання, що поєднує світлий ліризм з сумним меланхолійним настроєм» [31, с. 270-271].

Після вступу солююча скрипка грає пісенну, виразну, дещо стриману головну тему, в якій відсутня мотивна повторність, що слугує вільному ліричному висловлюванню. Як і головна тема першої частини, перша тема другої частини також несиметрична, фрази побудовані таким чином, що одна плавно переливається в іншу. Вишуканості мелодії головної теми надають синкоповані мотиви, подвійний пунктир та тріольне гойдання. Тональність

*B-dur* композитор трактує розширено, наявною є політональність. Коли на органному басу сі-бемоль нашаровується квінтсектакорд II ступеня з пониженою квінтою. Крім цього, в гармонії прослідковується шостий низький щабель.

Від ц. 1 починається невеликий оркестровий епізод, в якому мотив вступу, виконуваний струнною групою, звучить на фоні остинатного синкопованого тону сі-бемоль. Характер мотиву змінюється: він звучить схвильовано, стривожено та похмуро. Підвищенні четвертий та другий щаблі ще більше підкреслюють високу патетику другої частини. Епізод побудований хвилеподібно, але кульмінація зривається вступом солюючої скрипки на *pp* (ц. 2), яка виконує нову тему в тональності *g-moll*, багатоголосну, з контрапунктами. Як і мотиви побічної теми першої частини, які спочатку звучать в оркестрі, елемент другої теми другої частини також вперше з'являється наприкінці оркестрового епізоду. У другій темі реалізується синкопований принцип організації ритму, який притаманний головній темі. Таким чином, можна зробити висновок, що одним з об'єднувальних елементів другої частини Концерту є синкоповані мотиви. Музичний матеріал, розвиваючись хвилеподібно, досягає кульмінації, і починається реприза (ц. 3).

Головну тему в основній тональності композитор доручає оркестру. Е. Тавастшерна наголошує, що «у репризі перша тема (*cantabile*) несе набагато більше емоційного навантаження. Безумовно, ця музика відображає те внутрішнє умиротворення і гармонію, яких так бракувало композитору в його повсякденному житті того періоду» [31, с. 272]. Емоційне згущення досягається ущільненням фактури, акордовим викладанням теми. Солююча скрипка секвенційно виконує мотив другої теми, що складається з руху двох звуків вниз по секундах, проте мотив модифікований: до нього додається стрибок вгору на септиму. Ненадовго схвильованість згасає, та лише для того, щоб музичний процес досяг нового емоційного підйому (ц. 4), в якому скрипка та оркестр звучать як єдине ціле, оспівуючи самотність північних

пейзажів. На раптовому *p* основна тема передається скрипці, і хвилююча та мальовнича музична картина поступово згасає, залишаючи солодкий та водночас терпкий післясмак.

Третя частина – жанрова, насичена танцювальними ритмами та мужніми образами водночас, уособлює бурливий вихор стихії. Написана в тональності *D-dur*, за формою – сонатна. Починається третя частина з невеликого вступу, побудованому на ритмоформулі (восьма + дві шістнадцяті та навпаки), на тлі якої соліст грає головну тему. Як і в першій частині, в третій немає подвійної експозиції. Сам автор таким чином висловлювався щодо виконання третьої частини: «Для цього потрібна абсолютна майстерність. Звичайно, грати треба швидко, але не порушуючи при цьому вищої досконалості» [64, с. 88].

Головна тема написана в ритмі полонезу. Мелодія головної теми побудована за принципом секвенційного повторення основного мотиву, до якого додаються низки віртуозних пасажів. Основною ритмічною фігурою головної теми є поєднання шістнадцятої з крапкою та тридцять другої, що робить її стрімкою, яскравою та блискучою. Головна тема проводиться двічі: в нижньому регістрі солюючого інструменту та, після палкого пасажу, в верхньому регістрі. Таким чином, головну тему композитор одразу забарвлює по-різному: спочатку вона звучить рішуче, потім тріумфально. В оркестрі під час проведення головної теми у скрипки незмінно звучить органний пункт «ре», а також зазначена вище римо-формула вступу. В. Александрова звертає увагу на те, що «безперервний дріб литавр (якому вторять струнні басы), супроводжуючи напористу мелодію скрипки, підкреслює героїчні образи фіналу» [1, с. 118-119]. В гармонії чергуються тонічна та субдомінантова функції. Розгортаючись хвилеподібно, мелодія головної теми досягає кульмінаційного звуку «сі» в третій октаві та плавно переходить в зв'язуючу партію (ц. 1).

Мелодія зв'язуючої партії побудована на повторенні двох майже однакових періодів, що насичені скрипковими пасажами з подвійними

нотами та потребують виконавської вправності. Віртуозність мелодії зв'язуючої партії має риси грайливості, яка не переходить у легковажність. В оркестровому супроводі зберігається ритмоформула з органом пунктом на «ре», а в гармонії з'являється секундакорд другого ступеня з підвищеною терцією. В кінці другого періоду зв'язуючої партії в гармонії додаються домінантовий секундакорд, зменшений септакорд п'ятого ступеня, який, обертаючись, також звучить в партії соліста. За допомогою цього септакорду композитор робить модуляцію в тональність соль мінор (ц. 2).

Від ц. 2 починається побічна партія, з яскраво вираженим танцювальним колоритом. Спочатку вона лунає в оркестрі, що повністю перекликається з принципом побудови форми в першій частині. Особливостями мелодії побічної партії є акценти на четвертних нотах, початок фрази звучить зі слабкої долі. Стан похмурості підсилюють піцикато контрабасів, поліритмія та своєрідність гармонії: секстакорд *g-moll*, який чергується зі зменшеним тризвуком шостого ступеня. Як і мелодія теми головної партії, мелодія побічної має чіткий, дещо суворий пунктирний ритм. Після проведення в оркестрі, побічну тему, викладену акордовою фактурою, грає соліст (ц. 3). Ущільнення фактури надає звучанню теми побічної партії нового відтінку: масштабного та грізного. В оркестровому супроводі з'являються пощаблеві хроматичні мотиви, які переплітаються зі зменшеним тризвуком шостого ступеня. Заключна партія починається пасажами в партії солюючої скрипки (ц. 4), котрі окреслюють мелодію, опорні звуки якої дублюються в оркестрі.

Зі зміною ключових знаків, що вказують на основну тональність третьої частини, починається невелика розробка (середина ц. 4), яка звучить на фоні домінантового органного пункту. В партії солюючої скрипки звучать врівноважені тріольні мотиви. Далі (ц. 5) відбувається оригінальне нашарування: в той час, коли скрипка продовжує грати мотиви розробки, в оркестрі звучить основний мотив теми головної партії, що почергово виконують скрипки, флейти та гобої. Цей епізод переростає в величне tutti, в

якому оркестр продовжує грати головну тему, проте в модифікованому вигляді: без пунктирного ритму, виключно шістнадцятими, в яких прослідковується контур мелодії. Так починається реприза.

В ц. 6 скрипка підхоплює головну тему та відразу виконує її в верхньому регістрі (на відміну від експозиції). При цьому оркестрова фактура прозора, нагадує оркестровий супровід головної теми з першої частини. Далі, з початком звучання зв'язуючої партії, в оркестрі з'являється ритмоформула вступу. За будовою зв'язуюча партія в репризі майже не відрізняється від проведення в експозиції, проте композитор додає ще один епізод з бурхливими пасажами у соліста (кінець ц. 7), що модулює в тональність *d-moll*, в якій і звучить проведення побічної партії в репризі (ц. 8). Як і в експозиції, побічну партію спочатку виконує оркестр. Але є певні зміни в проведенні побічної партії солістом, оскільки скрипка вступає раніше, ніж в експозиції, з новою, виразною та витонченою темою, виконуваною квартовими флажолетами. І тільки після цього грає мелодію побічної партії (ц. 9), що набуває більшої суворості, порівняно з експозицією. В оркестровому супроводі знову звучать пощаблеві хроматичні мотиви, які переплітаються зі зменшеним тризвуком шостого ступеня. Від ц. 10 починається заключна партія, викладена пасажами в партії соліста, тепер з додаванням подвійних нот. Знову відбувається цікаве нашарування, оскільки в оркестрі ще двічі лунає основний мотив побічної партії, після якого з'являється головна ритмоформула оркестрового супроводу. В репризі заключна партія більш розгорнута та динамізована.

Кода (ц. 12) уособлює кульмінаційний момент всього Концерту та викликає асоціації з танцем смерті. В оркестрі звучить основний мотив головної партії в модифікованому вигляді (шістнадцятими без пунктирного ритму), на фоні якого в партії соліста лунають широкі стрибки подвійними нотами. Цей фрагмент повторюється двічі, і після блискучого пасажу соліста починається останній епізод концерту (ц. 13), який насичений бурхливими підйомами та спадами. Після низки хвилеподібних пасажів соліст виконує

останній пасаж, що побудований на оберненні ре мажорного тризвуку. Таким чином, Концерт завершується перемогою життя над смертю.

Спостереження над будовою циклу дозволяє зробити висновок, що складність композиційної, мотивно-тематичної роботи в першій частині компенсується більш ясною композиційною будовою в наступних частинах. Таким чином, складність і простота врівноважуються. Е. Тавастшерна зазначає: «...Цей твір сприймається слухачами не як квінтесенція бентежної віртуозності, але як органічне музичне ціле, в якому кожна нота поставлена на службу непідробній художній образності» [31, с. 273].

**Висновки до Розділу 1.** Проаналізувавши наукові праці з питань техніки композиції, ми зробили висновок, що різні автори, як правило, трактують поняття «техніка композиції» у двох аспектах: загальному і індивідуальному. Погоджуючись з цією тезою, ми вважаємо, що техніка композиції – більш узагальнююче поняття, певний спосіб організації музичного матеріалу, наприклад, серійна техніка, алеаторика, сонористика тощо. У свою чергу, композиторська техніка – це а) конкретна реалізація в творі або групі творів композитора певної техніки композиції; б) синонім майстерності композитора, вміння творчо реалізувати певні технічні прийоми; в) індивідуальна техніка письма композитора як сукупність певних прийомів і методів (у цьому випадку мова йде про індивідуальну техніку). Така наукова позиція в різних її варіантах (кожен автор висвітлює ці відтінки значень по-своєму) викладена в наукових працях К. Зенкіна, О. Лагутіної, Р. Разгуляєва, Д. Малого, О. Мессіана, А. Папеніної, Н. Петрусєвої, М. Висоцької, Г. Григорьєвої, Н. Гуляницької.

Водночас існують наукові праці, в яких дослідники концентруються на понятті «композиторська техніка» в загальному розумінні (як принципи (способі, методі) роботи з музичним матеріалом). Композиторська техніка у такому випадку є основою конкретної (індивідуальної) композиторської техніки. Ця наукова позиція притаманна Т. Кюрегян, В. Ценовій, В. Холоповій, Т. Жилінській. Особливу увагу автори приділяють визначенню

поняття «техніка композиції» через поняття «метод» (Т. Кюрегян, В. Ценова, Т. Жилінська, Р. Разгуляєв, Д. Малий, А. Папеніна, Н. Петрусєва, М. Висоцька, Г. Григорьєва, Н. Гуляницька). В окремих роботах застосоване поняття композиторське письмо (Д. Малий).

Аналіз Скрипкового концерту (1905) Я. Сібеліуса продемонстрував, що в цьому творі автор майстерно застосовує мотивну техніку, яку широко і різноманітно використовували композитори пізнього романтизму (Й. Брамс, Ф. Ліст, Р. Вагнер, А. Брукнер), спираючись на досвід європейської музики. Вона полягає в тонкій і вишуканій роботі з мотивами шляхом: 1) варіантної зміни інтервальної структури (наприклад, кварта може змінитись на свою інверсію – квінту); 2) варіантних перетворень ритму; 3) розширення мотивів через додавання нових елементів (інтонаційних або ритмічних); 4) скорочення мотивів; 5) зрощення мотивів, контрапункт мотивів; 6) побудування нових тем на основі основних мотивів (своєрідне проростання мотивів в новий матеріал).

Мотивна техніка набуває особливої актуальності в умовах кризи гомофонно-гармонічної мовної системи на межі XIX-XX ст., коли композитори відшукували додаткові засоби зміцнення цілісності музичної композиції в умовах розхитування функціональної гармонії. Вона також проростає в атональну музику, не втрачає актуальності в умовах серійної техніки і додекафонії (прикладом може бути творчість А. Шенберга).

Мотивна техніка є універсальною. В умовах жанру концерту вона дає можливість «сконструювати» контрастний тематизм, який відповідає усім вимогам жанру (репрезентативності яскравості, концертності, ігровій логіці), має генетичну спорідненість на основі декількох мотивів, що слугує єдності композиції. Найбільш послідовно і гнучко ця композиторська техніка застосована Я. Сібеліусом в межах першої частини.

Застосування Я. Сібеліусом розвинутої мотивної техніки з усім арсеналом описаних вище прийомів свідчить про вкоріненість композитора в традицію пізнього романтизму, засвоєння досвіду європейської музики на

національному ґрунті, що заклало міцний фундамент фінської композиторської школи.

## РОЗДІЛ 2

### КОМПОЗИТОРСЬКА ТЕХНІКА ФІНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ ст. ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ЕВОЛЮЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ХХ ст.

#### 2.1. Композиторська техніка в Концерті «Метаморфози» для фортепіано з оркестром С. Пальмгрена: на перетині традицій і новацій

Селім Пальмгрєн (1878-1951) – фінський композитор, творам якого притаманні яскравий національний колорит та барвистість. Гармонії та контрапункту навчався у М. Вегеліуса, а фортепіано – у Ф. Бузоні. На початку творчого шляху навчався в Академії ім. Сібеліуса, де з 1927 року викладав композицію. У 1939 році стає професором по класу композиції, гармонії та фортепіано. Основу творчого доробку С. Пальмгрєна становлять твори різних жанрів для фортепіано: п'єси, прелюдії, сонати, етюд, експромти, ескізи, скерцо, чимало п'єс з програмними назвами. Композитор активно працював над обробками фінських народних пісень, про що свідчать декілька збірок цього жанру. Серед творів камерних жанрів – п'єси для скрипки з фортепіано. Композитором написано оперу «Данієль Х'юрт» (1910), чотири симфонічні картини «З Фінляндії», декілька кантат, «Пастораль» для фортепіано та оркестру в трьох картинах (матеріал з Вікіпедії — вільної енциклопедії ). Через фортепіанну майстерність С. Пальмгрєна іноді називали «Шопеном Півночі». Але незважаючи на це, відсутність яскраво виявленої індивідуальності в творах призвела до зниження популярності композитора після його смерті. Композитор не написав жодної симфонії. Можливо, це обумовлено творчою постаттю Я. Сібеліуса, що тяжіла над ним протягом всього життя [62].

Постаті С. Пальмгрєна присвячено монографію К. Корхонен «Селім Пальмгрєн: життя в музиці» (2009). Автор зазначає, що «С. Пальмгрєн був свого часу найвідомішим у світі фінським композитором після Сібеліуса. Він також був досвідченим концертним піаністом, концертмейстером та впливовим музичним діячем. Пальмгрєн був національним композитором-

романтиком, який зробив міжнародну кар'єру» [51]. У монографії К. Корхонен представлено музичне і культурне життя Гельсінкі на межі століть. Автор використав багато неопублікованих раніше архівних матеріалів, а повсякденна сторона життя композитора висвітлюється цитатами з його листів. Також К. Корхонен відредагував численні музичні твори композитора.

У 2014 році вийшла робота Х. Поройла «Творчість Селіма Пальмгрена», присвячена систематизації та опису майже усіх творів композитора [63].

У творчому доробку С. Пальмгрена п'ять фортепіанних концертів, три з яких мають програмні назви: №2 «Ріка» оп. 33, №3 «Метаморфози» оп. 41, №4 «Квітень» оп. 85. Концерт №1 оп. 13 та Концерт №2 оп. 99 програмних назв не мають.

Наше звернення до Концерту №3 зумовлено такими причинами: по-перше, цікавим жанровим, композиційно-драматургічним та технічним рішенням Концерту. По-друге, часом написання (1920 р.), що відповідає нашому завданню прослідкувати еволюційний розвиток композиторської техніки в творчості фінських композиторів на прикладі жанру концерту.

Концерт № 3 написано у формі варіацій на одну тему, що підкреслюється назвою «Метаморфози»<sup>1</sup>. Композитор застосовує неконфліктний тип драматургії: музика позбавлена драматичної напруги, є урочистою та піднесеною, грайливою та граціозною. Одночастинна композиція Концерту свідчить про генетичний зв'язок з одночастинними романтичними композиціями, проте, на відміну від багатьох крупних одночастинних симфонічних творів романтиків, в Концерті С. Пальмгрена немає ознак сонатної форми. Одночастинність та оригінальне уникнення

---

<sup>1</sup> Назву «Метаморфози» застосовували композитори ХХ століття: Р. Штраус «Метаморфози для струнного оркестру» (1945), Б. Бріттен «Шість метаморфоз по Овідію» для гобою соло (1951), К. Пендерецький – концерт для скрипки з оркестром №2 «Метаморфози» (1995), Ф. Пуленк Вокальний цикл «Метаморфози» (1943), П. Гіндеміт «Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера» (1943), В. Лютославський «Grave» - Метаморфози для віолончелі та струнного оркестру (1981), Ф. Гласс Метаморфози для фортепіано (1988). Названі твори були написані пізніше Концерту № 3 С. Пальмгрена.

сонатної форми в концерті, звернення до гнучкої і технічно універсальної<sup>2</sup> варіаційної форми маркує твір як концерт ХХ століття.

Про належність до жанру концерту свідчить яскравий тематизм, наявність каденцій, подвійної експозиції, віртуозна партія соліста, рівноправність ролей фортепіано та оркестру (як реалізація ідеї змагальності, діалогу), який виконує деякі варіації та фінальне проведення теми. На підтвердження наведемо ознаки концерту, систематизовані в дисертаційному дослідженні О. Антонової: «Найважливіша якість концерту – риторичність. Прагнення до сильного емоційного впливу, характерне для риторичної ситуації, виявляється у властивій концертному жанру емоційній піднесеності, “плакатності виразних засобів”, яскравості “подачі матеріалу”, тобто у всьому тому, що створює особливу атмосферу жанру, що позначається зазвичай терміном “Концерт” [2, с. 7]. Згідно з авторкою, основні складники концертності це – «віртуозність партії соліста, барвистість, що виникає завдяки багаторазовому порівнянню *tutti* і *solo*, підвищена рельєфність тематизму, підкреслена фігураційно-пасаажним матеріалом, переважання ігрової логіки розгортання матеріалу» [2, с. 7]. Дослідниця акцентує, що «найважливіше завдання, що стоїть перед композитором, який звертається до жанру інструментального концерту, – дати солістові можливість максимально виявити себе. Звідси випливають такі невід’ємні якості концертного жанру, як імпровізаційність і віртуозність партії соліста, які, з одного боку, роблять його лідером в діалозі з оркестром, і, з іншого боку, підвищують товарицькість самого концертного жанру» [2, с. 10].

У роботах, присвячених жанру інструментального концерту, осмислюється поняття «концертність». О. Самойленко зазначає: «Неповторність естетичного вигляду жанру укладена в понятті “концертний”. Концертність – це репрезентативність, атмосфера святкової піднесеності, артистизм, блиск віртуозного володіння інструментом, радість

---

<sup>2</sup> Варіаційна форма виявляє свою універсальність в здатності гнучко пристосовуватись до різноманітних стилевих, стилістичних і технічних умов.

спільного музикування» [28, с. 10]. «Поняття “концерт” і “віртуозність” нероздільні. Віртуозність, сенс якої підписаний в ідеї подолання, властива не лише концерту, але в контексті даного жанру вона 1) обов'язкова і 2) неодмінно розрахована на зовнішній ефект» [28, с. 11].

У контексті ХХ ст. народжуються твори, які іноді буває складно однозначно жанрово типологізувати. У зв'язку з цим О.Самойленко зауважує, що існують «нетипові, вільно складені форми – це принципово атипові форми, логіка яких підпорядковується тільки неповторною ідеєю твору» [28, с. 16]. До таких належить Концерт № 3 С. Пальмгрена, який не відповідає нормативним композиційним канонам жанру концерту<sup>3</sup>.

Концерт № 3 (*d-moll*) С. Пальмгрена складається з проведення теми, восьми варіацій та кодового проведення теми, яке майже ідентичне її експонуванню. Концерт відкриває розлогий оркестровий вступ, в якому звучать елементи теми. Після цього звучить каденція соліста, яка починається першим двотактом майбутньої теми. Послідовність оркестр – соліст виконує функцію подвійної експозиції, щоправда на каденційному матеріалі. Тема концерту фольклорного походження. Х. Поройла зазначає: «Тему концерту передав Пальмгрену Хейккі Клеметті. Це мелодія могутнього гімну Остроботнського відродження» (Остроботнія – провінція в Західній Фінляндії) [63, с. 67]. Тема звучить в акордовому викладенні, в розмірі 2/2, верхній голос виконує функцію мелодії. Речення не квадратні, оскільки побудовані тритактами. Гармонія підкреслює фольклорне походження теми – після тоніки звучить субдомінанта, домінанта і знову тоніка. Лише в четвертому реченні відбувається відхилення в тональність шостого ступеня, після якого знову повертається основна тональність. Незважаючи на фольклорне походження теми, ми не можемо віднести Концерт до неофольклоризму, оскільки С. Пальмгрен працює з фольклором

---

<sup>3</sup> У зв'язку із нетиповістю О.Самойленко пише: «У творчості кожного великого майстра концерту народжується особливий, неповторний концертний стиль, що пропонує широку амплітуду підходів: від традиційних трактувань до «антижанру» [28, с. 3].

за принципами, що панували в композиторській практиці XIX ст. Він опрацьовує фольклорну тему засобами професійної музичної мови.

- У першій варіації вільного типу (*Allegro leggiero*) розмір змінюється на 2/4, тема набуває танцювальної грайливості і звучить в партії соліста, де в швидкому плинні шістнадцятих викарбовуються обриси опорних звуків теми. Композитор змінює жанрову приналежність теми, оскільки наявними є риси польки. Грайливість образу підкреслюється мінливістю мажоро-мінору в гармонії.
- У другій варіації (*Andante con moto*) тему виконує оркестр, розмір змінюється на 4/4, характер музики вирізняється мрійливістю, яка підкреслюється відхиленням в тональність третього ступеня (*a-moll*) та паралельного мінору. Композитор виокремлює перший, головний мотив теми, залишаючи його ритм незмінним, але радикально змінює його звуковисотність, додаючи хроматизми та стрибки на розлогі інтервали. Таким чином, тема набуває більш обширного та аріозного звучання.
- Раптова модуляція в *A-dur* відкриває третю варіацію (*Tempo di valse*). Головний мотив трансформується як ритмічно, так і звуковисотно, при цьому залишається впізнаним характерний низхідний рух та опорні звуки «ля» і «соль». Спочатку тему виконує соліст, а далі, після модуляції в *C-dur / a-moll* тема звучить в оркестрі. Після генеральної паузи та висхідного пасажу у фортепіано тема знову звучить в *A-dur*, причому її елементи наявні як в партії соліста, так і в партії оркестру.
- Короткий оркестровий епізод (*Un poco lento*) виконує функцію зв'язки-переходу до четвертої варіації (*Allegretto amabile*). В ньому тема звучить дещо похмуро, в основній тональності. Від опорного мотиву залишаються лише основні звуки, якими він починається та закінчується, при цьому композитор змінює ритм на пунктирний і модифікує мелодичні ходи, але зберігає панування низхідного руху.

- Далі звучить друга, достатньо розгорнута каденція соліста в тональності *f-moll*, з відхиленням у *h-moll* та *fis-moll*. Каденція побудована на опорному мотиві теми, але в середину цього мотиву композитор додає розгорнені пасажі. Після акордових секвенцій відбувається модуляція в тональність *h-moll*, в якій знову звучить видозмінений за звуковисотністю мотив теми (при цьому ритм опорного мотиву не зазнає суттєвих змін). Раптова модуляція в *A-dur* призводить до проведення теми в її первісному вигляді.
- У п'ятій варіації, що звучить в основній тональності, можна прослідкувати лише абриси опорних звуків теми, що повністю доручені оркестру. Ритмічна основа незмінна, але подана у ритмічному збільшенні: замість половинної та двох чвертей – восьма та дві шістнадцяті. Соліст в цей час виконує гармонічні фігурації шістнадцятими.
- Третя каденція не має тематичного зерна, а є переходом у наступну варіацію (відбувається поступова модуляція в тональність субдомінанти).
- В шостій варіації (*Allegro giojoso*) від опорного мотиву залишаються перший та останній звуки. Ритмічно мотив поданий знову у збільшенні, зберігається хід вниз. В середині варіації мотив набуває маршового характеру.
- Сольний епізод соліста (композитор не називає його каденцією) звучить в *a-moll*, в акордовому викладенні, побудований на опорному мотиві теми. Композитор зберігає первинні ритм та звуковисотність, але змінює гармонізацію.
- Сьома варіація об'єднує способи ритмічних та звуковистоних змін другої та четвертої варіацій. Тема звучить скорботно, в *a-moll*, вперше у висхідному русі, у виконанні оркестру. Таким чином опорний мотив зазнає перш за все звуковистоних змін. Сумний характер підсилюється арпеджованим виконанням акордів у соліста. Далі оркестр грає тему в

альтерованому *C-dur*, після чого відбувається відхилення в *e-moll* та повернення в *a-moll*. Лише в кінці варіації повертається опорний мотив в низхідному, первинному виді. Партія соліста розчиняється в звучанні оркестру.

- Восьма варіація (*Molto allegro*) побудована на опорному мотиві, який зберігає свою мелодичну лінію та ритм, але композитор змінює гармонізацію та деякі інтонаційні ходи в ньому. Тонально побудована наступним чином: *A-dur*, *C-dur*, який потім стає домінантою для *F-dur*, в якому і звучить тема.
- Кодове проведення теми звучить як в первинному варіанті (в оркестрі), але на 2/4, масштабно та грандіозно, переважно в мідній духовій групі. Соліст підсилює урочистість звучання віртуозними пасажами. Кода невелика, перед завершальними акордами проголошується опорний мотив теми.

Узагальнюючи принцип композиторської техніки в Концерті С. Пальмгрена, можна сказати, що композитор будує єдине ціле з невеличкого зерна (опорного мотиву). Композитор залишає впізнаваність мотиву, адже мелодична лінія протягом всього концерту змінюється лише один раз: з низхідного на висхідний (в передостанній варіації, мабуть задля урізноманітнення). Над опорним мотивом працює по-різному: змінюючи звуковисотно, але ці зміни не істотні; додаючи елементи, проте наявність опорних звуків дає можливість прослідкувати мотив; найменших модифікацій зазнає ритм. Таким чином, такий принцип композиторської роботи дуже схожий з принципом мотивної техніки Я. Сібеліуса.

## **2.2. Специфіка втілення мотивної техніки в Концерті №1 для фортепіано з оркестром Е. Енглунда**

Ейнар Енглунд (1916-1999) народився в Люгарні на шведському острові Готланд. Після народження сина сім'я оселилася в Фінляндії, спочатку в Оулу, а потім в Гельсінкі. Енглунд почав своє навчання гри на фортепіано і композиції в 1932 році в Гельсінській консерваторії, нині

Академії Сібеліуса. Композицію вивчав у Б. Карлсона та С. Пальмгрена, фортепіано – у М. Пааволи та Е. Лінка, а оркестровку – у Л. Фунтека. Воєнні роки надовго перервали його навчання, проте у 1941 році Е. Енглунд отримав диплом композитора.

Дипломна робота Е. Енглунда, фортепіанний квінтет (1941), привернув увагу, але справжній прорив був зроблений після написання перших двох симфоній, створених в 1946 і 1948 роках. Симфонії репрезентують неокласицизм у фінській музиці і демонструють спорідненість з музикою Б. Бартока, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича [52]. П. Хайнінен у своїй монографії про Е. Енглунда так описує прем'єру Першої симфонії: «Прем'єра Симфонії № 1 у 1947 році стала одним з найвидатніших моментів в історії фінської музики. Це привернуло велику увагу аудиторії, і Йонас Кокконен згадує про реакції професійних музикантів, що належали до різних поколінь: «Після цього концерту всі ми були енглундцями» [44, с. 14].

У 1949 році за рекомендацією Я. Сібеліуса композитор продовжував навчання в Тенгльвудському музичному центрі під керівництвом А. Копленда. Е. Енглунд був дуже добрим концертним піаністом та досвідченим імпровізатором, і це істотно вплинуло на його стиль, оскільки його твори є продуктом справжнього та практичного музикування [42].

Основа творчої спадщини Е. Енглунда – масштабні твори: сім симфоній, два балети, шість концертів (для скрипки, флейти, кларнета, віолончелі та два для фортепіано), симфонічна поема «Переможна», написана до спортивного фестивалю (1947), оркестрові сюїти, зокрема «Китайська стіна» (1952). Також композитор є автором низки творів для фортепіано: Інтродукції та токати для фортепіано (1959), двох сонат, Павани і токати (1983). В нього чимало камерної музики: Соната для скрипки (1979), Струнний квартет (1985), Духовий квінтет (1989) та інші. Е. Енглунд написав декілька хорових творів: Чакона (1969), Гімн Сепулькларіс (1975), Сигнальне світло (1983) та музику до фільмів.

«У тіні Сібеліуса» – книга спогадів Е. Енглунда, що була опублікована у 1977 році. Композитор згадує першу зустріч з Я. Сібеліусом, його настанови та як слова великого фінського симфоніста допомагали йому мати надію на майбутнє під час війни. Назва книги відображає не тільки пошану до Майстра з боку композитора, що належить молодшому поколінню, в ній накреслюється бунт нової генерації. Твори Е. Енглунда значною мірою представляють неокласицизм, тому його музика сприймалася як руйнівник величного національного романтичного стилю [41]. Музична мова Е. Енглунда базується на різноманітних елементах. Він був неокласицистом, тому свої твори будує на інтонаційно та структурно оформлених темах, енергійному ритмі, спирається на тональне мислення з використанням дисонансів, велику роль відводить поліфонії, застосовує насичену оркестровку [40].

Фінський музикознавець К. Корхонен у книзі «Нова музика північних країн» зазначає: «Ейнар Енглунд – один з тих композиторів, що ніколи не покидав неокласицизм. Його неокласичний стиль має спорідненість з пізнім періодом Б. Бартока, С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича. Гармонія базується на тризвуках, з додаванням неакордових нот, або акорди будуються по квартах. Мелодична лінія часто хроматизована, але композитор рідко відмовляється від тонального центру. Енергійний ритм характеризується невблаганним остинато, розмір часто асиметричний» [60, с. 144].

Концерт для фортепіано з оркестром був написаний у 1955 році для конкурсу творів Фінського фонду культури (після перших двох симфоній, що привернули увагу до творчої постаті Е. Енглунда). Концерт був нагороджений першою премією. А.-Л. Коскімієс в анотації до грамплатівки з записом Концерту (1971) зазначає: «В певній мірі Концерт відтворює традиційну модель, фортепіанна партія велична та екстравертна, в той час як оркестр залишається більш-менш на задньому плані» [53]. Однак, попри сповідування ідей неокласицизму, у цьому творі реалізуються риси неофольклоризму, про що свідчить стилістика.

Концерт складається з трьох частин: *Moderato*, *Larghissimo* та *Allegro ma non troppo*. Перша частина активна, енергійна, написана в сонатній формі з каденцією перед репризою. Ключові знаки не проставлені, опорним тоном є С. Звуки мелодії теми вибудовуються у звукоряд натурального мінору без четвертого ступеня. Пропуск *f* (секстакорд з поєднанням двох трихордів у межах септими) та обігрування кварто-квінтових інтонацій надає звучанню теми своєрідного народного колориту. Друга частина контрастує першій: вона мрійлива, дещо медитативна, в помірному темпі. Написана в складній тричастинній формі, музика політональна. Третя частина танцювальна, у швидкому темпі; вона теж активна, як і перша частина, проте за характером більш грайлива. Написана у специфічній формі: тема (1 розділ), фугато (2 розділ), тема (реприза), головна тема 1 частини, кода. Таку форму можемо трактувати як тричастинну репризну з ремінісценцією теми 1-ої частини.

Перша частина починається проведенням головної теми за принципом діалогу між оркестром та солістом. За словами композитора, головна тема першої частини заснована на йойку – саамському співі (саами – фінно-угорський народ у Північній Європі). Йойк характеризується короткими повторюваними мотивами, які (найчастіше) складаються зі звуків мажорної пентатоніки зі стрибками в мелодії. Особливістю побудови йойка є те, що він не має визначених мелодичних початків та закінчень. Дослідники, які вивчили багато зразків, визначають, що його опорними тонами є G та C. Характерно, що ладовою основою йойка можуть бути різні лади: міксолідійський, фригійський та інші [54, с. 20-23]. Опора на йойк дозволяє композитору вибудувати тему з такими характеристиками: 1) за структурою – поспівкова тема; 2) за типом інтонаційності – декламаційна.

Також слід визначити велику роль ритму як однієї з вагомих складових, яка визначає «обличчя» і характер теми<sup>4</sup>. Цей ритмічний малюнок складається з двох шістнадцятих та восьмої, і одразу звучить в оберненні.

---

<sup>4</sup> Щодо специфіки розвитку теми такого типу К. Ручьєвська зазначає: « В розвитку такого роду тем схожість зберігається до тих пір, поки залишаються незмінними початкові ритмічні відносини (при зміні всіх інших складових)» [27, с. 100].

Мелодична лінія побудована на кварто-квінтових стрибках від звуку «с». За характером тема войовнича та рішуча, але цей образ протягом частини трансформується – в репризі тема головної партії набуває ніжності та мрійливості. За обсягом тема невелика: складається з трьох тактів, розмір 3/4. Після проведення теми в оркестрі вона звучить у соліста, але від звуку «f», секвенційно, проте не точно, а з додаванням опорного мотиву в останньому такті. Далі тему знову виконує оркестр, так само як на початку, а от друге проведення теми у соліста звучить від звуку «b». Після цього соліст та оркестр грають тему разом, проте в манері діалогу: фраза в оркестрі, фраза у соліста. Відбувається нашарування ладів (поліладовість) – оркестр виконує тему від звуку «с», а соліст від «as», але далі вони зливаються в єдине виконання теми від звуку «f». В наступному проведенні теми у соліста композитор змінює розмір на 4/4 (т. 18), при цьому тема звучить із-за такту, а в кінці додає пасаж шістнадцятими, побудований на квартових стрибках опорного мотиву, який підхоплює оркестр.

В ц. 2 розмір змінюється на цілий і соліст вперше проводить тему від звуку «с» (до цього тему грав тільки оркестр), але вона не вкладається в три такти, а розгортається завдяки великому пасажу, котрий знову побудований на квартових стрибках опорного мотиву. Це підводить до ц. 3, в якій відбувається чергування опорного мотиву з рухом шістнадцятих у соліста, а оркестр вигукує опорний мотив від різних звуків. Поступове димінуендо приводить до невеликої за обсягом зв'язуючої партії, яку виконує солююча флейта. І Зв'язуюча, і заключна партія, є невеликими за розміром (3-4 такти).

Тема побічної партії не є протилежністю темі головної (не конфліктний тип драматургії), і, оскільки вона походить з мелодії теми головної партії, також має доволі рішучий характер, доповнений пісенним розспівом. Неконтрастність двох тем підтверджує те, що тема побічної партії розпочинається інверсійним викладенням опорного мотиву мелодії головної теми. Мелодична лінія досить плавна, майже не містить стрибків. Та пунктирний ритм – основа побічної партії – надає їй вольового характеру.

При цьому реалізується поліритмія, оскільки в партії лівої руки соліста звучать тріольні фігурації. Основний тон побічної партії – «es», але в умовах ладової змінності (мажоро-мінор). Цікаво, що оркестр в цей час, окрім педальних звуків, час від часу імітує інверсійний мотив соліста. Раптовий перехід до арпеджіо в партії соліста стає супроводом для оркестру, який виконує тему побічної партії. Проведення теми в оркестрі не зазнає істотних інтонаційних змін, проте ритм в деяких тактах укрупнюється вдвічі, що призводить до метро-ритмічних змін. Раптово обриваються арпеджіо соліста і звучить заключна партія у виконанні солюючого гобою, що перекликається з викладенням зв'язуючої у флейти.

У розробці (ц. б) темп стає швидшим, розмір змінюється на 3/8, що надає музиці танцювального характеру. Розробка побудована на опорному мотиві в першоджерельному вигляді та інверсійному. Таким чином, композитор одразу переплітає між собою елементи головної та побічної тем. Величезну роль в розробці мають діалоги між солістом і оркестром, при цьому опорний мотив звучить від різних звуків, а ритмічно є незмінним. Після спільного пасажу нагору, що побудований на опорному мотиві в первісному вигляді, звучить оркестровий епізод, який також базується на різноманітних варіаціях опорного мотиву. Поступове крещендо приводить до каденції.

Е. Тавастшерна зауважує: «Е. Енглунд імпровізував каденцію для цього концерту під час прем'єри» [70, с. 110]. А В. Марьямякі додає: «Сольна каденція першого фортепіанного концерту заснована на версії, яку Енглунд імпровізував під час прем'єри твору, а потім записав її з плівки» [57]. Каденція віртуозна, насичена пасажами, основу яких становлять квінтові стрибки. Після пасажів звучить епізод, побудований на секвенційному розгортанні опорного мотиву. Після цього каденція набуває особливо імпровізаційного характеру, постійно змінюється розмір. Далі розгортається динамічна хвиля, що побудована на повторенні опорного мотиву, який переростає в розлогі пасажі і кульмінацію. Але раптом все стихає: на фоні

трелей соліст грає опорний мотив, повторюючи його від звуку «сіс». Ритмічне укрупнення у два рази гальмує час і надає темі більш спокійного, ніжнього характеру. Далі такий спосіб викладення підхоплює оркестр, проте новий образ триває недовго – з ц. 12 починається реприза, в якій головна тема одночасно звучить і в оркестрі (від звуку «с»), і в соліста (від звуку «ges»).

За принципом роботи з опорним мотивом реприза ідентична експозиції, проте в першій більше значення має звучання теми одночасно у соліста та оркестра, тоді як в репризі – діалоги між оркестром і солістом. В репризі композитор не проводить тему побічної партії, а зв'язуюча переходить в спокійну коду, ритм збільшується вдвічі, все поступово стихає. В останніх тактах першої частини відбувається ремінісценція – раптово звучить на піано інверсійний мотив з теми побічної партії, що деякою мірою компенсує відсутність теми у репризі. Можливість усунення теми побічної партії з тематичного процесу репризи можемо пояснити тим, що вона є інверсійним варіантом теми головної партії, фактично інший розворот головної. З огляду на те, що тема головної партії звучить з тим же самим опорним тоном («с»), повтор теми в інверсії з тим же самим опорним тоном загальмувало б процес у стрімкому драматургічному розвитку.

Друга частина відкривається невеликим оркестровим вступом. Повільний темп, розмір 3/2 сприяють створенню картини туманного фінського світанку, химерність якого підсилюється політональністю (нашарування *C-dur* та *D-dur*; *Fis-dur* та *Cis-dur*). Далі соліст, без супроводу оркестру виконує основну тему. Мелодія теми широкого та протяжного дихання, складається з 9-ти тактів, проте в ній можна виокремити декілька мотивів. В. Холопова називає такі теми багатомотивними, вони складаються: «з трьох, чотирьох і більше мотивів, можуть доповнювати один одного та взаємно протиставлятися. Ланцюги мотивів, об'єднуючись в тривалу тему, вносять ті чи інші індивідуальні відтінки характеру, локальний, але не основний контраст» [32, с. 323). Ладом тема побудована оригінально: на

початку тональність *a-moll* розширена за рахунок діатонічних неакордових звуків, при цьому з опорою в басу на шостий ступінь, а мелодія рухається від п'ятого ступеня. Далі, крім діатонічних, композитор розширює тональність за допомогою хроматичних звуків, але в кінці теми приходиться до «*a*». Таким чином, тема тонально нестійка. Ритмічна несиметричність мелодії нагадує обдумані кроки самотнього мандрівника. Далі тема розчиняється в оркестрі, розмір змінюється на 4/4, і оркестр з солістом виконують невеликий імпровізаційний епізод, побудований на секвенціях, який слугує переходом до виконання основної теми в оркестрі. Тема знову звучить від звуку «*e*», у солюючого англійського ріжка, але друге речення теми продовжують флейта з фаготом. Під час проведення теми в оркестрі соліст мовчить. Та раптом долучається – виконує мотив-перехід до середнього розділу другої частини (ц. 3). Середній розділ побудовано на тематично не концентрованому матеріалі, фонового та імпровізаційного характеру, що утворює особливий колорит. Майже одразу, через декілька тактів Е. Енглунд проводить мотив в партіях дерев'яних духових інструментів, який виконує функцію переходу. Поступово все стихає, і на цьому фоні соліст починає віртуозний епізод на кшталт каденції, але оркестр не мовчить, а підтримує соліста, виконуючи гармонічну функцію. Розмір змінюється: 3/2, 4/4. Завершується середній розділ пасажем у соліста, який в наступному такті (ц. 6) стає фоном для оркестру, в партії якого звучить основна тема в розширеній тональності *d-moll* від звуку «*a*» (реприза). Таким чином, головним засобом розвитку цієї теми є темброво-фактурне варіювання. Мелодія теми при цьому не змінюється. Хвилеподібне крещендо виливається в драматичну кульмінацію з поліритмією між оркестром та солістом. Ритмічно партія соліста відсилає до ритму опорного мотиву першої частини. Друга частина завершується поступовим динамічним стиханням та фактурним розрідженням в тональності *d-moll*.

Третю частину відкриває невеликий вступ, побудований на діалозі між солістом та оркестром. Спочатку соліст на фоні оркестрової педалі, в якій

звучить септакорд від «*b*» з пропущеною квінтою, виконує віртуозний пасаж каденційного типу. Далі оркестр виконує епізод фонового характеру, в якому відбувається модуляція в *C-dur*, розмір з цілого змінюється на  $2/4$  і починає звучати мелодія головної теми в партії соліста.

Тема за структурою схожа на головну тему першої частини, оскільки вона також поспівкова. Основними елементами теми, які надають їй особливого колориту, є ритм та звуковисотний контур. Опорний мотив, що складається з 2-х тактів, починається висхідним пасажем з чотирьох шістнадцятих, далі звучать 6 восьмих. При повторенні в другому такті мотиву ритм збільшується, при цьому мелодичний контур не змінюється. Хоча в оркестрі звучить тризвук *C-dur*, в мелодії теми наявно багато хроматизмів: низький/високий II щабель, високий IV та III щаблі. Це лише підкреслює танцювальний та грайливий характер теми, а також надає їй характерно національного колориту. Вже в другому проведенні теми у соліста композитор удвічі розширює друге речення за рахунок додавання пасажів шістнадцятими. Звуковисотний контур також зазнає змін – композитор піднімає на терцію кінець першого мотиву, а в другому стрімкі пасажі приводять не до звуку «*f*», як це було при першому проведенні, а до основного звуку «*c*». В ц. 1 продовжується композиторська робота з опорним мотивом: речення стають нерівномірними, ритм перетворюється на обернений; інтонаційність зазнає найменших модифікацій та залишається впізнаною, а тональність змінюється на *Es-dur*.

Далі звучить епізод, що побудований на повторенні висхідних чотирьох шістнадцятих, узятих з теми, які стають фоном для оркестру, котрий виконує теми (ц. 2) спочатку від звуку «*a*» в первісному виді, далі від «*g*» у модифікованому: додаються тріолі, змінюється акцентність в ритмічному малюнку та інтонаційність фрагменту теми.

Об'єднання соліста і оркестру в спільному звучанні (на основі руху шістнадцятими) утворює невеликий епізод, побудований на загальних формах руху (ц. 3). Він переходить в ц. 4, в якій віртуозна партія соліста

повністю побудована на пасажах шістнадцятими (початковий елемент теми). При цьому оркестр виконує виключно супровідну роль. Пасажі у соліста поступово завойовують регістровий обшир, на початку ц. 6 вони передаються оркестру, і починається бурхливий епізод діалогу між оркестром та солістом. Цей епізод закінчується блискучим низхідним пасажем у соліста, і після фермати починається новий розділ, в якому роль соліста – виключно фонова (рух шістнадцятими), а оркестр (ц. 8) в основній тональності виконує тему, однак вона позбавлена грайливості, а наділена рішучим і войовничим характером. За способами роботи з темою композитор застосовує ті технічні прийоми, які він використовував на початку частини, коли тему виконував соліст.

Далі відбувається поступове уповільнення темпу, і від ц. 9 звучить фугато. Спочатку тему та протискладення виконує соліст, далі тема проводиться в різних оркестрових партіях. Поступове ущільнення фактури надає темі рішучого характеру. Від ц. 12 звучать тематичні переклички між оркестровими групами та солістом, які змінюються звучанням теми в акордовій фактурі з застосуванням поліритмії. У ц. 14 залишається лише оркестр, який виконує невеликий кульмінаційний епізод, побудований на мотивах теми. Після остинатних акордів знову звучить головна тема III частини (реприза), в альтерованому *C-dur* (ц. 15), але при цьому в оркестрі нашаровується тема фугато.

Реприза ідентична експозиції, проте в бурхливому діалозі між оркестром та солістом композитор змінює оркестрування та спосіб викладення пасажів в партії фортепіано (ц. 19). Цей епізод, як і в експозиції, закінчується яскравим пасажем у соліста, проте тут він набуває більшої експресії та віртуозності. За обсягом пасаж більший, і після поступового уповільнення приводить до туттійного звучання головної теми першої частини (ц. 21). Тема звучить у збільшенні, урочисто та піднесено, в первісному ладовому устрої. Раптом піднесений образ переривається

висхідним пасажом у соліста, який підхоплюється оркестром, і в останніх тактах частини, в мідній групі, звучить елемент теми фугато.

Узагальнюючи принцип композиторської техніки Е. Енглунда, ми дійшли висновку, що композитор в Концерті застосовує різні можливості мотивної техніки. Кожна частина вибудовується за допомогою різноманітних модифікацій та змін опорних мотивів, які є наскрізними. Е. Енглунд трансформує мотиви різноманітно: внутрішньомотивно – ритмічно (збільшення, зменшення, зміна акцентності), інтонаційно, шляхом розширення їх через додавання прохідних звуків; перекомбінування елементів; зрощення мотивів; використовує «зовнішні» засоби – темброві і фактурні (темброво-фактурне варіювання), темпові. При цьому опорні мотиви залишаються цілком впізнаними. Таким чином, мотивна техніка залишається актуальною в умовах неокласичної музичної мови, в межах якої композитор оперує поспівковим тематизмом.

### **2.3. Концерт «Грааль-театр» К. Сааріаго як репрезентант європейської музики другої половини ХХ ст: аспект композиторської техніки.**

Кайя Сааріаго народилася в Гельсінкі в 1952 році. Навчалася в Академії Сібеліуса у модерніста П. Гейнінена (писав твори в додекафонній та серійній техніках). Продовжила навчання у Вищій школі музики у Фрайбурзі у Б. Фернехоу та К. Губера. Брала участь у Дармштадських курсах нової музики. У 1982 році вивчала комп'ютерні технології у композиторській творчості в інституті IRCAM, переїхала до Парижу [38].

У творчому доробку композиторки чимало камерних та вокальних творів. Вона є автором електроакустичної музики, чотирьох опер, ораторії, хорових творів. Чільне місце у творчому доробку займають твори для оркестру та соліста з оркестром, зокрема Концерт для скрипки з оркестром «Грааль-театр» (1994). Авторка зазначає: «Концерт бере свою назву з однойменного роману Ж. Рубо. Джерелом натхнення для написання твору стала гра Гідона Кремера, якому присвячений твір. Порівняно з іншою моєю

музикою, «Грааль-театр» є винятком із низки творів, в яких я комбіную акустичні інструменти з електронними доповненнями. На відміну від ранніх робіт, тут моєю вихідною точкою був витончений звук скрипки та його взаємодія з оркестром» [67].

Концерт написано для парного складу симфонічного оркестру з чотирма групами ударних інструментів, арфою та фортепіано. Партії кожної з груп, до складу якої входить декілька інструментів, записані на одному нотному стані. Наприклад, до складу першої групи ударних інструментів входять: античні тарілочки (кроталії), ксилофон, там-там, трикутник, три підвісні тарілки, каркасний барабан та дзвіночки.

На початку партитури є детальний опис способу виконання того чи іншого прийому. Наприклад, «тремоло необхідно виконувати так щільно, наскільки це можливо», «всі *glissandi* слід починати одразу, на початку звучання ноти». Щодо перкусії: «Ніколи не гасить звуки, але завжди дозволяйте звучати»; арфи: «Звукам арфи завжди слід дозволяти звучати якомога довше», тощо. Також є позначки щодо чвертьтонів. Слід зазначити, що у 1997 році К. Сааріаго створила камерну версію цього Концерту. Перші сторінки партитури, які містять названі рекомендації, свідчать про чуйне ставлення до звуку, тембру в Концерті, що, взагалі, є характерним для всієї творчості композиторки. Не випадково фінська поетеса А. Розе у своєму есеї про творчість К. Сааріаго підкреслює, що для композиторки звук має колір, світло, щільність, форму [66].

Концерт написаний у спектральній техніці, яка в звуковисотній організації музичного тексту спирається на спектральний аналіз звуку (зроблений за допомогою комп'ютерної техніки). Серед композиторів ставлення до спектралізму неоднозначне. З одного боку, під ним розуміють саме техніку, з іншого, він трактується в естетичному аспекті як особливе ставлення до звуку, який розгортається у часі. Поступово поняття розширилось: на сьогодні під спектральною музикою розуміють таку, яка структурно або мовно базується на тембрі. Звернення до спектралізму для К.

Сааріаго – це, скоріше, продовження або новий аспект, розворот її інтересу до звуку та тембру.

Щодо особливостей композиторської техніки в Концерті «Грааль-театр» Е. Бертон, автор біографії композиторки, зазначає: «Перед тим, як прийти працювати в IRCAM, К. Сааріаго познайомилася з французькими композиторами-спектралістами, чиї методики засновані на комп'ютерному аналізі звукового спектру. Цей аналітичний підхід надихнув її на розробку власного методу створення гармонічних структур, а також на детальну нотацію з використанням гармонік, мікротональності та детального континууму звуку, який має обсяг від чистого тону до беззвучного шуму – усі риси, які можна знайти в одному із її найбільш часто виконуваних творів, «Театр Грааль» для скрипки з оркестром чи ансамблем (1994/97)» [38].

Концерт складається з двох частин, які не мають програмних назв. I – *Rubato Delicato*, II – *Impetuoso* (стрімко). Перша частина розпочинається розлогим епізодом, в якому основна роль надається солюючій скрипці. Партія скрипки достатньо віртуозна, заснована на русі шістнадцятими. При цьому оркестр супроводжує скрипку достатньо прозоро, інструментами ударної групи. Ключових знаків немає, проте в партії соліста виокремлюється опорний тон «*d*», а гармонічна структура (звуковий спектр) демонструє гармонічний *D-dur*. Після фермати опорним звуком стає «*g*» (т. 9), утворюється гармонічна структура міксолідійського *g-moll* з високим V щаблем. У 28 т. в басовій лінії, що виконують литаври, виокремлюється остинатний звук «*b*», який переходить в «*a*». Басова лінія литавр, спускаючись мікротонами, сягає тону «*d*» (т. 42). Таким чином, форма рухається та розвивається за допомогою змін гармонічних структур. В свою чергу ритмічні фігури, які є основою ритмічної організації партії скрипки, хоч і мають остинатний характер, проте чергуються і видозмінюються. Так, наприклад, остинатний рух шістнадцятими на початку I частини в партії скрипки містить в середині груп форшлаги, тремоло; шістнадцяті змінюються на рух тридцятьвторими; далі в основу руху покладається

ритмічна формула з тріолями тощо. Ритмічна формульність мелодичної лінії виявляється і на рівні звуковисотності в комбінуванні звуків спектру, і в зміні цієї комбінації в мікророзділах. Оперування стійкими формулами, на перший погляд, віддалено нагадує мотивну техніку, проте сутність таких формул геть інша. Це – мікрочастки єдиного звукового спектру, які окремо, самі по собі не можуть трактуватись як самостійні структурні та смислові одиниці. Вони «працюють» на створення абсолютно нової за типом організації звукової тканини, сутність якої – вслуховування в звук, в звучання, яке складається з формул-клітин на рівні макрочасу.

До 61 т. в оркестрі були задіяні лише струнні, арфа, фортепіано та ударні. В 61 такті долучаються дерев'яні духові, а гармонічна структура утворюється на педальному басовому тоні «*h*» (контрабаси). Далі знову прослідковується напружений рух та видозмінення гармонічних структур, які стали основними на початку концерту. При цьому не можна виокремити опорний тон «*d*». Т. Хоуелл, професор Йоркського університету, музикознавець, дослідник фінської музики зазначає: «Принцип певної противаги – п'ятих або третіх – по обидва боки від центру «*d*» допускає постійний імпульс і рівновагу. Дозвіл цьому центру залишатися неявним протягом такого тривалого часу збільшує переважаючу напругу, особливо коли в момент ясності (т. 173) встановлений центр «*d*» одразу підривається». Далі музикознавець акцентує увагу, що спосіб організації гармонічної структури в першій кульмінації (тт. 173-186) значно відрізняється, оскільки акордова фактура та мінімальна кількість поспівок в партитурі дає сонорно-кластерне звучання. Таким чином порушується вже звичний спосіб формотворення [48, с. 141].

Отже, I частина побудована на варіантному чергуванні епізодів з різними гармонічними структурами, які так чи інакше співвідносяться з опорним тоном «*d*». Чіткої межі між частинами немає. Друга частина ніби «витікає» з першої та за принципом останньої також починається епізодом, в якому звучить лише скрипка *solo*. При цьому партія скрипки більш віртуозна

за рахунок стрімких пасажів. Музичний процес стає все більш напруженим. В гармонічній структурі виокремлюються опорні звуки гармонічного *D-dur*, який швидко змінюється структурою міксолідійського *g-moll* з високим V ступенем. Такий спосіб організації структур повністю співпадає з першою частиною. Т. Хоуелл підкреслює: «Часова компресія у поєднанні з розширенням музичних виразових засобів дуже ефективна, і від початку, коли соліст віртуозно повторює матеріал, що звучав раніше, слухачеві пропонується виміряти такти тут стосовно першої частини» [48, с. 141]. Протягом сольного епізоду скрипки струнна група оркестру лише один раз підтримала соліста, коли в партії останнього утворилася певна «зупинка» у вигляді довгих тривалостей із треллю. Але раптом, після акордової послідовності у скрипки *solo*, в момент останнього акорду, вступає весь оркестр (т. 472), і починається оркестровий епізод. Басова партія достатньо рухлива, що не дає сфокусуватися на певній гармонічній структурі. Оркестрові пасажі нагадують пасажі солюючої скрипки, що звучали раніше. Драматичний характер підсилюється, і після пасажу вгору знову вступає солююча скрипка; в оркестрі звучить лише струнна група у функції тла. Таким чином, ми бачимо образне зіткнення соліста та оркестру. Проте далі вони ненадовго вступають в діалог – оркестр імітує мотиви солюючої скрипки (тт. 502-507). В наступному епізоді соліст та оркестр взаємодіють в єдиному драматичному напруженні. Басовий остинатний звук «*h*» змінює гармонічну структуру, і з опорних звуків можна прослідкувати гармонічний *h-moll* з високим II ступенем, але далі знову встановлюється гармонічний *D-dur* (т. 527). За рахунок обміну репліками між солістом і оркестром знов реалізується їх конфліктне зіткнення, а поступове структурне розширення реплік приводить до центральної кульмінації другої частини (т. 605), в якій знову встановлюється гармонічна структура з опорою на гармонічний *D-dur*, проте вже з низьким II ступенем. Поступово напружений драматизм вщухає, конфліктне зіткнення соліста і оркестру змінюється на взаємодію, домінує споглядальна образність (т. 680).

Завершується Концерт цікавим епізодом. На фоні оркестрової педалі соліст виконує пасажі, які за образною характеристикою можна визначити як сповнені таємничості. В них з опорних звуків складається гармонічний *D-dur*, проте в т. 705 гармонічна структура змінюється на зменшений секстакорд від «*h*». Через декілька тактів опорним стає звук «*d*», і музика розчиняється в кварті *d-g*. Таким чином, утворюється арка – концерт почався і закінчився звучанням солюючої скрипки. Т. Хоуелл акцентує: «Справді, здається, що події пройшли повне коло, оскільки останні моменти достатньо ясно нагадують ті, що були на початку» [48, с. 141].

Як підсумок, зазначимо. Ідея варіантного перетворення матеріалу (звукової матерії) як засіб організації часу і простору реалізується в Концерті на різних рівнях. Звуковисотним «фундаментом» Концерту є звукові спектри, які постійно варіюються, змінюючи висотні позиції; змінюються елементи наповнення (клітини) і їх комбінації. На макрорівні циклу друга частина за музичним матеріалом є варіантом першої. Проте процеси, які відбуваються в другій частині, відбуваються в іншому, стисненому часовому вимірі, що надає музичному процесу більшого емоційного напруження, і, водночас, зберігає єдність циклу та композиторської техніки в Концерті. Т. Хоуелл підсумовує: «Це не стільки зміна атмосфери — у цій «палкій» музиці багато «ніжних» моментів (і навпаки), а скоріше перекомбінування матеріалу в інший час, що є доволі ефективним. Інтерес Сааріаго до варіаційних процесів, які по суті є часовими, мають першість у структуруванні цього концерту» [48, с. 141].

## **Висновки до Розділу 2.**

У творчості С. Пальмгрена, яка належить першій половині ХХ ст., органічно продовжували розвиватись пізньоромантичні традиції, що простежується в його явній орієнтації на авторитет Я. Сібеліуса, на пізньоромантичну стилістику, є наявною в роботі з жанровими моделями, в композиторській техніці. Обраний для аналізу Концерт № 3 для фортепіано з оркестром (1920 р.) написано у формі варіацій на одну тему, що

підкреслюється назвою «Метаморфози». Одночастинна композиція Концерту свідчить про генетичний зв'язок з одночастинними романтичними композиціями, проте у творі С. Пальмгрена відсутні ознаки сонатної форми. Одночастинність та оригінальне уникнення сонатної форми в Концерті, звернення до гнучкої і технічно універсальної варіаційної форми маркує його як твір ХХ століття. Такою ж гнучкою виявляється мотивна техніка, яка у взаємодії з варіаційною технікою, стає основою композиторської техніки в Концерті. Композитор будує єдине ціле з опорного мотиву, залишає його впізнаним в різних контекстах; працює з ним, змінюючи звуковисотно; додаючи елементи; найменших модифікацій зазнає ритм. Таким чином, такий принцип композиторської роботи дуже схожий з принципом мотивної техніки Я. Сібеліуса.

Інше покоління фінських композиторів репрезентує творчість Е. Енглунда, яку ідентифікують як неокласичну. Саме тому музика композитора сприймалася як руйнівник величного національного романтичного стилю. У музичній мові Е. Енглунд застосовує інтонаційно та структурно оформлені теми, енергійний ритм, розширену тональність з використанням дисонансів, велику роль відводить поліфонії, застосовує насичену оркестровку.

Концерт № 1 для фортепіано з оркестром складається з трьох частин: *Moderato*, *Larghissimo* та *Allegro ma non troppo*. Перша частина активна, енергійна, написана в сонатній формі з каденцією перед репризою. Повільна лірична друга частина контрастує першій, написана в складній тричастинній формі. Третя частина танцювальна, у швидкому темпі, написана у специфічній формі: тема (1 розділ), фугато (2 розділ), тема (реприза), головна тема 1 частини, кода. Таку форму можна трактувати як тричастинну репризну з ремінісценцією теми 1-ї частини. Традиційна структура циклу цілком відповідає традиції жанру. Цікавим є стилістичне рішення: тематизм Концерту сягає народнопісенних джерел (наприклад, тема головної партії першої частини заснована на йойку – саамському співі, основна тема фіналу)

і в багатьох випадках має поспівкову структуру. Звуковисотна, ритмічна, ладова, комбінаторна робота з поспівковим тематизмом у взаємодії з прийомами мотивної техніки утворюють специфіку композиторської техніки в Концерті Е. Енглунда. У свою чергу, застосування мотивної техніки в змінюваних стилістичних умовах підтверджують її гнучкість і актуальність.

Творчість К. Сааріаго належить іншому періоду – другій половині ХХ ст. Стильовий і стилістичний злам відбувся і у фінській музиці, яка до того часу була позбавлена активних експериментів, розвиваючись в руслі пізньоромантичних традицій і неокласичних тенденцій. У Концерті для скрипки з оркестром «Грааль-театр» К. Сааріаго втілюється звукоматерія нового типу, організована відповідно до спектральної техніки (витвореної у другій половині ХХ ст.). Концерт двочастинний, в ньому на макрорівні реалізується ідея варіантного перетворення матеріалу. Оперування стійкими формулами, на перший погляд, віддалено нагадує мотивну техніку, проте сутність таких формул геть інша. Це – мікрочастки єдиного звукового спектру, які окремо, самі по собі не можуть трактуватись як самостійні структурні та смислові одиниці. Вони «працюють» на створення абсолютно нової за типом організації звукової тканини, сутність якої – вслуховування в звук, в звучання, яке складається з формул-клітин на рівні макрочасу.

## ВИСНОВКИ

В результаті аналізу наукових джерел встановлено, що поняття «техніка композиції» трактується у двох аспектах: загальному і індивідуальному. Запропоновано окреслити значення понять «техніка композиції» і «композиторська техніка»: 1) техніка композиції – більш узагальнююче поняття, певний спосіб організації музичного матеріалу; 2) композиторська техніка – це: а) конкретна реалізація в творі або групі творів композитора певної техніки композиції; б) синонім майстерності композитора, вміння творчо реалізувати певні технічні прийоми; в) індивідуальна техніка письма композитора як сукупність певних прийомів і методів.

Аналіз трьох інструментальних концертів (Я. Сібеліуса, С. Пальмгрена, Е. Енглунда), які були написані в першій половині і в середині ХХ століття, продемонстрував, що композитори використовують можливості мотивної техніки, втілюючи її в конкретних творах з тими особливостями, які визначаються композиторським стилем та обраною стилістикою (в результаті в творах постає композиторська техніка). Це доводить універсальність і гнучкість мотивної техніки, яка може бути застосована в різностильових і різностилістичних умовах. В умовах жанру концерту вона дає можливість «сконструювати» контрастний тематизм, який відповідає усім вимогам жанру (ефектності, яскравості, концертності, ігровій логіці), і який матиме генетичну спорідненість на основі декількох мотивів, що слугуватиме єдності композиції.

В результаті аналізу наукових джерел, присвячених творчості С. Пальмгрена, встановлено, що композитор органічно продовжував пізньоромантичні традиції. Це підтверджується його орієнтацією на авторитет Я. Сібеліуса, стилістику пізнього романтизму, виявляється в роботі з жанровими моделями, простежується на рівні композиторської техніки. Обраний для аналізу Концерт № 3 для фортепіано з оркестром (1920 р.) написано у формі варіацій на одну тему, що підкреслюється назвою

«Метаморфози». Одночастинна композиція концерту свідчить про генетичний зв'язок з одночастинними романтичними композиціями, проте в концерті С. Пальмгрена відсутні ознаки сонатної форми. Основою композиторської техніки в Концерті є мотивна техніка (мікро-рівень), яка поєднується з варіаційною технікою (макро-рівень). Композитор працює з опорним мотивом шляхом звуковисотних змін, ладових змін, розширення, меншою мірою – ритмічних змін; залишає його впізнаним в різних контекстах. На мотивну техніку «нашаровуються» темброво-фактурні прийоми варіювання теми. Такий принцип композиторської роботи дуже схожий з принципом мотивної техніки Я. Сібеліуса.

Виявлено, що творчість Е. Енглунда представляє інше покоління фінських композиторів. Науковці ідентифікують її як неокласичну, тому вона сприймається як руйнівник величного національного романтичного стилю. У музичній мові Е. Енглунд застосовує інтонаційно та структурно оформлені теми, енергійний ритм, розширену тональність з використанням дисонансів, велику роль відводить поліфонії, застосовує насичену оркестровку. Концерт № 1 для фортепіано з оркестром (1955 р.) є, за традицією тричастинним, однак вирішений цікаво з точки зору стилістики: тематизм концерту сягає народнопісенних джерел і в багатьох випадках має поспівкову структуру. Звуковисотна, ритмічна, ладова, комбінаторна робота з поспівковим тематизмом у взаємодії з прийомами мотивної техніки утворюють специфіку композиторської техніки в Концерті Е. Енглунда. У свою чергу, застосування мотивної техніки в змінюваних стилістичних умовах підтверджують її гнучкість і актуальність.

Історично, стильово і стилістично творчість К. Сааріаго належить принципово іншій епосі в історії європейської і фінської музики, яка до того часу була позбавлена активних експериментів, розвиваючись в руслі пізньоромантичних традицій і неокласичних тенденцій. У двочастинному Концерті для скрипки з оркестром «Грааль-театр» (1994 р.) К. Сааріаго втілюється звукоматерія нового типу, організована відповідно до

спектральної техніки (витвореної у другій половині ХХ ст.). На макрорівні Концерту реалізується ідея варіантного перетворення матеріалу. Оперування стійкими формулами, на перший погляд, віддалено нагадує мотивну техніку, проте сутність таких формул геть інша. Це – мікрочастки єдиного звукового спектру, які окремо, самі по собі не можуть трактуватись як самостійні структурні та смислові одиниці. Вони «працюють» на створення абсолютно нової за типом організації звукової тканини, сутність якої – принципове нове ставлення до звуку, звучання, тембру.

Констатуємо, що фінська музика у ХХ ст. пройшла складний шлях стильової, стилістичної і технічної еволюції від пізньоромантичних традицій на початку століття до опанування досвіду сучасної європейської музики в другій половині ХХ ст. Логіка цієї еволюції відбилась на рівні техніки композиції: від використання можливостей мотивної техніки в поєднанні з іншими методами в композиторських техніках у творах першої половини ХХ-середини ХХ століття (Я. Сібеліус, С. Пальмгрен, Е. Енглунд) до оперування можливостями спектральної техніки, яка витворилась у другій половині ХХ ст. (К. Сааріаго).

Перспективою роботи є дослідження специфіки еволюції фінської музики у другій половині ХХ ст. в контексті загальноєвропейських стильових, жанрових і стилістичних процесів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова В. Ян Сибелиус: очерк жизни и творчества. Москва: Музгиз, 1963. 148 с.
2. Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. ... канд. искусств. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киевская государственная ордена Ленина консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1989. 19 с.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Москва: Музыка, 1971. 376 с.
4. Баранова И. Первая симфония Сибелиуса. *Музыкальный журнал Европейского Севера*. 2015. № 3. С. 17–31.
5. Васирук А. Четвертая симфония Сибелиуса: загадки драматургии. *Вест. Санкт-Петербургской гос. консерв. им. Н. А. Римского-Корсакова*. Санкт-Петербург, 2014. Вып. 1. С. 22–26.
6. Вачнадзе М., Современная музыка Финляндии // О музыке. Тбилиси, 1981. с. 100–103.
7. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва: Московская консерватория, 2011. 440 с., нот.
8. Гайденко И. О понятии “композиторские техники”. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2006. Вип. 17. С. 232–239.
9. Горная И. Финская камерно-вокальная музыка XX века : автореф. дис. ...доктор Искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2006. 42 с.
10. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М. : Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
11. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М. : Советский композитор, 1986. 207 с.
12. Дьячкова Л.С. Гармония в музыке XX века. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.

13. Зарубежная музыка XX века: направления и композиторские техники, школы и творческие портреты композиторов академической традиции: Учебное пособие / Авт.–сост. Т.Г. Жилинская. Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2004. 58 с.
14. Зенкин К. В. Музыка-Эйдос-Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.
15. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 358 с.
16. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. Москва: ТЦ «Сфера», 1998. 344с, нот.
17. Лагутина Е. // «Дух музыкальной техники» (1895) — первая публикация научной теории Х. Шенкера / Научный вестник Московской консерватории. Выпуск 2, 2013. С. 62–68.
18. Малий Д. М. Композиторське мислення в аспекті взаємообумовленості світогляду і техніки письма (на прикладі творчості композиторів другої половини XX століття) *Вісник Харківського Національного Університету Мистецтв ім. І.Котляревського*. Харків, 2017. № 6. С. 118–125.
19. Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка / пер. с фр. Ю.А.Шичалина. М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. 124 с.
20. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
21. Муртомяки В. Ян Сибелиус // 100 замечательных финнов: Калейдоскоп биографий / ред. Т. Вихавайнен; пер. с фин. И. М. Соломеща. Хельсинки : Общество финской литературы, 2004. С. 553–564.
22. Нилова В. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии (конец XIX – начало XX века) : автореф. дис. ...доктор Искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2005. 48 с.
23. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб. : Изд-во СПбГУП, 2008. 152 с.

24. Переверзева М. Алеаторика как принцип композиции: дис. ...доктор Искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Москва, 2014. 570 с.
25. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: автореф. дис. ...доктор Искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Москва, 2003. 56 с.
26. Разгуляев Р. Фортепианное творчество Дьёрдя Лигети: проблемы стиля и интерпретации : автореф. дис. ...кандидат Искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2006. 26 с.
27. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. 166 с.
28. Самойленко Е. М. Жановая природа инструментального концерта и концертное творчество Л. Эшпя : автореф. дисс. ...канд. искусств. : специальность 17.00.02 - Музыкальное искусство / Российской академии музыки имени Гнесиных. Москва, 2003. 26 с.
29. Сибелиус. Скрипичный концерт. URL: [https://www.belcanto.ru/sibelius\\_violin.html](https://www.belcanto.ru/sibelius_violin.html) (дата звернення 04.05.2020).
30. Ступель А. М. Ян Сибелиус, 1965–1957: краткий очерк жизни и творчества. Ленинград: Музгиз, 1963. 107 с.
31. Тавастшерна Э. Сибелиус. Ч. 1. Москва: Музыка, 1981. 279 с.
32. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001 496 с.
33. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учебное пособие. 2-е изд., стер. СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. 368 с.: ил. (Учебники для вузов. Специальная литература).
34. Ценова В. Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2007. 624 с.
35. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

36. Энтелис Л. // Силуэты композиторов XX века: Ян Сибелиус / Ленинград: Музыка, 1975. С. 88–97.
37. Black L. // Jean Sibelius's Legacy: Dorian Departures: Modality in Sibelius' Sixth Symphony / Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017. P. 283–297.
38. Burton A. Kaija Saariaho, biography. URL: <https://saariaho.org/biography/> (дата звернения 20.04.2022).
39. Ekman K. Jean Sibelius ja hänen elämäntyönsä. Otava, 1956. 395 p.
40. Einar Englund. URL: <https://app.nkoda.com/artist?ref=d4345476-23d0-4a23-be6c-00c0d8671457&dl=1> (дата звернения 06.05.2021).
41. Einar Englund. URL: <https://lauttasaarensaatio.fi/1916-einar-englund/> (дата звернения 19.03.2021).
42. Einar Englund. URL: <https://www.fennicagehrman.fi/composers-works/englund-einar/> (дата звернения 21.03.2021).
43. Englund, Einar: Sibeliuksen varjossa: Katkelmia säveltäjän elämästä. Suomentanut Riitta Kauko. Helsinki: Otava, 1997.
44. Grimley D. The Cambridge Companion to Sibelius. Cambridge University Press, 2004. 263 P.
45. Harold E. Johnson. Jean Sibelius Collection at Butler University: A Complete Catalogue. Indiana: Butler University, 1993. 121 p.
46. Heininen P. Einar Englund, «Musiikki», 1976, No 4.
47. Holma H. Practising and Preparing the Sibelius Violin Concerto : Music Performance, master's level. Luleå University of Technology Department of Arts, Communication and Education, 2019. 41 с.
48. Howell T., Hargreaves J., Rofe M. : Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues. Routledge: Abingdon, 2016. 224 P.
49. Howell T. // Jean Sibelius's Legacy: Jean Sibelius: Progressive or Modernist / Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017. P. 241–263.
50. J. Sibelius. Violin Concerto. Soloist S. Chang. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=gpS\\_u5RvMpM](https://www.youtube.com/watch?v=gpS_u5RvMpM) (дата звернения 10.02.2020).

51. Korhonen K. Selim Palmgren - elämä musiikissa. Helsinki: WSOY, 2009. 691 с.
52. Korhonen K. Englund Einar. URL: <https://www.blf.fi/artikel.php?id=1466> (дата звернення 27.04.2021).
53. Koskimies A.-L. Palmgren, Englund - Izumi Tateno, Helsinki Philharmonic Orchestra, Jorma Panula – Piano Concerto No. 2 / Piano Concerto. URL: <https://www.discogs.com/ru/master/1365345-Palmgren-Englund-Izumi-Tateno-Helsinki-Philharmonic-Orchestra-Jorma-Panula-Piano-Concerto-No-2-Piano/image/SW1hZ2U6NTc2MzAzNjE=> (дата звернення 19.11.2020).
54. Krumhansl C. L. et al // Cross-cultural music cognition: cognitive methodology applied to North Sami yoiks / International Journal of Cognitive Science. Cognition 76, 2000. P. 13–58.
55. Layton R. Sibelius. London: J. M. Dent & Sons LTD, 1984. 247 p.
56. Levas S. Jean Sibelius: Muistelma suuresta ihmisestä. Helsinki & Juva: WSOY, 1960. 490 p.
57. Marjamäki V. Juhlavuosien varjossa – Einar Englund in memoriam. URL: <https://synkooppilehti.wordpress.com/2017/01/02/juhlavuosien-varjossa-einar-englund-in-memoriam/> (дата звернення 11.04.2021).
58. Murtomäki V. Symphonic Unity: The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius. Helsinki: Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis, 1993. 340 p.
59. Nieminen R. Kaija Saariaho. Paris: Ircam, 1994
60. New music of the Nordic countries / edited by John D.White. Sheffield: Pendragon Press, 2002. 605 p.
61. Oramo I. // Jean Sibelius's Legacy: Sibelius' Eighth Symphony—Fact and Fiction / Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017. P. 51–65.
62. Palmgren, Selim. URL: <http://www.pianosociety.com/pages/palmgren/> (дата звернення 29.09.2020).

63. Poroila H. Selim Palmgrenin sävellykset : Selim Palmgren förteckning = Werkverzeichnis = Work catalogue / Heikki Poroila. Helsinki : Suomen musiikkikirjastoyhdistys, 2014. 403 s. ; kuv., nuott.
64. Rigbom N.- E. Jean Sibelius. Stockholm, 1948. 196 p.
65. Rickards G. Jean Sibelius. Phaidon Press, 2008. 240 p.
66. Rose A. Kaija Saariaho. URL: [https://www.academia.edu/36969553/Kaija\\_Saariaho\\_pdf](https://www.academia.edu/36969553/Kaija_Saariaho_pdf) (дата звернення 19.04.2022).
67. Saariaho K. Graal théâtre. URL: <https://saariaho.org/works/graal-theatre/> (дата звернення 21.04.2022).
68. Salmenhaara E. Jean Sibelius. Helsinki: Tammi, 1984. 471 p.
69. Sermilä J., Einar Englund // Finlands composers. Hels., 1976. (F. B.)
70. Tawaststjerna E. Finnish piano music since 1945. Michigan: University microfilms international, 1982. 297 p.
71. Tyrväinen H. // Jean Sibelius's Legacy: Institutional Regulation and Parisian Perceptions of Sibelius, 1924–1931: The Schnéevoigts and the Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques / Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017. P. 66–85.
72. Virtanen T. // Jean Sibelius's Legacy: Sibelius' Sketches for the Violin Concerto / Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017. P. 363–375.
73. Weidberg R. // Jean Sibelius's Legacy: Sibelius and Schoenberg / Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017. P. 221–240.
74. Wicklund T. // Jean Sibelius's Legacy: Sibelius and Symbolist Paintings / Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017. P. 201–220.