

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

Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**«MISSA A CAPPELLA» Е. РАУТАВААРА:
ВИКОНАВСЬКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖАНРУ**

Магістерська робота

ЛІТВІНОВОЇ КАТЕРИНИ ОЛЕКСАНДРІВНИ

Науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства, доцент

МИХАЙЛОВА Н. М.

Текст містить результати власних досліджень

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Харків – 2024

Зміст

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ ФІНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ.....	6
1.1. Становлення та розвиток фінської композиторської школи.....	6
1.2. Фінська хорова музика в контексті стильових процесів ХХ ст.....	16
Висновки до Розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧА ЕВОЛЮЦІЯ Е. РАУТАВААРА.....	25
2.1. Життєтворчість Е. Раутаваара в контексті національної культури.....	25
2.2. Періодизація хорової творчості Е. Раутаваара; жанрово-стильові орієнтири.....	27
Висновки до Розділу 2.....	35
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «MISSA A CARPELLA» Е. РАУТАВААРА.....	37
3.1. Композиційно-стилістичні та драматургічні засади «Missa a cappella» Е. Раутаваара.....	37
3.2. Особливості інтерпретації «Missa a cappella» Е. Раутаваара.....	42
Висновки до Розділу 3.....	47
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54

Вступ

Актуальність дослідження. Кінець XIX – XX ст. стають часом становлення та розвитку національних композиторських шкіл, який іде паралельно з загальними процесами оновлення музичної мови, переосмислення та нерідко навіть руйнування жанрових канонів, що склалися в європейській музиці. Цей процес фактично продовжується й нині, призводячи до виникнення різноманітних за стилем та самобутніх творів. Відображенням цих тенденцій є, зокрема, й творчість фінського композитора Ейноюгані Раутаваара (1928–2016) – автора восьми симфоній, цілої низки концертів для різних інструментів з оркестром, опер, численних хорових творів. Його стиль пройшов шлях від неокласицизму і захоплення додекафонією і серіалізмом до неоромантизму та постмодерністської еkleктичності. При цьому більшість опусів композитора не є відомими та дослідженими у вітчизняному музикознавстві.

Отже, **об'єктом дослідження** є хорова творчість Е. Раутаваара як віддзеркалення сучасних тенденцій фінської музики; **предметом** виступає виконавська репрезентація жанру в «Missa a cappella» Е. Раутаваара.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильові принципи «Missa a cappella» Е. Раутаваара та специфіку її виконавської репрезентації.

У зв'язку з метою дослідження в роботі ставиться і вирішується низка **завдань**, а саме:

- визначити особливості розвитку духовної хорової музики у фінській музичній культурі;
- висвітлити сучасні тенденції розвитку фінської хорової музики;
- визначити основні жанрово-стильові орієнтири та етапи еволюції творчості Е. Раутаваара;
- охарактеризувати жанрово-стильові параметри «Missa a cappella» Е. Раутаваара в аспекті специфіки виконавської репрезентації твору.

Методи дослідження обумовлені його матеріалом:

- *історичний метод* – необхідний для розуміння процесу становлення та обособлення фінської музики;
- *жанровий* – сприяє розумінню типових жанрових моделей творів духовної музики та процесів їх перетворення у самостійні концертні твори;
- *стильовий* – для виявлення принципів композиторського мислення.
- *інтерпретаційний* – сприяє розкриттю специфіки авторського трактування Е.Раутавааром жанрової моделі меси.
- *функціонально-структурний* – для виявлення композиційно-драматургічних особливостей «Missa a cappella» Е. Раутаваара;
- *хорознавчий* – сприяє здійсненню виконавського аналізу задля виявлення специфічних особливостей та складнощів інтерпретації обраного твору.

Теоретична база. Концепція даної магістерської роботи спирається на фундаментальні розділи сучасної музичної науки, а також спеціальні праці, обумовлені матеріалом дослідження, що розподіляються на такі наукові напрями:

- *проблеми вітчизняного хорознавства* (праці О. Батовської, І. Бермес, Ю. Іванової, О. Заверухи [1 –7]);
- *музична культура Фінляндії та фінська хорова традиція* (праці Кавелі Ахо, Тіма Макінена, Лізи і Ральфа Де Горог, Джона Девіда Уайта та ін. [16–17; 18–19; 22; 24; 27–29; 34; 36; 38; 39; 40; 46; 48; 50]);
- *життя та творчість Ейноугані Раутаваара* (дослідження Кімберлі Скотта, Анна Сівуойа-Гунаратнам, Елрой Фрісен, Родні Дорсі та ін. [20; 21; 23; 25; 26; 30–33; 35; 37; 41; 42–45; 47; 49]);
- *інтерпретологія як інтегративна наука про виконавство* (В.Москаленко, Ю.Ніколаєвська, Л.Шаповалова, О.Самойленко [8; 9 –11; 12; 13–15]).

Матеріал дослідження – нотний текст, аудіозаписи виконання «Missa a cappella» Е. Раутаваара хором Латвійського радіо під керівництвом

Сігвардса Клява, хору Університету Луїсвіля «Cardinal Singers» під орудою Кента Хаттеберга, Національного молодіжного хору Австралії (диригент – Ноел Ансел).

Наукова новизна дослідження полягає у першому досвіді звернення до хорових творів Е. Раутаваара в українському музикознавстві.

Практична цінність дослідження. Результати дослідження можуть бути використані у навчальних курсах «Історія музики ХХ ст.», «Історія хорового мистецтва», «Музична інтерпретація», на заняттях з хорового диригування у самостійній роботі диригентів-хормейстерів, артистів хору.

Структура роботи. Магістерське дослідження складається зі Вступу, трьох розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальних обсяг роботи <51> стор. основного тексту, Список використаних джерел включає <50> позицій.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ ФІНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ

1.1. Становлення та розвиток фінської композиторської школи

Поняття «фінська музика» сьогодні включає в себе національний фольклор, академічну музику – класико-романтичну та сучасну – і популярну музику.

Витоками фінської музики, в тому числі композиторської, є старовинний фольклор. Найдревніший його пласт складають пастуші награвання, а також – народні пісні, серед яких – йойку – невеликі за обсягом вільні імпровізації речитативного складу, що мають велику кількість музичних і текстових повторів, альтерацій. Вони походять з Лапландії, частини Фінляндії, що заселена саамами, народністю, що має власну музичну спадщину, що відрізняється від фольклору інших регіонів. Йойку є однією з найдавніших музичних традицій у Європі та нагадує співи деяких індіанських культур Північної Америки. Вони традиційно співаються а`саррелла й часто присвячені конкретній людині, тварині чи пейзажу.

Найбільш самобутня народна музика Фінляндії здебільшого формувалася також під впливом карельських традиційних мелодій і пісень. Карелія – історична провінція у Фінляндії. Карельські міфи та історії є найчистішим вираженням фінських міфів і вірувань, звідти також йде більша частина національного епосу. Карельська культура у Фінляндії вважається практично незаплямованою германським чи слов'янським впливом, що свідчить про унікальне положення країни між Сходом і Заходом.

З Карелії також походять, наприклад, плачі-причитання, героїчні та епічні пісні – «руни». Мелодії останніх мають вузький діапазон, зазвичай використовують лише перші п'ять нот гами, тактовий розмір 4/4 або 5/4 та алітераційні кінці рядків. Іншим видом фінських народних пісень є рекілаулу – тип, що розвинувся в результаті еволюції рунолаулу («рун») в сімнадцятому столітті. Це різновид римованої строфічної народної пісні.

Велику кількість народних рун було зібрано та опубліковано Е. Льонертом у збірнику народного епосу «Калевала» (1835 – 1849), а згодом, у 1893 році, І. Крон, А. Лаунис і А. О. Вяйсянен випустили збірник, який містить близько п'ятнадцяти тисяч рун та інших народних пісень. Творчість багатьох фінських композиторів XIX–XX століть зазнала впливу цього фольклорного пласту, який став доступним для широкого загалу. Ритмічно спорідненом із поетичними заклинаннями «Калевали» є ще один різновид фінської народної музики – кілпалауланта.

Традиційний фінський інструментарій включає кантеле (представник сімейства цитр), на якому грав герой Вяйнямойнен у «Калевалі», і йоухікко (традиційна 2- або 3-струнна смичкова ліра). Іншими часто використовуваними інструментами є вістли, валторни, кларнети, акордеони, концертини, фісгармонії, труби та скрипки. Серед традиційних саамських інструментів – сак-пайп і валь-пайп (види волинки), фадно (сопілка) і саамський барабан, який використовується лише для церемоніальних цілей. В саамській музиці також використовуються лур (довга труба) і арпа (інструмент схожий на фінську кантеле), а сучасні саамські виконавці народної музики використовують скрипку, концертину та акордеон.

Танцювальна інструментальна музика в Фінляндії має багато спільних жанрів і рис із аналогічними пластами музики інших скандинавських країн. Фінський варіант скандинавської танцювальної музики має назву пеліманні, в основному це тональна музика, що спирається на функціональну гармонію і прості мелодичні малюнки. Термін «пеліманні» означає «народний музикант» і окрім музичного напряму застосовується також до виконавців танцювальної музики. Поширеними танцями у Фінляндії є також спільні для всієї Європи полька, мазурка, шоттіше, кадрили, вальс і менует. Іноземні танці, такі як полька, мазурка, шоттіш, менует і польска (шведський тридольний танець, що ймовірно, походить від польського полонезу), стали популярними на початку 19 століття, і з часом це призвело до кристалізації фінських форм цих танців, особливо хумппа та йенкка, до яких також

застосовується термін «музика пеліманні». Саме на цей час припадає й поширення таких інструментів як скрипка, фісгармонія та акордеон.

Цікаво, що у 1920-х рр. в репертуар музикантів пеліманні увійшло й аргентинське танго, отримавши певну популярність у Фінляндії.

Сьогодні фінський фольклор переживає свого роду відродження, активно взаємодіючи з іншими напрямками, як академічної, так і популярної музики (докладніше про фінську традиційну музику див. [24; 27 –29; 39; 46]).

Становлення професійної музики в Фінляндії на ранніх етапах було пов'язане здебільшого з церковною музикою. Відомо, що в епоху Середньовіччя на території країни був розповсюджений григоріанський спів, найімовірніше завдяки фінським студентам, які навчалися в інших країнах Європи. Першими прикладами творів, що належать цій традиції можна назвати меси єпископату в Турку – Missale «boense», яку було видано в 1488 і керівництво – Manuale «boense», 1522. Серед творів, що зазнали впливу григоріанської монодії але не є культовою музикою в повному сенсі можна також назвати пісні, записані в XII – XVI століттях. Водночас невідомо напевно, коли саме з іншої частини Європи до Фінляндії прийшла поліфонія.

Пізніше, у XVI ст., із початком Реформації, культова музика Фінляндії зазнає впливу вже не католицьких піснеспівів, а протестантського хоралу.

Щодо інструментальної музики, в епоху Середньовіччя та Ренесансу, то про неї зберіглося мало відомостей. Наприклад, є свідчення того, що періодичні музичні виступи мали місце при дворах знаті (Фінляндія тоді була частиною Шведського королівства), але невідомо достеменно, виконавці на яких інструментах брали в них участь. В 16 ст. музичний вплив шведського королівського двору розповсюдився Фінляндією: принаймні, коли члени королівської родини подорожували до Турку: їхня свита включала музичний ансамбль, що нараховував до десяти учасників. Водночас варто зазначити, що пізніше, в 17 –18 ст. у Фінляндії не було такої кількості герцогських чи графських дворів, що утримували б біля себе постійно діючі оркестри, або спонсорували оперні постановки.

При цьому у 18 ст. вже відбувається досить активний розвиток саме світського музичного мистецтва: інструментальної музики й музичного театру. Наприкінці 18 ст. тодішня столиця Фінляндії Турку стає досить великим культурним центром, в місті з'являються музичні товариства, що організовують публічні концерти, запрошують італійські оперні трупи. Найвідомішим є Музичне товариство Турку (засноване у 1790 р.). Тоді ж з'являються перші професійні колективи (наприклад, оркестр Академічна капела) і висуваються перші фінські композитори, серед яких Е. Туліндберг (1761-1814), основними творами якого є його шість струнних квартетів, написаних у стилі, близькому до музики Й. Гайдна.

Більшість музичних впливів з іншої частини Європи приходили до Фінляндії через Швецію завдяки тому, що у придворну капелу в Стокгольмі запрошувались музиканти з інших країн.

Коли у 1809 році Фінляндія була захоплена російською імперією, і на її території було створене автономне Велике князівство, значення ще одного культурного центру набув Выборг (Війпури), і нова столиця Гельсінкі також почала розвивати своє музичне життя.

В Гельсінкі та Выборзі з'явилося багато гастролуючих оперних труп, переважно німецьких, це викликало хвилю інтересу до оперного мистецтва. Це зрештою сприяло тому, що диригент і композитор німецького походження Фредрік Паціус (1809-1891), який емігрував до Фінляндії, написав першу фінську оперу в 1852 році.

Внесок Ф. Паціуса у розвиток фінської музики був вирішальним, його не без підстав називають «батьком фінської музики». Він також є автором національного гімну країни (Maamme – «Наша земля»).

Лише наприкінці XIX ст. фінська музика почала привертати увагу широкої громадськості. В цей період відбулася ціла низка важливих подій, що сприяли розвитку професійної музичної культури в країні.

Перша з них – заснування «Kansanvalistusseura» («Товариство культури та освіти») у 1874 р., організації, яка мала на меті надання всьому населенню можливостей для навчання і творчості.

Починаючи 1873 р. стала впроваджуватися практика професійних оперних постановок внутрішніми мистецькими силами країни, оскільки до того раніше опера в Фінляндії виконувалася лише гастрольними труппами або місцевими аматорами.

Ймовірно, найбільш знаковим для фінської професійної музики став 1882 рік. Він ознаменувався багатьма важливими подіями в сфері мистецтва й освіти.

По-перше, в цьому році було засновано Ylioppilaskunnan Laulajat (Хор Гельсінського університету), перший фінськомовний хор, діяльність якого дещо врівноважила переважно шведськомовну культурну сцену.

По-друге, завдяки зусиллям диригента Роберт Каянуса (1856-1933), який прагнув створити професійний оркестр, було заснувано Гельсінкське оркестрове товариство (сьогодні – Гельсінський філармонічний оркестр).

Нарешті, Мартін Вегеліус (1846-1906) став засновником Гельсінського музичного інституту (сьогодні Академія Сібеліуса).

Відомим є доволі показове висловлювання М. Вегеліуса стосовно ситуації з музичною культурою тодішньої Фінляндії: «Історію фінської музики потрібно спочатку створити, перш ніж ми зможемо про неї писати» [15].

Безперечно, ключовою фігурою і фінській музиці другої половини XIX – початку XX ст. є Ян Сібеліус. Він був вихованцем Музичного інституту в Гельсінки, одним з найяскравіших учнів М. Вегеліуса. Пізніше (з 1889 р.) навчався композиції й теорії музики в Берліні у А. Беккера, а потім – у К. Гольдмарка і Р. Фукса у Відні. Варто зазначити, що протягом XIX ст. більшість музично освічених людей Фінляндії навчалися в Німеччині, і, відповідно, їхня творчість в більшій мірі зазнавала німецького впливу, ніж шведського чи російського.

Першим твором масштабним Я. Сібеліуса, що привернув увагу широкої публіки стала симфонічна поема симфонічна поема «Куллерво» («Kullervo»), ор. 7, для солістів, чоловічого хору й оркестру, написана за одним зі сказань фінського народного епосу «Калевала». Його прем'єра відбулася після повернення Я. Сібеліуса до Фінляндії по закінченні навчання в Німеччині та Австрії і мала великий успіх. Фактично це був офіційний дебют композитора. Написання поеми збіглося з періодом росту національної самоідентифікації та патріотичного підйому. Після прем'єри «Куллерво» багато хто назвав Я. Сібеліуса музичної надією нації. Наступними визначними творами композитора раннього періоду стали симфонічна поема Казка («En Saga»), ор. 9 (1892); сюїта «Карелія» («Karelia»), ор. 10 й 11 (1893); «Весняна пісня» («Vrsng»), ор. 16 (1894) і сюїта «Леммінкяйнен» («Lemminkisarja»), ор. 22 (1895) – також за мотивами «Калевали». У 1899 р. в Гельсінкі відбулася прем'єра Першої симфонії Я. Сібеліуса. Загалом йому перу належить сім творів у цьому жанрі (останній з них – одночастинна «Fantasia sinfonica», ор. 105, яку було вперше виконано в 1924 році в Стокгольмі).

Саме завдяки симфоніям ім'я Я. Сібеліуса стало широко відомим за межами Фінляндії, але зараз широкою популярністю у виконавців користується й його скрипковий концерт, також досить відомими є й ще низка симфонічних поем: «Донька Півночі» (Pohjolan tytär), «Нічна скачка і схід сонця» (Nattlig ritt och soluppgang), «Туонельський лебідь» (Tuonelen joutsen) і «Тапіола» (Tapiola).

Також перу композитора належить значна кількість театральної музики (близько 16 театральних п'єс), найвідомішими є симфонічна поема «Фінляндія» (1899) та «Сумний вальс» з музики до п'єси А. Ярнефельта «Смерть» («Kuolema»), що була вперше поставлена у Гельсінкі в 1903 р.

Я. Сібеліусом також написано доволі багато пісень та хорових творів, що часто звучало на батьківщині композитора, але значно менш відомі за її межами.

Окрім німецьких наставників композитора на його творчість помітно вплинули й співвітчизники – Роберт Каянус, про якого вже йшлося вище, диригент і засновник Асоціації гельсінських оркестрів, що навчав Я. Сібеліуса мистецтву оркестровки та музичний критик К. Т. Флодін, який неодноразово також давав композиторові поради щодо написання симфонічної музики.

Після 1926 р. творча діяльність Я. Сібеліуса фактично завершилася, далі протягом 30 років він створював лише невеликі п'єси та пісні [19].

Цікавою є думка фінського композитора Калеві Ахо щодо творчості Я. Сібеліуса у контексті розвитку не лише фінської національної композиторської школи, але й загальноєвропейського музичного мистецтва ХХ ст. «Зокрема в Німеччині та Франції Жана Сібеліуса часто вважають просто консервативним національним романтиком, який не має жодного значення – пише К. Ахо – Проте критики, які висловлюють такі думки, недостатньо знайомі з його творчістю. Близько 1910 року музика Сібеліуса перетворилася на сучасну ідіому, схожу на експресіонізм, а в 1920-х роках вона, у свою чергу, поступилася загальнокласичному пізньому стилю. Найдосконаліші особливості техніки Сібеліуса залишалися невідомими навіть у Фінляндії протягом кількох десятиліть» [18].

Також серед фінських музикантів існує уявлення про те, що «велична постать Сібеліуса затьмарила фінських композиторів 1930–1960-х років. Це частково вірно з точки зору симфонічної музики. Багато композиторів вважали, що шукати порівняння з Сібеліусом було надто складно, особливо тому, що Сібеліус залишався фізично присутнім навіть у 1950-х роках, ще довгий час після того, як припинив писати музику. Сібеліус був загальноновизнаною іконою культури, але він був надто самобутнім як композитор, щоб створити власну школу» [там само].

Період з 1890-х по 1920-ті роки частіше за все позначають як Золоту добу фінського мистецтва. 1911 рік став переломним моментом в історії фінської опери: група видатних діячів культури, у яку входила, зокрема,

всесвітньо відома примадонна Паризької опери Айно Акте (1876–1944), заснувала оперний фестиваль у крихітному містечку Савонлінна в 1912 р., вистави якого відбувалися у внутрішньому дворіку замку Олавінлінна XV ст.

Фестиваль організували чотири рази між 1912 і 1916 рр., та ще раз його намагалися відродити в 1930-х рр. «Друге народження» фестивалю пережив згодом, у 1960-х рр.

Таким чином Айно Акте, спираючись на свій визнаний міжнародний авторитет, заклала основу фінського «оперного буму» 1970-х і 1980-х рр.

1920-рр. у Фінляндії, як і в багатьох європейських країнах, стали неоднозначним та внутрішньо суперечливим періодом активних творчих пошуків.

З одного боку, Фінляндія стала незалежною в 1917 році, і молода нація хотіла зміцнити свою ідентичність та звернутись до національного коріння. Наприклад, величезний успіх мала опера Леві Мадетойя (1887 – 1947) «Pohjalaisia» (1924). Це була злегка свого роду алегорія гноблень, яких зазнала Фінляндія під час останніх років російського царського режиму, і її міцні зв'язки з національними музичними традиціями на деякий час також вказали шлях для інших оперних композиторів.

З іншого боку, у цей період також завершує свою оперу «Юха» Аарре Меріканто (1873-1958). Цей твір написаний сучасною європейською модерністською мовою, і він не викликав жодного інтересу. На той час керівництво Опери не було готове до такої складної музичної стилістики, і прем'єра твору Меріканто на сцені відбулася лише через 41 рік. Тим не менш, сьогодні вона вважається найважливішим твором в історії фінської опери.

У 1930-ті рр. фінська музика частково пішла дорогою певного спрощення та консерватизму. Тобто, у той час як деякі композитори 1920-х років досліджували нові тенденції музики XX ст., їхні наступники моделювали себе за зразком національного консерватора – Леві Мадетойя.

Найголовнішими композиторськими постатями у фінській музиці 1930-х рр. варто назвати Ууно Кламі (1900-1961), якого багато хто засуджував за надмірну прихильність до загальноєвропейського модернізму, і Йрьо Кілпінен (1892 –1959), який здобув популярність завдяки великій кількості сольних пісень [15].

Таким чином, загалом у 1930-х роках виникли дві різні групи композиторів: одна орієнтувалась на романтизм із національним забарвленням, а інша була більш чутливою до загальноєвропейських подій.

Остання група, що складалася в основному зі шведськомовних композиторів, незабаром взяла на себе лідерство, демонструючи явне новаторство в стилі та техніці. В її межах особливо виділяються Ерік Бергман (1911) та Ейнар Енглунд (1916 –1999).

В музиці 1930-х рр. також намічається неокласична тенденція, вона ж продовжується у 1940-рр., але з іншими впливами – не тільки М. Равеля і І. Стравінського, але й С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Б. Бартока, П. Хіндемита.

Саме в цьому стилі написані дві перші симфонії Ейнара Енглунда, написані наприкінці 1940-х рр. Вони привернули велику увагу і досі лишаються затребуваними в оркестровій практиці.

Цей період також характеризується зміною поколінь: Аарре Меріканто та Ууно Кламі в цей час вже завершували свою творчу діяльність, водночас перші кроки робили Йоонас Кокконен (1921-1996), Ейнойугані Раутаваара (1928 – 1916), творчість якого, власне, буде предметом нашого подальшого дослідження, та Уско Мерілайнен (нар. 1930).

В зазначений період продовжують створюватися нові музичні об'єднання. У 1945 році було відкрито, наприклад, Асоціацію фінських композиторів, а в 1949 році – відділення Міжнародного товариства сучасної музики.

У 1950-ті рр. багато хто з фінських композиторів починає використовувати дванадцятитонову техніку, хоча частина митців залишається вірною неокласичним тенденціям.

У цей період фінські композитори почали відвідувати нові музичні літні курси в Дармштадті, а на початку 1960-х рр. провідні композитори-авангардисти Центральної Європи, такі як Штокхаузен, Лігеті, Ноно, Мадерна, Лютославський і Пендерецький, почали відвідувати Фінляндію.

Це сприяло оновленню музичної мови в творчості фінських композиторів, остаточній синхронізації процесів, що відбувалися в національній музичній культурі з загальноєвропейським авангардним рухом. На початку 1960-х рр. багато композиторів почали сміливо експериментувати з новітніми техніками письма та випробовувати сучасні формотворчі принципи.

У 1960-70-ті висувається ціла плеяда композиторів, що використовували роки новітні прийоми музичного письма: окрім, власне, Е. Раутаваара – Т. Мартінен, А. Саллінен, У. Меріляйнен, П. Хейнінен, Я. Серміль, Е. Сальменхар, Ю. Линьям, К. Рюдман, Х. О. Доннер, П. Х. Нордгрєн, Л. Сегерстам (більше про становлення фінської композиторської школи див. [16–17; 18–19; 22; 24; 27–29; 34; 36; 38; 39; 40; 46; 48; 50]).

Щодо новітнього покоління композиторів слушним видається навести висловлювання В. Тарнова: «фінські композитори, які діють сьогодні, давно вийшли з тіні Сібеліуса, – пише автор, – Під девізом «Корват аукі!» (Відкрийте вуха), молоде покоління фінських композиторів повстало проти тих своїх предків, чия музика черпала натхнення у світі містичних глибин. Досить згадати Еса-Пекку Салонена, Магнуса Ліндберга та Кайя Сааріяхо, усі з яких прийняли дуже різні композиційні концепції. Мабуть, найпліднішим композитором Фінляндії є блискучий Калеві Ахо, який народився в 1949 році. Учень Раутаваари та Бориса Блахера, він написав

п'ять опер, сімнадцять симфоній і сорок концертів. Поява такої кількості оригінальних сучасних композиторів, а також вражаючий список видатних диригентів і створення оркестрів навіть у таких віддалених куточках країни, як Лахті та Рованіємі, все взаємопов'язано. Шкільна система Фінляндії вважалася однією з провідних систем у Європі після дослідження PISA 2000 року. Відтоді її обігнала лише Естонія. Ще до Другої світової війни рівень грамотності в колись відсталій країні становив понад 99 відсотків. Те, що почалося з “Калевали” Льоннрота та Жана Сібеліуса, лише за кілька десятиліть призвело до народження передової національної культури, яка, зокрема, у сфері музики змогла дуже ефективно поєднати традиції та інновації» [38].

1.2. Фінська хорова музика в контексті стильових процесів ХХ ст.

Отже, професійна фінська хорова культура, з одного боку, походить від європейської культової музики, спочатку католицької, потім – протестантської. З іншого, вона пов'язана з фольклорними співочими традиціями, зокрема з карельськими рунами. Цей зв'язок дослідники простежують навіть у хорових творах деяких сучасних композиторів, включаючи й Е. Раутаавару (докладніше див. [40]).

Становлення та найбільш активний розвиток професійного хорового виконавства припадає, як і всі інші найважливіші процеси у фінській музиці, на кінець ХІХ – початок ХХ ст.

Наприклад, у 1881 р. «Товариство культури та освіти», про яке вже згадувалося вище, організувало Ювяскюльський пісенний фестиваль, який базувався на естонському прикладі проведення подібних заходів. Фестиваль мав величезний успіх, і це сприяло тому, що по всій Фінляндії було засновано багато хорів. Традиція пісенних фестивалів збереглася донині, а Фінляндію справедливо називають країною хорів [18].

Широку панораму процесів, які відбувалися в хоровому виконавстві і хоровій творчості у Фінляндії ХХ ст. окреслює К. Турунен [48]. Авторка вказує на тісний зв'язок між політичною та мистецької ситуацією в країні та творами, що писалися в той чи інший період.

Як вважає К. Турунен, «перше покоління» важливих для розвитку хорової музики в Фінляндії композиторів народилося між 1865 і 1887 роками, а друге, як вказує авторка, – між 1910 і 1928 роками. До цього другого покоління К. Турунен відносить таких композиторів як Нільс-Ерік Фугштедт, Ерік Бергман, Бенгт Йоганссон, Йоонас Кокконен і Ейноухані Раутаваара. Вона називає їх найважливішими діячами «другого золотого періоду фінської хорової музики». Головні твори цих митців сформували «ядро хорового репертуару з 1960-х до 1980-х років, а у випадку Бергмана та Раутаваари їхній вплив триває аж до 21 століття» [там само].

Обґрунтовуючи далі тезу про взаємозв'язок між політичною ситуацією та стилем хорових творів та характеризуючи стильові процеси в фінській хоровій музиці ХХ ст., К. Турунен таким чином характеризує роки після Другої світової війни: «війна завдала значних збитків країні, їй довелося переселити 300 000 громадян із втрачених під час війни територій» За словами авторки, цей період став часом перебудови, коли країна швидко перейшла від домінування сільського господарства до індустріалізованих та урбанізованих суспільства та економіки. За К. Турунен, «це був не час для музичних “дурниць”, і велика частина музики була націоналістичною, патріотичною та базувалася на стилі золотого віку до 1930 року» [там само].

На думку авторки, ситуація починає змінюватися у 1950-х – 60-х рр. В цей період загальноєвропейські впливи на фінське мистецтво стали значно сильнішими. Як вказує К. Турунен, «так звані великі покоління, народжені між 1945 і 1950 роками, були політично набагато більш радикальними та лівими, ніж покоління, які пережили війну. Це також змінило ландшафт мистецтва. Модернізм йшов рука об руку з політичною радикалізацією, і

музика була (принаймні певною мірою) звільнена від націоналістичних цілей» [там само].

Як вважає К. Турунен, хорове виконавство, як і все музичне мистецтво Фінляндії у 1960-х – 1990-х рр. переживає фазу безпрецедентного зростання та розквіту. Не останню роль в цьому відіграла система музичної освіти, яка багато в чому наслідувала угорську систему, в якій хоровий спів та сольфеджіо були основними видами діяльності в музичному класі. Авторка також вказує на те, що на базі кожного класу в загальноосвітній школі створювався свій хор [там само].

К. Турунен пов'язує дві потужні хвилі розвитку хорового виконавства з удосконаленням музичної освіти. Авторка зауважує, що камерний хоровий рух виник наприкінці 1950-х рр. і процвітав до початку 1990-х рр. Одним з головних діячів цього напрямку став Харальд Андерсен, засновник і багаторічний диригент Камерного хору Радіо та головний викладач хорового диригування в Академії Сібеліуса. Х. Андерсен наслідуючи приклад інших скандинавських країн, створив нові хори на основі тих самих принципів: легше, спритніше використання голосу, менші за складом хори. Репертуар колективів Х. Андерсена складався в основному з нової та старовинної музики, водночас диригент в значній мірі відійшов від «традиційної музики та національного романтичного репертуару» [там само].

Цей рух спочатку викликав певний спротив з боку «прихильників традиційного звучання» (за виразом К. Турунен), але поступово завоював міцну позицію в національній музичній практиці. За К. Турунен, «Ключовим елементом успіху, – пише авторка, – була зосередженість на новій музиці. Композитори виявили, що є хори, які можуть співати навіть більш складну музику без компромісів». Успішна співпраця з хорами спонукала практично всіх серйозних академічних композиторів створювати хорові опуси. Ці нові твори, у свою чергу, стимулювали професійний розвиток колективів [там само].

Друга хвиля розвитку хорового співу, за К. Турунен, була безпосередньо пов'язана саме зі шкільною музичною освітою. «У 1950 році в країні було всього кілька дитячих або молодіжних хорів, – пише авторка, – Через два десятиліття їх вже було сотні». Найвідоміші з цих хорів здійснювали світові турне, виконуючи саме складну нову музику. Одним з таких найбільш вірцевих колективів, діяльність якого започаткувала описану тенденцію, був «Тапіоли», заснований у 1963 році як шкільний хор. Саме його засновник і диригент, Ерккі Похйола, першим почав замовляти музику для свого хору у визнаних і вже добре відомих композиторів. Згодом до такої співпраці форми співпраці долучилась уся фінська хорова спільнота. Варто зазначити, що на той час виконання серйозної і, тим паче, сучасної музики дитячими та юнацькими хорами було цілком новим явищем для світової виконавської практики, оскільки, за словами К. Турунен, «лише дитячий спів у двоголосній фактурі під акомпанемент фортепіано був нормою в усіх куточках світу» [там само].

В 1990-х рр., як вказує К. Турунен, обидва рухи (камерних хорів та дитячо-юнацьких) «втратили оберти». У випадку з камерними хорами, як вважає авторка, більш справедливим було б твердження, що цей рух перестав бути однорідним і «перетворився на більш різноманітний рух із багатьма ідеалами та цілями». Щодо молодіжних хорів К. Турунен, навпаки, зауважує, що вони «явно вичерпалися», частково через те, що те покоління диригентів, яке опікувалося ними на початку пішло на пенсію, водночас система музичної освіти, що була підґрунтям для підготовки цих колективів зазнала критики «як елітарна та нерівна». Однак, як вказує К. Турунен, обидва рухи зробили значний внесок у розвиток фінської хорової культури і залишили помітний слід «у хоровому краєвиді», перш за все завдяки створеним для них «музичним скарбам» [там само].

Періодизацію та короткий огляд фінської хорової музики наводить Й. Маантіярві [36]. Автор починає відлік для професійної хорової традиції з

початку XIX ст. та творчості Ф. Паціуса. Біля витоків ранньої професійної хорової музики Й. Маантіярві також ставить Ф. Ерстрьома

(1801-1850), вчителя й керівника хору, що створював нескладні аранжування народних пісень та Габріеля Лінсена (1838 –1914), що був автором великої кількості хорових пісень, але запам'ятався лише завдяки твору «Літній день в Кангасалі», який «знають усі фінські хори» [36, с. 2].

Далі автор розподіляє музику другої половини XIX– XX ст. за стильовими напрямками. Першим з них є «національний романтизм» («National Romantics»). На чільне місце серед композиторів цього напрямку Й. Маантіярві закономірно поміщає Я. Сібеліуса (першого як за хронологією, так і за значенням). Я. Сібеліус, як вказує автор, «був першим, хто створив тексти фінською мовою, дотримуючись просодії мови, а не нав'язуючи загальноєвропейські романтичні музичні моделі фінським текстам» [36, с. 3].

До цього ж напрямку автор відносить Селіма Палмгрена (1878-1951) «пізнього національного романтика», стиль якого був ближчим до імпресіонізму. Цей композитор, за Я. Мянтьярві, більш відомий своїми інструментальними, зокрема фортепіанними творами, але він залишив і хоровий спадок – опуси для мішаного та чоловічого хору, наприклад: «Rukous» («Молитва»), «Takamailla», («У глушині»), «Juhannus» («Середина літа»). До романтичного національно-патріотичного напрямку Я. Мянтьярві відносить також Тойво Куула й Леві Мадетойя [36, с. 4 –6].

До наступного періоду розвитку фінської хорової музики автор відносить покоління композиторів, що починали свою діяльність у 1910-х – 1940-х рр. Серед них: Хейккі Клеметті (1876-1953), Ааре Меріканто (1893-1958), Нільс-Ерік Фогштедт (1910-1961), Ееро Сіпіля (1918-1972). Х. Клеметті є «піонером-диригентом хору», який став засновником мішаного хору «Suomen Laulu» та замовив багато хорових творів «молодим майбутнім знаменитим композиторам, таким як Сібеліус, Куула та Мадетойя». Також Х. Клеметті створив велику кількість аранжувань, включаючи обробки пісень

«Piae Cantiones», і деякі оригінальні твори, наприклад, «Christus pro Nobis passus est» [36, с. 7].

Ааре Меріканто є автором багатьох популярних пісень, розпочинав свою кар'єру як модерніст і вважався сучасниками надто радикальним, пізніше його стиль повернув у бік неокласицизму [там само].

Нільс-Ерік Фогштедт є автором творів для мішаного хору та чоловічого хору, переважно на тексти шведською мовою. Я. Мянтьярві характеризує його музичний стиль як такий, що спирається на вільно трактовану тональність з широким використанням квартових гармоній, але при цьому «зберігає романтичну теплоту» [там само].

Ееро Сіпіля – «церковний музикант» (за виразом Й. Я. Мянтьярві), який створив лише кілька примітних хорових творів, заснованих на культових піснеспівах, «але з потужним модерністським присмаком», наприклад, «Super flumina Babylonis» і «Miserere» [там само].

Наступний період а розвитку фінської хорової музики Й. Я. Мянтьярві позначає як «сучасний, від 1950-х рр. і далі». В зв'язку з цим періодом автор згадує, зокрема, Бенгта Йоханссона (1914-1989), про якого пише, що це «один із перших великих хорових композиторів, який скористався “рухом камерних хорів” у 1950-х роках», в основному після заснування Камерного хору Фінського радіо (1962) Харальдом Андерсеном (фінський еквівалент Еріка Еріксона). Він написав для цього та інших колективів багато творів. Б. Йоханссон не був модерністом у строгому сенсі цього слова, його музика в основному побудована на «бітональних структурах і кластерах», його стиль Й. Я. Мянтьярві позначає як своєрідний «нео-неокласицизм» [36, с. 8].

Ще однією видатною постаттю цього періоду, про яку згадує й К. Турунен, є Ерік Бергман (1911-2006), за виразом Й. Я. Мянтьярві «піонер-модерніст», що перебував «на передньому краї фінської музики» з 1950-х років і до завершення свого творчого шляху у 2004 р. Його доробок включає оркестрові та інструментальні твори, камерно-інструментальну та вокальну музику, одну оперу («Дерева, що співають» – «The Singing Tree») і

кілька хорових творів, серед яких, наприклад, новаторський за стилістикою і змістом опус «Лапландія» [36, с. 9].

До цього ж покоління автор відносить Йоонас Кокконен (1921-1996), Пекка Костяйнен (1944-), Й. Раутаваара (1928 –2016).

Наступну віху у розвитку фінської хорової музики Й. Я. Мянтьярві пов'язує з композиторами, що висунулися у 1950-х –60-х рр. Тут бачимо імена таких митців.

Йооко Лінйяма (1934-) – композитор, що пише в неокласичному стилі, основна риса гармонічної мови – нашаруваннями тризвуків із доданими нонами. Більшість його хорових творів написані на тексти фінською мовою окрім композиції «La Sapienza» італійською [32, с. 13]; Ауліс Саллінен (1935-), Пааво Хейнінен (1938-); – «найвидатніший модерніст Фінляндії після Еріка Бергмана», який виховав кілька поколінь композиторів в Академії Сібеліуса. Його хорові твори, такі як, наприклад, «Осінь», належать до найскладніших в технічному плані хорових партитур, що колись були написані в Фінляндії [там само].

Й. Я. Мянтьярві також згадує Кая-Еріка Густафссона (1942-) – церковного музиканта, чиї неокласичні прості композиції включають твори для всіх видів хору; Мікко Хейнію (1948-) – композитора із різноманітним, колоритним та еkleктичним стилем, автора хорів на тексти латинською і шведською мовою.

Серед композиторів цього періоду, за Й. Я. Мянтьярві, – також Ерккі Салменхаара (1941-2002), що «розпочав свою кар'єру як радикальний модерніст, але незабаром звернувся до м'якої, навіть наївної, неоромантичної стилістики» (його найвідомішим хоровим твором є «Обличчя місяця», що сьогодні виконується у Фінляндії нечасто, хоча він «zasлуговує на ширшу аудиторію»); Калеві Ахо (1949-) – симфонічний композитор, «чия хорова репутація» пов'язана із технічно складним, але виразним твором для жіночого хору «Вітражне скло» [там само].

Цікавими постатями також є Оллі Кортекангас (1955-), найбільш відомий у хорових колах своєю співпрацею з хором «Тапіоли», для якого він створив низку п'єс і «хепенінгів», та Югані Комулайнен (1953-) – переважно хоровий композитор, який став переможцем багатьох композиторських конкурсів і пише в «звучному неотональному стилі з інколи гострішими приправами», і якому належать твори як для дитячого, так і для мішаного та чоловічого хорів [36, с. 13 –14].

Ще одна «хвиля» – композитори, що розпочали кар'єру у 1970-х – 1980-х рр., серед них – Харрі Вессман (1949-), Йоуні Кайпайнен (1956-), Еса-Пекка Салонен (1958-), Якко Мянтьярві (1963-). Автор особливо виділяє Кайю Сааріаго (1952 –) – одну з «найвідоміших живих композиторів Фінляндії». Її доробок складається переважно з інструментальної музики. Також композиторці належить певна кількість сольних вокальних опусів і відносно невелика кількість хорових творів. Й. Мааніярві зазначає, що музика композиторки відрізняється «елегантним відчуттям колориту», на першому плані стоїть радше створення певної звукової атмосфери, ніж ясних мелодичних чи ритмічних малюнків. Серед хорових творів К. Сааріаго «Nuits, adieux» (з текстом французькою), «Tag des Jahr» (для хору й електроніки), «Ultra mar» для хору й оркестру [36, с. 16].

Нарешті, Й. Мааніярві наводить імена композиторів, що розпочали свою діяльність у 1980-90-ті рр., тобто належать до сучасного покоління. Це Jyrki Linjama (1962-), Riikka Talvitie (1970), Lotta Wennäkoski (1970-). Їхня творчість охоплює стилістичний спектр від «помірного модернізму» та авангарду з мікроінтервалікою та тонкими шумовими ефектами до ліричного мінімалізму, тяжіння до мініатюр та «відкриттям меж тиші» [36, с. 17].

Автор також вказує на існування в фінській хоровій музиці напряму classical crossover, творів, написаних на перетині академічних та популярних стилів та жанрів.

Таким чином, навіть з доволі поверхового огляду стає зрозумілим, що панорама фінської хорової музики постає як дуже мінлива та розмаїта. Як ми

далі побачимо, бурхливий розвиток музики ХХ ст. загалом і фінської зокрема, ніби у згорнутому вигляді відбився й в індивідуальній стильовій еволюції митців, зокрема й Е. Раутаваара.

Висновки до Розділу 1.

Отже, становлення фінської композиторської школи було пов'язане перш за все із ростом національної самосвідомості наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст., хоча перед цим відбувався процес професіоналізації музичного виконавства та засвоєння впливів музики інших європейських країн.

У ХХ ст. загальна стильова еволюція фінської музики виглядала як рух від «національного романтизму» до модернізму, неокласицизму і засвоєння післявоєнного авангарду, а потім, врешті решт, до розмаїття індивідуальних стилів на сучасному етапі.

Хорова культура Фінляндії початково живилася від двох потужних джерел – загальноєвропейської церковної музичної традиції (спочатку католицької, потім протестантської) і народної пісенної культури. Починаючи з кінця ХІХ ст. хорове виконавство в країні розвивалося дуже активно, особливо у другій половині ХХ ст., що було пов'язано з двома потужними рухами – камерних хорів та дитячих і юнацьких хорів. Всі ці колективи не цуралися виконувати нову музику. Це призвело до того, що практично кожен з фінських композиторів ХХ ст. мав у своєму доробку хорові твори.

В стилістичному плані хорова музика Фінляндії пройшла ту ж еволюцію, що й інші жанри: від романтизму з національним колоритом до авангарду різного ступеню радикальності та стильового плюралізму другої половини ХХ – ХХІ ст.

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧА ЕВОЛЮЦІЯ Е. РАУТАВААРА

2.1. Життєтворчість Е. Раутаваара в контексті національної культури

Ейноюгані Раутаваара – фінський композитор, учень Ааро Меріканто в Академії імені Я. Сібеліуса, також – вихованець Джульярдської школи (клас Вінсента Персікетті). Вважається одним з найбільш визначних фінських композиторів після Я. Сібеліуса.

Він народився 9 жовтня 1928 року в Гельсінкі у сім'ї оперного співака, кантора і одного з засновників Фінської національної опери Ейно Раутаваара (1876-1939). Мати композитора Ельза Катарііна Раутаваара (1898-1944) була лікаркою. Після смерті батьків (Ейно Раутаваара помер, коли Ейноюхані було 10 років, а менш ніж через 6 років померла і мати), майбутнім композитором опікувалась тітка Хільє Хелене (1893-1958) що жила в передмісті Гельсінкі Турку. Там Ейноіхані Раутаваара сімнадцятирічним юнаком почав брати уроки гри на фортепіано.

Подальшу музичну освіту Е. Раутаваара отримав спочатку у Хельсінському університеті, де він почав навчатися гри на фортепіано та композиції, а потім – у 1948–1952 рр. – в Академії імені Сібеліуса в класі композиції Аарре Меріканто (сина Оскара Меріканто), а згодом – у Джульярдській школі під керівництвом Вінсента Персікетті. Також він брав уроки у Аарона Коппенда.

Як вказує Р. Лейтон, Е. Раутаваарі було «одинадцять років на початку зимової війни, коли Сталін почав атаку на Фінляндію, і (композитор) провів свої студентські роки спочатку в післявоєнному Гельсінкі, де навчався в Аарре Меріканто. Пізніше за допомогою стипендії, яку сам Сібеліус отримав від Фонду Кусевіцького на своє дев'яносторіччя, він продовжив навчання в Джульярдській школі та в Тангльуді, де серед його вчителів були Персікетті, Коппенд і Сешнс. Його прорив стався трохи раніше, у 1953 році, з

“Реквіємом нашого часу” для тринадцяти мідних духових інструментів і ударних, який переміг на конкурсі Тора Джонсона в Цинциннаті» [31].

Після навчання в Джульярді Е. Раутаваара повернувся до Гельсінкі і закінчив Академію Сібеліуса в 1957 р.

Згідно з Р. Лейтоном, після повернення до Європи Е. Раутаваара прагне розширити свої можливості та починає стажуватись в одного з провідних представників тогочасного європейського авангарду Володимира Фогеля. Але, не зважаючи на те, що композитор «прийняв додекафонію в таких творах як *Praevariata* (1957) і Другий струнний квартет (1958), він не став рабом серійних прийомів», і в Третій симфонії, наприклад, він «використовує їх з великою свободою вираження» [31].

Наступного року після занять із В. Фогелем Е. Раутаваара також їде до Кельна, де бере уроки у німецького композитора Рудольфа Петцольда.

Професійна кар'єра Е. Раутаваара була пов'язана з багатьма посадами. Зокрема він працював як нештатний викладач в Академії Сібеліуса (з 1957 до 1959 р.), два роки перебував на посаді музичного архіваріусу Гельсінського філармонічного оркестру (1959–1961). Також був ректором Музичного інституту Капюля в Гельсінкі (1965–1966), штатним викладачем в Академії Сібеліуса з 1966 по 1976 рр., професором мистецтв (призначеним Художньою радою Фінляндії) з 1971 по 1976 р. та професором композиції в Академії Сібеліуса з 1976 по 1990 рр. В цей останній період своєї викладацької діяльності виховав таких визначних діячів фінської музичної культури як композитор Калеві Ахо та диригент Еса-Пекка Салонен.

За життя композитор був відмічений почесними державними нагородами – премією Я. Сібеліуса (у 1965 р.), Державною премією Фінляндії в області музики.

Після важкої хвороби (розшарування аорти) в січні 2004 р. Е. Раутаваара провів майже півроку в реанімації, однак йому вдалося одужати і продовжити роботу. В цей час уряд Фінляндії надав йому доволі

сильну підтримку, призначивши його професором мистецтв і платячи лише за написання творів.

Помер Е. Раутаваара 27 липня 2016 р. у віці 87 років в результаті ускладнень після операції.

Творча діяльність Е. Раутаваари була насиченою. Перу композитора належать опуси різноманітних жанрів: симфонічні, оперні, хорові, фортепіанні, п'єси для духових інструментів тощо.

З ранніх творів Е. Раутаваара широкою популярністю користується симфонічний твір *Cantus Arcticus* (1972), який часто називають Концертом для птахів з оркестром, оскільки в ньому використані аудіозаписи пташиного співу. З восьми симфоній Раутаваара найбільше популярна Сьома (1994), що має програмну назву «Ангел Світла» і відбиває загальний містичний напрям пізньої творчості композитора; її запис було номіновано на премію «Греммі». Е. Раутаваара створив також три концерти для фортепіано, твори у концертному жанрі для скрипки, віолончелі, флейти, органа, контрабаса, арфи, кларнета з оркестром. Також композитором було створено низку біографічних опер, наприклад, оперу «Вінсент», присвячену життю та творчості Вінсента ван Гога (докладніше про життя та творчість Е. Раутаваара див. ([20; 21; 23; 25; 26; 30–33; 35; 37; 41; 42–45; 47; 49]).

2.2. Періодизація хорової творчості Е. Раутаваара; жанрово-стильові орієнтири

Індивідуальний стиль Е. Раутаваари зазнав низки змін протягом творчого шляху композитора. Як вказує В. Т. Ласп'єр, перші твори митця «є частиною неокласичної мови, близької до Хіндеміта та Стравінського», та згодом композитор швидко приходять до серіалізму та додекафонії [30]. Таким чином, ранній етап творчої еволюції митця, який охоплює 1950-ті рр. можна назвати неокласичним, далі, у 60-ті, він захоплюється авангардом – додекафонною та серіальною технікою, на нього мають вплив А. Берг та інші

представники нововіденської школи, але наприкінці десятиліття його стиль набуває неоромантичної спрямованості, із відчутним впливом А. Брукнера.

Як також зауважує В. Т. Ласп'єр, неоромантичний стиль, «навіяний творчістю Брукнера», в подальшому буде характерним для більшості творів Е. Раутаваара, але композитор, за словами В. Ласп'єра, «не заважає собі підтримувати сучасний і авангардний словниковий запас» [30].

В подальшому Е. Раутаваара приходиться навіть до дещо еклектичного стилю, де він змішує широке коло стилістичних елементів та жанрів, що в певному сенсі є відображенням постмодерністської естетики. Також відмітимо спрямованість композитора до релігійної та метафізичної тематики, що відбивається у виборі відповідного кола сюжетів і текстів.

Р. Лейтон вважає, що зміни в індивідуальному стилі композитора виступають логічним продовженням особливостей його творчої індивідуальності: «протягом усієї своєї творчої кар'єри Раутаваара залишався відкритим для нових ідей». Автор зауважує, що найпопулярніший твір Е. Раутаваари, «Cantus Arcticus» або Концерт для птахів з оркестром, написаний у 1972 р., використовує магнітофонну стрічку, елементи алеаторики, модальні гармонії, що відсилають до творів М. Равеля та Я. Сібеліуса, водночас у опері-мюзиклі «Аполлон проти Марсія» важливу роль відіграє джазова стилістика. Проте, пори весь еклектизм стилю, Е. Раутаваара зберігає «власний характерний голос», і під час написання твору «панує саме його музична уява», а не будь-який «один єдиний стиль чи ефект як самоціль». Р. Лейтон проводить паралель між творчістю Е. Раутаваари та Я. Сібеліуса, оскільки обидва митці нерідко надихалися «картинами і звуками світу природи». Автор вказує на таку якість музики Е. Раутаваари як доступність, на думку Р. Лейтона, композитор «не ставить непотрібних бар'єрів у спілкуванні». Автор вважає Е. Раутаваару таким самим популярним композитором, як і його старший сучасник Ауліс Саллінен, не дивлячись на те, що, як вказує автор, сім опер Е. Раутаваари «не отримали такого ж широкого визнання». У коментарі до свого скрипкового

концерту Е. Раутаваара процитував М. Кундеру, що описував симфонічну музику «як “мандрівку світом без кордонів”», і, як вважає Р. Лейтон, в кращих творах Е. Раутаваари «його ідеї розгортаються так само, як і невидимі події подорожі» [31].

Творча еволюція митця може бути прослідкована на прикладі хорових творів, оскільки композитор звертався до них протягом практично всього професійного шляху. Хоча сам Е. Раутаваара ніколи не мислив себе суто хоровим композитором, К. Корхонен вказує на те, що зважаючи на кількість написаних творів, хорова музика є найвагомішою складовою його творчості, вона є дуже різноплановою за «стилем, виразом і змістом» [28].

К. Турунен відносить Е. Раутаваара до покоління «найважливіших діячів» «другого золотого періоду фінської хорової музики», їхні твори, за виразом авторки, «становлять ядро хорового репертуару з 1960-х до 1980-х років» [47]. Авторка також називає Е. Раутаваару одним з найвизначніших хорових композиторів кінця ХХ ст. [47].

Найвидатнішими хоровими творами Е. Раутаваари називають «Sydämeni laulu» («Пісня мого серця») «Vigilia», «Katedralen» («Собор», 1982 р.) – дуже складний для виконання, «сучасний» за стилістикою опус, написаний на вірші однієї з найвизначніших фінських поеток, Едіт Сьодергран, яка писала шведською мовою. Цей опус К. Турунен називає «фінською хоровою класикою» [47].

К. Турунен називає основні стилістичні риси, притаманні хоровій музиці композитора: «атональні мелодичні лінії, остинато в басових голосах, тризвуки, що переходять по одній ноті в нові тризвуки, великий теситурний об'єм, широкі стрибки в мелодичних лініях і відчуття постійного руху вперед». Авторка також вказує на своєрідне «оркестрове» багатотемброве звучання хорової фактури, а також на гнучке слідування за змістом вербального тексту, незважаючи на «суворі технічні рамки» [47].

Д. Верн'єр вказує на типові фактурні, гармонічні, мелодичні особливості хорової музики Е. Раутаваара. Композитор, на думку автора,

оперує «звуковими полями» (як він сам це називав) – специфічними «фактурними конструктами», які, за виразом Д. Верн'єра, «більшість слухачів могло б описати як кластери». Автор зазначає, що Е. Раутаваара застосовує цю техніку як тло для експресивних діалогів між сопрано та басом (кластери, як правило, виконуються середніми голосами), що створює «неймовірно ефірний, позачасовий ефект» [49].

К. Турунен здійснює огляд основних хорових творів Е. Раутаваари згідно із хронологією їх створення та основними стилістичними рисами.

До раннього періоду творчості композитора відноситься «Ave Maria» (1957), за характеристикою К. Турунен, «додекафонічний твір для чоловічого хору», що «демонструє майстерність Раутаваари в поєднанні сучасних технік, не порушуючи традиції» [47].

Наступний великий хоровий твір – «Всенічне бдіння» (1971/72) для солістів та хору *a cappella*. Цей твір, написаний на замовлення у дусі православної літургії, демонструє вміння композитора створювати музику, яка б «продовжувала традицію, але водночас оновлювала її» [там само]. Як вказує Дж. Квін, Е. Раутаваара в цьому творі цілком свідомо відійшов від романтичного трактування православної літургійної музики і повернувся до «оригінального візантійського співу», принципи якого втілюються митцем через застосування композиторських технік кінця ХХ століття [42]. Партитура твору, за словами автора, містить 34 частини, деякі з них зовсім короткі; досягнення Е. Раутаваари полягає в тому, що він вніс значний ступінь музичної різноманітності, не виходячи за межі традиції православної культової музики [там само]. Дж. Квін відзначає, що хорове письмо в цьому творі «незмінно винахідливе та цікаве». Автор виділяє в цьому плані такі частини як, наприклад, Вечірній Гімн (№7), що заснований в основному на гомофонному хоровому письмі, тропар Вечірні (№ 12), в якому особливо примітними фрагментами є соло меццо-сопрано, а потім – соло сопрано, що звучать на фоні шепоту хору; як вражаючий інтонаційний прийом автор

виділяє низхідний рух, що нагадує риторичну фігуру катабазис в Утрени (№ 30) [там само].

Також у 1972 р. створено хорову п'єсу *Credo*, що заснована на матеріалі написаної раніше (у 1956 р.) фортепіанної Партіти, і яка згодом увійшла до «*Missa a' cappella*».

Яскраво експериментальним твором для хору та оркестру (в першій версії також для хору та електроніки) став цикл «*True&False Unicorn*» на вірші американського поета та кінорежисера Джеймса Бротона з однойменної збірки, написаний у 1971 р. і перероблений у 2000. Як припускає Дж. Квін, Раутаваара познайомився з віршами Бротона у 1950-х роках і одразу загорівся бажанням покласти їх на музику, але зробив це лише у 1971 р. на замовлення комісії з творів для камерного хору, читців та оркестру. Цикл мав декілька редакцій, фінальна відноситься до 2000 р., в ній фрагменти електронної музики, що містилися в попередніх варіантах партитури, були замінені на оркестрові інтермедії на початку кожного з чотирьох розділів. Автор називає твір «дивною та інтригуючою партитурою», яку композитор, на думку критика, розглядав як «ексцентричну вправу» та вказує на еклектичність стилю та різноманітні стильові елементи та алюзії, а також – на різноманітність вокальних прийомів. Наприклад, в деяких частинах застосовується манера *Sprechgesang* або *Sprechstimme*. Як правило, в таких частинах до хору додається партія одного з солістів-читців, хоча «одна з таких частин є лише хоровою (№ 18)». Щодо четвертої частини твору автор зауважує, що вона «містить ніжну, сяючу музику для хору», №19, за виразом Дж. Квіна, «складається з цнотливої, простої музики для жіночих голосів із легким супроводом». Раутаваара змішує в цьому опусі різноманітні музичні стилі та тематичний матеріал, серед яких джаз, спіричуелс і навіть сценка на тему «Боже, бережи королеву» [42].

Ще одним важливим хоровим твором, написаним у 1972 р. стала «Книга життя» для чоловічого хору. За К. Турунен, «одинадцять частин на

вірші різними мовами розкривають гнучкість і чутливість музики Раутаваари: коли змінюється мова, змінюється музика» [47].

Одним з найвідоміших і часто виконуваних за межами Фінляндії хорових творів Е. Раутаваари є Сюїта на вірші Ф. Г. Лорки (1973 р.). Як зазначає Я. Мянтьярві, «Маленька сюїта Лорки» (1973) стала «яскравим прикладом того, наскільки важко передбачити, що стане хітом». Цей твір був написаний як додаток до «Дитячої меси» для участі в композиторському конкурсі, організованому в рідному місті Е. Раутаваари Еспоо. Композитор не очікував значного успіху цього циклу. Однак, не дивлячись на те, що меса отримала першу нагороду, на конкурсі, сьогодні вона виконується досить рідко, тоді як «Маленька сюїта Лорки», хоча й отримала тоді третю премію, сьогодні стала одним з найпопулярніших фінських хорових творів [35]. Автор припускає, що це пов'язано з лаконізмом твору та водночас із концентрованістю та насиченістю його змісту, тим, що він справляє велике враження за відносно короткий час звучання. Цикл містить чотири невеликі, але напружені п'єси. Автор зауважує, що звуковисотна організація твору заснована на симетричних гамах (чергуванні тонів і півтонів). Перший номер – Canción de jinete («Пісня вершника») побудований на остинатному ритмі галопу, тоді як матеріал El grito («Крик») імітує крик. Третя частина – «La luna asoma («Місяць сходить») містить “місячну музику”, яка передвіщає подібні уривки у Katedralen і Canción de nuestro tiempo, тоді як паралельні акорди Malagueña імітують бречання на гітарі» [там само]. Вкажемо, що в частині «El Grito» основну роль відіграють такі прийоми хорового письма як речитація на одному тоні та глісандо, що й створює ілюзію крику.

В подальшому Е. Раутаваара ще раз звернувся до поезії Ф. Г. Лорки у циклі «Canción de nuestro tiempo» («Пісні нашого часу»). Цей твір через призму віршів іспанського поета відображає трагічні події сучасності. Згідно з Дж. Квіном, перша частина циклу під назвою «Fragmentos de agonía», містить «пристрасне соло меццо-сопрано». Остання частина циклу, «Ciudad

sin sueño» («Безсонне місто»), була створена під час облоги Сараєво в період боснійського конфлікту, підзаголовок «Nocturno del Sarajevo» [42].

Е. Раутаваара звертався в своїй хоровій творчості й до національного фольклору. К. Турунен вважає його «Somnarnatten» («Літню ніч»), написану у 1975 р., однією з найкрасивіших обробок народних пісень, що коли-небудь були створені. Композитор, за виразом дослідниці, з «вражаючою легкістю» зображає музичними засобами північну літню ніч, «ностальгію та екстаз молодості» [47].

«Першу елегію» на слова Р. М. Рільке К. Турунен називає «сумою хорових стилів Раутаваари» з її жорсткою атональною мелодикою, остинато басів, великими мелодичними стрибками і охопленням кожною партією великого регістрового діапазону, а також з «оркестровим» звучанням хорової фактури. Щодо форми, драматургії та особливостей ритмічної організації «Першої елегії» авторка зазначає, що твір містить дванадцять розділів, межі між якими є досить непомітними, і лише двічі Е. Раутаваара позначає перехід від одного розділу до іншого за допомогою ремарки *sostenuto*. Авторка звертає увагу на вказівки композитора на ранніх записах і робить висновок, що він хотів, щоб переходи від однієї частини до іншої були вільними та без зайвих цезур. Також К. Турунен зазначає, що завдяки співвідношенню темпів з ритмічним пульсом, який поступово прискорюється, Е. Раутаваара створює відчуття постійного посилення напруги перед масштабним фіналом, внаслідок чого десятихвилинний твір сприймається як одне ціле. Як пише далі К. Турунен, поема Рільке включає в себе безліч посилань та ідей. Хоча Раутаваара бере за основу лише деякі частини твору Рільке, він «з повагою зберігає подорож Рільке від відчаю (“Хто може мене зараз почути; навіть ангели жахаються”) до надії (“порожнеча, залишена давніми богами, відлунює музикою, яка втішає та підносить нас”))» [47].

У 1993 р. композитором було створено фантазію для хору і оркестру «On the Last Frontier» («На останньому рубежі») за оповіданням Едгара Алана По, яке справило на композитора велике враження ще в юності, але

лише в пізній період творчості це захоплення вилилося в закінчену художню концепцію. Р. Лейтон наводить деякі висловлювання композитора щодо цього оповідання та своєї хорової фантазії. «До кінця книги, пише він (Е. Раутаваара – К. Л.), реалістична розповідь набула зовсім іншого характеру, а заключні абзаци оповіді Піма набувають майже містичного характеру». Р. Лейтон зауважує, що розповідь про подорож до Антарктичного полюса так чи інакше була присутня в пам'яті композитора всі ці роки. Опинившись на порозі свого семидесятиріччя і відчуючи, що він теж наближається до таємничої останньої межі, Е. Раутаваара адаптував останні абзаци літературного твору для своєї фантазії для хору і оркестру. Опис антарктичного пейзажу став, за його власним висловом композитора, «ядром і рамкою більшої розповіді, навколо та між якою оркестр сплітає власну багату барвисту фактуру... Роль оркестру полягає в тому, щоб розповісти історію у спосіб, який виходить за межі обсягу слів – але, можливо, виражає її краще, ніж слова» [31].

Дж. Квін також наводить характеристику цієї фантазії, підкреслюючи не лише майстерність хорового письма Е. Раутаваари, але й важливу роль оркестру. Автор характеризує твір як «морський пейзаж» для хору з оркестром, порівнює його із фрескою, написаною широкими мазками, в якій переважає «розкішна звучність синтетичного пізнього стилю Раутаваари», що створює ефект «розбухаючих океанічних фактур». За словами Дж. Квіна, головний образ всієї фантазії створюється завдяки величезному потужному оркестровому вступу, що складає майже «чверть від тривалості твору», і це дійсно «підкреслює важливість оркестру в усій п'єсі». Автор вказує, що хорова партія, загалом гомофонно-гармонічна за своїм складом, виконана ніби «широкими мазками», з використанням видовжених мелодичних ліній, водночас автор вказує на «мерехтіння оркестрових структур» із частою зміною тембрів. Як зауважує Дж. Квін, «можливо, це метафора, коли хор представляє людство, яке подорожує поверхнею океану, а оркестр – бурхливе життя та течії під поверхнею моря?». Автор також проводить паралель з

музикою англійського композитора XX ст. Р. Воана-Вільямса, чия музика заснована втіленні пізньоромантичних традицій на національному ґрунті [42].

«Wenn sich die Welt auftut» (1996) є прикладом творів Е. Раутаваара для дитячих голосів. Ця сюїта з п'яти частин була створена для німецького молодіжного хору. Вірші поета Сеппо Нуммі перекладені з фінської на німецьку, «що надає їм власного гібридного колориту» [47].

У 1998 Е. Раутаваарою було створено цикл «Під затишною темрявою», заснований на матеріалі з його опери «Алексіс Ківі» (1995–96).

Останнім великим хоровим твором митця є «Missa a`cappella» (2011), про яку докладно піде мова нижче.

Як висловлюється Д. Верн'єр щодо змін стилю Е. Раутаваара протягом його композиторської діяльності власне в царині хорової музики: «хорова музика Раутаваара охоплює майже 50-річний період, починаючи від 12-тонових експериментів у 1960-х роках і закінчуючи надзвичайно індивідуалістичним тональним стилем, який він розробив у 1970-х роках. Цікаво, що навіть у серіальних опусах Раутаваара якимось чином обходить стороною найбільш відразливі кутасті, різкі, неоднозначні риси, які так високо цінувалися натовпами авангардистів 1960-х-70-х років; 12-тональні твори, представлені тут, насправді можна слухати як «справжню» музику, а не лише як академічні вправи. І, на щастя, після цього періоду Раутаваара вирішив рухатися далі в напрямку, набагато багатшому на творчі – та дружніші – можливості для аудиторії» [49].

Висновки до Розділу 2.

Індивідуальний стиль Е. Раутаваара протягом всієї творчої діяльності митця зазнав певних змін і пройшов шлях від проявів неокласицизму та короткого періоду захоплення додекафонною та серіальною технікою на ранніх етапах композиторської діяльності до дещо строкатого та

еклектичного стилю у зрілий та пізній період творчості, домінантами якого, однак, стало захоплення релігійно-містичною тематикою та поєднання пізньоромантичної стилістики з композиторськими техніками ХХ ст., зокрема, сонористикою.

Хорова творчість митця частково вписується в цю загальну тенденцію, але частково навіть виходить за її межі.

Хоча Е. Раутаваара й не вважав себе суто хорovým композитором, ця жанрова сфера стала для нього своєрідною творчою лабораторією, особливо враховуючи те, що він звертався до хорових опусів протягом всього життя. На користь останнього свідчить різноманітність тематики та авторів літературних першоджерел, до яких звертався Е. Раутаваара (твори фінських, іспанських, американських митців), релігійних традицій (католицька, православна, точніше, її візантійська першооснова), музично-стильових витоків та технік (додекафонія і серіалізм, сонористика на діатонічній основі, атональність, пізньоромантична стилістика, національний фольклор, джаз та спірічуелс), прийомів вокально-хорового письма (Sprechgesang або Sprechstimme, шепіт, речитація на одному тоні, глісандо, «ланцюгове» дихання під час виконання видовжених мелодичних ліній, традиційна романтична кантилена, джазовий вокал тощо).

Водночас, незважаючи на різноманітність індивідуальних художніх концепцій хорових творів митця, протягом його професійного шляху викристалізуються й певні спільні риси його хорового стилю: підвищена експерсія і напруженість, ємність та лаконізм висловлювання, виразність мелодичних ліній, охоплення великого діапазону кожною партією, плавний перехід від однієї гармонії до іншої, що створює ефект «мерехтіння», «оркестрове» трактування хорової фактури, яке виражається у яскравому протиставленні тембрів, широкому використанні прийому *divisi*, що додає об'єму та повнозвучності музичній тканині, а також наслідує оркестрову фактуру, винахідливість та пластичність хорового письма як в поліфонічному, так і в гомофонно-гармонічному складі.

РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «MISSA A CARPELLA» Е. РАУТАВААРА

3.1. Композиційно-стилістичні та драматургічні риси «Missa a cappella» Е. Раутаваара

«Missa a cappella», написана Е. Раутаваара у 2010–2011 рр., є фактично останнім крупним хоровим твором композитора. Як вказує Д. Верн'єр, музична стилістика цього твору включає в себе «тональні, переважно гомофонні структури, але з широким використанням “звукових полів”, сполучень інтервалів, які забарвлюють основні гармонії приємними дисонансами, що супроводжують сольні мелодичні лінії» [49].

Маємо зазначити, що спектр стильових елементів та традицій, на які спирався Е. Раутаваара значно ширший, ніж «неоромантичний стиль», до якого, на думку більшості авторів, приходять Е. Раутаваара в пізній період творчості. Так, перші три частини традиційного шестичастинного циклу Меси виявляють зв'язки навіть не стільки з музикою пізніх романтиків і, зокрема, А. Брукнера, про вплив якого йшлося в наявних оглядах творчості фінського композитора, скільки з старовинною традицією католицьких піснеспівів, культової європейської музики Середньовіччя та Ренесансу. Про це свідчить ціла низка використаних композитором виражальних засобів, що відносяться до різних рівнів організації музичного цілого.

По-перше, варто зазначити, що в Месі загалом і особливо в перших трьох частинах (Kyrie, Gloria та Credo) переважає діатоніка, подекуди з яскраво вираженими елементами модальності, що нагадує про ладову організацію старовинної європейської музики з її опорою на систему церковних ладів. В Месі практично немає хроматизованих співзвуч, еліптичних зворотів, яскраво вираженої тонально-гармонічної нестійкості, що були характерні для пізньоромантичної гармонії. Натомість гармонічна вертикаль організована радше за принципом співставлення тризвуків різних

тональностей як рівноправних перемінних устоїв, що було характерним саме для музики Ренесансу. По-друге, про орієнтацію композитора на старовинні літургійні зразки свідчить специфічний принцип організації фактури. Дуже часто в перших трьох частинах Меси мелодичні лінії, що розгортаються на фоні витриманих акордів або остинатних фігур дублюються в інтервали не лише терції, але й кварта або квінти, що нагадує про фактуру паралельних середньовічних органумів, де канонічна мелодія григоріанського хоралу дублювалася другим голосом в кварту. Ще однією рисою, що вказує на опосередкований зв'язок з середньовічними зразками культової музики є, власне, остинатність, наявність подібних між собою ритмічних фігур, що нагадує про середньовічну техніку ритмічних модусів.

Щодо романтичної стилістики, то вона в опосередкованому вигляді починає проявлятися в трьох останніх частинах Меси. На неї також вказує низка прийомів. По-перше, в цих частинах твору зростає роль сольного висловлювання, наприклад, в *Sanctus* з'являються досить розгорнуті соло сопрано, потім – тенора. В цих соло на перший план, за думкою Дж. Квінн [42] виходить вагнерівсько-брукнерівська «безкінечна мелодія», експресивна кантілена. По-друге, хорова фактура в супроводі цих соло організована так, що викликає асоціації з *divisi* скрипок в високому регістрі в певних фрагментах вагнерівських опер або брукнерівських симфоній. Про стилістику творів цих композиторів нагадують також окремі гармонічні звороти, пов'язані зі сферою мажоро-мінору, зокрема, співставлення тоніки та медіантових тризвуків.

Маємо вказати й на стилістичні елементи музики ХХ ст., що знайшли застосування в структурі «*Missa a cappella*». Це ті самі «звукові поля» (кластери), які подекуди з окремих колористичних співзвучь виростають в видовжені сонорні пласти.

Додамо, що різноманітність стильових витоків є й своєрідним рушієм драматургії в Месі. Пов'язані зі старовинною традицією *Kyrie* та *Gloria* утворюють своєрідну світлу та легку «прелюдію», *Credo* стає найбільш

внутрішньо контрастною та драматичною частиною, в якій «зіштовхуються» умовно «середньовічний» та «пізньоромантичний» стилістичні пласти, а в останніх трьох частинах концентрується ліричний початок, що в контексті релігійного твору може бути асоційований з прагненням людської душі до небесного спасіння, що виражається саме в пізньоромантичних музично-мовних конструкціях.

Розглянемо композиційно-драматургічні та стильові особливості кожної з частин Меси детальніше.

Перша частина, *Kyrie*, як вже було сказано вище, спирається на своєрідно трактовану датоніку (тобто модальну гармонію) та остинатність, яка, з одного боку, бере початок в середньовічних метризованих органумах школи Нотр Дам, а з іншого – є спорідненою з репетитивною технікою мінімалістів з її повторюваними ритмічними та мелодичними патернами, які поступово видозмінюються протягом твору. Крім того в першій частині задіяні принципи варіантно-варіаційного розвитку тематизму та в завуальованому вигляді присутня класична тричастинна структура зі скороченою та варійованою репризою.

Відкривається *Kyrie* своєрідним «вступом» тривалістю в два такти, який виконують сопрано і альти *divisi* по три. В ньому вперше експонуються остинатні фігури, на яких будуватиметься багатоголосся протягом усієї частини. Кожна з партій тут виконує мелодичний патерн, заснований на одному з відтинків мажорної пентатніки від *c*. Слід зазначити, що теситурно кожна з 6 мелодичних ліній розташована дуже близько від іншої (всі в межах сексти $c^1 - a^1$) при цьому ритм в усіх голосах однаковий (безупинний рух рівними шістнадцятими), що свідчить про використання мікрополіфонії та сонорної техніки, створює барвистий сонорний пласт із постійним «мерехтінням» різних діатонічних співзвуч.

На фоні цього пласта після «вступу» з'являється яскрава мелодична лінія сопрано (*divisi* по два із дублюванням в терцію), викладена довшими тривалостями (восьмими та чвертями), у якій є елементи лідійського та

міксолідійського ладів від *c* тобто *fis* (четвертий високий шабель) та *b* (сьомий низький). Невеликий діапазон цієї лінії та структура, побудована на поєднанні коротких поспівок свідчить про орієнтацію композитора на старовинні фольклорні та середньовічні культові зразки.

Подальший тематичний розвиток пов'язаний із вступом басів (також *divisi a 2*), що виконують короткі низхідні мелодичні репліки, дубльовані паралельними квінтами та тенорів, яким доручено мелодичні лінії, також побудовані на елементах мажорної пентатоніки від *c*. При цьому остинато у сопрано і альтів, зберігаючи початкову ладову основу, змінює свій мелодичний зміст, тепер альти виконують мелодичні фігури від *g*, а сопрано – від *d*.

Початком умовного середнього розділу можна вважати момент, коли початковий гармонічний комплекс різко «зсувається» на півтона: лінія сопрано тепер виконується в умовному *Cis-dur*, цей самий устій у вигляді квінти виконують басы. При цьому остинато у середніх голосів спочатку «крутиться» навколо мажорної пентатоніки від *fis* (*divisi* сопрано), потім воно окреслює контури мінорної пентатоніки від *dis*, при цьому басы позначають ладову опору *fis-cis*. Цей прийом вказує на колористичне трактування гармонії та сприймається як дуже потужний драматургічний засіб.

Початком варійованої репризи, яка водночас виконує функцію коди можна вважати повернення до початкової ладової опори *C*. Водночас основна мелодична лінія сопрано змінюється в інтонаційному й ритмічному відношенні: до початкового ритмічного малюнку додаються триолі.

Загалом використання саме такого фактурного викладу – *divisi* середніх голосів у високій теситурі та вільний розвиток мелодичних ліній крайніх голосів створює яскравий просторовий ефект, відчуття звукової «перспективи», прозорого тла, на якому розгортаються всі тематичні процеси.

Glōgia в цілому продовжує стилістику першої частини, оскільки характер музики залишається легким, прозорим. Натомість хорова фактура змінюється

на доволі аскетичну хоральну з елементами контрастної поліфонії. В основі звуковисотної організації – також діатоніка, але трактована значно більш своєрідно, ніж в першій частині, оскільки тут використано властивий середньовічній та ренесансній музиці принцип рівноправних устоїв, за які може прийматися будь-який шабель ладу, але при цьому за ладову основу береться розширений дванадцятитоновий звукоряд, що дає можливості для несподіваних барвистих співставлень тризвуків та септакордів і утворення м'яких дисонансів. За композиційну основу в цій частині взято старовинну текстомузичну форму, в якій варіантні (без помітних контрастів) зміни музичного матеріалу збігаються зі змінами строф тексту. Ще однією примітною особливістю цієї частини є гнучка примхлива ритміка з постійними змінами розмірів (5/4, 3/4, 6/4).

В композиційній структурі Credo поєднуються принципи строфічності та тричастинності. Всі три розділи складної тричастинної форми побудовані за варіантно-строфічним принципом, в крайніх розділах переважає аскетична хоральна фактура, в середньому розділі застосовано елементи імітаційної поліфонії. Примітною рисою першого розділу є застосування квартових гармоній: мелодичні лінії сопрано і альтів дублюють одна одну в кварту, тоді як тенори і басы виконують псалмодію на одному тоні. Елементи фригійського ладу (другий низький шабель) додають тематизму цієї частини форми особливого драматизму з одного боку і ще більш суворої архаїчності з іншого. Додаткової експресії музика першого розділу Credo набуває також завдяки використанню інтервалу збільшеної секунди в мелодичних лініях сопрано та тенорів.

У варійованій репризі речитація як тематичний елемент виходить на перший план і фактично підміняє собою мелодичну лінію сопрано і альтів. При цьому у репризі на відміну від першого розділу практично безперервне псалмодіювання розбивається на окремі фрази і навіть мотиви, що підкреслюють ті чи інші фрагменти словесного тексту. З точки зору гармонічної мови в цій частині започатковується контраст між умовно

«середньовічно-ренесансною» діатонікою в крайніх розділах та трохи більш хроматизованою гармонією в середньому. Ця частина також відрізняється наявністю перемінного метру (5/4, 3/4, 6/4, 3/2, 7/4).

Sanctus також побудовано за варіантно-строфічним принципом. В цій частині теж зростає роль пізньоромантичної стилістики, що виражається в збільшенні кількості сольних епізодів та у використанні та розширеній тональності, мажоро-мінорних співставлень акордів, характерних для музичної мови початку ХХ ст. При цьому композицію частини також умовно можна поділити на два відносно великих розділів, оскільки приблизно в точці «золотого перетину» з'являється новий матеріал, що досить помітно відрізняється від попереднього і водночас створює інтонаційну та ладову арку до першої частини. Йдеться про дубльовані терціями низхідні та висхідні лінії в верхніх голосах, що повторюють ладову структуру першої частини Меси, тобто містять елементи лідійського та міксолідійського ладу від *c*.

За схожим принципом організовані і дві останні частини. Основними формотворчими чинниками залишаються варіантність та строфічність. При цьому в Benedictus строфічність поєднується з тричастинністю, і середній розділ утворює тематичну арку з Kyrie, повторюючи її фактурне та ладоінтонаційне рішення: мікрополіфонічний сонорний пласт на основі пентатонних зворотів і мелодичні лінії сопрано та басів, дубльовані в терцію та квінту на його тлі.

3.2. Особливості інтерпретації «Missa a cappella» Е. Раутаваара

Інтерпретація «Missa a cappella» Е. Раутаваара представляє собою досить складне, але привабливе та захопливе завдання для будь-якого диригента і колектива. Воно потребує досить високого виконавського рівня як від диригента, так і від хористів, перш за все через доволі складну сучасну музичну мову, а також завдяки розмаїттю стильових витоків, на які спирався

композитор. Складний гармонічний план та ритміка твору вимагають від виконавців навичок вільного читання нотного тексту, зокрема, хорової партитури, швидкої реакції на постійні зміни ладотональних опор та метру. Дуже важливим є наявність як у диригента, так і у хористів достатнього слухового багажу та досвіду виконання як власне музики ХХ ст., так і творів композиторів пізньоромантичної доби, а також – старовинної музики.

Також досить розвиненої вокальної техніки, рухливості голосів вимагають фрагменти із сонорними пластами – вся перша частина *Kyrie* та середній розділ *Benedictus*, не кажучи вже про інтонаційні та ансамблеві труднощі, пов'язані з наявністю дрібних тривалостей в доволі жвавому темпі та граничною теситурною близькістю голосів.

Для якісного виконання цих фрагментів хор має досконало володіти навичкою ланцюгового дихання

Вочевидь Е. Раутаваара прекрасно розумів специфіку роботи над хоровою тканиною свого твору, оскільки додав до партитури партію фортепіано, в якій зібрано усі основні лінії та гармонічну вертикаль, що має допомагати хористам на етапі освоєння нотного тексту та формувати у них стійке слухове увлечення ладогармонічних структур в умовах відсутності чітко вираженого тонального центру. При цьому композитор додав до фортепіанної партії позначку «тільки для репетицій».

Окрім якісного відтворення музичного тексту (без інтонаційних та ритмічних похибок із дотриманням динамічного балансу між головними та акомпануючими голосами фактури) основними виконавськими завданнями цього твору є збереження світлого, легкого, прозорого звучання в перших двох частинах, підтримання високого рівня ліричної експересії, теплоти в «пізньоромантичних» фрагментах твору, яскраве виявлення усіх тематичних арок, що виникають між частинами, рельєфний показ вступів голосів у поліфонічних фрагментах.

На сьогодні поки є відомим лише один студійний запис «*Missa a'cappella*», здійснений хором Латвійського радіо. Колектив в повній мірі

виявляє драматургічні та стилістичні особливості твору, виконання також відрізняється високим технічним рівнем. Запис отримав низку схвальних відгуків музичних критиків та оглядачів. Наприклад, С. Прітчард для огляду «The Guardian» пише: «Містичний хоровий світ Ейноухані Раутаваара зачаровує публіку вже понад 50 років, тому новий твір – це завжди подія. Тут ми чуємо перший запис його *Missa a cappella*, завершений два роки тому, який, однак, сягає корінням у початок 1970-х років, коли він написав довге *Credo*. З першого такту *Kyrie* ми потрапляємо в типовий для нього теплий, гомофонічний світ, солісти ефірно ширяють над пульсуючими візерунками густої фактури інших партій. Стрункі як стріли голоси дивовижного хору Латвійського радіо ідеально пасують до цієї музики, мабуть, ніде краще, ніж у чудово споглядальному *Agnus Dei*» [41].

В огляді запису твору для «The Gramophone Newsletter» також йдеться про відповідність виконавської манери хору стилістиці твору: «хор Латвійського радіо надає відшліфовану версію твору, добре вловлюючи ідіому, хоча в сольних пасажах *Sanctus* є моменти дискомфорту» [43].

Д. Верн'єр також зазначає, що «хор Латвійського радіо Сігвардса Клави є ідеальним адвокатом» хорової музики Е. Раутаваари, «а першокласна інженерна робота» звукорежисерів *Ondine records*, «яка вловлює компліментарну акустику ризької церкви», створила «належну данину пам'яті цього великого композитора» [49].

Крім запису хору Латвійського радіо в мережі доступний запис з концерту Національного Молодіжного хору Австралії під орудою Ноела Ансела (Мельбурн, січень 2023). Ця виконавська версія демонструє доволі високий професійний рівень, але все ж таки по багатьох показниках поступається інтерпретації хору Латвійського радіо. Перш за все це стосується фразування та єдності форми, оскільки, наприклад, в *Kyrie* та *Gloria* темпи дещо стриманіші, ніж у хору Латвійського радіо, ритмічна пульсація ніби «розтягнута», постійно відчувається тенденція до ще більшого сповільнення, що природньо відображається й на єдності фраз та мелодичних

ліній. Вступи голосів також ніби трохи затримуються, між ними та загалом між різними строфами присутні цезури, які сприймається як надто затягнуті. В цілому хорovій тканині не вистачає легкості та прозорості, що була очевидною перевагою версії хору Латвійського радіо. Особливо це відчувається в *Kyrie*, оскільки мікрофонічний сонорний пласт, на тлі якого розгортаються лінії сопрано, басів і тенорів становить добре помітну складність для альтів і сопрано, він звучить не збалансовано з інтонаційної та тембрової точки зору, рух шістнадцяти постійно злегка гальмується, також не вистачає суто ритмічної синхронності у виконанні шістнадцятих тривалостей. Це створює певний дисбаланс у звучанні всієї хорovої фактури. Також в *Kyrie* не до кінця витримано динамічний баланс між усіма голосами фактури, оскільки вступ низьких голосів (басів та тенорів) подано недостатньо рельєфно, їхня лінія «губиться» на тлі сонорного супроводу сопрано і альтів.

Водночас маємо відмітити гнучкість, виразність та тембральну яскравість у виконанні основної мелодичної лінії сопрано.

При цьому Національному молодіжному хорovі Австралії дещо не вистачає гнучкості у виконанні динамічних нюансів – поступових *crescendo* і *diminuendo*, що також стає помітним у порівнянні з версією хору Латвійського радіо.

Виконання центральної кульмінаційної частини Меси – *Credo* – цими двома колективами також відрізняється.

У версії хору Латвійського радіо максимально поглиблено контраст між крайніми розділами та середнім завдяки цілій низці засобів: істотній різниці в темпах (крайні розділи виконуються досить жваво та енергійно, дещо «нервовою» ритмічною пульсацією і при цьому легко та пружно, а середній розділ – значно повільніше), динаміці (весь середній розділ звучить значно тихіше, ніж крайні і при цьому досить рівно, наявні *crescendo* і *diminuendo* є майже непомітними, що створює відчуття певної відстороненості,

споглядальності, навіть заціпеніння). Додатковий контраст створює яскраве експресивне *forte* на початку репризи.

У виконанні Національного молодіжного хору Австралії вся частина звучить досить схвильовано, експресивно, всі динамічні «вилки» підкреслюються. Водночас в цій виконавській версії диригент в середньому розділі максимально деталізує фактуру, розмежовує і рельєфно підкреслює всі вступи голосів та межі фраз. Хоча такий прийом і сприяє охопленню слухом усіх деталей фактури, він, однак, дещо порушує єдність форми.

Це помітно контрастує з «безкінечним» плином мелодичних ліній, піднесеним легким «ширрянням» голосів в інтерпретації хору Латвійського радіо.

У версії Національного молодіжного хору Австралії також відсутня яскрава кульмінація на кшталт масштабного *forte* на початку репризи, як в інтерпретації хору Латвійського радіо, всі драматургічні акценти не є в достатній мірі проявленими.

Що стосується трьох останніх частин – *Sanctus*, *Benedictus* і *Agnus Dei* – то в них у виконавській версії хору Латвійського радіо доволі помітно змінюється манера співу: вона стає більш теплою, м'якою, жіночі голоси додають оксамитового забарвлення до тембру, що відповідає зміні стилістики на ближчу до пізньоромантичної.

У вільному доступі також наявний запис *Kyrie* з «*Missa a`cappella*», який належить хору Університету Луїсвіля «*Cardinal Singers*» (травень 2017), під орудою Кента Хаттеберга. Це виконання також відрізняється легкістю та прозорістю звучання, при цьому його відрізняє дещо вищий загальний рівень експресії, ніж у виконанні хору Латвійського радіо, динаміка значно яскравіша, подекуди колектив майже доходить до дійсно потужного блискучого форте. Однак в цій версії партії сопрано, що виконує основну мелодичну лінію дещо не вистачає м'якості тембру та інтонаційної точності, особливо під час співу у високій теситурі. Натомість дуже тепло, м'яко виразно та наповнено в цій виконавській версії звучать партії басів і тенорів.

Висновки до Розділу 3

Спектр стильових елементів та традицій, на які спирався Е. Раутоваара під час створення «Missa a' cappella» значно ширший, ніж «неоромантичний стиль», до якого, на думку більшості авторів, приходить митець в пізній період творчості. Перші три частини традиційного шестичастинного циклу Меси виявляють зв'язки навіть не стільки з музикою пізніх романтиків і, зокрема, А. Брукнера, про вплив якого йшлося в наявних оглядах творчості фінського композитора, скільки з старовинною традицією католицьких піснеспівів, культової європейської музики Середньовіччя та Ренесансу. Про це свідчить ціла низка використаних композитором виражальних засобів, що відносяться до різних рівнів організації музичного цілого.

По-перше, варто зазначити, що в Месі загалом і особливо в перших трьох частинах (Kyrie, Gloria та Credo) переважає діатоніка, подекуди з яскраво вираженими елементами модальності, що нагадує про ладову організацію старовинної європейської музики з її опорою на систему церковних ладів. В Месі практично немає хроматизованих співзвуч, еліптичних зворотів, яскраво вираженої тонально-гармонічної нестійкості, що були характерні для пізньоромантичної гармонії. Натомість гармонічна вертикаль організована радше за принципом співставлення тризвуків різних тональностей як рівноправних перемінних устоїв, що було характерним саме для музики Ренесансу. По-друге, про орієнтацію композитора на старовинні літургійні зразки свідчить специфічний принцип організації фактури. в перших трьох частинах Меси мелодичні лінії, що розгортаються на фоні витриманих акордів або остинатних фігур дублюються в інтервали не лише терції, але й кварта або квінти, що нагадує про фактуру паралельних середньовічних органумів. Також рисою, що вказує на зв'язок з середньовічними зразками культової музики є, власне, остинатність, наявність подібних між собою ритмічних фігур, що нагадує про середньовічну техніку ритмічних модусів.

Романтична стилістика, в опосередкованому вигляді проявляється в трьох останніх частинах Меси. На неї вказують такі риси як підвищена роль сольного висловлювання, вихід на перший план вагнерівсько-брукнерівської «безкінечної мелодії»; «оркестральність» хорової фактури яка нагадує *divisi* скрипок в високому регістрі у вагнерівських операх або брукнерівських симфоніях; окремі гармонічні звороти, пов'язані зі сферою мажоро-мінору, зокрема, співставлення тоніки та медіантових тризвуків.

Стилістичні елементи музики ХХ ст., знайшли застосування в «*Missa a cappella*» у вигляді «звукових полів» (кластерів), які подекуди з окремих колористичних співзвучь виростають в видовжені сонорні пласти.

Інтерпретація «*Missa a cappella*» Е. Раутаваара представляє собою досить складне, але привабливе та захопливе завдання для будь-якого диригента і колектива. Воно потребує досить високого виконавського рівня як від диригента, так і від хористів, перш за все через доволі складну сучасну музичну мову, а також завдяки розмаїттю стильових витоків, на які спирався композитор. Складний гармонічний план та ритміка твору вимагають від виконавців навичок вільного читання нотного тексту, зокрема, хорової партитури, швидкої реакції на постійні зміни ладотональних опор та метру. Дуже важливим є наявність як у диригента, так і у хористів достатнього слухового багажу та досвіду виконання як власне музики ХХ ст., так і творів композиторів пізньоромантичної доби, а також – старовинної музики.

Окрім якісного відтворення музичного тексту (без інтонаційних та ритмічних похибок із дотриманням динамічного балансу між основними та акомпануючими голосами фактури) основними виконавськими завданнями цього твору є збереження світлого, легкого, прозорого звучання в перших двох частинах, підтримання високого рівня ліричної експересії, теплоти в «пізньоромантичних» фрагментах твору, яскраве виявлення усіх тематичних арок, що виникають між частинами, рельєфний показ вступів голосів у поліфонічних фрагментах.

З точки зору найбільшої адекватності втілення авторського задуму і досконалості хорового виконання еталонним ми вважаємо запис «Missa a cappella», здійснений хором Латвійського радіо під орудою Сігвардса Клави.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило дійти таких висновків.

У ХХ ст. загальна стильова еволюція фінської музики виглядала як рух від «національного романтизму» до модернізму, неокласицизму і засвоєння післявоєнного авангарду, а потім, врешті решт, до розмаїття індивідуальних стилів на сучасному етапі.

Хорова культура Фінляндії початково живилася від двох потужних джерел – загальноєвропейської церковної музичної традиції (спочатку католицької, потім протестантської) і народної пісенної культури. Починаючи з кінця ХІХ ст. хорове виконавство в країні розвивалося дуже активно, особливо у другій половині ХХ ст., що було пов'язано з двома потужними рухами – камерних та дитячих і юнацьких хорів. Усі ці колективи не цуралися виконувати нову музику, що призвело до того, що практично кожен з композиторів ХХ ст. мав у своєму доробку хорові твори.

В стилістичному плані хорова музика Фінляндії пройшла ту ж еволюцію, що й інші жанри: від романтизму з національним колоритом до авангарду різного ступеню радикальності та стильового плюралізму другої половини ХХ – ХХІ ст.

Для Е. Раутаваара хорова музика стала своєрідною творчою лабораторією, оскільки він звертався до хорових опусів протягом всього життя. На користь цього свідчить різноманітність тематики та літературних першоджерел, які використовував композитор (твори фінських, іспанських, американських митців), релігійних традицій (католицька, православна, точніше, її візантійська першооснова), музично-стильових витоків та технік (додекафонія і серіалізм, сонористика на діатонічній основі, атональність, пізньоромантична стилістика, національний фольклор, джаз та спірічуелс), прийомів вокально-хорового письма (Sprechgesang або Sprechstimme, шепіт, речитація на одному тоні, глісандо, «ланцюгове» дихання під час виконання видовжених мелодичних ліній, традиційна романтична кантилена, джазовий вокал тощо).

Незважаючи на різноманітність індивідуальних художніх концепцій хорових творів митця, протягом його професійного шляху використалізовуються й стабільні риси його хорового стилю: підвищена експересія і напруженість, ємність та лаконізм висловлювання, виразність мелодичних ліній, охопат великого реєстрового діапазону кожною партією, плавний перехід від однієї гармонії до іншої, що створює ефект «мерехтіння», «оркестрове» трактування хорової фактури, винахідливість та пластичність хорового письма як в поліфонічному, так і в гомофонно-гармонічному складі.

Спектр стильових елементів та традицій, на які спирався Е. Раутоваара значно ширший, ніж «неоромантичний стиль», до якого, на думку більшості авторів, приходить митець в пізній період творчості. Перші три частини традиційного шестичастинного циклу Меси виявляють зв'язки навіть не стільки з музикою пізніх романтиків і, зокрема, А. Брукнера, про вплив якого йшлося в наявних оглядах творчості фінського композитора, скільки з старовинною традицією католицьких піснеспівів, культової європейської музики Середньовіччя та Ренесансу. Про це свідчить ціла низка використаних композитором виражальних засобів, що відносяться до різних рівнів організації музичного цілого.

По-перше, варто зазначити, що в Месі загалом і особливо в перших трьох частинах (Kyrie, Gloria та Credo) переважає діатоніка, подекуди з яскраво вираженими елементами модальності, що нагадує про ладову організацію старовинної європейської музики з її опорою на систему церковних ладів. В Месі практично немає хроматизованих співзвуч, еліптичних зворотів, яскраво вираженої тонально-гармонічної нестійкості, що були характерні для пізньоромантичної гармонії. Натомість гармонічна вертикаль організована радше за принципом співставлення тризвуків різних тональностей як рівноправних перемінних устоїв, що було характерним саме для музики Ренесансу. По-друге, про орієнтацію композитора на старовинні літургійні зразки свідчить специфічний принцип організації фактури. в

перших трьох частинах Меси мелодичні лінії, що розгортаються на фоні витриманих акордів або остинатних фігур дублюються в інтервали не лише терції, але й кварта або квінти, що нагадує про фактуру паралельних середньовічних органумів. Також рисою, що вказує на зв'язок з середньовічними зразками культової музики є, власне, остинатність, наявність подібних між собою ритмічних фігур, що нагадує про середньовічну техніку ритмічних модусів.

Романтична стилістика, в опосередкованому вигляді проявляється в трьох останніх частинах Меси. На неї вказують такі риси як підвищена роль сольного висловлювання, вихід на перший план, за думкою Дж.Квінн [42], вагнерівсько-брукнерівської «безкінечної мелодії»; «оркестральність» хорової фактури яка нагадує *divisi* скрипок в високому регістрі у вагнерівських операх або брукнерівських симфоніях; окремі гармонічні звороти, пов'язані зі сферою мажоро-мінору, зокрема, співставлення тоніки та медіантових тризвуків.

Стилістичні елементи музики ХХ ст., знайшли застосування в «*Missa a cappella*» у вигляді «звукових полів» (кластерів), які подекуди з окремих колористичних співзвучь виростають в видовжені сонорні пласти.

Розмаїтість стильових витоків є й своєрідним рушієм драматургії в Месі. Пов'язані зі старовинною традицією *Kyrie* та *Gloria* утворюють своєрідну світлу та легку «прелюдію», *Credo* стає найбільш внутрішньо контрастною та драматичною частиною, в якій «зіштовхуються» умовно «середньовічний» та «пізньоромантичний» стилістичні пласти, а в останніх трьох частинах концентрується ліричний початок, що в контексті релігійного твору може бути асоційований з прагненням людської душі до небесного спасіння, що виражається саме в пізньоромантичних музично-мовних конструкціях.

Інтерпретація «*Missa a cappella*» Е. Раутаваара представляє собою досить складне, але привабливе та захопливе завдання для будь-якого диригента і колектива. Воно потребує досить високого виконавського рівня як від

диригента, так і від хористів, перш за все через доволі складну сучасну музичну мову, а також завдяки розмаїттю стильових витоків, на які спирався композитор. Складний гармонічний план та ритміка твору вимагають від виконавців навичок вільного читання нотного тексту, зокрема, хорової партитури, швидкої реакції на постійні зміни ладотональних опор та метру. Дуже важливим є наявність як у диригента, так і у хористів достатнього слухового багажу та досвіду виконання як власне музики ХХ ст., так і творів композиторів пізньоромантичної доби, а також – старовинної музики.

Окрім якісного відтворення музичного тексту (без інтонаційних та ритмічних похибок із дотриманням динамічного балансу між основними та акомпануючими голосами фактури) основними виконавськими завданнями цього твору є збереження світлого, легкого, прозорого звучання в перших двох частинах, підтримання високого рівня ліричної експересії, теплоти в «пізньоромантичних» фрагментах твору, яскраве виявлення усіх тематичних арок, що виникають між частинами, рельєфний показ вступів голосів у поліфонічних фрагментах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella : Монографія. Х.: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
2. Бермес І. Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 48, том 1, 2022. С. 66–72
3. Заверуха, О. Л. Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України*. Харківської державної академії культури. 2017. С. 54-61.
4. Заверуха, О.Л. Складові хорового письма: система взаємодії рівнів музичного твору. *Культура України*. Харків : Харківська державна академія культури, 2019. С. 174-181.
5. Іванова Ю. Теоретичні аспекти розвитку хорового виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики і освіти*: зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : «С.М.А.», 2011. С. 194–202.
6. Іванова Ю. Функції вербального тексту у хоровому виконавстві. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. Луганськ : Луганськ. держ. академія культури і мистецтв, 2014. Вип. 27-28. С. 62-68.
7. Іванова Ю. Шляхи вивчення хорознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Вип. 43. Харків: Видавництво ТОВ “С.А.М.” 2015. С. 291-300.
8. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
9. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
10. Ніколаєвська Ю.В. Символ Дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу: автореф. канд.мистецт. Київ, 2004. 18 с.

- Николаевская Ю.В. Коммуникативная функция фактуры: потенциал классической теории в «искусстве post». *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського* : Механізми новацій у музичній творчості : збірка наук. статей, присвячена проблемам музичної творчості / [упор. В.Г. Москаленко]. К., 2013. Вип. 108. С. 21–32.
11. Николаевська Ю.В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 94–110.
12. Самойленко А. Сучасна музична мова або мова сучасної музики: дві теоретичні парадигми одного художнього явища. *LAUDATIO. Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясиновського* / Упор. У. Граб, О. Козаренко, Н. Сиротнська. Львів: Видавець Тарас Тетюк, 2014. С. 155-163.
13. Шаповалова Л. В. Рефлексія як феномен духовної культури. Літературні та філософські джерела рефлексії. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 1999-2000. № 6-1. С. 99-104.
14. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології . *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. Вип.21. С. 178-188.
15. Шаповалова Л.В. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Вип.40: *Когнітивне музикознавство*. Харків, вид-во «С.А.М», 2014. С.11-32.
16. Aho, Kalevi. *After Sibelius – Finnish Music Past and Present*. Helsinki: Finnish Music Information Centre.1992. 28 p.

17. Aho K. Einojuhani Rautavaara – Avant-Gardist, Mystic and Upholder of Values. *Highlights*. 1998. No. 5. P. 2–5. Aho, Kalevi. *Finnish Music*. Helsinki: Otava, 1996. 252 p.
18. Brief History of Finnish Art Music. *Ablemusician.com*.
<https://ablemusician.com/brief-history-of-finnish-art-music/#:~:text=Finnish%20art%20music%20finds%20its,in%20Finland%20from%20continental%20Europe>
19. Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. *Jean Sibelius*. *Encyclopedia Britannica*. 2024, January 11. URL :
<https://www.britannica.com/biography/Jean-Sibelius>
20. Creutlein, Tarja von. *Einojuhani Rautavaaran 'Vigilia Pyhän Johannes Kastajan muistolle' ortodoksisen kirkkomusiikin kontekstissa*. D.M.A. diss. Joensuu: Joensuun yliopisto. 2006. 219 p.
21. Davis, Kenneth M. D.M.A. *Symmetry and Retrospect: A Stylistic and Analytical Review of Three Works for Solo Piano by Einojuhani Rautavaara*. 2020. 87 p.
22. De Gorog, Lisa S., De Gorog Ralph P. *From Sibelius to Sallinen: Finnish Nationalism and the Music of Finland*. Contributions to the Study of Music and Dance. New York: Greenwood Press, 1989. 261 p.
23. Dorsey R. C. *An Analytical Study of Einojuhani Rautavaara's Soldier's Mass*. Northwestern University. 2006. 434 p.
24. Finnish Folk Music | An Introduction and some festivals. *Discovering Finland*. URL : <https://www.discoveringfinland.com/blog/finnish-folk-music-an-introduction-and-some-festivals/>
25. Friesen, E. D. *Einojuhani Rautavaara's 'Vigilia': From Cathedral to Concert Hall*. D.M.A. diss. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010. 79 p.
26. Habermann, J. C. *Finnish Music and the a cappella Choral Works of Einojuhani Rautavaara*. D.M.A. diss. University of Texas at Austin. 1997. 420 p.

27. Howell, Tim. *After Sibelius: Studies in Finnish Music*. England: Ashgate Publishing, Ltd., 2006. 308 p.
28. Korhonen, Kimmo. A Solid Basic Treatise on Einojuhani Rautavaara. *Finnish Music Quarterly*. 2015. 1-2. S.66
29. Krohn I. *Finlands musikhistoria*. Strängnäs. 1956
30. Laspière V. T. Mort du compositeur finlandais Einojuhani Rautavaara. *Radiofrance*. 28 Juillet 2016. URL : <https://www.radiofrance.fr/francemusique/mort-du-compositeur-finlandais-einojuhani-rautavaara-8234240>
31. Layton R. On the Last Frontier. *American Symphony Orchestra*. 1997. URL : <https://americansymphony.org/concert-notes/on-the-last-frontier-1997/>
32. Li, Matthew. *Symmetrical Elements in the Piano Music of Einojuhani Rautavaara*. D.M.A. diss. University of Toronto. 2018. 213 p.
33. Lovejoy, D. G. *Annunciations: The Wind Music of Einojuhani Rautavaara*. D.M.A. diss. University of Wisconsin-Madison, 2000. 180 p.
34. Mäkinen T. *Musica fennica*. Helsinki : Otava, 1965. 150 s.
35. Mäntyjärvi J. Suite de Lorca. *Hyperion*. URL : https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W12705_67787
36. Meet Finland: Finnish choral music (with Pasi Hyökki and EMO Ensemble). *Suomalaisen kuoromusiikin esittely EMO Ensemblen ja Pasi Hyökin kanssa*. 8th World Symposium on Choral Music. Copenhagen, Denmark : Kööpenhamina, Tanska. VII.2008.
37. Moody, Ivan. The Bird Sang in the Darkness': Rautavaara and the Voice. *Tempo*. No. 181. June 1992. P. 19–23
38. Music history of Finland. *Berliner Philharmoniker*. URL : <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/stories/music-history-of-finland/>
39. Oramo, Ilkka. Sibelius, Bartók, and the 'Anxiety of Influence' in Post World War II Finnish Music. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 47, no. 3/4, 2006. pp. 467–79

40. Palkki, J. The influence of the Kalevala on contemporary Finnish choral music. *Choral Journal*, 54, 2013. P. 34-43.
41. Pritchard S. Rautavaara: Missa a cappella – review. Latvian Radio Choir/ Sigvards Klava (ONDINE). *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/music/2013/jun/30/rautavaara-missa-a-cappella-review>
42. Quinn J. Einojuhani Rautavaara - Choral Works (Various Artists). *Magical Journey*. URL : <https://classicalmjourney.blogspot.com/2017/02/einojuhani-rautavaara-choral-works.html>
43. Rautavaara missa a cappella. *The Gramophone Newsletter*. URL : <https://www.gramophone.co.uk/review/rautavaara-missa-a-cappella>
44. Scott K. J. *A Stylistic Survey of the Compositional Techniques of Einojuhani Rautavaara as Reflected in Selected Works for the Piano*. University of Kentucky. 2009. 486 p.
45. Sivuoja-Gunaratnam A. *Narrating with Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957-1965)*. Finnish Academy of Science and Letters. 1997. 272 p.
46. Traditional / folk music of Finland. *Folkcloud.com*. URL : <https://folkcloud.com/folk-music-by-country/finland>
47. Turunen K. Finnish Choral Classics VIII: Einojuhani Rautavaara, Die erste Elegie. *Kariturunen.com*. January, 23, 2018. URL : <https://kariturunen.com/2020/04/16/finnish-choral-classics-viii-einojuhani-rautavaara-die-erste-elegie/>
48. Turunen K. Finnish Choral Classics: Intermezzo. *Kariturunen.com*. April, 6, 2020. URL : <https://kariturunen.com/2020/04/06/finnish-choral-classics-intermezzo/>
49. Vernier D. Rautavaara's Missa A Cappella. *ClassicsToday.com*. November, 5, 2023. URL : <https://www.classicstoday.com/review/rautavaaras-missa-cappella/>

50. White, J. D., and Christensen, J. *New Music of the Nordic Countries*. Hillsdale: Pendragon Press, 2002. 605 p.