

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СОЛЬНІ ТА АНСАМБЛЕВІ П'ЄСИ ДЛЯ БАЯНА
П. МАККОНЕНА:
ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Магістерська кваліфікаційна робота
ВАСИЛЕНКА Олександра Сергійовича

Науковий керівник:
Кандидат мистецтвознавства,
старший викладач **ВАЩЕНКО О. В.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело



Василенко О. С.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ПЕТРІ МАККОНЕНА В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ МУЗИКИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	7
1.1. Жанрово-стильові напрямки баянно-акордеонної музики кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	7
1.2. Творчий портрет Петрі Макконена.....	9
Висновки до Розділу 1.....	12
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СОЛЬНИХ П'ЄС ДЛЯ БАЯНА СОЛО П. МАККОНЕНА.....	13
2.1. «A flight beyond time».....	13
2.2. «Disco-toccata».....	19
2.3. «Like Swans».....	23
2.4. «Disco-tango».....	30
Висновки до Розділу 2	35
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНА П. МАККОНЕНА.....	39
3.1. «Легенда» для двох акордеонів.....	40
3.2. «Жага примітиву» для акордеонного тріо.....	44
Висновки до Розділу 3	50
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Фінська баянно-акордеонна школа посідає одне з провідних місць в Європі. В теперішній час вона представлена переважно виконавцями (Марті Рантанен, Маріют Тьонкюнен, Міку Вяйрунен), які активно співпрацюють із сучасними композиторами (Еркі Йокінен, Матті Мурто, Калеві Ахо). На цьому фоні виділяється постать Петрі Макконена / *Petri Makkonen* (нар. 1967), який поєднує в собі дві іпостасі – виконавця і композитора. Будучи обізнаним в сфері виконавської техніки, він блискуче використовує виражальний і віртуозний потенціал інструменту, що не заважає йому створювати досить яскраві композиції, які були гідно оцінені музикантами.

Високий рівень його композиторської майстерності підтверджується тим, що його твори давно увійшли в репертуар баяністів та акордеоністів, звучать на концертах та конкурсах. Так, на *Suope Mondiale* 2015 року [55] його п'єсу «Політ поза часом» («A flight beyond time») включили в програму 5 виконавців, постійною популярністю користуються також п'єси «Як лебеді» («Like Swans»), «Танго-Токата», «Диско-Токата» та «Диско-Танго».

Працюючи з дитячими ансамблями акордеоністів, П. Макконен активно поповнює і ансамблевий репертуар, прикладом чого є композиції «Жага примітиву» для трьох акордеонів, «Пан» для акордеону та смичкового квартету, «Тихий лебідь» для акордеону та скрипки, «Блакитна любов» для альту, акордеона, фортепіано та контрабаса (2012).

Втім, теоретичного осмислення музики композитора ще не відбулося, хоча на сьогоднішній день вона налічує понад 20 творів як для баяна соло, камерно-ансамблевих та оркестрових композицій і може проілюструвати широку жанрову палітру, коло образів і стилістичних засобів, що й зумовлює *актуальність* заявленої теми.

Мета дослідження полягає у виявленні жанрово-стилістичних особливостей п'єс П. Макконена для акордеону або баяна, що реалізується за допомогою наступних завдань:

- оглянути наукову літературу присвячену західноєвропейській баянно-акордеонній музиці межі XX та XXI століть
- надати загальну характеристику творчості П. Макконена;
- зробити композиційний аналіз п'єс для баяна соло «A flight beyond time», «Disco-toccata», «Disco-tango», «Like swans»;
- проаналізувати ансамблеві композиції П. Макконена, зокрема «Легенду»/ «A Legend» (2014) для дуету акордеонів, «Жагу примітиву»/ «Longing for primitivity» для акордеонного тріо (2015);
- визначити особливості форми, тематизму, звуковисотної організації, жанру;
- розкрити специфіку виконавських завдань, що виникають в обраних п'єсах;
- узагальнити спостереження в висновках.

Об'єкт дослідження – композиторська творчість для баяну та акордеону на межі XX та XXI століття, **його предмет** – жанрово-стилістична палітра творчості П. Макконена.

Матеріалом дослідження виступають партитури та аудіо-/відеозаписи п'єс «A flight beyond time», «Disco-toccata», «Disco-tango», «Like swans»; «Легенда»/ «A Legend» (2014) для дуету акордеонів, «Жага примітиву»/ «Longing for primitivity» для акордеонного тріо (2015).

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історико-типологічний* – окреслює стилістичні та жанрові витоки творчості П. Макконена;
- *семантичний* – розкриває символіку/ значення обраних композитором програмних образів та відповідних засобів виразності;
- *жанровий* – моделює типологічний зміст сольних та ансамблевих п'єс П. Макконена;

- *структурно-функціональний* – стосується компонентів композиторського тексту (мелодика; ладо-гармонічні і фактурно-темброві засоби), які утворюють стилістичний комплекс твору;
- *стильовий* – спрямований на виявлення індивідуального змісту усталених у акордеонно-баянній музиці жанрових моделей мініатюри (естрадна, віртуозно-концертна мініатюра тощо);
- *порівняльний* – допомагає усвідомити розмаїття підходів до жанрово-стилістичної специфіки баянно-акордеонних п'єс.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням

- *стилю і жанру та стилістичного змішування* (О. Коменда [19], І. Коханік [20], В. Москаленко [28], Н. Чусерватанасек / Nathinee Chucserwatanasek, [50], Л. К. Норман / L. K. Norman [61], А. Росс / A. Ross [69]);
- *сучасних технік композиції та напрямків* (Д. Андросова [1], І. Двужильна [10], С. Павлишин [34], Д. Коуп / David Core [52], Тон Де Лео / Ton De Leeuw [53]);
- *напрямам розвитку баянно-акордеонної музики на межі XX і XXI століть* (М. Булда [5; 6], П. Голяка [7], Ю. Дякунчак [12; 13], Ю. Дяченко [14], Д. Єргієв [15], Д. Жаріков [17], Д. Кужелєв [24; 25], В. Марченко [27], Я. Олексів [31; 32; 33], А. Сташевський [39; 40; 41], Б. Тищик [43], А. Черноіваненко [46]),
- *сучасної композиторської творчості західноєвропейських композиторів в сфері баянно-акордеонної музики* (Н. Башмакова, К. Гудак [3], Д. Решетник [37], А. М. Стадник [38], М. Фрацкевич / M. Frackiewicz [58], В. Куджала/ Veli Kujala [59]);
- *історії та теорії баянно-акордеонного виконавства* (Ю. Бай [2], М. Давидов [8; 9], В. Дорохіна [11], Б. Єргієв [16], О. Крупін [22], Д. Кужелєв [23], В. Мурза [29; 30], С. Пташенко [36], Ю. Ястребов [48]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше:

- пропонується розгорнутий композиційний аналіз сольних та ансамблевих п'єс П. Макконена;
- порівнюється особливості звуковисотної організації, фактури, трактовки форми в обраних мініатюрах,
- розкриваються жанрово-стилістичні особливості музики П. Макконена.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених творчості П. Макконена, жанру токати в баянно-акордеонному репертуарі, у виконавській практиці акордеоністів та баяністів, а також у теоретичних курсах з «Історії музики ХХ століття», «Практикум з сучасної музики», «Аналіз музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах баяну та акордеону. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів та оркестрантів, які формують свій репертуар на основі сучасної музики та готують конкурсні програми.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділі 1 – «Творчий портрет П. Макконена» присвячено огляду джерел, в яких представлена фактологічна та аналітична інформація щодо творчості композитора. Розділ 2 – «Жанрово-стилістичні особливості п'єс для баяну соло П. Макконена» аналізуються виражальні, композиційні особливості композицій «A flight beyond time», «Disco-toccata», «Disco-tango», «Like swans». Розділ 3 «Жанрово-стилістичні особливості ансамблевих п'єс для баяну/акордеону П. Макконена» присвячено аналізу «монотембрових» ансамблевих композицій – «Легенда»/ «A Legend» (2014) для дуету акордеонів, «Жага примітиву»/ «Longing for primitivity» для акордеонного тріо (2015).

У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 62 сторінки, з них основного тексту – 54. Список використаних джерел включає 70 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ ПЕТРІ МАККОНЕНА В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ МУЗИКИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

В той час як акордеонно-баянна творчість українських композиторів активно висвітлюється в наукових дослідженнях, прикладом чому можуть послужити роботи Ю. Дякунчака [12], Ю. Дяченка [14], Д. Жарікова [17], Д. Кужелева [23], Я. Олексіва [31; 32; 33], А. Сташевського [39; 40; 41], В. Б. Тищика [43], творчість західноєвропейських композиторів залишається майже не висвітленою не тільки в українському, але й в зарубіжному музикознавстві, в той час як композитори різних національних шкіл продовжують створювати для цього інструмента численні композиції. Один з небагатьох зразків уваги до сучасного акордеона і баяна – збірка статей «Modern accordion perspectives» (по більшості педагогічних) [60], яка свідчить про певну дослідницьку активність до різних шкіл – англійської, китайської, польської, литовської; статті Д. Решетника [37]; Н. Башмакової, К. Гудак [3].

1.1. Жанрово-стильові напрямки баянно-акордеонної музики кінця XX – початку XXI століття. Д. Решетник стверджує, що є велика кількість зарубіжних праць, присвячених акордеону, однак в більшості з них увага приділяється історичним аспектам «конструктивного розвитку гармоніки в її різних різновидах», в той час як творчість зарубіжних композиторів майже зовсім не вивчається [37, р. 34]. В свої статті дослідник розглядає фактурні особливості творів О. Шмідта, Н. В. Вігго, П. Ньоргорда, приходячи до висновку про широку палітру виражальних можливостей інструмента, продемонстровану в їх творах, що включає звукозображальні ресурси («В Зоопарку» Н. Вігго), «нетемперовані glissandi, сонорні звучності, ударно-шумові ресурси інструменту, звучання душника тощо» в «Анатомічному сафарі» П. Ньоргорда [р. 39]. Тим самим підтверджується співіснування в творах сучасної датської акордеонної школи як більш традиційних засобів, так і розширеної техніки.

Діяльність французької школи частково висвітлюють Н. Башмакова та К. Гудак, які розглядають сюїту «Брель – Бах» французького композитора Ф. Анжеліса з позицій полістилістики, приходячи до висновку про поєднання французької шансон та бахівського стилю в першій частині, імпресіонізму в другій, музики Азії та джазу – в фіналі твору [3, р. 6]. Тим самим підтверджується актуальність полістилістичних принципів в сучасній французькій музиці для акордеону.

Діяльність фінської школи частково висвітлює Велі Куджала, який розкриває ідею чвертьтонового акордеона. Велі Куджала [59] свідчить, що його можна створити простим і економним шляхом, спеціально не виготовляючи новий інструмент. Для цього треба замінити резонаторні камери (reed blocks) правого та лівого мануалів на чвертьтонові. Акордеоніст свідчить, що весь процес, після певної практики, займає близька 10 – 15 хвилин, а отже робить можливим і використання півтонового, і чвертьтонового інструментів в межах одного концерту. В. Куджала свідчить, що причиною для конструювання такого інструмента стала необхідність виконання концерту «Velinikka» для акордеону та камерного оркестру фінського композитора Сампо Хаапмакі, написаного в 2008 році. Отже, в композиторська практика передувала виконавській. Показово, що автором подібного твору став саме фінський композитор. А вже в 2009 році В. Куджала створив і виконав 45-хвилинний твір під красномовною назвою «Hyperchromatic Counterpoint». Пізніше німецьким композитором Й. Е. В. Шнайдером був написаний Подвійний концерт для звичайного та чвертьтонового акордеона із камерним оркестром.

На думку В. Куджала, виготовлення подібного інструменту може стати реальним відкриттям для вуха («a real ear opener»), адже в такій якості акордеон виступає живим камертоном для ансамблю («living tuning fork») і примушує інших музикантів (які працюють із нетемперованими інструментами) до більш охайного інтонування.

Розглядаючи сучасну польську акордеонну літературу, М. Фрацкевич вказує на пріоритет сольних творів та на особливу роль в польській музиці ансамблевого поєднання акордеону/баяну із віолончеллю [58]. Одним із перших таких творів став «Лабіринт» З. Баргельського (1990). Пізніше з'явиться композиція «В моїй голові....» (2004) В. Блехажа, після його М. Фрацкевич замовив йому сольну композицію «Нурорпеа».

Необарокові тенденції в поєднанні із сакральними все ще зберігають актуальність на початку ХХІ століття. Так одним із визначних творів М. Фрацкевич називає «Прелюдію, Постлюдію і Псалм» (2007) Г. Куленти. Композиторка надає цікаве визначення своєму стилю – «Європейська транс-музика» або «європейський музичний транс» («European trance music»). Він характеризується високим рівнем напруги із «нав'язливим повтором побудов» [58, р. 59], при якому слухач буквально зітхає з полегшенням, коли повтори раптово припиняються.

Мінімалізм у гнучких поєднаннях з іншими явищами також зберігає свої пріоритети. Серед дуетних творів можна виділити «Ритм сумнівів» М. Майкусяка для акордеону та віолончелі, в якому мінімалізм із ознаками репетитивності поєднується з відголосками рок-музики. В «Fifth blue» Б. Ковальського використовується, в свою чергу імпровізація на два патерни у віолончелі, в той час як акордеон дає їй тональну основу (с-moll).

Розширені техніки також активно використовуються, прикладом чого може послужити «Кооператив II» В. З. Зиха для акордеону та віолончелі. Композитор затосовує розширену віолончельну техніку (мультифоніки, флажолетні тремоло, удари), а також шепіт. Зустрічаються і зразки живої електроніки.

1.2. Творчий портрет Петрі Макконена.

Творчість П. Макконена майже не привертає уваги музикознавців – єдине виключення складає робота М. Імханицького, в якій розглядаються як фінська баянно-акордеонна школа на сучасному етапі, а також даються короткі анотації щодо п'єс композитора.

Основоположником фінської школи вважається Могенс Еллегард. Не менш значною є фігура виконавця-акордеоніста Матті Рантанена (нар. 1952), що вплинув на композиторську творчість і плідно співпрацює з кількома десятками провідних композиторів країни. В 1990-ті роки значну роль в пропаганді творчості авторів сучасної скандинавської музики почали відгравати вихованці класу Матті Рантанена, зокрема Маріют Тьонкюнен (нар. 1961), Міка Вяюрюнен (р. 1967). Заслужене визнання, на думку О. Імханицького серед виконавців мають твори Еркі Йокінен /*Erkki Jokinen* (нар. 1941). Першим досвідом співпраці із М. Рантненом стала його пєса «Одинокий» («*Alone*», 1979), потім Концерт для баяну з камерним оркестром (1987), створений також за ініціативи М. Рантанена. Серед інших значних композиторів Фінляндії виділяється фігура Матті Мурто /*Matti Mutro* (нар. 1947). Найбільш яскравим його твором вважається Партита в чотирьох частинах, створена за ініціативою Мікі Вяюрюнена, а також тричастинний концерт «*Ariel*» для баяну з камерним оркестром. Окрему увагу привертає постать Калеві Ахо (*Kalevi Aho*, нар. 1949). Суттєву роль відіграють в його доробку дві сонати для баяна соло, обидві присвячені фінській баяністці Маріют Тьонкюнен. Найбільший інтерес являє п'ятичастинна Друга соната «Чорні птахи» («*Mustat linnut*», 1990).

Останнім в ряду фінських композиторів, що представляють композиторську творчість на сучасному етапі є П. Макконен. Зазначимо, що П. Макконен є наймолодшим із названої плеяди композиторів (на 20 років) і належить вже до іншого покоління музикантів. Крім того, на відміну від попередників, він уособлює постать **композитора-виконавця**, і тому не потребує «співпраці» з іншими баяністами при створенні власних

Петрі Макконен народився в 1967 році в Айсалмі, центральна Фінляндія, поблизу Куопіо. Свою музичну кар'єру він розпочав, граючи народну музику на акордеоні уже віці восьми років. Шість років потому він почав регулярно проводити класичні уроки акордеона з Хайді Веламо на молодшому відділенні академії *Sibelius* в Гельсінкі. У 1994 році закінчив професійний факультет

Академії Сибеліуса з відмінними балами зі спеціалізації «акордеон» (викладав професор Матті Рантанен) та композиції (викладав Хейкі Валпола та Оллі Корткангас).

До міжнародних досягнень Петрі Макконена відносяться друга премія в міжнародному конкурсі звукозапису на акордеоні (категорія до 18 років) у 1985 р.; Срібний диск - приз на Московському фестивалі акордеон у 2006 р. Нагородою в сфері композиторської творчості стала премія за його композицію «Танго-Токката» на конкурсі акордеоністів Coupe Mondiale 2011 року (Шанхай).

Як свідчать інтернет-джерела [63], в даний час Петрі Макконен працює головним чином викладачем акордеону Консерваторії Куопіо, включаючи диригування оркестром акордеоністів Куопіо. Він також проводить міжнародні сольні концерти, представляючи особливо власну музику, грає в декількох ансамблях у різних стилях музики (танго, фольклор, класика), а також працює як театральний музикант (2017-2018 «Fiddler on the Roof»). Крім того, він активно працює членом міжнародних журі конкурсу акордеоністів.

Композиції Петрі Макконена для сольного акордеону складаються з всесвітньо відомих віртуозних сольних творів, таких як «A Flight beyond Time» («Політ поза часом»), Диско-Токата, Диско-Танго і Танго-Токката, характерних сюїт, особливо для дітей, як «Space Music» («Космічна музика»), додекафонна сюїти «Ghost Party» («Вечірка привидів») та «Real Stories» («Реальні історії») та інших сольних творів в різних стилях, такі, як «Anheleto Inquietante», «Choral Prelude», «Pater Noster». Окреме місце посідає альбом «The Red Bike» (включаючи... Like Swans). Його найвидатніші твори камерної музики – «Il Mondo Nuovo» для акордеона та струнного оркестру, Рап для акордеона та струнного квартету, «Blu Amore» для альту, акордеона, фортепіано та контрабаса, Молдавський рок для акордеона та фортепіано, Sonatina для грамати та акордеона, «Longing for Primitivity» за примітивність для трьох акордеонів, Легенда для двох акордеонів та «Mbprschzdt!» для оркестру молодих акордеоністів.

Петрі Макконен також створив багато аранжувань для оркестру молодих виконавців-акордеоністів та багатьох інших інструментальних комбінацій. Він грав як музикант у кількох компакт-дисках: власний сольний компакт-диск («Червоний велосипед») вийшов у 2006 році (Фінський інститут акордеоністів).

Висновки до Розділу 1.

Західноєвропейська баянно-акордеонна музика початку XXI століття ілюструє співіснування різноманітних течій та напрямків. Так, в ній продовжують розвиватися мінімалістичні принципи, репетитивність, елементи полістилістики, і водночас виникають композиції для чвертьтонового акордеону, продовжує розвиватися розширена техніка від нетемперованих *glissandi* до ударно-шумових ефектів, з'являються такі стилістичні виміри як «європейська транс-музика». Майже невивчена діяльність сучасних фінських виконавців та композиторів, хоча їх твори активно залучаються в концертні та конкурсні програми.

Не складає виключення і Петрі Макконен, який є яскравим представником сучасного баянно-акордеонного мистецтва. Він не тільки виступає на концертах і готує сольні програми, але й тісно співпрацює оркестром молодих акордеоністів, результатом чого став ряд композицій для цього оркестрового складу. В його композиторському доробку можна виділити 3 типи творів – оркестрові (для оркестру молодих акордеоністів), камерно-ансамблеві різноманітних складів (для трьох акордеонів, для скрипки та акордеону; для альту, акордеону фортепіано та контрабаса). Втім, найбільш чисельну групу складають сольні п'єси. Майже всі вони, окрім Сонатини, мають програмні назви. Деякі з них утворюють цикли – «Six Royal Canons» (2005), додекафонна сюїта «Ghost Party».

Окремих аспектів щодо обраних нами п'єс торкається в своїй праці М. Імханицький, втім, його спостереження не дають достатнього підґрунтя для визначення стилістичних особливостей даних творів, і тому вони потребують більш докладного аналізу, який буде здійснено в наступних розділах роботи.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СОЛЬНИХ П'ЄС ДЛЯ БАЯНУ СОЛО П. МАККОНЕНА

2.1. «A flight beyond time»

Почнемо з того, що сама назва композиції в різних джерелах набуває різного вигляду – деś можна побачити «The flight beyond the time» (як у доступному нам нотному текст), «Flight beyond time», «A Flight beyond time». Тобто артиклі деś опускаються, деś використовуються визначені/невизначені. Втім, з точки зору англійської мови найбільш адекватно писати «час» як категорію без артикля (оскільки тут не мається на увазі конкретний історичний період, а лише час як вимір). В свою чергу політ теж позбавлений конкретності. Це не «той самий політ», коли «герой» нашої п'єси опинився поза часом (тільки певні автобіографічні асоціації або програмні уточнення могли б нам дозволити мислити подібним чином), а абстрактний політ поза часовим виміром. Втім, на відміну від слова «time» (uncountable noun), «політ» (countable noun) вимагає артикля, і в даному випадку це невизначений артикль «а». Отже, назва п'єси повинна звучати як **«A flight beyond time»**, що ми спостерігаємо в джерелах, де описується біографія и дискографія П. Макконена [62, 63, 64], хоча, наприклад, в каталозі з програмою Coupe Mondiale за 2015 рік [55] постійно зустрічається «The Flight beyond The time».

П'єса **«A flight beyond time»** була написана в 1997 року і не тільки користується популярністю у виконавській середі, але й входить до конкурсних програм, зокрема одного з провідних конкурсів баянно-акордеонної музики Coupe Mondiale. Так, у згадуваній нами програмі за 2015 р. [55] вона представлена у п'яти виконавців в різних категоріях. Серед інших п'єс композитора в програмах учасників представлені «Диско-Токата» (1) и «Танго-Токата» (2).

Як свідчить програма Coupe Mondiale в 2019 році [56], вибір конкурсантів падає на «Політ» вже не так часто (1 виконавець), в той же час в

репертуар залучається нова п'єса П. Макконена «Like Swans» (2), також присутні «Диско-Танго» (2) и «Диско-Токата» (1) і «Танго-Токата» (1). Втім, в порівнянні з «Польотом», «Як лебеді» значно простіша за музикою, і на нашу думку, навряд чи відкриває широкий простір для вияву віртуозних можливостей виконавця.

«**A flight beyond time**» написаний в досить помірному темпі ($\text{♩}=84$), що відповідає Moderato, втім з огляду на початкові 32-гі тривалості, що виконуються правою рукою, ми розуміємо, що ця стриманість темпу оманлива. Більш того, метрономічна позначка супроводжується ремаркою *Con spirito*, (із захопленням), що орієнтує виконавця на активність внутрішнього відчуття часу.

Перший розділ форми (тт. 1 – 40) вистроєний за принципом двох нерівнозначних за обсягом хвиль – в першій (тт. 1 – 30) композитор вибудовує наскрізну драматургічну логіку. Друга (тт. 31 – 40) викликає відчуття зсуву у нову, вищу площину, і водночас виконує функцію переходу до центрального розділу.

Відкривається п'єса легкою мірною пульсацією тону *f* в партії правої руки в ритмі тридцятьдругих, що виконуються через підкладування пальців. Тут виконавцеві потрібно знайти особливе положення руки, яке дозволить виконувати ці 32-гі тихо (*pianissimo*) і невимушено протягом усієї першої хвилі. Крім того, в цій же правій руці буде звучати мелодія, що потребує виділення і легатного звучання. Вже з огляду на перше завдання стає зрозумілим, що вимоги до акордеоніста /баяніста тут достатньо високі.

Для експозицій матеріалу композитор використовує принцип поступового фактурного нашарування – спочатку на остинатну пульсацію нашаровується 1 тон (т. 3), потім інтервал (т. 4) і акорд (т. 5). Це другий «прошарок» фактури, в якому також у вигляді репетицій восьмими тривалостями повторюються співзвуччя. Втім на відміну від остинатності лінії 32-х, тут іде гармонічний розвиток, в якому композитор використовує секвенції, що рухаються по півтонах вниз. Він дає спочатку тризвук, потім

його квінта рухається по хроматизму вниз, потім так само прима й знову опускається верхній голос, а останній ход в ланці здійснюється середнім. В результаті утворюється своєрідне гармонічне «ковзання», яке рухається поступово вниз.

«Схема» гармонічного «ковзання» (1 ланка секвенції) в першому розділі «A Fight Beyond Time» (тт. 9 – 14):



Саме специфіка гармонії надає розвитку першій хвилі форми відчуття поступовості і плавності. Перша ланка секвенції, від D-dur до C-dur (тт. 9 – 13), друга від H-dur до A-dur (тт. 15 -18), третя – від As-dur до Ges-dur (тт. 21 – 25), а перед другою хвилею гармонія застигає на F-dur (т. 27).

Тобто в процесі такого гармонічного руху вниз по хроматичній гамі відбувається повернення до початкового тону f, який тут уже набуває вигляду тризвуку, а отже починає сприйматися як тоніка. В результаті звуковисотна організація може бути сприйнята як тональна, втім гармонічні ходи ґрунтовані не на логіці функційних співвідношень, а на півтонових ходах і загальній структурно-схематичній ідеї (рух по хроматичній гамі), що видає в композиторові ознаки сучасного мислення. Отже, скоріше можна говорити про вільну 12-тоновість із центральним тоном, або використання 12-ступеневої діатоніки.

Третій пласт фактури, який додається композитором останнім (т. 6) – це мелодія, яка теситурою дуже близька до акордової пульсації і тому виділяється лише за рахунок великих ліг. Виразність, наспівність цієї лінії підкреслена композитором ремаркою *cantabile* (т. 6). Говорити про яскраву індивідуальність мелодії навряд чи можна. На початку це чергування висхідного, а потім низхідного допоміжного руху від тону c (велика секунда ↑, мала секунда ↓). Потім - висхідний мажорний тетрахорд в H-dur (т. 15 – 16) і хроматичний ход f-ges-as-a (т. 17 – 18). Надалі мелодія тяжіє до тону f.

Спочатку композитор використовує обспівування (т. 19 – 20), а надалі – обігрування через висхідний хід (т. 21) та низхідний (т. 26), що створює умовний тональний центр (f-moll) до такту 27, де починає відчуватись мажорна основа. Панування ходів на секунду, поступеневого руху та legato надає цій темі ознак ліричної кантилени.

Виклад мелодії, разом з тим, містить риси прихованої поліфонії. Починаючи з такту 15, вона сприймається як діалог двох голосів: висхідному ходу верхнього (т. 15-16) відповідає низхідний у нижньому (т. 17-18). Це підкреслюється теситурно – друга репліка майже на октаву нижче першої. Момент прихованої поліфонії треба враховувати виконавцеві, щоб виразно показати в своїй інтерпретації.

Отже драматургія першої хвилі п'єси будується на принципі поступового нашарування фактурних пластів і взаємодії мелодії (з прихованою поліфонією) та фактично двох остинато – акордових репетицій в ритмі восьмих, логіка яких продиктована низхідним ковзанням по хроматичній гамі, і репетицій 32-х у партії правої руки на незмінному тоні f. З точки зору програмного задуму така диспозиція може сприйматися як поступовий «зліт» та подальший плавний рух. Легкі остинатні репетиції втілюють ідею «паріння» в повітрі, а остинатність асоціюється з ідеєю застиглого часу, характерного для музики мінімалістів. Єдине, що розриває характерне для репетитивного мінімалізму коло музичних засобів – це низхідний рух гармонії по звуках хроматичної гами.

Другі хвилі (тт. 31 – 40) передують не тільки утвердження тоніки F-dur, але й *diminuendo*, що рельєфніше прокреслює межі між двома цими епізодами. В другій хвилі більш стисло і активно проходить наростання – через розширення діапазону і динаміку від *ppp* до *f*. Остинато правої руки, зберігаючи ритміку 32-х, тепер рухаються як мелодія у вигляді двох ланок секвенцій (f-fis-f-b-c) в першій та другій октавах. Ладово мотив коливається між g-moll та d-moll, що в поєднанні з висхідним рухом по хроматизму починає нагадувати вівальдієвську «Грозу». В цей час замість акордових репетицій в партії лівої

руки залишаються пульсуючі вісімки із октавним стрибком в ритмі 16-х на останній долі.

На кульмінації в правій руці залишаються лише репетиції на тоні *f* в римі 32-х (тт. 39 – 40), які звучать тепер на октаву вище і включають октавний стрибок. Крім того, вони виконуються на *staccato*, що привносить додаткове технічне ускладнення.

Центральний розділ – *Misterioso* («містично», загадково) – за своїми масштабами – 15 тактів - не відповідає повноцінній середині. Більш того, тут композитор використовує монодичний виклад – це одноголосна мелодія, яка нагадує меланхолійний монолог. Перша фраза, починаючись з *f*², розгортається в межах низхідного верхнього тетраходу мінорного ладу, при чому мелодія зачіпає тон *ges*, що надає їй фригійського колориту. Якщо перша репліка зупиняється на V ступені, то друга рухається так само вниз, але вже від VII натурального ступеня, стверджуючи одноіменний лад:

П. Макконен, *A Flight Beyond time*, центральний фрагмент, тт. 41 – 45:



Медитативність та ліризм цієї теми посилено витриманими з ферматою паузами. Якщо в першому розділі ефект «польоту» досягався через безупинний рух, то тут навпаки через дихання між фразами, майстерне об'єднання фраз у єдину драматургічну лінію, тонке відчуття пауз. Можна провести аналогію з двома типами пташиних польотів – з активними махами крил та без них, коли крила дозволяють птасі парити.

Перші дві фрази розділу *Misterioso* рухаються вниз, а далі відбувається сходження в протилежному напрямку. Ліга охоплює вже 4 такти (тт. 45 – 49), напруженішою стає інтерваліка – малий мінорний септакорд, хроматичні ходи, що приводять до відхилення в *e-moll*. Потім знову звучить пауза (т. 50), і остання фраза розгортається хвилеподібно з поступовим уповільненням,

завмираючи на тоні *fis*. Після цього йде пауза з ферматою розміром в цілий такт, яка відділяє *Misterioso* від решти композиції.

Наступний розділ (тт. 57 – 64), контрастує попередньому і водночас повертає фігурації 32-х (тільки тут вже репетиції на двох тонах – *a* та *b*), характерні для експозиції, втім цей фрагмент поки що не є репризою. Це стрімке як пружина розгортання і наростання до кульмінації, побудоване на загальних формах руху, наче імітація нового зльоту.

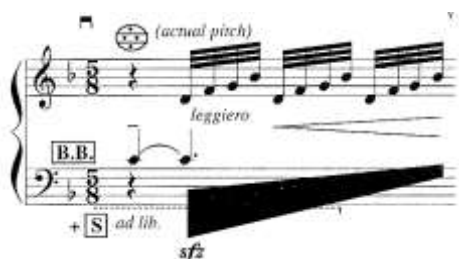
На фоні остинато 16-х, в правій руці звучать висхідні хвилеподібні пасажі 32-х. Кожен з них побудований на симетричній комбінації однакових інтервалів – велика терція+тон+велика терція (4.2.4.), а сам секвентний рух побудований на цілотнової гамі, завдяки чому цей фрагмент звучить гостро, напружено.

П. Макконен, «A Flight Beyond time», т. 61:



Стрімкий зліт продовжується протягом 8 тактів, завершуючись потужним кластерним глісандо:

П. Макконен, «A Flight Beyond time», т. 64?



Саме воно сигналізує перехід до репризи.

Реприза (тт. 65 – 95) варійована та динамізована. Динамізація втілилася в тому, що репетиції на одному тоні замінено на висхідні фігурації 32-х з опорою на тризвучні гармонії. Про повернення основного матеріалу свідчить

акордова пульсація восьмих на тій же висоті, що і в експозиції. Мелодія також звучить незмінно, втім тут вона опиняється в середньому прошарку фактури, що ускладнює її прослуховування. Доповнюється реприза також ремаркою *Brillante* (блискуче) спрямованою на те, щоб підкреслити її віртуозність, яка сягає свого «апогею» в коді (тт. 85 – 95), де кожна перша доля такту підкреслюється *sffz*, а сама динаміка сягає *ff*. Розширюється «розмах» діапазон фігурацій і щільність акордових співзвуч. В гармонії панує тонічний остов і тризвук F-dur, «розбавлений» фрігійським Ges.

2.2. «Disco-toccata». В доробку П. Макконен є три різних твори з близькими назвами – «Диско-Токата» (1993), «Танго-Токата» (≈2011), та «Диско-Танго» (2002), які зближує енергія стрімкого руху, винахідливість в сфері ритму – синкопи, поліритмічні поєднання, а також простота музичної мови, що апелює до естрадної музики, зокрема, року та так званого *tango nuevo* [30].

Всі ці п'єси полюбалися виконавцям та увійшли, поряд із «A flight beyond time», в конкурсний репертуар *Coupe Mondiale*. Більш того, «Танго-Токката» була нагороджена 2-зірковою як «найкраща нова оригінальна п'єса» (категорія «композиторське портфоліо») на *Couple Mondiale* 2011 р. [34]. В такий спосіб «просуваються» нові оригінальні твори для баяну та акордеону.

Показово, що дві з трьох п'єс композитор називає токкатами, комбінуючи жанрове найменування академічної музики із сучасними жанрами популярної – диско, танго. Розглянемо найбільш ранній зразок – «Диско-Токату», щоб виявити особливості трактовки даного жанру.

Звертаючись до жанру токати, композитор так чи інакше апелює до досвіду барокової музики (в добарокову добу токкатою взагалі називали урочисту фанфару). Втім, в епоху бароко токати трактувалися по-різному, хоча загальними їх спільними рисами, як правило, були імпровізаційність і внутрішня контрастність. Стиль бахівських токат акумулює в собі ключові ознаки токати. Втім, існування жанру не переривається після епохи бароко, хоча його інтерпретація в композиторській практиці значно модифікується.

Відзначають, що, починаючи з XIX сторіччя, «токата розвивається як віртуозний жанр “етюдного” типу для фортепіано (К. Черні, Роберт Шуман, Клод Дебюссі, Моріс Равель, Феруччо Бузоні, Е. Кшенек <...>), органу (М. Дюпре, М. Рeger, В. Фортнер та інші), скрипки <....>». При цьому поступово змінюється система музичних засобів, і основною ознакою «пізньої токати» стає «рівномірний ритмічний рух із переважанням ударної акордової техніки» [44].

Розглядаючи токати, дослідники перш за все, мають на увазі клавірну токату. Їй присвячено цілий ряд досліджень, в тому числі дисертацію О. Бондаренко [4]. В сфері баянно-акордеонної музики, на жаль, йому не приділяється достатньої уваги, на відміну від такого жанру як партита, який із токатою зближує барокове коріння, був детально висвітлений в статтях і дисертації Я. Олексіва [31 – 33].

В цілому баянно-акордеонні токати залишаються поза зоною уваги дослідників, хоча, окрім «Диско-Токати» та «Танго-Токати» П. Макконена, ми можемо знайти тут такі цікаві зразки як «Токата» Є. Дербенка (її ще називають «Рок-токатою»), «Токата» М. Голуба, Токата Б. Преча, токати В. Грушевського та О. Шмідта., «Токату і фугу» Е. Флісьєна. Зважаючи на те, що такі п'єси нерідко бувають надзвичайно віртуозними, цікаво дослідити не тільки трактовку жанру, але й характер виконавських завдань в тому чи іншому творі.

Повертаючись до «Диско-Токати» (Disco-Toccata) П. Макконена, зазначимо, що вона є віртуознішою за «A fight beyond time», що виявилось в швидкому темпі, який наближується до Allegro ($\text{♩}=116$), складних ритмічних формах остинато, які повинні звучати ясно та легко. Не випадково композитор використовує ремарку *Leggiero*, щоб зорієнтувати виконавця на очікуване від нього туше.

Із «Польотом» Токату об'єднує використання тривалих остинато, велика роль ритмічної пульсації та поступове нашарування голосів на початку твору.

Композиція п'єси побудована як низка контрастних епізодів, що разом утворюють контрастно-складену форму. Вона сприймається як низка яскравих за тематизмом епізодів, що надає їй ознак мозаїчності.

I розділ, Leggiero, 4/8. починається з пульсації в ритмі восьмих в партії лівої руки по звуках тонічної квінти (a-moll). На цьому фоні експонується простенька мелодія в партії правої руки, з опорою на пентатонну ладову основу та натурально-ладові барви. Втім, композитор виявляє і в цій п'єсі тяжіння до ясної структурної ідеї. Верхній голос рухається в каноні із нижнім звуках а-е-а. Канонічність досягається за допомогою синкопи. Бас вступає на сильну долю а верхній «відстає» від нього на одну шістнадцяту. В свою чергу, в момент паузи в нижньому мелодія рухається дрібними шістнадцятими тривалостями, за рахунок чого виникає комплементарна ритміка, яка зумовлює враження безперервного руху. Експонування мелодії відбувається в перших 20 тактах і фактично являє собою остинатне повторення трьох мотивів – рух до тоніки, до V ступеня, обспівування тоніки октавою нижче. Нижній голос залишається незмінними, утворюючи тонічний органний пункт. початок гармонічного руху зумовлений підготовкою до появи нового голосу в фактурі. Бас рухається поступово вниз, щоб досягти тону а малої октави. Водночас, поряд із діатонікою виникають хроматизми (тризвук h-moll, великий септакорд від B)

Другий етап розвитку в межах першого розділу(тт. 29 –80) базується на тій же темі, яка викладається в ущільненій фактурі – в середньому пласті звучить безперервна синкопована пульсація вісімками. В сутності вона ритмічно співпадає із мелодичною лінією, і тому виконання її правою рукою не складає особливо важкого завдання. Протягом першого розділу фактично не відбувається гармонічних змін, тому, незважаючи на активний рух, він справляє дещо статичне враження, що, між тим, цілком відповідає концепції «диско»-музики.

Другий розділ (тт. 81 – 110) невеликий за обсягом, хоча у ньому викладається фактично два нових тематичних елементи. Перший з них

позначений ремаркою *cantabile*, нагадує зразки фламенко. Акордовий виклад, гостра пунктирна ритміка, що контрастує басу, мінорний колорит, обігрування малосекундового ходу в верхньому голосі – все це надає схожості із іспанською музикою. Втім композитор майже не розвиває цю тему, і знову повертається світлий діатонічний колорит (тт. 93 – 110).

Третій розділ (тт. 111 – 177) пов'язаний з появою нової остинатної пульсації в нижньому голосі – октавної, спочатку в лівій, а потім і в партіях обох рук. Ритміка не змінюється в порівнянні із попередніми розділами, але потужні унісони на початку розділу справляють досить яскраве враження і дають відчуття оновлення музичного матеріалу. Обігрування «порожніх» унісонів на незмінному тоні g триває протягом 27 тактів. Втім, відчуття примітивізму музики у слухача не виникає. Композитор використовує різноманітні ритмічні засоби, зокрема раптові паузи, перекидування унісонів з октави октаву, а також змінні метри для ускладнення матеріалу:

П. Макконен, «Disco-toccata», III розділ, «унісонна» тема, тт. 131 – 136:



Після витриманої паузи (тт. 150 – 151) продовжується обігрування унісонів (тт. 151 – 177), але в більш складному ритмічному паттерні, що викладається шістнадцятими тривалостями. Композитор підкреслює польотність тематизму ремаркою *Leggierissimo*. Легкі октавні стрибки можуть викликати у слухача асоціацію з такими популярним зразком естрадної музики «Повітряна кукуруза» (Popsom, 1972). Під завершення III розділу ритмічний рух стає ще інтенсивнішим – 16-ті перетворюються на 32-гі (тт. 174 – 177), що, поряд із появою терцових співзвуч в басу вносить різноманітність в цю «унісонну» музику.

Четвертий розділ (тт. 178 – 209) супроводжується ремаркою *leggiere con brio* – «легко, з вогнем», що свідчить про необхідність грати завзято, з активним, впевненим туше. Тут з'являється нова мелодія з опорою на рух шістнадцятими та репетиції у межах тонічної квінти (цей розділ написано в умовному C-dur). Лівій руці доручається активна пульсація квінтами. Завершується цей розділ *glissando*.

П'ятий розділ (тт. 210 – 285), який завершує композицію, водночас виступає кульмінацією твору. Він розпочинається в динаміці *fff* з терпкими співзвуччями правої руки, де гармонії тризвуків ускладнено кластерами. Повнозвучна міць цього тематизму підкреслена ремаркою *Sonore*. Згодом кластери поступаються більш прозорим, «стрічковим» лініям голосів, за із підкресленням ритмоформули, що складається з трьох шістнадцятих та синкопи. Вона нагадує рифи в рок-музиці.

Завершує п'єсу лаконічна кода (тт. 273 – 285), побудована на остинатно повторюваному тоні а, тобто тоніці умовного *a-moll*. На ньому виконавець будує наростаючу (*poco a poco crescendo e piu staccato*) і затихаючу динамічну хвилю.

2.3. «Like swans». Композиція для акордеону соло «...Like Swans» («... kuin joutsenet») була написана П. Макконеном в 2000 році. На відміну від більшості інших п'єс для акордеона соло П. Макконена, які виконуються на концертній естраді має не інструментальну, а вокальну природу. Вона і не є яскраво віртуозною, на відміну «Токат» або «Польоту», і це не випадково, адже п'єса була включена в альбом, «Червоний велосипед» («The Red Bike», призначений, в першу чергу, для дітей, хоча упорядкувач відзначає, що деякі його композиції вимагають віртуозної або навіть акторської гри. Альбом складається із 18 п'єс, написаних в період з 1979 по 2000 рік, і фактично «Like Swans» є найпізнішою композицією в цій колекції. Деякі назви зошита явно вказують на образи дитячого світу – як то «Рибалка у відрі»/ «Fishing the Bucket» (1987), або «Червоний велосипед» / «The Red Bike» (1983), «Лось на пробіжці» / «Jogging Elk» (1980), «Щебет птахів» / «Twittering birds» (1981),

інші відсилають до джазової музики, як «Блакитні капці»/ «Blue slippers» (1986) або носять відверто ігрову природу, як, наприклад – «Інтро та фугаццо»/ «Intro & Fugazzo» (1990). Неодноразово композитор звертається до жанру польки – «Несамовита полька» / «Polka furioso» (1979), або «Полька селища Мартіккала» (1984). Ліричні образи мало представлені в альбомі, і «Like Swans» є чи не єдиним таким зразком, який можливо, можна співставити ще з «Весільною піснею» / «Wedding Song» (1982). Втім, ніяких відомостей, щодо того, що альбом був упорядкований самим композитором, немає, отже цілком можливо, що п'єса в ньому опинилася лише по волі редактора, а не по композиторському задуму.

Назва композиції «...Like Swans», що перекладається як «...Наче лебеді» розшифровується двояко. З одного боку, вона відповідає загальному плинному, кантиленному характеру мелодичної лінії та супроводу із погойдуванням фігурацій, що наче відтворює граційні рухи лебедів на воді. З іншого боку, фраза містить три крапки і може бути розшифрована з точки зору ключового феномену лебедів, як птах, що створюють собі пару на все життя, і тоді вона набуде підтексту «Кохати, наче лебеді». З цієї точки зору твір набуває лірично-меланхолійних тонів, що в цілому відповідає характеру мелодики, яка наближується до популярної пісенності. Цікаво, що у іншого сучасного композитора, який пише для акордеону – Юдзі Такахасі /Yūji Takahashi є композиція «Like Swans Leaving the Lake», написана п'ятьма роками раніше П. Макконнена – в 1995 році. Можливо, фінський композитор чув цей твір, і він його надихнув на створення ліричної музики в подібному дусі, але назву вирішив не дублювати повністю, залишаючи простір для фантазії виконавця – інтерпретатора. Крім того, це не єдина «лебедина» пісня П. Макконнена. У нього є ще ансамблева композиція «Лебідь – шипун»/ «Mute Swan» (1983) для скрипки та акордеону, що представляє собою «чуттєву вальсову фантазію» [67]. Для неї характерна відсутність знаків альтерації – вся вона звучить на «білих клавішах».

Близька популярній пісні «Лебедів» і форма композиції. Фактично композитор створює в «Like Swans» інструменталізовану вокальну форму. В ній можна виділити куплети і приспиви, а також брейк після другого приспива. Як правило в ліричних баладах в поп- та рок-музиці на етапі брейку подається новий музичний матеріал, можливо, більш віртуозний з точки зору вокальної партії або інструментальної (може включати інструментальне соло), після чого йде останній приспів, або куплет, створюючи арку до початку пісні. Нерідко в брейку виникають нові гармонічні послідовності, тональні зсуви і ладовий контраст. Тут же можливе досягнення кульмінації, яка продовжується або «знімається» у фінальній частині. У П. Макконена після такого «брейка» йде новий повтор куплету та приспіву. Від суто вокальної форми п'єсу композитора відрізняє те, що він повторює частину куплету після приспіву, в результаті чого кожен новий розділ п'єси має замкнений характер.

Основна тональність «Лебедів» - G-dur, темп доволі жвавий з огляду на метрономічну вказівку $\text{♩} = 114$, і знаходиться на межі Moderato та Allegro. Перші 4 такти п'єси виконують функцію вступу. В них викладається тризвучне арпеджіо (бас+решта звуків акорду), в яких обігрується гармонія кадансового квартсекстакорда та септими домінантсептакорду G-dur. Ритміка (чверть – дві восьмих), налаштовує на спокійне «погойдування», що надає йому певної близькості до жанру колискової.

Мелодія куплету починається з затакту «з вершини джерела» - тону d², і після цього рухається поступенево із затриманнями та повторами кожного ступеня вниз до тоніки. Вже ця коротка фраза втілює декілька образних ідей – і паріння, і заспокоєння. Завершується перше речення теми цікавим гармонічним зворотом із застосуванням VI пониженого ступеня (es) в партії супроводу, що свідчить про ознаки гармонічного мажору. Мелодія спочатку зупиняється на V ступені (d¹), а потім рухається до III (h), що зумовлює загальний низхідний рельєф усього речення.

Друге речення починається аналогічно до першого, але мелодія не доходить до малої октави, а зупиняється на тоніці (g^1), відсутній тут і відтіняючий зворот із барвою гармонічного мажору. Так завершується куплет.

Приспів (тт. 13 – 20) ще простіший за тематизмом в порівнянні із куплетом, тільки дещо рухливіший з точки зору гармонічної мови. Вся мелодія приспіву побудована на мотивах-топтаннях на інтервалі секунди. Перший такий мотив з потрійним повтором ($h-c^1$) стає першою ланкою секвенції, яка пересувається пізніше на один ступінь вгору. Єдине, що надає темі рельєфність - це міждольова (між II та III долями) та міжтактова синкопи. Показово, що мелодія приспіву зосереджена на межі малої та першої октави, завдяки чому вона контрастує «заспіву». Гармонічно перший мотив спирається на гармонію подвійної домінанти, яка розв'язується в D-dur. Його повтор окрашений h-moll, що змінюється гармонією G-dur, при секвентному зсуві виникають контури e-moll (але без терції) із подальшим відхиленням у домінанту (т. 20). Лінія басу, починаючи з т. 17, рухається поступенево вниз (як і мелодія), що надає усім співзвуччям прохідного характеру. Отже, можна сказати, що приспів менш рельєфний, ніж тема куплету, і покликаний, скоріше, створити до нього контраст, ніж довести куплет до нової кульмінації. «Найсильнішою» точкою мелодії виступає саме початок «заспіву» і від нього інтонаційна напруга поступово послаблюється.

Повтор теми куплету (тт. 21 – 30) не відзначений суттєвими змінами, тільки на кількох крупних тривалостях мелодії, композитор додає фігурації вісімками по звуках тризвуків (тт. 22 ; 24; 29), обережно урізноманітнюючи музичну тканину. Він не прагне значного оновлення. Це пов'язано з тим, що основним естетичним завданням даної композиції є пошук насолоди в повторі одного й того ж матеріалу, в якому не відбувається суттєвих змін і економія музичних засобів, які знадобляться композиторові при другому проведенні куплету.

Другий куплет (тт. 31 – 56) позначений динамізацією музичної тканини. Мелодія викладається октавою вище, в ній з'являються форшлаги. Це посилює

ефект «паріння», особливо в перших тактах. В фактурі виникає новий прошарок – контрапункт до мелодії, який може просто «потовщувати» її в октаву, як це відбувається на початку, або заповнювати витримані тони мелодії арпеджованою фігурацію. Таке саме ущільнення фактури та зсув мелодії октавою вище відбувається і в приспіві (тт. 39 – 46). Замість порожніх квінтових співзвуч тепер тут виникають тризвуки та септакорди, а паузи в мелодії заповнюються підголоском. Разом із тим в самій мелодичній лінії не відбувається змін. Проведення теми заспіву після приспіву позначено подальшим варіюванням – тепер замість форшлагу в першій фразі звучить «мордент» (тріоль шістнадцятими) із допоміжним мелодичним рухом, однак окрім цього моменту, ніяких змін відбувається.

Після завершення куплету короткою фразою *non legato* відбувається перехід до брейку (тт. 57 – 76). Тут раптово композитор звертається до позначення гармоній, що вказує на використання спрощеного запису, який передбачає вільне варіювання фактури. За ритмікою і опорою на секундові ходи мелодія брейку нагадує приспів. Однак тут залучається інша гармонія – відразу відбувається відхилення в *e-moll*, потім він відтніюється гармонією *A-dur*. Друга фраза починається з відхилення в *a-moll*, а в її завершенні – *h-moll*. Друге речення брейку (тт. 66 – 76) починається, як і перше, тільки мелодія ущільнюється в октаву, а надалі відбувається новий гармонічний розвиток із переходом в бемольну сферу – *B-dur*, *F-dur*, *As-dur*, *Es-dur*. За рахунок постійної синкопованої пульсації (міждольові та міжтактові синкопи) та активного гармонічного розвитку, тематизм звучить досить динамічно, що зумовлює контраст до основного куплету.

Реприза куплету (тт. 77 – 100) позначена кульмінацією. Фактура верхньої партії ущільнюється до чотириголосся (хоча мелодія спускається знову у другу октаву), використовується динаміка *ff* та різкі акценти *sff*. Гармонія із VI пониженням ступенем набуває вигляд гармонічної субдомінанти (*c-moll*). В другому реченні заспіву використовуються такі ж різкі акценти і включається віртуозна фігурація в завершенні речення (т.84), де по

хроматизмах відбувається висхідний рух. Надалі відбувається новий повтор теми заспіву (тт. 85 – 92), але вже із зсувом на терцію – в B-dur, що надає проведенню нового динамічного рівня. Такий прийом активно застосовується в популярній пісенній музиці, щоб показати новий рівень експресії, досягнутий в останніх куплетах або приспівках. Водночас фактура насичується арпеджованими фігурації шістнадцятих, що надає музичній тканині віртуозності.

В приспіві (тт. 93 – 100) теж з'являються нові елементи – мелодія викладається у вигляді діалогу – із підголоском, що неначе відповідає основній фразі. При цьому гармонічно не відбувається повернення в G-dur, а звучить паралельний до попереднього проведення (B-dur) g-moll. Відповідно до цього звучать гармонії тризвуків c-moll, d-moll, Es-dur тощо.

Останнє проведення теми «заспіву» (тт. 101 – 117) після приспіву можна вважати кодою. Тут композитор дає нову ремарку *Teneramente*, тобто «ніжно» та максимально розріджує фактуру. Перша фраза заспіву проходить на педалі (f^2). Тональність B-dur зберігається, але мелодія викладається у третій октаві (від f^3 , відповідно), що надає їй прозорого звучання. Після двох речень заспіву залишаються лише погойдування супроводу та окремі мелодичні фрази на фоні протягнутої педалі b – f у верхньому голосі. Цей етап композитор підкреслює ремаркою *tranquillo* (тт. 109 – 117). В цілому можна розглядати як коду саме цей момент. Завершується композиція розгорнутим «арфовим» арпеджіато на тонічному співзвуччі B-dur. Отже фактично композитор розширює пісенну форму, яка схематично має вигляд:

A	A	B	A
Куплет 1	Куплет 2	Брейк	Куплет 3+кода

З одного боку, він ускладнює композицію кожного куплету повтором заспіву, в результаті чого вони набувають вигляду простої тричастинної репризної форми. З іншого – розширює останній куплет через подвійне проведення заспіву через що він балансує за масштабами перші два куплети та

наближується до репризи складної тричастинної форми. Результатом такого підходу стає форма, де ми бачимо звичну для П. Макконена тричастинну репризність із порівняно невеликою, в співставленні із крайніми розділами, середньою частиною:

І частина		середина	Реприза+Coda
A	A ¹	B	A ²
aba	a ¹ b ¹ a ¹	cc ¹	a ² a ³ b ² a ⁴
тт. 1 – 30	тт. 31 – 56	тт. 57 – 76	тт. 77 – 117
G-dur	G-dur	e-moll →G	G-dur – B-dur

Як бачимо, крайні розділи приблизно рівні за масштабами, хоча в експозицій куплет повторений двічі, а в репризі начебто тільки один раз. Центральний розділ контрастує не тільки тематизмом, але й тональністю, що зумовлює його виокремлення в самостійний етап, хоча за масштабами (всього 20 тактів) він більше ніж вдвічі поступається іншим. Реприза позначена тональним зсувом та новими варіантами заспівів та приспівів, що дозволяє розглядати її як динамізовану. Отже, композитор працює із пісенною формою, пристосовуючи її до логіки інструментальної п'єси, завдяки чому ця композиція близька до аранжувань, які часто можна зустріти в репертуарі акордеонної музики. Її відрізняє ліричний тон, простота матеріалу із опорою на пісенність, що свідчить про схожість даного зразку із популярною музикою. На відміну від інших п'єс композитор майже уникає використання хроматики і джазових елементів, які могли стилістично і гармонічно доповнити образ, цілковито витримуючи його в рамках «нової простоти». Втім, сказати, що ця композиція призначена для виконання дітьми досить складно, адже їй властиві досить крупні масштаби та щільна фактура, що вимагає досить серйозної виконавської підготовки. Не випадково вона включена в програму *Coupe Mondiale* (наприклад, 2016 та 2019 року), і виконується акордеоністами в конкурсних програмах.

2.4. «Disco-tango» датується 2002 роком і є другою з трьох віртуозних композицій композитора, створених на межі академічної та популярної музики. Складно сказати, чи планував композитор алюзію до композиції під назвою «Диско танго», що представляла Данію на Євробаченні 1979 року і була виконана Томмі Зіібахом.

Як і більшість концертних мініатюр П. Макконена, вона відрізняється простотою мови, яка поєднується із значною віртуозністю, що приваблює виконавців-професіоналів та забезпечує незмінний успіх у слухачів. За формою вона близька до багатьох інших мініатюр композитора і поєднує ознаки куплетності із тричастинною репризною формою. Втім, на відміну від, скажімо «Like Swans», квадратність структур постійно порушується через включення quasi-імпровізаційних фрагментів, які розширюють її зсередини і додають висловлюванню безпосередності і навіть непередбачуваності, при цьому значних відступів від темпу і метру не спостерігається. Результатом стає розгорнута форма, побудована на принципі варіаційної повторності із «новоутвореннями»:

А (перша частина)					середина	Реприза (A ₁)				coda
Вступ	a	b	a ₁	вставка	a ₂ =c	вступ	вставка	a	b	
тт. 1 - 6	тт. 7-16	тт. 17 - 25	тт. 27 - 43	тт. 44-54	тт. 55 - 97	тт. 98-105	тт. 106 - 116	тт. 117 - 125	тт. 126 - 136	тт. 137 - 150

Якщо б спостерігалось постійне повторення структури куплету (a+b), то можна було б говорити про куплетно-варіаційну чи куплетно-варіантну в чистому вигляді. Втім, третє повернення умовного заспіву (a₂) зберігає спорідненість із початковим викладом тільки через звуковисотно-гармонічну організацію та мелодичні звороти, в той час як повністю змінюється ритмоформула супроводу, що перетворюється на фігурації-ostinato шістнадцятими, позбавляючи тему рис танго.

Початкова ремарка *con fuoco*(«з вогнем») вказує на «запальний» характер мініатюри. Він незмінно зберігається протягом усієї композиції, через що вона повинна бути виконана буквально «на єдиному диханні».

Відкривається «Диско-танго» вступом, у якому представлені широкі віртуозні пасажі, що здійснюються до вершини (т.2) і так само швидко низпадають. Перший з них ілюструє опору на гармонію V ступеня d-moll, що буде виконувати функцію основної тональності майже без відхилень протягом усієї мініатюри. Арпеджіо на основі тризвуку a-moll продовжується своєрідним терцієвим рядом, що в черговий раз підтверджує тяжіння композитора до симетричних структур, і приводить до мелодичної вершини gis³. В басу від початку і протягом усього вступу звучить бас а. Другий пасаж (т. 3) в ритмі 32-х має низхідний напрямок і рухається по ламаних арпеджіо, що складаються з кварто-квінтових співзвуч. В результаті він виходить за межі діатоніки. Таку само лінію руху має і останнє арпеджіо зі вступу (т.4), після чого протягом двох тактів звучить акордова пульсація із тремоло міхом (bellow shake), яка готує ритмоформулу супроводу, характерну для танго, а з точки зору гармонії представляє домінанту d-moll. Після цього звучить кластер у високому регістрі і низхідне глісандо, що безпосередньо перетікає у виклад основної теми.

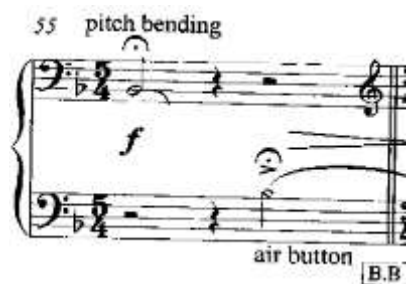
Основна тема (aba, тт.8 – 25) складається з двох періодів, в яких можна бачити аналогії із заспівно-приспівною структурою. Мелодія розташована у верхньому шарі фактури – для неї характерні синкопи, активні затактові ходи, та секвентно повторювані мотиви. Особливо роль секвенцій зростає в другому реченні теми (тт. 13 – 16), де звучать три ланки секвенції. Середній прошарок фактури складає гармонічне заповнення (нерідко створює гармонічні акценти на слабких долях), а в другому реченні виступає підголоском до основної мелодичної лінії і надає викладу рис імітаційної фактури.

Нижній голос складає основну ритмоформулу танго і викладений квартово-квінтовими бурдонами. Тональною опорою виступає d-moll. Причому перше речення класично завершується на домінанті, а друге розпочинається і завершується в основній тональності. При пануванні натурального мінору, ладова організація все ж доповнюється ознаками дорійського ладу (тон h).

Умовний приспів (b, тт. 17- 25), характеризується зміною типу викладу і характеру мелодичної лінії. По-перше, мелодія стає більш наспівною і складається з коротких мотивних ланок. По-друге, вона викладається в октаву, і, по-третє супроводжується ремаркою *cantabile*, тобто «наспівно», що розмежовує умовні «заспів» і «приспів». З ладової точки зору спостерігається рух у сферу паралельного мажору (F-dur). Також змінюється метр (6/8). Подібно до того, як в заспіві було два речення, так само і в приспіві спостерігається аналогічна структура. Втім, на відміну від нього, приспів розмикається кадансом на домінанті, що дозволяє йому безпосередньо перетікати у наступний куплет. Повернення заспіву (тт. 27 – 35) ілюструє майже точний повтор теми а, після чого відбувається варіювання початкового матеріалу.

Друге проведення теми (a₁) являє собою варіацію на основну тему (тт.35 – 43). При збереженні ритмоформули супроводу (тт. 36 – 43), мелодія витісняється фігураціями 32-х, які спочатку хвилеподібно здіймаються вгору (тт.40), а потім так само низпадають (т. 42). Окрім швидких пасажів, рясно використовується тремоловання, яке надає тембру інструмента схожості із рок-органом. Окрім тематичних і тембрових змін, відбувається варіювання структури за рахунок вставок. Перша з них (т. 36) являє собою своєрідний брейк (або брідж) побудований на одній гармонії і варіантному повторі однієї ритмічної і звуковисотної формули, що виконує функцію «відтягування» повернення теми.

Приспів (b₁) звучить майже без змін, за виключенням однотактової вставки, де звучить пасаж з рухом по ламаних квартах та квінтах (т. 48), і завершується пасажем-каденцією (ремарка *cadenza piu lento*, т. 54), побудованій на русі по квінтакордах. Останній звук каденції –b звучить із низхідним ковзанням (*pitch bending*). Він, разом із наступним спец ефектом – натисканням «душника» або «повітряної кнопки» (*air button*), відмежовує перший розділ п'єси від центрального. Нагадаємо, що від душник керує клапаном, дозволяючи міхам розтискатися і стискатися без звуку:



В живому виконанні (наприклад, у версії Аркадія Шкворова) він нерідко замінюється шипінням «пщщ» (якщо інструмент не дозволяє виконати, як вказано). Його функція не стільки полягає в урізноманітненні звучання, скільки в підкресленні відповідної цезури і логічної крапки в розгортанні початкового матеріалу. Отже, в порівнянні із першим проведенням теми, в варіації ми бачимо три вставки, які дещо розгортають «куплет» зсередини.

Центральна частина Disco-tango (тт. 56 – 97) ілюструє збереження основної тональності і спорідненості із мелодикою першої. Отже, її можна розглядати як другу варіацію на початковий куплет або як середину, побудовану на розвитку початкового матеріалу, а не за принципом контрасту, що спостерігається в деяких інших мініатюрах.

Ритміка танго тут відразу витісняється мірним ламаним рухом басу в ритміці шістнадцятих по звуках малого тонічного септакорду і нонакорду. На цьому фоні згодом починає звучати мелодія, в ходах якої упізнається початковий тематизм – затактові структури, опори тощо. На завершення викладу цього видозміненого заспіву з'являються широкі хвилеподібні пасажі в ритміці 32-х, які нагадують матеріал першої варіації.

Наступний етап (тт. 74 – 97) є новою фазою розвитку теми центрального розділу. Тут зберігається басова лінія із рухом по тонічному септакорду, але в паралель до неї тепер звучить лінія середнього голосу теж в ритміці шістнадцятих. Поєднуючи протилежний або паралельний рух відносно лінії басу, вона виступає самостійним контрапунктичним голосом, який ускладнює фактуру. Мелодична лінія, розташована вгорі, в свою чергу, спрощується до окремих затактових ходів на секунду і витриманих тонів, що виділяються на фоні рухливих нижніх голосів. Втім, такий тип викладу зберігається недовго,

і верхні шари замінюються синкопованими акордами, що повстають в чергуванні із хвилеподібними пасажами (тт.82 – 89). Гостроту звучанню надають різкі акценти та виконання на *staccato*. Це поєднується із зсувом у сферу хроматики. В пасажах простежується опора на квартакорди (в тому числі із тритоном і зменшеною квартою), які рухаються за секвентним принципом у висхідному напрямку. Щодо акордів, то тут, при опорі на тризвучні структури відбувається їх поєднання за принципом зсуву на сусіді хроматичні або діатонічні ступені. Так, можна бачити квартсекстакорд *d-moll*, що переходить у збільшений квартсекстакорд *h – es – g* і змінюється мажорним *c – f – a* (т. 84). Отже, тональна організація змінюється доволі раціонально побудованою романтикою. При цьому нижній голос продовжує опиратися на септакорд, але тепер він стає великим мінорним і зсувається на тон вниз (*c – es – g – h*). Завершення центральної частини (тт. 90 -97) виступає кульмінацію, де звучать пульсуючі синкоповані дисонанси на *sfz*. В ролі своєрідної цезури виступає вокальний вигук «ха!» (т. 96).

Реприза першої частини починається з тематизму вступу, який повторює початковий матеріал із ущільненням басу (тт. 98 – 104). Після нього звучить нова контрастна *quasi-імпровізаційна* вставка (тт. 106 – 116), де вводиться новий прийом - *глісандо*, в тому числі *глісандо* кластерами (тт. 115 – 116), а також панує *скерцозність*, яка до цього була представлена лише частково. Чергування пульсуючих кластерів подано у фактурі, що наближується до імітації – діалогу. Задіюється високий регістр – четверта октава, що надає співзвуччям особливої пронизливості. Окрім введення нового віртуозного прийому, ця вставка також виконує функцію «відтягування» репризного повтору, посилюючи слухацький «саспенс». Після тупцювання на кластерах звучить розлогий пасаж, означений ремаркою «*cadenza poco più lento*», побудований на арпеджіо по уже знайомих з центрального розділу квартакордах. При цьому бас теж представлений квартакордами, але вертикальними, які рухаються в низхідному напрямку. Блискуче завершення

«вставки» - це низка різнонаправлених глісандо кластерами. Останнє таке глісандо направлене вниз і приводить до першого звуку мелодії «заспіву» (а).

Його повтор (тт. 117 – 125) майже ідентичний до початкового викладу і супроводжується приспівом (b, тт. 126 – 132). Останній безпосередньо перетікає в код (тт. 135 – 150). Мелодія спочатку пульсує у пронизливих трелях в високому регістрі, чергуючись із низхідними пасажами та застосуванням глісандо на завершення фраз, а пізніше замінюється висхідним рухом арпеджіо по звуках квартакордів (тт. 142 – 143) . На завершення коди звучать активні пульсуючі акорди із тремоло міхом (bellows shake, тт. 145 – 146). В останніх тактах відчувається також зв'язок з матеріалом вступу (т. 148). Фінальним акордом виступає радісний тризвук D-dur (т. 149), але він доповнюється висотним ковзанням з тону h (pitch bending), що нагадує завершення першого розділу.

Отже, Диско-танго є віртуозною концертною мініатюрою, доволі цілісною за формою, яка наближується до тричастинної репризної. Формою другого плану виступають варіації, в рамках яких відбувається розвиток початкового «куплету» (теми a+b). Розмикання і розширення куплетної структури відбувається за рахунок віртуозних «вставок», які, подібно до джазових творів, служать в тому числі для «відтягування» повтору основної теми. Цезури кожного розділу підкреслюються специфічними способами виконання (віддушник, ковзання, pitch bending). Разом із тим, композиція сприймається доволі монолітною, не містить ліричних відступів і вимагає від виконавця гри «на єдиному диханні».

Висновки до Розділу 2. Аналіз п'єси «A Flight Beyond Time» дає можливість оцінити потенціал, який вона пропонує виконавцеві – показати невимушеність володіння технікою підкладування, свободу кисті руки в безперевних остинатних фігураціях, увагу до досить розсередженої лінії мелодії і м'якість та точність ритму в репетиціях.

За композицією вона являє собою тричастинну репризну форму. Втім середина, Misterioso, занадто коротка, щоб вона виконувала роль повноцінного

центру тричастинної репризної форми. Це скоріше ліричний відступ, «передишка», перед стрімким «зльотом», що передує репризі. Реприза варіантна і динамізована, в ній значно посилюється віртуозність, що підкреслюється композиторською ремаркою *Brillante*. Отже, з точки зору «експозиції» технічних труднощів ця п'єса дійсно ідеальна, оскільки у баяніста (акордеоніста) є епізод для того щоб відпочити, а потім продемонструвати весь блиск своєї техніки який прогресуюче нарастає в зв'язці – репризі – коді.

Звуковисотна організація поєднує риси діатоніки – виразний остов *F-dur* – із рисами 12-тоновості. Композитор використовує досить просту чітку структурну логіку – це ковзання тризвуків по ступенях хроматичної гами вниз, «сходження» по опорах цілотнової гами, в чому ми не відчуваємо рис функційної гармонії, характерної для тональної техніки.

В свою чергу широке використання остинато (1 тон репетиційно повторюється протягом 30 тактів) надає музиці ознак мінімалістичного мислення, хоча репетитивної техніки П. Маккконен не використовує.

Отже, «Disco-Toccata» являє собою контрастно-складену композицію, в якій можна виділити п'ять різних за масштабами розділів. Найлаконічніший із них – другий – містить всього 20 тактів, - тоді як всі інші більше 60. При стилістичному різномаятті – елементи фламенко, потужні сонорні співзвуччя останнього розділу, елементи рок-музики, п'єса відзначена стильовою єдністю, що зумовлюється збереженням основних ритмічних ідей протягом всієї композиції. Це ж зумовлює і той факт, що незважаючи на внутрішню контрастність вона сприймається «на єдному диханні».

Як і в «Польоті», тут можна виявити основну тональність – *a-moll*, втім, вона носить елемент статичності, а отже про тональну логіку можна говорити лише умовно. Тональні співставленні і розгорнуті гармонічні послідовності в Токаті значно рідше в порівнянні з «Польотом». Це обумовлено тим, що на першому плані для композитора тут енергія ритму, яскравість ритмічного малюнку, в результаті чого гармонічний розвиток відступає на другий план.

Втім, і тут можна виявити тональні співставлення – c-moll (II розділ), C-dur (IV розділ), in G (III розділ). Найбільш яскравим з них є тонально-ладовий контраст в II розділі.

В порівнянні з «Польотом» звертає увагу доволі часте використання ремарок, що уточнюють характер того чи іншого епізоду, зокрема *leggero con brio*, *Leggierissimo*, *Sonore*.

Аналіз п'єс «Політ поза часом» («*A flight beyond time*») та «*Disco-toccata*» Петрі Макконена, що давно вже завоювали популярність в виконавській середі та постійно включаються конкурсних програм *Coupe Mondiale*, дозволяє зробити висновки, що композиції цього яскравого представника фінської школи складають цікаву сторінку сучасного репертуару акордеоніста та баяніста. Простота музичної мови зумовлює та різноманітні можливості для вияву віртуозного потенціалу – це загальні риси, які забезпечують незмінний інтерес музикантів до його творів, хоча спеціальних досліджень, присвячених музиці П. Макконена ми не знайдемо.

Композитор виявляє тяжіння до просто побудованих форм, з ясно виявленими межами розділів, що нерідко підкреслюються витриманими паузами. Так утворюється тричастинна репризна форма в «*A flight beyond time*» в «Диско-танго» та контрастно-складена, калейдоскопічна в «*Disco-toccata*». В експозиційних фазах композитор використовує прийом поступового нашарування голосів, що надає їм ознак процесуальності, хоча за тематизмом оновлення не відбувається. Експозиційність або остинатна повторність превалює в усіх розділах форми. Власне розвиток відбувається через зміни ритмічних паттернів або гармонічний рух. Поряд із ясністю граней форми композитор вільно співвідносить різні за масштабами розділами. Так в «*Disco-toccata*» II розділ складає всього 20 тактів, тоді як перший – 80, а третій – 66, що з точки зору класичних законів форми становить дисбаланс. Пояснюється це, скоріше за все тим, що, якщо якась тема «вичерпує» свій виражальний та драматургічний потенціал, композитор швидко переходить до

нової. Такий підхід свідчить про і гнучкість його композиторського мислення, а також про риси імпровізаційності.

Музика П. Макконена постійно балансує на межі академічної і масової музики. В його п'єсах можна почути і відгомін пісенно-естрадної культури (I розділ, «Disco-toccata»), рок-музики, і танго нуево (II розділ «Disco-toccata»)/ При чому композитор не боїться використовувати відверто примітивний музичний матеріал, як наприклад обігрування унісону протягом майже 70 тактів (III розділ «Disco-toccata»), остінато на одному тоні ($f^{\sharp}$) «A flight beyond time» протягом 30 тактів та інші. Таке тяжіння до репетитивних структур в ритміці або гармонії водночас свідчить про ознаки мінімалістичного мислення, хоча в чистому вигляді репетитивної техніки П. Макконен не використовує. Так, ритмічне остінато в «Польоту» він комбінує з поступовим низхідним рухом гармонії по ступенях хроматичної (I розділ) або цілотнової гами (зв'язка до репризи) та кантиленною мелодією.

Порівнюючи виконавські особливості двох п'єс П. Макконена, треба відзначити, що «Токата» масштабніша і вимагає більше виконавських ресурсів та витривалості у порівнянні з «Польотом поза часом». Водночас, її характеризує більша простота музичної мови, як нерідко наближується до естрадної (перший розділ) або рок-музики (п'ятий розділ), іноді доходячи до примітивізму (третій розділ). Невибагливість тематизму П. Макконен повністю компенсує ритмічними засобами – суцільне синкопування в поєднанні із змінними метрами урізноманітнює музичний матеріал і зумовлює яскравість п'єси. Втім, саме від баяніста багато в чому залежить, чи зможе він донести цей «драйв», цю енергію ритму, не потонувши в технічних, віртуозних труднощах п'єси.

В порівнянні із іншими концертними мініатюрами, «Наче лебеді» вирізняється максимальною простотою музичної мови, опорою на куплетну форму і пісенність, що робить її стилістично близькою до перекладу естрадної пісні для баяну.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНУ П. МАККОНЕНА

Оригінальний ансамблевий репертуар для акордеону/баяну є малодослідженою сферою сучасної музичної науки. І, якщо розвідки в українську музику вже здійснені Б. Кисляком [18], то зарубіжна музика залишається поки що майже невивченою.

В той час як в українській музиці кінця XX – початку XXI століття спостерігається певний «вибух» ансамблевої літератури за участю баяна (акордеона) – саме з цієї тези розпочинає відповідний розділ своєї дисертаційної праці Б. Кисляк [18, с. 157], складається враження, що для західноєвропейської музики подібний репертуар не є показовим, хоча сольний репертуар постійно збагачується новими зразками. Якщо, скажімо, концерти для баяну з оркестром представлені в доробку цілого ряду композиторів – Симфонічна фантазія і аллегро для баяну з камерним оркестром оп. 20 (1958) О. Шмідта, Камерний концерт для баяну з оркестром (1965) Т. Лундквіста, Концерт для баяну з камерним оркестром (1987) Е. Йокінена, то ансамблі зустрічаються епізодично.

Серед мішаних ансамблів представлені «Рухи» (1966) із смичковим квартетом та «Дуель» для баяну з ударними (1966). В. Троян (Чехія) створив ряд ансамблів за участі скрипки та гітари разом із баяном або акордеоном – «Циркова сюїта», «Соловей імператора», «Принц Байя», які відносяться до раннього періоду творчості композитора та написані як музика для мультфільмів.

Твори для монотембрового ансамблю зустрічаємо в доробку Т. Лундквіста - Балада для двох баянів та твір для шести баянів – «Музика Копенгагена». Е. Йокінену (Фінляндія) належать роздуми («Reflections») для дуету баяністів (1983).

Працюючи із оркестром молодих акордеоністів, П. Макконен зробив багато аранжувань для цього складу та оркестру акордеонів у поєднанні із

іншими інструментами. Створює композитор і ряд оригінальних творів для подібних складів, зокрема «Il Mondo Nuovo» для акордеону та смичкового оркестру, «Rap» для акордеону та смичкового квартету, «Moldavian Rock» для акордеону та фортепіано, «Сонатина» для магнітофона та акордеона.

Суто для акордеонних ансамблів ним написані «A Legend» для двох акордеонів, «Longing for Primitivity» для трьох акордеонів та «Mbprschzdt!» для оркестру молодих акордеоністів.

3.1. «A Legend» / «Легенда» для двох акордеонів/баянів соло була написана в 2014 році та присвячена «Duo Furioso» у складі Мірко Євтовича/ Mirko Jevtovic (1989) та Ніколіни Фуріч/ Nikolina Furic (1990). Це дует музикантів, що утворився в 2009 році в Любляні (Словенія).

Нагадаємо, що легендою називають жанр «неказкового прозаїчного фольклору» [26], оповідання про які-небудь історичні події або особистостей. На відміну від казок, легенди не мають традиційних початкових і прикінцевих формул та усталеного чергування подій.

Твори під назвою «легенда» в музиці можуть мати різноманітні жанрові втілення – вокальні, вокально-інструментальні. Назву «легенда» навіть носять деякі опери. Найменування «легенда» ж для програмних п'єс почав використовувати Г. Венявський в «Легенді для скрипки з оркестром» (ор. 17, 1859). Пізніше до легенди став звертатися Ф. Ліст, хоча в нього вона вже набуває статусу жанрового визначення, а не просто програмної назви, як у Г. Венявського (і П. Макконена). Ф. Лісту належать дві легенди для фортепіано «Святий Франциск Ассизський. Проповідь птахам» та «Святий Франциск Ассизський, що йде по хвилях», написаних близька 1863 року.

«Легенда» П. Макконена, не зважаючи на те, що це дует, має багато спільного із написаною майже 20-ма роками раніше п'єсою «Flight beyond time». Близькість виявляється уже на рівні програми – і ідея польоту, і легенда-оповідання – обидва явища розгортаються в часі і викликають аналогії із літературним сюжетом.

Як, і в «A flight beyond time», експозиція початкового матеріалу відбувається через поступове нашарування нових пластів – стрічок. Звуковисотна організація поєднує ознаки діатоніки з тяжінням до *a-moll* та хроматики. Її можна розглядати як своєрідну 12-ступеневу діатоніку, адже центральний остов зберігає своє значення в незалежності від «заповнюючих» лад хроматизмів.

Відкривається «Легенда» остинатними фігураціями першого акордеона по квартах та терціях в русі шістнадцятими. Помірний темп налаштовує на оповідальний лад, який підхоплюється другим акордеоном. Рухаючись по хроматичному низхідному та потім – висхідному тетрахорду в обсязі тритону та ритміці восьмих, його мелодія надає образу загадковості, казковості. На ці дві стрічки нашаровується поліритимічна третя у другого акордеону в ритмі тріолей шістнадцятих. Фігуративний рух спускається да піднімається по півтонах, водночас обігруючи допоміжні секундові ходи. Хвилеподібний хроматичний рух надає музиці майже містичного звучання.

Раптово на цьому фоні народжується максимально проста мелодія в фольклорному дусі (т. 23, В) з опорою на діатонічний пентахорд *a-moll*, що нагадує билинні розспіви. Притаманні їй і риси танцювальності завдяки ритмоформулі дві шістнадцятих – восьма. Зазначимо, що протягом усього викладу «билинної» теми партія другого акордеона зберігає функцію остинатного фону, який складається із двох стрічок фігурацій. Деякий час тема обігрується секвентно в партії першого акордеона. Потім звучить кульмінаційне репризне проведення (т. 33, С) в октавному ущільненні і завмирає. Деякий час звучать фонові фігурації (від т. 47, D), які поступово уповільнюються і затихають. Нарешті залишається лише пронизлива кварта ($e^4 - a^4$), яка «зависає» у вигляді педалі у першого акордеону.

На її фоні після грандпаузи у другого акордеона народжується нова тема (т. 62), що виступає основною темою центрального розділу композиції (тт. 62 – 79). На відміну від «Flight beyond time», де середина виступала в ролі короткого інтермеццо – «передішки», в «Легенді» центральна частина досить

розгорнута і складається з кількох фаз, які можна співставити із строфами. Кожна з них починається однаковим мелодичним ходом, але надалі матеріал різниться. Всього таких строф можна виділити в ній п'ять. Фінальна виконує функцію своєрідної внутрішньої репризи центральної частини.

Основна тема центральної частини контрастує першій темпом, *Lento* (♩ = 54) та ліричним характером, вишуканою складною ритмікою та насиченою хроматизмами мелодикою. Перший аккордеон виконує функцію витриманої педаль в високому регістрі, стаючи фоном для соло другого акордеона. В мелодії зустрічаються квінтолі 16-х, групи з 13 тридцятьдругих, форшлагги, синкопи та вібрато на витриманих тонах. Все це доповнюється гнучким темпом (*molto rubato espressivo*). Разом із тим ладова основа залишається межах хроматичної діатоніки *a-moll*. Водночас хроматика в поєднанні із вільним темпом та ритмікою надають їй відтінок джазової імпровізації. Незважаючи на ліричну виразність даної теми, пронизлива педаль в високому регістрі надає звучанню певної зловісності, тривожності передчуття чогось, що має відбутися. Після першої фрази тема-мелодія в другого акордеону затихає.

Друга ж фраза (т. 66) відкривається таким самим хроматичним тетрахордом з затакту (*c-cis-d-dis-e*) до V ступеня *a-moll*, але продовжується іншим матеріалом, речитативно-декламаційного характеру (т. 66). Він містить репетиції на одному тоні (V ступінь) із наростаючою інтенсивністю та мікроглісандо/ ковзання, на що вказує позначка *pitch bending with bellows* (буквально – «підтягування висоти міхами») в 67 такті:

Третя фраза цієї теми (т. 68, F) відкривається таким самим тетрахордом, але на терцію вище та перетікає у віртуозну каденцію другого акордеона у вигляді ламаних та хроматичних пасажів в ритміці шістдесятчетвертих. Цей момент композитор підкреслює ремаркою «*sempre rubato più brillante quasi cadenza*».

Четверта строфа (від т. 73) є продовженням і кульмінацією каденційного епізоду, де обриси теми розчиняються в низці низхідних акордів, що

спускаються по хроматизмах від тризвуку A-dur. Послідовність вибудовується за принципом інтервального ковзання (через спільні тони між сусідніми акордами). Акордова послідовність проводиться вдруге (т. 75) на секунду вище і з використанням тріолей. Динаміка *fortissimo*, рясні акценти та ремарка *agitato* вказують на значну емоційну напругу. Вона поступово спадає із рухом в низхідному напрямку, супроводжуючись поступовим *ritenuto*.

Після цього звучать окремі початкові інтонації другої теми (т. 75), розділені паузами, повертаючи до її початкового характеру (композитор дає ремарку *espressivo molto sostenuto*).

Після гранд паузи (т. 79) повертається початковий темп п'єси (Tempo primo) та остинатні фігурації першого акордеона. Партія другого (т. 84), яка вступає пізніше відрізняється від початку композиції. Замість поступених хроматичних ходів в ритміці восьмих – тут квінтові ходи по хроматизмах, що рухаються то вниз, то вгору в обсязі терції ($a^1 - f^1$), але фігурації в ритміці тріолей шістнадцятих, які додаються до цієї лінії пізніше (т. 88) не відрізняються від початкових.

Певні зміни відбуваються у викладі «билинної теми» у першого акордеона (т. 92), яка звучить октавою вище експозиції. В момент руху до кульмінації фактура другого акордеона ущільнюється терцієвими співзвуччями, в результаті чого в лівій руці утворюються розкладені тризвучні комплекси замість руху по порожніх квінтах. На самій кульмінації тема «билини» викладається уже не унісонами, а акордами, причому із включенням терпких дисонуючих секунд. У другого акордеона фігурації правої руки подрібнюються до тридцятьдругих тривалостей, а в лівій руці звучать низки співзвуч в ритміці 16-х. Все це надає темі героїко-епічного і навіть потужно-стихійного звучання, викликаючи в уяві образи переможного сили. Звучання раптово обривається без уповільнення (позначка *non rit., attacca*), після чого звучить кода. В ролі коди виступає короткий повтор основної фрази теми, яка може бути проспіваною акордеоністами в унісон (т. 152) на склад «la». Однак

далеко не всі виконавці користуються цією можливістю і віддають перевагу просто грі в унісон.

3.2. «Жага примітиву» / «Longing for primitivity» для акордеонного тріо – в партитурі має подвійну дату. Як зазначають джерела, це зумовлено тим, що вона була написана початково в 1998 році та відредагована в 2015. Присвячена вона Тріо Fratres (від латинської – «Брати») і ними ж була вперше виконана в Куопіо. Надихнута музикою heavy metal [67], вона спирається на рельєфні потужні рифи, що забезпечує їй динамізм і робить її вигідною для концертного та конкурсного виконання.

Іронічна назва «Жага примітиву» вказує на певні естетичні та стилістичні орієнтири. Під музичним примітивом або примітивізмом як правило мається на увазі «третій» прошарок культури/ Як правило, поняття примітиву та примітивізму вторинні та характеризуються серединним положенням між «класичним» фольклором та професійним мистецтвом. Інколи в аспекті примітивізму розглядають джаз, хоча сучасні дослідники схиляються до думки, що джазова музика занадто складна для того, щоб бути ідентифікованою як художній примітив. Інколи (і частіше – помилково) примітивізм змішують з явищем мінімалізму, хоча мінімалізм, в першу чергу направлений до простоти, а не примітиву.

Поява в назві твору П. Макконена слова «примітивність» може бути обумовлена тим, що рокові або хеві-металічні рифи, які наслідує композитор в своїй глибинній сутності апелюють до архаїчної виразності повторюваних остинатних ритмів, що спрямовані на безпосередній емоційний вплив на слухача, оминаючи інтелектуальну складову. В цьому плані дійсно є зв'язок із примітивом, хоча за композицією та музичною мовою, «Жагу» навряд чи можна радикально протиставити іншим композиціям П. Макконена.

Багато спільного «Longing for primitivity» виявляє при співставленні із іншими зразками концертних п'єс композитора – «Flight beyond time» та «A Legend». Написана вона в тричастинній репризній формі. Із «Легендою» її

також зближує використання голосу виконавців, але цього разу не в ролі коди, а перед нею.

Відкривається «Жага примітиву» остинатними фігураціями в ритмі шістнадцятих у другого баяну (акордеону) із синкопами, які підкреслюють ритмічну структуру ключового рифу. Гармонічно він спирається на V ступінь умовного e-moll. Акцентуація здійснюється за рахунок підкреслення відповідних долей тоном h^1 лівої руки на фоні безперевних фігурацій правої та зміщення звуків в мелодичній фігурі $h-a^1-h^1-h$, що дещо нагадує райхівську техніку фазового зсуву. За групуванням тривалостей утворюється структура $3+3+3+2$, де одиницею виступає група з восьмої та шістнадцятої, тільки восьма пропускається, а звучить тільки шістнадцата. На останній, четвертій долі такту цей тріольний принцип чергується із дуоллю – двома синкопованими шістнадцятими:



Подібна ритмічна структура характерна для ряду стилів рок-музики, а також хеві-металу, що відразу орієнтує слухача на відповідну стилістичну ідіому.

Підхоплюючи лінію другого баяна/акордеону, згодом вступають перший та третій (т. 5), дублюючи його лінію фігурацій в унісон. У першого акордеона відрізняється тільки регістровка – орган в протилежність кларнету у другого. Третій акордеон, в свою чергу, використовує регістровку «орган», але грає фігурації на октаву нижче (від Н). Таким чином утворюється темброво-фактурне розмаїття при використанні мінімальних засобів, а потужне остинато із нашаруванням тембрів відтворює ефект наростаючої хвилі, яка невдовзі (т. 9) розбивається о кластер та низхідне глісандо до невизначеного тона. Весь цей фрагмент можна трактувати як вступ.

Друга тема «Жаги» (А, т. 10) відразу викладається на гучній динаміці (fortissimo), тутті ансамблю в досить агресивному звучанні, підкресленому ремаркою *Pesante furioso*, тобто «важко та розлючено». В партії кожного з інструментів представлено свій варіант рифу, побудованого на інтервалах

кварти (h – e) – вони всі містять синкопи та пунктирні ритми і співвідносяться комплементарно з ритмічної точки зору. Найбільш індивідуалізованою є партія першого акордеона, у якого звучать багатозвучні кластери на сильній долі такту, трель на межі такту, що перетікає в низку тріольних пасажів по квартах. Другий акордеон частково дублює цю лінію, подовжуючи трель першого на сильній долі. Але замість фігурацій у нього низхідне глісандо в діапазоні двох октав. Поступово глісандування проникає і в партію першого акордеона (т. 13).

Виклад теми охоплює 8 тактів, після чого вона повторюється (В, т. 18), але з більш активним використанням хроматики. Якщо квартові «зсуви» в початковому викладі рифу відбувалися по сусідніх ступенях діатоніки, то тут нерідко звучать півтонові хроматичні ходи.

Третє проведення теми (С, т. 26) контрастує двом попереднім, оскільки тут композитор використовує контрастну диференціацію партій інструментів. Так, у першого акордеона звучать потужні кластери на першій долі, кластер із глісандо в межах октави на другій, а також кластери в поєднанні із тремоло міхом (bellows shake). У другого акордеона звучить коротка мелодична поспівка з рухом по півтонах, а також співзвуччя з квартовою основою в ритміці шістнадцятих на межах такту, що створюють ритмічну синкопу. За третім акордеоном зберігається лінія рифів, яка поступово ускладнюється ритмічно та інтервально.

Перехід до центрального розділу означений раптовим «очищенням» звучання від хроматики (т. 34) та супроводжується поверненням інтонацій теми вступу, поданих у новому варіанті – ритмічна канва 3+3+3+2 дублюється в унісон усіма акордеоністами, а фігурації звучать лише у другого акордеона октавою нижче початкового проведення. Під кінець фрази скандування ритму набуває особливої потужності за рахунок унісонного дублювання цього елементу в партіях обох рук (тт. 36 – 37). Друга фраза, похідна від теми вступу, навпаки концентрується на остинатних фігураціях шістнадцятих, які звучать на subito pp у другого та третього акордеонів. Тут

змінюється інтонаційна структура, яка охоплює мотив $\text{fis}^1\text{-a}^1\text{-h}^1\text{-e}$ замість початкового $\text{h-a}^1\text{-h}^1\text{-h}$, що надає йому більшої тональної визначеності з точки зору основного e-moll . Третій акордеон, навпаки, тяжіє до h-moll , дублюючи цю фразу напівдзеркально ($\text{h-e-fis}^1\text{-a}$), що також контрастує викладу теми вступу.

На цьому остинатному фоні, який продовжує звучати протягом 15 тактів (тт. 41 – 56) народжується нова тема ліричного характеру у першого акордеону. Їй властиві широкі, майже вокальні фрази, крупна ритміка із використанням витриманих тонів, що супроводжується викладом на *legato* та ремаркою *cantabile*. В мелодії використовуються ходи на ліричні терцові інтервали, триолі чвертей, що створюють відчуття гнучкої, вільної ритміки. Тонально тема тяжіє до h-moll , на що вказує активне використання тону cis , що знаходить пізніше своє розв'язання (т. 46). Виклад першого речення теми охоплює 8 тактів. Друге (Е, т. 49) повертає до основної тональності e-moll , хоча в фігураціях другого та третього акордеона активно починають застосовуватися хроматичні ходи, а остинатність зникає.

Після експозиції звучить друге проведення теми (тт. тт. 57 – 83). Тема першого акордеона починається аналогічно до першого проведення, але ущільнюється в октаву. Партія другого, навпаки, побудована на новому матеріалі – низці хвилеподібних кластерів, що супроводжуються тремоло міхом (*bellows shake*), які фактично утворюють хвилю глісандо, на що вказує композитор (*sempre glissando*). У третього звучать рифові побудови, основані на квінтових співзвуччях та синкопованій ритміці. Вони утворюють остинатний ритмічний фон для мелодії та «сонорного» прошарку другого акордеона. Друге проведення теми розширене в порівнянні із першим, але побудоване на єдиному диханні без внутрішнього членування. Відрізняється його завершення - втрачається основа e-moll і виникають тяжіння до побічних ступенів. Так, спочатку тема кадансує в e-moll (т. 82), а далі (т. 84) – відхиляється в d-moll , на що вказує опорна квінта рифу третього акордеона. Мелодія замовкає і залишаються лише кластерні пульсації другого акордеона

із «уламками» рифів третього, що символізує завершення центрального розділу і перехід до репризи.

Реприза (J, т. 93) характеризується поступовим нашаруванням фігурацій, як і в експозиції, але принцип «збирання» музичної тканини тут інший. Так, відкриває репризу третій акордеон і грає початкові фігурації октавою нижче експозиції. Партія лівої руки виконує таку саму ритмічну функцію, як і на початку п'єси. Через два такти до третього приєднується другий акордеон – з фігураціями в першій октаві та ритмічній пульсації в малій, що теж незначно відрізняється від початку п'єси. Останнім долучається перший акордеон, він грає фігурації в другій октаві, що дозволяє ансамблевому звучанню охопити трьохоктавний діапазон. На відміну від вступу, перехід до основної теми здійснюється не коротким кластером та глісандо, а своєрідною сонористичною каденцією – низкою висхідних кластерів, виконуваних колективно на глісандо в діапазоні від контроктави (третьій акордеон) до третьої октави (четвертої у першого). Вона супроводжується поступовим наростанням динаміки. Останні чотири кластери на *fortissimo* виконуються без глісандо, що символізує досягнення вершини хвилі. Після цього звучить пауза в один такт, а за нею поодинокий кластер та низхідне глісандо у першого акордеона, аналогічно до першої п'єси.

Репризний виклад основної теми (L, т. 106) містить три проведення теми, з яких відрізняється тільки третє (M) із ущільненою партією другого акордеона.

Надалі, як і в експозиції повертається тема вступу, нашаровуючись почерзі у всіх трьох акордеонів в межах двох тактів. Лінія остінатних фігурацій відтворюється із октавним інтервалом, хоча це не унісонний виклад, адже розпочинають вони звучати з різних долей. Другий акордеон – з першої, третій – з третьої, а перший – з другої долі такту. Отже утворюються не дублювання, а паралельні несинхронні стрічки фігурацій, створюючи ефект канону. Водночас несинхронною є ритмічна пульсація на тоні *h*, якою супроводжується виклад фігурацій. В результаті маємо неоднородну

пульсуючу тканину і спостерігаємо, як композитор знову мінімальними засобами досягає розмаїття, використовуючи ресурси ансамблю. Виклад теми вступу триває всього чотири такти і обривається, змінюючись тривалою паузою, після чого третій акордеоніст (О, т. 131) фактично викрикує фразу «Hah-ha-huh-he!». В ній є визначена тонова висота, але ноти позначені квадратними голівками, що, можливо вказує на приблизність інтонування.

З цього моменту можна вже говорити про коду, або перехід до коди.

За використанням голосу відразу зустрічається ще один специфічний прийом – це удари по міху двома руками – тобто використання міху як барабана. Композитор прописує партії лівої та правої рук, точно фіксуючи їх ритміку на нотному стані. Починаючи від дуолей шістнадцятих, партія ударних рухається по лінії дроблення пульсації і переходить до тріолей 16-х, а потім замовкає.

Останній етап коди (Р, т. 139) відкривається новим способом використання голосу - це напіввикрик на голосну «Ааааа!» на fff. Починається він у кожного з музикантів на різній висоті, знову використовуються ромбовидні голівки нот, що можуть вказувати на приблизну висоту. Крім того, у третього акордеона використовується ще й стрибок голосом (можли, глісандування). Цей викрик продовжується низхідним каскадом пасажів першого та другого акордеонів на фоні рифів третього, що походять з матеріалу основної теми та разом із рухом в низький регістр хвиля затихає.

Фінальні такти «Жаги» (Q, т. 144 – 150) відзначені ремаркою *Tranquillo sonore*. Тут каскадно нашаровуються вертикальні комплекси. Спочатку – тризвук E-dur у третього акордеону, що «омажорює» основну тональність. Надалі – E-dur у другого акордеона, і лише останнє співзвуччя – квінтакорд (h – fis – cis) та наступний квартакорд (a – d- g) першого акордеона надають вертикалі більш терпкого сонорного звучання. Після збирання гармонії, вони звучать 2 такти та замовкають. На завершення п'єси композитор доручає акордеоністам колективний кластер з низхідним глісандо та наступним

кластером на сильній долі (у третього акордеона восьмизвучний кластер, у першого та другого – унісони на тоні е).

Висновки до Розділу 3. Спостереження над ансамблевими мініатюрами П. Макконена дозволяє здійснити деякі узагальнення. Композиція п'єси «Легенда» представляє собою тричастинну з контрастною серединою та динамізованою репризою. В кожній із частин акордеоністам віддається соло. В першому розділі – першому акордеону, а в другому – другому. При цьому каденція другого значно віртуозніша, ніж виклад основної теми у першого. В репризі обидві партії насичені технічно складними елементами і не поступаються один одному в віртуозності. Розподіл ролей в ансамблі неначе зорієнтований на два контрастних образи – чоловічий, з яким асоціюється початкова билинна тема, що в репризі набуває войовничого характеру; та жіночий – вишуканий та витончений, втілений у темі центрального розділу. Таке співставлення могло б породити сонатну форму, однак композитор притримується логіки тричастинності. Разом із тим, поєднання в «Легенді» двох персонажів дозволяє розглядати її логіку розгортання як приховану сюжетну програму – розповідь. Розподіл музичного матеріалу ілюструє рівноправність учасників ансамблю, де для кожного є можливість перебувати певний час на першому плані, а потім поступатися іншому. Серед цікавих прийомів, застосованих композитором, треба відмітити ковзання (pitch bending), vibrato та включення голосу виконавців, хоча їх застосування епізодичне і служить лише «приправою» для досить традиційних прийомів гри. Разом із тим, п'єсі не можна відмовити у віртуозності, зумовленій складними фактурними нашаруваннями, особливо в фінальному репризному розділі із поліритмією, акордовою та дрібною технікою, що дають право розглядати «Легенду» як яскраву концертну п'єсу.

Підсумовуючи спостереження над п'єсою «Жага примітиву», слід відзначити, що незважаючи на назву, композитор досить різноманітно подає простий матеріал і з виконавської, і з фактурної точки зору, що не дозволяє називати цю композицію примітивною в негативному сенсі слова. Більш того,

можна сказати, що вона складніше і розгорнутіше за формою в порівнянні із «Польотом» та «Легендою». Тут не тільки розгорнутий середній розділ із кількома фазами викладу теми, але й тема вступу набуває самостійного значення. Крім того, виокремлена кода.

Кожен новий виклад теми позначений певними змінами, які покликані урізноманітнити матеріал. Так, виклад теми вступу може мати вигляд синхронно унісонний, з теми можуть виокремлюватися елементи - композитор може залишати лише фігурації або, навпаки, тільки ритмічну лінію, чи викладати тему асинхронно-канонічно, як ми бачимо в репризі. Урізноманітнюються в порівнянні з іншими п'єсами і прийоми виконання – окрім глісандування, зустрічається тремоло міхом (bellows shake), двічі залучається голос у вигляді напівспіву – викриків, а також застосовується гра поперемінними ударами долоней по міху, що зафіксовано у вигляді точно виписаної ритмічної партії.

ВИСНОВКИ

Огляд жанрово-стилістичної палітри творів П. Макконена для акордеону (баяну) дозволяє визначити концертну мініатюру як жанрову домінанту в доробку композитора. В незалежності від інструментального складу їх можна поділити на дві основні групи:

- естрадні мініатюри, визначені зв'язком із відповідним колом жанрів або напрямків – диско, фламенко («Диско-токата»), tango nuevo («Диско-танго», «Диско-токата»), рок («Жага примітиву»), естрадна пісня («Наче лебеді»).
- концертні мініатюри із узагальненою образно-асоціативною програмою «Політ поза часом», «Легенда», «Жага примітиву».

З точки зору стилістичних елементів між ним є взаємопроникнення, особливо в плані елементів джазу, року, танго, та репетитивності, але відрізняється загальний задум, пов'язаний з – втіленням сюжетних ідей польотності («Політ поза часом») чи взаємодії двох персонажів («Легенда»)

Серед більш складних жанрових моделей у П. Макконена можна виявити зв'язок із легендою як композицію із поемною основою, де взаємодія двох тем приводить до зміни образного змісту першої теми в репризі, яка замість билинно-епічного набуває героїчного і потужно-стихійного звучання.

Звуковисотна організація наближується до тональної, переважно статичного типу (послаблені функційні зв'язки акордів) через використання тривалих остинато на одному акорді, інтервалі чи навіть тоні. Подекуди композитор включає елементи модальності – ознаки фрігійського ладу (середня частина «Польоту») До тональності нерідко додаються штучні конструктивні елементи, які часто виводять організацію в сферу 12-тоновості. В «Польоті» це низка мажорних паралельних тризвуків, з'єднаних за принципом ковзання (D – Des- C – H – A – As – Ges), цілотнова гама, симетричні комбінації інтервалів (4.2.4.). В «Легенді» звуковисотна організація наближується до 12-ступеневої (або хроматичної) діатоніки, в умовах якої доволі чітко відчувається тональний центр a-moll, однак в

мелодичному русі активно залучаються хроматичні тетрахорди. Нерідко композитор тяжіє до кластерної вертикалі (вставка між вступом та репризним проведенням основної теми в «Диско-танго»).

Фактурне мислення композитора ілюструє тяжіння до контрастних ліній, до виразності кожного голосу, що дозволяє говорити про ознаки контрастної поліфонії. Нерідко на початку твору використовується принцип поступового нашарування голосів у вигляді остинатних ліній («Політ поза часом», «Легенда») або «рифів» («Жага примітиву»). Подекуди такі лінії поступово зсуваються ритмічно, що приводить до ефекту «фазового зсуву», використовуваному мінімалістами (зокрема С. Райхом), як, наприклад в «Жага примітиву». Мелодична лінія нерідко викладається у вигляді прихованої поліфонії. При поєднанні кількох інструментів композитор досягає фактурно-тембрового розмаїття за допомогою регістровки.

Технічна складність його музики, віртуозність зумовлена в основному фактурною і ритмічною винахідливістю. В «Токаті» композитор широко задіює синкопи, в умовах яких лінії голосів ніби «відстають» один від одного на одну шістнадцяту, використовує змінні метри. В фактурі нерідко композитор вуалює мелодію, інколи з рисами прихованої поліфонії (І розділ «A flight beyond time») або канонічної техніки (І розділ «Disco-toccata»), і взагалі тяжіє до одночасного поєднання трьох самостійних пластів фактури або трьох ліній – ритмічного, мелодичного і гармонічного.

В ансамблі ролі інструментів розподіляються по-різному. Так, в «Легенді» кожному з виконавців надається можливість певний час солювати, в той час як інший виконує роль супроводу. В мініатюрі «Жага примітиву», навпаки, за кожним інструментом закріплюються незмінні фактурні ролі.

Серед музичних форм композитор найчастіше тяжіє до тричастинної репризної із контрастною серединою, яка панує в більшості зразків, хоча зустрічається і пісенно-куплетна («В наче Лебеді») та більш складна із ознаками контрастно-складеної («Диско-токата»).

Композиційна техніка П. Макконена завдяки частому використанню остинато і статичної тональності наближується до репетитивної, однак в чистому вигляді він її не використовує. Інколи через рясне використання кластерів (в кульмінаціях), виникають сонорні ефекти, а також композитор використовує включення імпровізаційного елементу (несподівані тематичні «вставки», які втручаються в розвиток тематизму), що особливо показово для «Диско-токати» та «Диско-танго».

Виконавська палітра інструменту у П. Макконена доволі рідко виходить за межі традиційної. Окремі прийоми розширеної техніки служать скоріше специфічним засобом, який використовується епізодично, як особлива барва, як, наприклад, викривлення висоти (Pitch bending) в «Легенді»; удари по міху двома руками («Жага примітиву»), глісандо кластерами («Диско-танго»).

Подекуди композитор залучає елементи інструментального театру, включаючи голос виконавців, які служать, з одного боку, особливим спецефектом, а з іншого – виконують роль цезури у драматургічно важливих етапах форми. Так, в коді «Легенди», акордеоністам пропонується проспівати тему на склад «ла»; перед кодою «Жаги примітиву» третій акордеоніст вигукує ряд фонем («Nah-ha-huh-he!»), а в коді колективний викрик «Ааааа!» у кожного з музикантів на різній висоті.

Такий жанрово-стилістичний сплав із постійним межуванням між академічною та естрадною музику утворює своєрідний «фьюжн», в якому еклектичне розмаїття поєднується із певним самообмеженням, простотою, що й зумовлює незмінний інтерес до його творчості виконавців. Тяжіння до стилістичного змішування і репетитивних структур, в свою чергу, ілюструє загальноєвропейські риси баянно-акордеонної творчості П. Макконена, які вже стають певною традицією XXI століття і навіть штампом. Простежити функціонування цих принципів в творчості різних композиторів може стати цікавою перспективою даного дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – музичне мистецтво; Нац. муз. акад. України. К.: НМАУ, 2005, 20 с.
2. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста): монографія. Мелітополь: МДПУ імені Б. Хмельницького, 2014. 612 с.
3. Башмакова Н., Гудак К. Принцип полістилістики Франка Анжеліса (на прикладі сюїти «Б. Б. (Брель – Бах)»). *Мистецтвознавство. Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 33. Том 1. 2020. С. 4–7.
4. Бондаренко О. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру: дис. канд. мистецтвознавства , спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 196 с.
5. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: дис. ... канд. мистецтвознав. / Прикарпатський Національний університет імені В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2007. 270 с.
6. Булда М. Теоретичні аспекти стилевих напрямків естрадно-джазової музики для акордеона (баяна). *Науковий вісник / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 47, книга 11. С. 207–215.
7. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: автореф. дис... канд. мист. 17.00.03. Харків, 2008. 16 с.
8. Давидов М. Ритмодинаміка виконавського інтонування на баяні (акордеоні). *Науковий вісник / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 40., книга 10. С. 9–17.

9. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. Киевская Государственная консерватория. Киев, 1990. 35 с.
10. Двужильная И. Американский минимализм. Минск: А. Н. Вараксин, 2010. 284 с.
11. Дорохін В. Г. Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 18 с.
12. Дякунчак Ю. До питання стилістичних особливостей творчості для баяна-акордеона композиторів України на зламі століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2012. С. 83–92.
13. Дякунчак Ю., Душный А. И. Творчество для баяна-акордеона композиторов Украины конца XX начале XXI веков: стилевые особенности. *Наука. Искусство. Культура*, 2016. С. 16–24.
14. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва XX – початку XXI століття: композиторські та виконавські виміри: дис. канд мистец
15. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття : дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса : ОНМА, 2016. 454 с. твознавства. Харків, 2017. 208 с.
16. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
17. Жариков Д. В. Программность в баянной музыке рубежа XX-XXI веков: магистер. работа / Харьк. нац. ун-т искусств. имени И. П. Котляревского, каф. интерпретологии и анализа муз. Харьков, 2011. 47 с.
18. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів : історико-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецт. : спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 245 с.

- 19.Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf> С. 113–118. (дата звернення: 4.05.2022)
- 20.Коханик И. Динамика смыслообразования в музыкальном стиле. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2006. Вип. 60. С. 25–32.
- 21.Копосова И. Современная финская музыка: Путь к успеху. *Израиль XXI. Музыкальный журнал*, 2009. № 5 (18).
- 22.Крупин А. О некоторых принципах освоения современных приемов меха баянистами. *Вопросы музыкальной педагогики*. Львов, 1985. Вып. 6. С. 23–34.
- 23.Кужелев Д. Баянне виконавство в музичній культурі 70-90-х років (XX ст.). *Науковий вісник / НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 5. С. 48–58.
- 24.Кужелєв Д. О. Баянна творчість сучасних українських композиторів у контексті сучасних стильових тенденцій. До 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського: зб. наук. ст. [ред.-упор. М. Давидов]. Київ : НМАУ, 2010. С. 91 – 101.
- 25.Кужелев Д. До питання взаємозв'язку композиторської та виконавської творчості в сучасній баянній музиці. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру: матеріали Всеукраїнської наук-практ. конф. до 100-річчя Київської консерваторії / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2012. С. 219–223.
- 26.Легенда URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Легенда> (дата звернення 4.05. 2022).
- 27.Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.): дис. канд. мистецтвознавства 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2017. 211 с.

28. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
29. Мурза В. Джазова ритміка в практиці баяніста (акордеоніста). *Науковий вісник* / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 91. С. 263–274.
30. Мурза В. Інструментальне виконавство: артистична культура у структуруванні баянної творчості. *Науковий вісник* / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18, книга 7. С. 207–217.
31. Олексів Я. Баянна сюїта й партита: розмаїття авторських інтерпретацій. 2017. URL: <http://dspu.edu.ua/hsci/wp-content/uploads/2017/12/002-15.pdf> (дата звернення: 14.05. 2020).
32. Олексів Я. Жанрові модифікації сюїти та партити в музичному просторі ХХ століття. URL: http://dspu.edu.ua/youngsc/AQGS/2012_3/Art/121-131.pdf (дата звернення: 14.12. 2020).
33. Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття: автореф. дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів. 2011. 20 с.
34. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Л.: БаК, 2005. 232 с.
35. Примітивізм URL: <https://499c.ru/uk/primitivizm---naivnoe-iskusstvo-eto-genialno-primitivnaya-zhivopis/> (дата звернення 4.05.2022)
36. Пташенко С. Готово-выборный многотембровый баян как универсальный инструмент в контексте современной исполнительской практики. *Молодой народник: ежегодник студ. научных работ.* / ХГУИ; кафедра народних інструментів Харків, 2006. Вип. 1. С. 33–43.
37. Решетник Д. С. Особливості використання тембрового потенціалу акордеона в творах датських композиторів ХХ століття. *World Science*. 5(57), Vol.3. Р. 33–39.

- 38.Стадник А. М. Акордеон в аспекті культурно-мистецьких концепцій Німеччини: історіографія питання. *Young Scientist*. № 10 (50), 2017. С. 343 – 348.
- 39.Сташевський А. Композиційні методи пуантилізму й мінімалістики в сучасній музиці для баяна: особливості художньо-технологічного втілення. *Київське музикознавство*. Київ, 2011. Вип. 41. С. 194–201.
- 40.Сташевський А. Я. Специфічні темброво-динамічні ефекти в сучасній баянній музиці українських композиторів: огляд та класифікація. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: Міленіум, 2015. Вип. I (4). С. 216 – 220.
- 41.Сташевський А. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.
- 42.Танго нуэво URL: https://ru.wikipedia.org/Танго_нуэво (дата звернення: 13.05.2020).
- 43.Тищик В. Б. Програмність в українській баянній музиці (1960 – 2010 роки): дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 200 с.
- 44.Токата URL: <https://www.wiki.uk-ua.nina.az/Токата.html> (дата звернення: 4.05.2022)
- 45.Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. 16 с.
- 46.Черноіваненко А. Фактура як детермінант виражального потенціалу професійної інструментальної творчості (на прикладі баянного мистецтва). *Науковий вісник /Національна музична академія України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 26., книга 9. С. 256–269.
- 47.Фьюжн URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Фьюжн_\(значения\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Фьюжн_(значения)) (дата звернення: 5.05.2022)
- 48.Ястребов Ю. Г. Современные принципы баянной аппликатуры: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Львів, 1976. 20 с.

- 49.Ященко І. Теоретичні основи позиційної аплікатури в баянному виконавстві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Харківський Державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.
- 50.Chucerwatanasek, Nathinee. Narong Prangharoen and Thai cross-cultural fusion: a thesis in musicology ... master of music. Kansas City, Missouri, 2014. 218 p.
- 51.Classical Crossover: A Fusion of Classical and Popular Music URL: <https://sites.google.com/site/classicalmusicinthe21stcentury/classical-music-in-popular-culture/classical-crossover-a-fusion-of-classical-and-popular-music> (дата звернення: 5.05.2022)
- 52.Cope, David. Techniques of the Contemporary Composer, 1st Edition. Schirmer, 1997. 250 p.
- 53.Leeuw, Ton De. Music of the Twentieth Century: A study of its elements and structure. Amsterdam University Press, 2005. 225 p.
- 54.Modernism and Primitivism: Music URL: <https://www.vanderbilt.edu/AnS/english/mwollaeger/Music.htm> (4.05.2022)
- 55.Coupe Mondiale 2015 Program. URL: <http://www.accordions.com/index/squ/archives/1510/2015Program.pdf> (дата звернення: 13.05.2020).
- 56.Coupe Mondiale. International Competition for Accordionists in Casto Marim, Algarve – Portugal. URL: http://www.coupemondiale.org/2019/cn_rev_snc.html (дата звернення: 13.05.2020).
- 57.Edwards, Grego Applegate. Avant-Minimal Accordion Music from Finland: Antii Paalanen's "Beatbox" URL: <https://classicalmodernmusic.blogspot.com/2011/09/avant-minimal-accordion-music-from.html> (дата звернення: 2.05.2022)
- 58.Frackiewicz M. New Polish literature for accordion and cello. *Modern accordion perspectives: articles and interviewes about classical accordion literature, pedagogy and its artictis, professional perspectives* /edited by Claudio Jacomucci. P. 59 – 61.

59. Kujala, Veli. Quarter tone accordion. *Modern accordion perspectives: articles and interviewes about classical accordion literature, pedagogy and its artictis, professional perspectives* /edited by Claudio Jacomucci, 2013. P. 19 – 21.
60. Modern accordion perspectives: articles and interviews about classical accordion literature edited by Claudio Jacomucci. 2013. 89 p.
61. Norman, Lisa Karen. The respective influence of jazz and classical music on each other, the evolution of third stream and fusion and the effects thereof into the 21st century URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-respective-influence-of-jazz-and-classical-on-Norman/a41d853f9b8a1f9bd7598a143c431a1d3be952a4> (дата звернення 5.05.2022)
62. Petri Makkonen URL: <https://www.pifcastelfidardo.it/jury-2018/classical-category-composition-jury/petri-makkonen/?lang=en> (дата звернення: 13.05.2020).
63. Petri Makkonen URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Petri_Makkonen (дата звернення: 13.05.2020).
64. Petri Makkonen collection of chamber music works URL: <http://cma-accordions.com/newsmakkonen.html> (дата звернення: 13.05.2020).
65. Petri Makkonen: Disco-Tango URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LLxAE79tCds> (дата звернення: 13.05.2020).
66. Petri Makkonen - "Flight Beyond the Time" (Aydar Gaynullin, accordion) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dSmorQ68oVU> (дата звернення: 13.05.2020).
67. P. Makkonen: Longing for Primivity for three accordions URL: <https://en.convertor.fi/longingforprimitivy.prod?backurl=pdf.cat--tuote368> (дата звернення 4.05.2022)
68. P. Makkonen Mute Swan. URL: <https://en.convertor.fi/kyhmyjoutsen.prod?backurl=makkonen.cat--tuote366> (дата звернення 4.05.2022)

69. Ross, Alex. The sounds of music in the twenty-first century URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/08/27/the-sounds-of-music-in-the-twenty-first-century> (дата звернення: 2.05.2022)
70. Xiaoqing Cao. Classical Accordion in China. *Modern accordion perspectives: articles and interviewes about classical accordion literature, pedagogy and its artictis, professional perspectives* /edited by Claudio Jacomucci. P. 43–47.