

**Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Особливості скандинавської композиторської школи та її представники: Мортен Янссон і його хорова творчість (на прикладі *Requiem Novum*)

Виконала Савчак Галина Романівна
Студентка 2 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації хорове диригування

Науковий керівник
Докторка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри хорового
та оперно-симфонічного диригування
ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Мазепа Тереса

Рецензент
Кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри хорового
та оперно-симфонічного диригування
ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Флейчук Христина

Зміст

Вступ	3
Розділ 1. З історії скандинавської композиторської школи.....	5
1.1 Шведська композиторська школа.....	6
1.2 Норвезька композиторська школа	15
1.3 Данська композиторська школа.....	24
1.4 Ісландська та фінська композиторські школи	30
Розділ 2. Мортен Янссон та його творчість	33
2.1 Мортен Янссон: шлях композитора та його творчий доробок	33
2.2. Виконавсько-стильовий аналіз «Requiem Novum»	39
Висновки.....	87
Список використаних джерел	89

Вступ

Актуальність дослідження. У світовій спільноті Скандинавія вже давно привернула до себе увагу своєю характерною культурною мовою, яка вирізняється з-поміж інших європейських країн. Вона має багату спадщину, яка сягає корінням у часи вікінгів і продовжує розвиватись в сучасному контексті. Поняття Скандинавія охоплює історію, культуру, традиції та побут країн Північної Європи, зокрема Данію, Швецію та Норвегію, а також Фінляндію, Ісландію, Гренландію та Фарерські острови.

Проблематика сучасної скандинавської композиторської школи на сьогоднішній день не є надто досліджена. Є певні інформації про деяких визнаних скандинавських композиторів, таких як Едвард Гріг чи Ян Сібеліус. Однак на такий великий регіон як Скандинавія, яка складається з кількох країн та відома своїм славетним минулим, інформації про її культурне та музичне життя в українському просторі є досить мізерним. Відтак, робота має на меті не тільки відтворити історичний аспект формування композиторських шкіл у цьому регіоні але й вперше розглянути творчість сучасного шведського композитора Мортена Янссона, проаналізувавши його один з останніх творів «Requiem Novum».

Мета дослідження –вивчення історично-культурного аспекту Скандинавських країн, дослідження формування і розвитку національних композиторських шкіл, здійснення аналізу творчості шведського композитора Мортена Янссона, та аналіз його твору Requiem Novum.

Об’єктом дослідження є національні композиторські школи Скандинавського регіону.

Предметом дослідження є творчість скандинавських композиторів, зокрема творчість шведського композитора Мортена Янссона

Теоретичну базу дослідження склали праці зарубіжних дослідників.

Матеріалом дослідження є ноти Requiem Novum для мішаного хору, соло та оркестру та зарубіжна література.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох основних розділів, шістьох підрозділів, висновку та списку використаної літератури

Розділ 1. 3 історії скандинавської композиторської школи.

Скандинавські країни (англійський термін *Nordic countries*, або *Нордичні країни*) – це географічний і культурний регіон у Північній Європі та Північній Атлантиці, куди входять суверенні держави Данія, Фінляндія, Ісландія, Норвегія та Швеція; автономні території Фарерських островів і Гренландії. Поняття «Скандинавія» зазвичай використовують для опису регіону, що складається з таких країн як Данія, Норвегія та Швеція. Це поняття походить від назви Сканії, регіону на південному краю півострова, який протягом століть був частиною Данії, яка була прабатьківщиною данців, а тепер є частиною Швеції. Іноді це поняття може стосуватись цілого Скандинавського півострова, який геологічно включає материкову частину Норвегії та Швеції та найпівнічнішу частину Фінляндії. В англійському вжитку Скандинавія іноді використовується як синонім скандинавських країн, проте не слід плутати ці терміни [1].

Скандинавські країни мають багато спільного у своєму способі життя, історії, релігії та соціально-економічній моделі. Вони мають довгу історію політичних союзів та інших тісних відносин, але сьогодні не утворюють єдиного цілого. Скандинавський рух прагнув об'єднати Данію, Норвегію та Швецію в одну країну в XIX столітті. З розпадом союзу між Норвегією та Швецією, який закінчився незалежністю Норвегії, незалежністю Фінляндії на початку XX-го століття та конституційним референдумом в Ісландії 1944 року цей рух переріс у сучасну організовану скандинавську співпрацю.

Північногерманські народи, які становлять понад три чверті населення регіону, є найбільшою етнічною групою, за нею йдуть балтійські фінські народи, які складають більшість у Фінляндії; іншими етнічними групами є гренландські інуїти, саами та недавні іммігранти та їхні нащадки. Історично основною релігією в регіоні було скандинавське язичництво. Це поступилося місцем спочатку римо-католицизму після християнізації Скандинавії. Потім, слідом за протестантською Реформацією, основною релігією стало лютеранське християнство - державна релігія ряду скандинавських країн.

Хоча ця територія лінгвістично неоднорідна, з трьома не пов'язаними між собою мовними групами, спільна мовна спадщина є одним із факторів, що складають скандинавську ідентичність. Більшість скандинавських мов належить до північногерманських мов, фінно-угорських мов та ескімосько-алеутських мов. Данська, норвезька та шведська мови вважаються взаємно зрозумілими, і вони є робочими мовами двох політичних органів регіону. Шведська мова є обов'язковим предметом у фінських школах, а данська – у фарерських школах. Данська мова також вивчається в школах Ісландії.

1.1 Шведська композиторська школа

Історія музики у Швеції тісно пов'язана з іншими скандинавськими країнами, а церковна та світська музика перебувала в тісній залежності від інших країн. В епоху Середньовіччя основними осередками поширення культової музики подібно як і в інших європейських країнах, були монастирі, де певною мірою культивувалась поліфонічна музика. У 1527 році, коли Швеція офіційно стала протестантською країною, це знайшло відображення у музичній традиції – зокрема розповсюдження віднайшли протестантські хорали, поступово вводився орган. Здобуття музичної освіти на у Швеції довший час було недоступно, тому доводилось для цього виїжджати у Кельн та Париж.

У період Великодержавності (1561-1721) Швеція стала центром європейського розвитку, зміцнюючи зв'язки з культурними осередками Німеччини та Франції. Культурне відродження, зокрема в царині придворної музики, було ініційоване іммігрантами, більшість з яких походила з Німеччини. Формування придворної капели та оркестру в 1620-х роках стало одним із численних зусиль короля Густава Адольфа II (1611-1632), поряд із заснуванням Уппсальського університету та перших шведських середніх шкіл, де музика займала своє природне місце. Німецькі композитори та музиканти, зокрема родина Дюбенів [Düben], відігравали значну роль у розвитку церковної та придворної музики в столиці Швеції [2].

«Батьком шведської музики» заслужено вважають Йогана Гельміха Романа (Johan Helmich Roman, 1694-1758). Він став першим шведським бароковим композитором німецького походження, який досяг високого міжнародного рівня. Важливу роль у його розвитку відіграло навчання у Лондоні під керівництвом Г. Ф. Генделя. Музикознавець Інмар Бенгтссон зазначає: «У 1720-х роках Роман був франкомовним шведом, який в Англії навчився спілкуватися тією ж італійською мовою з генделівським акцентом».

Й. Г. Роман відродив Придворний оркестр після тривалого періоду занепаду та організовував перші публічні концерти у Швеції. Він був видатним педагогом, і багато професійних та аматорських музикантів того часу навчалися у нього. Композитор Роман вважав своїм завданням насамперед створення доброго репертуару церковної музики зі шведськими текстами. Для власних творів він завжди використовував лише шведський текст, а для іноземних – перекладав.

Його музична творчість охоплює більшість жанрів того часу, як інструментальних (близько 45 творів), так і вокальних, за винятком опери та ораторії. Серед них можна виділити дві симфонії («Fogelvik 2. Aug. 1746», «Prints Gustafs Musik»); серію кантат для королівського подружжя, сонату для флейти, альту та клавесина – єдиний твір, що вийшов друком за життя Романа; сім концертів для інструментів соло; «Dixit» – адаптація іноземного твору; «Духовні пісні» та вершину його сакральної музики – Шведську месу («Then Svenska Messan») [3].

Король Густав III [Gustav III] активно підтримував культурний розвиток країни. Завдяки його ініціативі у 1771 році була створена Шведська королівська академія музики [Kungliga Musikaliska Akademien]. У 1773 році, з заснуванням Шведської опери [Kungliga Operan] у Стокгольмі, сталося ще одне значне відкриття. Новий театр був відкритий першою шведською оперою «Thetis och Pelée» (Фетіда і Пелея) Франческо Антоніо Уттіні [Francesco Antonio Uttini] (1723-1795), який мав італійське походження, навчався у падре Мартіні та написав приблизно 20 опер [4].

У XVIII столітті шведські композитори поділилися на дві групи. Перша – класично-формалістична, з акцентом на теоретичному боці музики. Серед видатних представників цього напрямку Йозеф Мартін Краус [Joseph Martin Kraus] (1756-1792), знаний як «шведський Моцарт», створив близько 150 композицій, включаючи симфонії, опери та духовну музику. Його колега, Йохан Вікмансон [Johan Wikmanson] (1753-1800), був відомим органістом і автором камерної музики, зокрема струнних квартетів, присвячених Гайдну. Пер Фрігель [Pehr Fligel] (1750-1842) займався аранжуванням опер, писав симфонії та ораторії.

Друга група – мелодійна, наголошувала на емоційній складовій музики. Улоф Ольстрем [Olof Åhlström] (1756-1835), автор понад 200 пісень, заснував нотну друкарню і видавав музичний журнал. Карл Міхаель Беллман [Carl Michael Bellman] (1740-1795) підніс жанр народної пісні до рівня оригінального твору, гармонійно поєднавши текст і музику, хоча частково запозичував мелодії з інших [5].

Епоха романтизму характеризується дедалі більшими німецькими тенденціями. На шведській сцені в центрі уваги були симфонічні твори Гайдна, Моцарта і Бетовена, а також опери Моцарта, Вебера і Россіні. На початку XVIII століття провідне місце займали композитори, яких королівський двір запрошував працювати у придворному оркестрі та шведській опері. Розвиток відбувався за рахунок двох гуртків, навколо яких збиралися композитори. Перший гурток – Стокгольмський, другий – Уппсальський.

До Стокгольмського гуртка належать Йоахім Ніколо Еггерт [Joachim Nicolas Eggert] (1779–1813), який творив у стилі віденського класицизму з рисами романтизму; Едуард Дю Пюї [Eduard Du Puy] (1770–1822), швейцарський скрипаль, диригент і популярний співак, який писав у французькому стилі; Йохан Фредрік Бервальд [Johan Fredrik Berwald] (1787–1861), композитор музики до 26 п'єс; Едуард Брендлер [Eduard Brendler] (1800–1831), який писав у стилі німецького романтизму; Йохан Ерік Нордблом [Johan Erik Nordblom] (1788–1848) та Бернард Круселл [Bernhard Crusell] (1775–1838), які були

популярними своїми сольними піснями. Відзначено, що більш солідні музичні твори Дю Пюї, Й. Ф. Бервальда та Брендлера зараз майже забуті, тоді як сольні пісні композиторів Уппсальського гуртка звучать досі [6].

Відсталість музичного розвитку столиці, зокрема Стокгольма, можна пояснити підкресленням вродженого таланту замість ґрунтовної освіти. Прикладом є Абрахам Манкелл [Carl Abraham Mankell] (1802–1868), який виступав проти вченої музики та лютував проти канону, фуґи, поліфонії, симфонії та сонати.

Уппсальський гурток, на відміну від Стокгольмського, не мав зв'язку з останнім і не конкурував з ним через більш дилетантський підхід. Важливу роль у розвитку Уппсальського гуртка відігравав Уппсальський університет. Композитори цього гуртка були ближчими до нової музики та в контакті з європейськими музичними течіями. Німецький романтизм та велика любов до Й. С. Баха знайшли свій відбиток серед уппсальських романтиків [7].

Йоган Хеффнер [Johann Christian Friedrich Hæffner] (1759–1833) працював головним диригентом Королівського придворного театру, пізніше – музичним директором Уппсальського університету. Він вніс значний внесок власними аранжуваннями народних пісень, а також книг з хорами («Sieńsk koral bok», «Preludier till melodier i svenska koralboken samt marscher»). Його чоловічі квартали дали сильний поштовх чоловічому хоровому співу у Швеції. Хеффнер також мав хорошу репутацію як композитор пісень (близько 40), а також був відомий як оперний композитор (*Electra*, *Alcides intradę i världen*, *Renaud*). Композитор ненавидів французьку музику, а його ідеалом були німецькі майстри поліфонічної, духовної музики, особливо Гендель, Глюк і Бах [8].

Домінуючою особистістю пізнього романтизму в Швеції був Адольф Фредрік Ліндبلاد [Adolf Fredrik Lindblad] (1801–1878). Народжений у Стокгольмі, він розділяв захоплення уппсальських романтиків простою мелодією і гомофонною основою. Хоча він не опанував великі симфонічні форми або оперний стиль, його пісні, такі як «En sommarmorgon» та «Bröllopsfärden», здобули велику популярність у 1830-1840-х роках. Ліндبلاد написав симфонію

в до-мажорі за зразком Бетовена, яка не мала успіху в Стокгольмі, але здобула високу оцінку в Лейпцигу в 1839 році.

Франц Бервальд [Franz Berwald] (1796–1868) був шведським композитором-романтиком, чия новаторська та нетрадиційна музика не була повністю оцінена за його життя, але пізніше була визнана серед найбільш значущих в історії шведської музики. Він не належав до дилетантів, був новатором інструментального стилю та камерної музики у Швеції, вважався провідним композитором симфоній у XIX столітті. Стиль Бервальда наближений до стилю Мендельсона та Шумана, також помітний оркестровий живопис французького романтизму Берліоза. До його творчості входять опери, оркестрові твори (4 симфонії), камерна музика, пісні для фортепіано з оркестром, хорові твори [9].

У другій половині XIX століття група музикантів, переважно дилетантів, прагнула створити національний шведський стиль, заснований на народній пісні та танці, проте не бажаючи вчити контрапункт та великі форми. Вони збирали та обробляли шведські народні мелодії, як Карл Ерік Зьодлінг [Carl Erik Söd ling] зі збірками «Gullharpa» та «Silverharpa» («Золота арфа», «Срібна арфа»), і Ріхард Дібек [Richard Dybeck], який записував пісні та танці. Йоган Петер Кронгамн [Johan Peter Cronhamn] створював патріотичні квартети, Леонард Хоєр [Leonard Hoi jer] редагував народні пісні, а Пер Конрад Боман [Per Conrad Boman] драматичні п'єси на основі народної музики. А. Рандел [A. Randel] і Ф. А. Дальгрєн [F. A. Dahlgren] створили найвизначніший твір народної пісні «Värmländingarna» [10].

Івар Гальстрєм [Ivar Hallström] (1826-1901) був найуспішнішим оперним композитором Швеції (написав 6 опер). Його опера «Vikingarna» отримала статус національної опери Швеції. Також здобули популярність його романси у народнопісенному стилі. Однак його подальші опери не здобули такої популярності. Незважаючи на всі зусилля, шведська опера не могла розкритися в повній мірі.

У 1850-х роках з Лейпцига прийшов новий музичний напрям – неоромантизм. Серед видатних представників слід виділити таких композиторів, як Альберт Рубенсон [Albert Rubenson] (1826-1901), який активно просував новий стиль у музиці Швеції, зокрема скандинавський національний стиль. Він творив у дусі Мендельсона та Шумана, включаючи симфонії, струнні квартети та кілька збірок пісень. Рубенсон також був викладачем нотної грамоти та виступав за «шведську школу» композиції, побудовану на професійних принципах. Хоча іноді його твори здавалися одноманітними, Рубенсон був піонером, який заклав основи для майбутніх геніальних композиторів [11].

Людвіг Норман [Ludvig Norman] (1831-1885), випускник Лейпцизької школи, був палким прихильником неоромантичного стилю. Завдяки передовій композиційній техніці та вічуттю форми Норман був одним із найважливіших симфонічних композиторів і камерної музики свого часу. Він заснував кілька музичних товариств, зокрема New Harmonic Society і Музичне товариство [Musikföreningen], та організовував симфонічні концерти. Як композитор, Норман створив 4 симфонії, численні камерні твори і вокальні композиції. Його твори індивідуальні за стилем і переважно поліфонічні. Він підтримував молоді таланти та зіграв важливу роль у розвитку шведської музики.

Август Седерман [August Söderman] (1832-1876) був найуніверсальнішим композитором свого часу, залишивши значний слід у майже всіх музичних жанрах. Він здобув освіту як диригент та композитор у Лейпцигу, що сформувало його неоромантичний стиль, подібний до Вагнера. Його музичні твори, зокрема балади «Värvningen», «Tann Hauser», «Kvarnruinen», а також музика для близько 75 п'єс, відзначаються характерною інструментовкою та драматичним стилем. Седерман любив шведську народну мелодію і майстерно використовував її у своїх композиціях, створюючи справжній шведський національний стиль. Його церковні твори, включаючи месу до-мінор, псалми та мотети, відрізнялися від академічного стилю. Він був справжнім драматургом і майстром вокальних форм [12].

Андреас Галлен [Andreas Hallén] (1846–1925) був композитором, диригентом, музичним критиком і вчителем музики. Після навчання в Німеччині він став музичним директором Гетеборзького музичного товариства (1872-78) і заснував Стокгольмське філармонійне товариство. Галлен був піонером новонімецької музики у Швеції, а його опера «Harald der Wiking» стала першою шведською вагнерівською оперою, хоча такі впливи поступово слабшали, коли Галлен розвивав скандинавську ідіому [13].

Вільгельм Стенхаммар [Wilhelm Stenhammar] (1871–1927) був одним із найзначніших композиторів пізнього романтизму та піаністів Швеції на рубежі XIX і XX століть. Після навчання в Стокгольмі та Берліні (1887–93) він став видатною фігурою на стокгольмській музичній сцені та головним диригентом щойно створеного Гетеборзького оркестрового товариства в 1907 році. Його струнні квартети та оркестрова серенада часто виконувалися, хоча його Концерт для фортепіано з оркестром №1, опери та кантати були забуті. Стенхаммар, як піаніст і диригент, значно сприяв утвердженню професіоналізму на шведській музичній сцені. Його творчий доробок включає дві опери, музику до семи п'єс, оркестрові твори (дві симфонії, два фортепіанні концерти), камерну музику (шість струнних квартетів), пісні для фортепіано, пісні з оркестром, а також хорову музику [14].

Майже одночасно зі Стенхаммаром з'явився Гуго Альфвен [Hugo Alfvén] (1872-1960) – видатний шведський композитор і диригент, найбільш відомий своїми оркестровими творами. Він працював скрипалем у оркестрі Королівської шведської опери, був музичним директором в Уппсалі, а також керував хорами та оркестрами. Його композиторська діяльність була зосереджена на музиці для великого оркестру, включаючи п'ять симфоній, три рапсодії, два балети та кілька одночастинних оркестрових творів. Він також писав художні пісні та хорові твори, але не створював камерної музики або опер. Його найвідоміша робота – рапсодія «Віргілія середини літа» (Midsommarvaka), яка стала синонімом шведської національної ідентичності [15].

Серед найвидатніших композиторів XX століття – Вільгельм Петерсон-Бергер [Wilhelm Peterson-Berger] (1867–1942). Він був не лише одним із найбільш популярних і широко виконуваних шведських композиторів свого часу, а також визнаним філософом культури та музичним критиком. Петерсон-Бергер був лідером шведського національного романтизму, що мав глибоке коріння у скандинавській культурі та мистецтві кінця XIX століття. Він дебютував у 1897 році з фестивальною виставою «Sveagaldrar». Його найважливішими творами вважаються опери «Ran» та «Arnljot», створені у вагнерівському дусі на основі шведської народної музики. У його творчості є оркестрові твори, п'ять симфоній, п'ять опер, камерна музика. Його сольні пісні та фортепіанні п'єси також відзначаються індивідуальним стилем [16].

Хілдінг Розенберг [Hilding Rosenberg] (1892-1985) – видатний шведський композитор, модерніст, диригент і викладач, який значно вплинув на сучасну музику Швеції. У його творчості поєднувалися експресіонізм, неокласика та натхнення народною музикою. Розенберг створив масштабні симфонічні та камерні твори, музичні постановки для театру, балетів і ораторій. Серед його найвідоміших робіт – опера «Lycksalighetens ö», ораторія «Josef och Hans bröder», симфонія «Johannes uppenbarelse» [17].

Туре Рангстрем [Ture Rangström] (1884-1947) – шведський композитор, диригент, викладач вокалу та музичний критик, знаний як «шведський Шуберт». Він створив близько 250 художніх пісень, які часто відображали його глибокий зв'язок зі шведською літературою та культурою, а також працював у симфонічній, оперній та камерній музиці. Його музика характеризується емоційною насиченістю, багатими гармоніями та сильною якістю оповіді. Рангстрем був музичним директором Гетеборзького оркестрового товариства (1922-1925) і музичним критиком у стокгольмських газетах. Хоча його інструментальну музику оцінюють неоднозначно, його творчість залишила помітний слід у шведській музичній культурі [18].

Ларс-Ерік Ларссон [Lars-Erik Larsson] (1908-1986) був різнобічним шведським композитором та першим шведом, що написав багатосерійну музику.

Його творчість охоплювала різні жанри, включаючи оркестрову музику, камерну музику, хорові твори та музику до фільмів. Його найвідоміші твори – «Пасторальна сюїта» оп. 19, де він поєднав шведські народні елементи з класичними формами, та кантата «God in Disguise». Протягом усієї своєї кар'єри Ларссон залишався відданим створенню новаторської та доступної музики, що зробило його одним із найулюбленіших композиторів Швеції [19].

Аллан Петтерссон [Allan Pettersson] (1911-1980) - одним з провідних симфонічних композиторів XX століття, відомий своїми глибоко емоційними та складними симфоніями, які відображають його особисті труднощі та екзистенційні переживання. Найбільш значним внеском Петтерссона є його 17 симфоній, які часто описують як монументальні за масштабом і глибоко експресивні. Його Симфонія № 7 особливо вирізняється своєю глибиною, ставши одним із найбільш виконуваних його творів [19].

Карл-Біргер Бломдаль [Karl-Birger Blomdahl] (1916-1968) – це лідер модернізму у шведській музиці. Він прийшов до техніки дванадцяти тонів у 1940-х роках, став відомим завдяки опері «Aniara» та Симфонії №3 «Facet ter». Для «Aniara» він створив електронну музику Mima Music, яка стала першою електронною музикою, що здобула популярність у Швеції. Karl-Birger Blomdahl (1916-1968) [20].

Загалом у XX столітті шведська музика охоплювала широкий спектр стилів та напрямів. Серед інших композиторів слід згадати Даг Вірена (1905-1986), одного із найвідоміших неокласиків, який поєднував елегантність та гумор у своїх творах. Його «Серенада для струнних» стала основною частиною репертуару струнного оркестру. Курт Аттерберг [Kurt Atterberg](1887-1974) працював у стилі пізнього романтизму та здобув міжнародне визнання завдяки «Доларовій симфонії», яка виграла престижний конкурс. Водночас Геста Нистрем [Gösta Nystroem](1890-1966) черпав натхнення з скандинавських пейзажів та відомий своїми симфоніями, оркестровими творами та вокальною музикою, особливо його «Симфонія моря» [Sinfonia del mare].

Сучасна шведська музика також відзначена інноваціями. Наприклад, Ян Сандстрем [Jan Sandström](1954-) експериментував із звуковими текстурами та нетрадиційними формами, написавши «Концерт для мотоцикла», який вражає своєю креативністю. Крім того, Фредрік Сікстен [Fredrik Sixten] (1962-) і Андрес Еліассон [Anders Erik Birger Eliasson](1947-2013) принесли в сучасну музику глибокий духовний зміст та індивідуальний стиль, зокрема через хорові, церковні та симфонічні твори. Ерланд фон Кох [Erland von Koch] (1910-2009), відомий своєю камерною музикою та саундтреками, збагатив шведське музичне товариство через поєднання народних мотивів і класичних форм. А також такі композитори як Ерік Еріксон [Eric Gustaf Ericson](1918-2013), та Мортен Янссон [Mårten Jansson](1965-) у хорові творчості створили індивідуальний стиль, збагативши національну музичну спадщину [19].

1.2 Норвезька композиторська школа

Розвиток норвезької музичної культури напряду залежав від політичного становища країни. З епохи вікінгів збереглося деякі відомості про музику у ісландських сагах, еддах та піснях скальдів. Також уявлення про тогочасну музику також дають деякі арабські купці, які після зустрічі зі скандинавами в Чорному морі, описують їх спів як «жахливий» і «огидний» через інші вокальні ідеали. У 994 році король Олаф Трюггвасон [Olav Tryggvason] впровадив християнство у Норвегії. З прийняттям християнства вводиться григоріанський спів. Нові літургійні піснеспіви створюються для святкування днів норвезьких святих. Поряд з тим створюються школи при соборах, на прикладі середньовічних європейських шкіл, де музика займала важливе місце. Проте багато джерел говорять про повільний занепад церковної музики і лише з 16 століття починається її розквіт [21, 22] .

Втім у 1349 – 1350 роках у країну прийшла епідемія чуми, яка охопила й інші країни, однак суворі кліматичні умови та втрата незалежності Норвегії завдало сильного удару та практично паралізувала культурний розвиток. Пізніше

у 1397-1521 була укладена Кальмарська унія під егідою Данії, що спричинило упадок Норвегії і не давало поштовху для подальшого культурного процвітання [21].

У XVI столітті Реформація у Норвегії призвела до запровадження лютеранської віри, передачі церков у власність короля та поступового переходу від католицької служби до протестантської. Так як Норвегія перебувала під Данією, основу церковної музики складали данські підручники, данський текст витіснив латинську мову, а шкільні хори виконували твори сучасних данських композиторів [21].

У XVII столітті в містах з'явилися професійні музиканти, які мали привілеї грати за гроші на офіційних прийомах і брати участь у святкуваннях. Також виникали приватні музичні товариства, які організовували оркестри та концерти для виконання різної музики й розваг [22].

У XVIII столітті відзначилися кілька композиторів з німецьким походженням, зокрема Георг фон Бертоух [Georg von Bertouch] (1668–1743), автор сонат у стилі пізнього бароко, і Йоганн Даніель Берлін [Johan Daniel Berlin] (1714-1787), який написав підручник з музики (1744) і розробив механізми для налаштування інструментів. Йоган Генрік Фрейтофф [Johan Henrik Freithoff] (1713– 1767), син норвезького музиканта, писав сонати для скрипки під впливом італійської школи й класичних традицій. Водночас норвезькі композитори, такі як Фрейтгофф здебільшого творили за межами країни, тоді як іноземні музиканти активно сприяли розвитку культури в Норвегії [23].

У другій половині XVIII століття зростання торгівлі сприяло культурному обміну з Європою, що вплинуло на освіту та прагнення до незалежності. У 1811 в Крістіанії [Christiania] відкрився перший університет. Після наполеонівських війн у 1814 році Норвегія проголосила незалежність і прийняла конституцію, однак за Кільським мирним договором опинилася під владою шведського короля. Це посилювало інтерес до національної культури: вчені, письменники і музиканти прагнули розбудити 400-літній сон під владою Данії, вони відроджували власні традиції та популяризували норвезьке мистецтво [24].

Першим національним композитором, який використав народні мелодії у своїй творчості, був Вальдемар Тране [Waldemar Thrane] (1790–1828). У своєму зінгшпілі «Fjeldeventyret» (Гірська казка) (1824) він майстерно поєднав європейські музичні традиції із норвезьким фольклором.

В середині XIX століття музичне життя розвивалось за 2 напрямками. З одного боку великий вплив на норвезьку музику мала європейська, особливо німецька музика. З іншого боку підняття національного духу, вплив народної музики та власних культурних традицій у дусі національного романтизму створило основу для потужного розквіту норвезької музики у другій половині XIX століття. Фундамент норвезької композиторської школи заклали кілька визначних композиторів, які багато дослідників визначають як попередників Едварда Гріга [Edvard Hagerup Grieg] [25].

Велику роль відіграв у піднесенні норвезької музики скрипаль – віртуоз та композитор Оле Буль [Ole Bornemann Bull] (1810-1880). Він був великим прихильником норвезької народної музики та популяризував її у Європі та США. Завдяки йому був заснований перший норвезький театр у Бергені (1850), із суто норвезькими акторами, музикою, поезією та композиторами. Роберт Шуман прирівнював гру Булля до гри віртуоза Нікколо Паганіні [Niccolò Paganini]. Саме Оле Буль помітив талант у 15-річного Едварда Гріга, через що переконав батьків віддати його до Лейпцигської консерваторії [26].

Ще одна важлива постать Л. М. Ліндемман [Ludvig Mathias Lindeman] (1812-1887), який дотримувався традицій європейської музики, був композитором, органістом та експертом в церковній музиці. Однак великий внесок він приніс як дослідник норвезької народної музики. Він записав більше тисячі народних мелодій, які видав у збірниках «Мелодії норвезьких гір» [Norske Fjeldmelodier] (1840) та «Старі та нові мелодії норвезьких гір» [Ældre og nyere norske Fjeldmelodier] (1848). Ці збірки згодом стали джерелом для нових творів Хальфдана К'єрульфа [Halfdan Kjerulf], Гріга, Йогана Свендсена [Johan Severin Svendsen] та інших композиторів [27].

Хальфдан К'єрульф (1815-1868) мав данське походження, однак його творчість пронизана норвезькими народними мелодіями. Освіту отримав у Копенгагені та Лейпцигу.

У своєму стилі він опирався на німецький романтизм, переважно творив малі форм. Він відомий як батько норвезької ліричної пісні, написав понад 100 пісень. Він також писав чарівні фортепіанні п'єси та аранжував для фортепіано кілька народних мелодій. Недаремно його прозвали «норвезьким Шубертом». Він був першим композитором, який велику увагу приділив хоровій творчості, особливо творам для чоловічого хору [28].

У другій половині XIX століття провідним напрямком залишався національний романтизм. Всі очікували, що норвезькі композитори будуть створювати «норвезьку музику», проте освіта здобута в Німеччині, визначала їхній стиль в дусі німецького романтизму, а норвезькі традиції ще були слабкі і не до кінця сформовані. В опері та симфонічній музиці не було основного підґрунтя. К'єрульф своїми романсами заклав фундамент для камерної музики, що мало вплив на творчість Нудрока [Rikard Nordraak] та Гріга [25].

Першим хто намагався створити жанр норвезької симфонії був Вінтер-Йельм [Otto Winter-Hjelm] (1837-1931), проте в професійному значенні його симфонії були слабкими. Протилежним до нього був композитор Рікард Нурдрок (1842-1866). За свої 23 роки своєю творчістю він встиг надихнути інших сучасних композиторів, в тому числі Е. Гріга. Його творчість є невеликою, проте всім норвежцям він запам'ятався як автор національного гімну.

Основоположником норвезької композиторської школи по праву можна вважати Едварда Гріга (1843-1907), який зумів поєднати індивідуальний стиль з норвезьким колоритом, зробивши норвезьку музику відомою для світу. Гріг передбачив нові направлення в музиці, (наприклад імпресіонізм), використовуючи деякі стилістичні новинки, які з'явилися після 1910 року, та вплинув на всю європейську музику власною гармонією. Народився у Бергені, вчився у Лейпцігській консерваторії, а також у Копенгагені у Нільса Гаде. Організував перший великий міжнародний музичний фестиваль у Бергені (1898).

Гріг вважається майстром мініатюрних форм, його найвідоміша робота – Концерт для фортепіано з оркестром ля мінор (1868). У десяти зошитах «Ліричних п'єс» він передав природу та життя Норвегії, а його музика до драми Ібсена «Пер Гюнт», принесла композиторові світову славу. Композитор має також кілька п'єс, музику до драм та одну незакінчену оперу «Олаф Трюгтвасон», романси (близько 140), камерні, оркестрові твори, фортепіанні та скрипкові сонати і обробки народних пісень. Попри те, Гріг не залишив жодної закінченої симфонії, цю справу закінчив Юган Сведсен [Johan Severin Svendsen]. Досі не існувало закінченої норвезької опери [21,22,28].

Основоположником національного симфонізму є Юган Сведсен (1840-1811). Великий вплив на його творчість здійснив Вагнер, однак Сведсен був вірний класичним традиціям. Свою першу симфонію він написав будучи студентом Лейпцизької консерваторії, яку високо оцінив Едвард Гріг. Вивчивши оркестровку Берліоза та Вагнера, він створив одні з кращих оркестрових творів, зокрема скрипкові та віолончельні концерти. Деякий час працював диригентом у Крістіанії разом із Грігом, а згодом став музичним директором королівського театру в Копенгагені [28].

Юган Свенсен дружив з такими композиторами як Вагнер та Ліст, однак у свої творчості він більш спирається на традиції Мендельсона, Шумана і Гаде. У своїй музиці він поєднує високо розвинену оркестрову техніку з класичним європейським романтичним стилем у формі та контрапункті. Деякі з його мелодій і ритмів мають незаперечний «норвезький» відбиток. Через відсутність належних видань його партитур його музика протягом багатьох років залишалася непоміченою (виняток Романс для скрипки та оркестру). Його творчість налічує дві симфонії, чотири норвезькі рапсодії, концерти для скрипки та віолончелі, всесвітньовідомий Романс для скрипки та оркестру, твори для симфонічного, струнного оркестру та камерного складу, балет, чоловічі хори, романси [21].

Наприкінці XIX століття деякі композитори відзначалися тим, що не слідували шляхами Гріга та Свенсена. Агата Бакер Грюндал [Agathe Backer

Grøndahl](1847–1907) (вона також була відомою піаністкою) писала романтичну фортепіанну музику та пісні, Йоган Сельмер [Johan Selmer] (1844–1910) був першим норвезьким програмним композитором, а Крістіан Сіндінг [Christian Sinding](1856–1941) здобув славу за кордоном завдяки камерній музиці та симфонічним творам. Герхард Шельдеруп [Gerhard Schjelderup] (1859–1933) дебютував більшість своїх опер у Німеччині. Йоган Гальворсен [Johan Halvorsen](1864–1935) провів більшу частину свого життя, диригуючи та пишучи театральну музику, також має деякі визначні концертні твори [22].

На початку XX століття, після здобуття Норвегією незалежності в 1905 році, країна шукала національні символи й традиції, які могли б протистояти впливу популярної європейської та американської культури. Народна музика, яка раніше була частиною важливих подій, знову стала «маргіналізованою» і зберігалась переважно у сільській місцевості. У 1883 році в Крістіанії була заснована консерваторія. Симфонічні оркестри у Бергені та Осло були реорганізовані у 1919 році, що активізувало концертне життя. Культура розвивалась у двох напрямках: перший був орієнтований на нові сучасні стилі та нову естетику, що виникали в Парижі та Берліні, часто з антиромантичним настроєм. Другий дотримувався традицій Гріга та Свенсена, та народного надбання, зробивши це основою для своєї музики [22].

Фартейн Вален [Fartein Valen] (1887–1952) був єдиним у Норвегії представником атональної музики. Порівняно з Шенбергом [Arnold Schönberg] та Бергом [Alban Maria Johannes Berg], стиль Валена повністю індивідуальний – його можна охарактеризувати як «дисонантна поліфонія». Для нього характерний лінеарний стиль, в основі якого лежить зміна дисонансів. Мелодичні лінії не мають зв'язку з основним тоном чи тонікою, а гармонія з'являється внаслідок мелодичного руху і не залежить від ладотональності та функційної системи.

Його перші твори у новій техніці були «Ave Maria» (1921), який викликав ряд несхвальної критики, та Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі. Його найвідоміші твори були написані у період 1930-х – 1940-х років: «Pastoraali», 4

симфонії, Фортепіанний концерт, Скрипковий концерт, Варіації та Соната №2 [28].

Людвіг Іргенс-Йенсен [Ludvig Irgens-Jensen](1894–1969) був єдиним з визначних норвезьких композиторів, який не мав консерваторської освіти, проте це не завадило йому створити високопрофесійні твори. Композитор творив у неокласичному напрямку. У своїй творчості він використовує поліфонічні прийоми, натуральні лади, часто відходить від функційної системи. Його класична «Passacaglia» (1926) була найвиконуванишим норвезьким оркестровим твором після Гріга в першій половині 20 століття. Найвідоміший його твір драматична симфонія «Повернення додому» («Heimferd»), ораторія з хором і солістами на честь святого короля Олафа, вважалася найяскравішим зразком національної музики [21].

Гаральд Северуд [Harald Sæverud] (1897–1992) вважають істинним норвезьким композитором, хоча він не притримується конкретних форм народної музики. Він був творцем симфонічної музики: 9 симфоній, особливо симфонії «Psalm» та «Dolorosa» займають центральне місце у норвезькій музиці 20 століття. Його музика до драми Ібсена «Пер Гюнт» (1948) в неоромантичному стилі, пізніше перероблена у 12 оркестрових п'єс, стала теж популярною поряд з музичним аналогом Гріга [21].

Девід Монрад Йохансен [David Monrad Johansen] (1888–1974) був яскравим послідовником Гріга у відношенні до норвезького фольклору. Водночас стиль Йохансена деколи трактують як імпресіоністичний, проте він використовує гармонію і внутрішню структуру імпресіоністів, ніж форму і стиль. Його монументальний твір «Voluspå» ("Пророцтво віщунки") (1926), ораторія для солістів, хору та оркестру на текст давньоскандинавської літератури містить у собі яскраво виражений націоналізм та любов до народної музики. Пізніше він знайшов новий шлях у поєднанні свого стилю з німецьким та французьким неокласицизмом. Його творчість складає ряд фортепіанних творів та обробок народних пісень, хорові твори, сюїта для віолончелі, квартети, концерт для фортепіано [21].

Продовжувачами традицій норвезької національної музики були також Ейвінд Гровен [Eivind Groven] (1901–1977), Гейрр Твеїт [Geirr Tveitt] (1908–1981), Спарре Олсен [Carl Gustav Sparre Olsen] (1903–1984) та Клаус Егге [Klaus Egge] (1906–1979). Вони мали естетичну основу в норвезькому народному мистецтві та стильові корені в його народній музиці, але дотримувалися європейських тенденцій. Не задовольняючись лише аранжуванням чи переробкою народної музики, вони знайшли спосіб використати деякі елементи народної музики та ввести їх як невід'ємні складові в симфонічні рамки [22].

Полін Холл [Pauline Hall] (1890–1969) протягом багатьох років була провідною жінкою норвезької музики як композитор, критик і організатор. Вона ненавиділа і різко критикувала дилетантизм та поверхневих національних композиторів. Вона перефразувала вислів Гріга про його власну музику, яку він охарактеризував як «таку, що смердить коров'ячими купами». У дебатах того часу вона саркастично сказала: «Недостатньо, щоб музика смерділа, як корівник, але й гній також має пахнути від корів з правильного графства.» [22].

У своїй творчості композиторка орієнтувалась на французьку музику, особливо на Дебюсі та Равеля. Вже у її першому творі «Verlaine Suite» (1929) відчуються риси імпресіонізму, а у Сюїті для духових (квінтет) (1945) – неокласицизм. Холл відноситься до найбільш плідних театральних композиторів Норвегії – вона писала музику до творів європейської літератури та норвезької, також писала музику до кінофільмів [28].

Б'ярне Брюстад [Bjarne Brustad] (1895–1978) – був більше схожий на норвезького Бели Бартока. У 1920-х роках він був одним з визначних композиторів – імпресіоністів, деякий час перебував під впливом Бартока та неокласицизму. У своїй творчості мав також національні риси, а у 1960-х роках у його творах можна зустріти елементи неоекспресіонізму. Його концерти для скрипки та Рапсодія для скрипки з оркестром є значними варіаціями стилю, який ми зустрічаємо в його популярній камерній музиці. Його "Казковий цикл" для соло-скрипки та "Каприси" для скрипки і альту є одними з найкращих камерних творів 1930-х років і входять до репертуару великих зірок [22].

Після Другої Світової війни більшість провідних композиторів творили у національному напрямку. У 1960-х роках відбувалась поступова зміна акценту в сторону серійної техніки Шенберга, Берга і Веберна [Anton Webern]. Однак суто серійна творчість не характерна для норвезької музики. Проте нова експресивна музика з Польщі К. Пендерецького [Krzysztof Penderecki] та Д. Літеті була добре прийнята серед молодих композиторів, як і польська електронна музика. Можна виділити двох провідних композиторів цього часу: Фінн Мортенсен [Finn Mortensen] (1922–1983) – із старшого покоління, у своїй творчості використовує прийоми 12-тонової системи. У своїй Сонаті для двох фортепіано він використовує прийом алеаторної імпровізації. Він також був першим професором у Державній академії музики, заснованої у 1973 році [22].

Арне Нордгейм [Arne Nordheim] (1931–2010) – зосереджувався на оркестрових творах, досліджуючи нові тембри в своїх роботах (Aftonland, Canzona, Epitaffio). У своїй творчості він вперше використовує електронні інструменти разом із симфонічним оркестром і магнітофонним записом. (балет «Katharsis», 1962) [21].

Наступне покоління композиторів, яке дебютувало у 1970-х – 1980-х роках, складається з таких композиторів, як Магне Хегдал [Magne Hegdal] (1944 –), Тер'є Бйорклунд [Terje Bjørklund] (1945 –), Рагнар Сьодерлінд [Ragnar Söderlind] (1945 –), Олав Антон Томмесен [Olav Anton Thommesen] (1946 –), Ласце Торесен [Lasse Thoresen] (1949 –) та Сінне Скоуен [Synne Skouen] (1950 –). А також Магнар Ом [Magnar Åm] (1952 –), Сесілія Ор [Cecilie Ore] (1954 –), Гакон Берге [Håkon Berge] (1954 –), Рольф Валлін [Rolf Wallin] (1957 –), Стале Клейберг [Ståle Kleiberg] (1958 –), Нільс Генрік Ашейм [Nils Henrik Asheim] (1960 –) та Асбйорн Шаатун [Asbjørn Schaathun] (1961 –). Важко серед них всіх знайти спільний знаменник, їхні стилі різняться. Але вони розвиваються у різних напрямках, більше експериментуючи з виразністю та оповіданням, навіть у своїй інструментальній музиці [22].

Саамська культура займає важливе місце у Скандинавії, і з 1989 року саами мають власний парламент. Традиційна музика йоїк – це часто повторювана,

коротка вокальна композиція, що передається усно або імпровізується, персоніфікує природу й людей, слідує за текстом ритмічно й базується на пентатоніці. З 1970-х саамські митці, як Йон Персен [Jon Persen](1941-) і Марі Бойне [Mari Boine](1956-), інтегрували йоік у сучасну симфонічну, камерну музику й фольклор, а Нілс-Аслак Валькеапя [Nils-Aslak Valkeapää](1943–2001) отримав міжнародне визнання за твори, засновані на традиції йоіку [21,22].

1.3 Данська композиторська школа

Історія музики Данії в давнину тісно переплітається із іншими Скандинавськими країнами. У ранньому середньовіччі музика відігравала велику роль при королівських дворах, зокрема завдяки мандрівним музикантам і поетам. У XIII – XIV століттях при данських дворах виступали німецькі співаки. З поширенням християнства набув впливу також поліфонічний спів, зокрема найдавніші твори знайдені в рукописі приблизно 1450 року [29].

У XVI – XVII століттях данські королі значно сприяли процвітанню музики при королівському дворі, підтримуючи місцевих музикантів і запрошуючи іноземних майстрів. Наприклад як данець Могенс Педерсон [Mogens Pedersøn], Джон Доуленд [John Dowland] з Англії, та Генріх Шютц [Heinrich Schütz] з Німеччини. Поряд з ними відомий бароковий композитор Дітріх Букстехуде [Dietrich Buxtehude] (1637-1707), який був данцем за походженням, не знайшов себе на батьківщині, а працював та створював музику в Німеччині. У 1536 році в Данії було запроваджено лютеранство, а в 1569 році був опублікований перший гімн Ганса Томесена [Hans Thomesens], який був щоденним гімном церкви. Театральна і оперна музика знайшли натхнення у французьких придворних традиціях [30].

У 1722 році відкрився новий Данський оперний театр, проте після пожежі його довелось закрити. Втім у 1747 році його знову відкрили під назвою *Den Danske Skueplads* (Данський театр), і він став першим театром з данськомовною сценою. У 1744 році було засноване «Musikalske Societet» [Музичне товариство]

(проіснувало до 1749 року), які проводили музичні збори і публічні концерти. Рушійними силами у ньому були такі композитори як Й. Е. Іверсен [J. E. Iversen], Я. А. Шайбе [J. A. Scheibe] і Хольберг [Holberg] [31].

Унікальність данської музики в XVIII – XIX столітті була пов'язана з композиторами, які іммігрували з Німеччини. Золотий вік данської музики припав на 1800-ті роки, коли з'явилася група класичних композиторів, натхнених романтичним націоналізмом.

Крістоф Ернст Фрідріх Вайзе [Christoph Ernst Friedrich Weyse] (1774-1842) – був першим композитором Золотої доби Данії, відомий своїми мелодіями патріотичних пісень, різдвяних гімнів та симфоній. Навчався в Копенгагені в Я. П. Шульца [Johann Abraham Peter Schultz], був придворним композитором, професором і членом Королівської академії музики. Вайзе підтримував контакт із вдовою Моцарта Констанцею, яка прирівнювала його музику до творчості свого чоловіка. Він також був відомий як піаніст-імпровізатор. Список робіт Вейзе включає опери : «Et Æventyr» та «Rosenborg Have», зінгшпілі, симфонії, увертюри, фортепіанні та органні твори, хорові твори (духовні та світські), романси та пісні. У вокальній музиці він розвинув стиль Шульца і став творцем специфічного данського романсу. Окрім пісень та вокальної музики, Вейсе створив низку хорових пісень та упорядкував хорові збірники. Його романси і кантати вважаються вершинами данської музики і досі відомі в народі [32].

Фрідріх Кулау [Friedrich Kuhlau] (1786-1832) був композитором німецького походження та центральною фігурою Золотого віку. Освіту здобув у Гамбурзі. Під час наполеонівських війн втік до Копенгагена, щоб не служити у війську, та отримав там данське громадянство. За життя він був відомий насамперед як концертуючий піаніст і композитор данської опери, але він був відповідальний за представлення багатьох творів Бетовена, якими він дуже захоплювався, для копенгагенської аудиторії. Кулау створив 127 опусів, більше половини з яких для фортепіано, низку творів камерної музики (квартети, квінтети, скрипкові сонати), опери («Røverborgen», 1814), а також музика до п'єс. Він створив музику для «Elverhøj» (Пагорб Ельфів), який вважається першою

датською національною п'єсою. Однак його найчастіше записані та зіграні твори — це кілька фортепіанних сонатин і численні твори для флейти. Саме через ці твори для флейти його ще за життя прозвали «Бетовеном флейти», хоча він ніколи не грав на інструменті [33,34,35].

Грунт, де почала розвиватися професійна музика Данії, було закладено у другій половині XIX століття. Великим поштовхом до цього стала поява в 1867 році Королівської Данської консерваторії, яка, таким чином, стала найстарішою консерваторією Данії. Її засновниками були Йоганн Петер Еміліус Хартман та Нільс Вільгельм Гаде.

Йоган Гартманн [Johan Peter Emilius Hartmann] (1805-1900) був представником третього покоління композиторів родини Гартманів і одним із найвидатніших данських композиторів. Його хоровий твір «Vølvens spådom» (Пророцтво Вьольви) входить до музичного канону Данії. З 1843 року і до самої смерті він був органістом у церкві Богоматері в Копенгагені. Його твори не лише романтичні, але й загалом натхненні старовинними скандинавськими легендами. Вони мали сильний вплив на наступне покоління композиторів, таких як Едвард Гріг, Карл Нільсен та Петер Еразм Ланге-Мюллер. Він створив пісенний і фортепіанний репертуар, а також оперну та балетну музику. Його творчість налічує близько 100 різноманітних композицій, в тому числі музику для великих подій того часу, траурні кантати та похоронні марші. Ціла серія кантат була написана на честь ювілеїв та інших пам'ятних подій сучасності. Його ранні роботи належать до стилю віденського класицизму, а наприкінці кар'єри він перейшов до стилю пізнього романтизму. У той же час, в його музиці відчувається скандинавський колорит [36].

Нільса Гаде [Niels W. Gade] (1817-1890) вважають найбільшим данським композитором XIX століття. Після навчання в Копенгагені і Лейпцигу, він став другим диригентом Лейпцизького Гевандхаузу [Gewandhaus], під керівництвом Ф. Мендельсона. Повернувшись до Копенгагена, Гаде очолив «Musikforeningen» [Музичне товариство], заснував першу консерваторію в Данії (1876) та виховав таких видатних композиторів як Е. Гріг та К. Нільсен [Carl August Nielsen]. Він

був автором 8 симфоній, кількох увертюр, концерту для скрипки з оркестром. Його перу належить також камерна та балетна музика, твори для фортепіано та органу, ряд кантат. Працюючи у стилі романтизму, Гаде активно використовував у своїй творчості данський фольклор. Твори, де особистість Гаде проявляється найяскравіше і найоригінальніше проявляється у увертюрі «Ossian», баладі «Elverskud» (Ельфійські стріли) для солістів, хору та оркестру, а також перша та четверта симфонії. А особливе місце посідає музика до балету «Et Folkesagn» (Народна казка) [37].

Ганс Крістіан Лумб'є [Hans Christian Lumbye](1810-1874) був данським представником віденської музики. Він був першим, хто серйозно писав танцювальну музику, створивши численні вальси, що принесло йому прізвисько «Штраус Півночі». Він був першим музичним керівником копенгагенського парку розваг «Tivoli» [Тіволі], коли він відкрився 1843 року. Тут він мав платформу для представлення великого іноземного та данського репертуару, зокрема своїх численних вальсів і галопів. Одним з його найпопулярніших творів, пов'язаних з Тіволі, є «Champagnegaloppen (Шампанський галоп), який починається зі щасливого звуку відкупорювання шампанського (був використаний у кількох данських фільмах). Його творчість складає кілька сотень робіт. Окрім галопів, він ще писав польки, марші, вальси, музику до балетів, тощо [38].

Основоположником сучасної данської композиторської школи вважають Карла Нільсена [Carl Nielsen] (1865-1931). Композитор, скрипаль, диригент, один з найбільших діячів данської культури, також, як і Нільс Гаде та І. Хартман, був директором Королівської Данської консерваторії (1930-1931 роки).

Він поєднав модернізм із народними мелодіями, що зробило його стиль унікальним. Його творчість показала, що «сучасне» та «народне» можуть взаємодоповнювати одне одного. Він автор понад 160 творів, а повне зібрання творів налічує 32 томи. Головний жанр у творчості Нільсена є симфонії (6), серед найвідоміших – 4 і 5. Саме тут прослідковується творча еволюція стилю, виявляються його характерні особливості. Важливе місце займає жанр концерту,

зокрема концерт для флейти (1926) та кларнета (1928) з оркестром. Нільсен створив близько 350 пісень, переважно в народному стилі і виключно на данські тексти. Такі пісні як «Vi sletternes sønner» (Ми, сини рівнин) і «Jens Vejmand», увійшли до культурного канону Данії і значно вплинули на данську культуру. Також відомі його камерні та вокальні твори, хорові твори, сценічні твори, і комічна опера «Maskarade» (1906) (вважається данською національною оперою) [39].

До 1960-х років музичне життя Данії передувало під впливом естетики Карла Нільсена та антиромантичних підходів. Після кризи тональності Нільсен залишався маяком для данських композиторів, тоді як композитори – романтики, такі як Луїс Гласс [Louis Glass] (1864-1936), Фіні Енрікес [Fini Henriques] (1867-1940) і Рюд Ланггаард [Rued Langgaard] (1893-1952) були забуті. Неокласицизм став основною течією, а додекафонія й експресіонізм вважалися радикальними. Натхнення черпалося із французької «Шістки», німецького неокласицизму, фольклору Бели Бартока та джазу.

Серед визначних композиторів традиційного спрямування виділялись Кнудогє Ріісагер [Knudåge Riisager] (1897-1974), Фінн Гоффдінг [Finn Høffding] (1899-1997), Герман Д. Коппель [Herman D. Koppel] (1908-1998), Вагн Гольмбо [Vagn Holmboe] (1909-1996), Нільс Вігто Бенцон [Niels Viggo Bentzon] (1919-2000) [40].

Вагн Гольмбо – данський композитор і педагог. Освіту здобув в Королівській данській консерваторії, пізніше там і викладав (з 1955 року). Виступав також як музичний критик. Його творчість складає 13 симфоній, понад десять струнних квартетів та камерних концертів, опери («Kniven» 1959) та кантати («Requiom for Nietzsche», 1964). Його музика тональна і заснована на фрагментах мелодії. Твори майже завжди доступні для сприйняття (Симфонія № 9 - єдина з тринадцяти - має суворе і непохитне обличчя) і часто пронизані великими філософськими мотивами, вічними істинами, конфліктами і мирними рішеннями. Його музика нагадує стилістику Нільсена та Сібеліуса, передаючи великі концепції без зайвої складності [41].

Гольмбо розвивав концепцію метаморфози як композиційного принципу, що поєднує постійні зміни із узгодженістю, зосереджуючи увагу на самій трансформації як ключовому елементів. Цей підхід вплинув на численних композиторів, хоча його практична реалізація залишалася складною для аналізу [42].

У 1960 році група композиторів, таких як Пер Норгорд [Per Nørgård], Пелле Гудмундсен-Холмгрін [Pelle Gudmundsen-Holmgreen], Ерік Йоргенсен [Erik Jørgensen] та Іб Норхольм [Ib Nørholm] відвідали фестиваль ISCM у Кельні, де вплив творів Булеза [Pierre Boulez], Лігеті [György Ligeti], Штокхаузена [Karlheinz Stockhausen] та інших авангардистів мав вирішальний вплив на їхню творчість, сприяючи змінам у їх музиці на початку 1960-х років.

Іб Норхольм (1931-2019) – один з найвизначніших данських композиторів сучасності, видатний симфоніст XX століття, поряд з Нільсеном, Гольмбо і Норгордом. Він створив численні різностильові твори, що включають в себе 10 великих симфоній, камерну та сольну музику а також прості балади в дусі данської народної пісні. У 1950-х роках він писав у нордично-ліричному стилі, продовжуючи традиції Нільсена та Гольмбо. Пізніше, після експериментів із серіалізмом, структуралізмом та алеаторикою у середині 1960-х Норхольм перейшов до нового стилю композиції «Нова простота», що з'явилась у його творі «From the Flora of Danish Poetry» (1966) для сопрано та фортепіано чи гітари [43].

Серед інших композиторів, хто відмовився від серійних методів на користь «Нової простоти» був Пелле Гудмундсен-Холмгрін (1932-2016). Він створював від невеликих простих пісень до вражаючих творів з великою цінністю. У нього є єдина опера «Sol går op, sol går ned» (Сонце сходить, сонце заходить), 14 струнних квартетів, концерти для соло інструментів «Triptykon» (1985), оркестрові твори, серед яких «Symfoni-Antifoni» (1977) [44].

Ерік Йоргенсен (1912-2005) після вивчення музики Шенберга, створив єдиний догматичний атональний твір «Modello per archi» (Модель для луку, 1957). На його музику також вплинули відвідини фестивалю ISCM (1960) та літні

курси у Дармштадті (1962). На початку 1960-х він використовував вільний 12-нотний стиль, але його найвідоміший твір, Квінтет для двох фортепіано, ударних і контрабаса (1962-63), не є додекафонічним. Він також писав камерні твори («Astolabium», 1964), опери для молоді («The Shadow of a Dream», 1969) та оркестрові композиції («Notturmo») [45].

Найбільшим композитором після К. Нільсена вважається Пер Нергорд (1932-), який також був реформатором, музичним критиком та талановитим педагогом. Він отримав академічну освіту у Королівській консерваторії Копенгагена під керівництвом Вагна Гольмбо. Його ранні твори, як-от фортепіанна соната №1 оп.6 та хоровий твір «Aftonland» (Атональний світ) здобули високу оцінку, включно з похвалою від Яна Сібеліуса [Jean Sibelius]. Хоча Нергорд обрав традиційний підхід до музики, уникаючи авангардизму, він заснував композиторський гурток, де музиканти обговорювали сучасні композиторські техніки та тенденції (Скандинавія намагалася зберегти власні традиції і відкидала багато з того, що приходило ззовні). Він також викладав композицію в консерваторії в Орхусі, проте у 1995 році він завершив викладацьку справу і зосередився на створенні музики.

Творчість композитора охоплює близько 300 опусів, включаючи академічну музику, саундтреки до кінофільмів та дитячі пісні. Його доробок включає 6 опер, 8 симфоній, понад 10 концертів, 10 струнних квартетів, камерну й вокальну музику. Нергорд розробив інноваційні композиторські методи, такі як «нескінченна серія» та «тонові озера». У 1960-х він експериментував з новими техніками гри на акордеоні, що стало основою для його сюїти «Анатомічне сафарі» [Anatomic safari] [46].

1.4 Ісландська та фінська композиторські школи

Основоположником композиторської школи Ісландії був видатний композитор, педагог Свейнбйорн Свейнбйорнссон [Sveinbjörn Sveinbjörnsson] (1847-1927). Його музична творчість та діяльність залишила глибокий слід у

музичній культурі країни. Свейнбйорнссон отримав музичну освіту в Единбурзі, Копенгагені та Лейпцигу, де навчався у Карла Рейнеке. Після закінчення навчання він працював викладачем фортепіано та композитором в Единбурзі, що стало початком його професійної кар'єри. У 1922 році він повернувся до Ісландії, де продовжив свою діяльність, викладаючи гру на фортепіано та диригуючи студентським хором.

Свейнбйорнссон залишив яскравий слід у музичній історії Ісландії, написавши національний гімн країни «Ó, Guð vors lands». Серед його численних творів варто відзначити «Vikivaki» – аранжування двох ісландських народних пісень, яке демонструє його здатність поєднувати національні мотиви з європейськими музичними традиціями. Композитор створив багато сольних пісень, хорових творів, фортепіанних композицій, камерної музики та кантат. Його романтичний стиль формувався під впливом Мендельсона та Гріга, що надало його творчості особливого шарму і витонченості. Його твори здобули популярність в Ісландії, особливо пісні на ісландські тексти, такі як «Sverrir konungur», «Vetur», «Við Valagilsá», «Sprettur» та «Huldumál».

Творчість Свейнбйорнссона не обмежувалася лише піснями. Він написав багато хорових творів, зокрема кантату, яка була виконана під час візиту короля Фредеріка VIII до Ісландії у 1907 році. Його хорові твори, такі як «Páskadagsmorgun», стали невід'ємною частиною ісландської музичної спадщини та часто виконуються під час релігійних та урочистих подій [47].

Фінська культура зазнала значних впливів Німеччини та Швеції, а східна частина країни – російської православної культури. Та незважаючи на це, фіни завжди прагнули до своєї власної національної ідентичності, що відбилося у визначних постатях країни [48].

Жан (Ян) Сібеліус [Jean Sibelius](1865 – 1957) – основоположник фінської композиторської школи, та безумовно найвідоміший національний композитор, що творив у стилі пізнього романтизму. Його музиці часто приписують значну роль у формуванні національної ідентичності Фінляндії в період її боротьби за

незалежність від Росії. Освіту здобув у Гельсінському музичному інституті (нині Академія Сібеліуса).

Хоча він не використовував фінські народні мелодії безпосередньо у своїй музиці, його надихала фінська література та фольклор, які значно вплинули на його творчість. Серед його творів – 7 симфоній, сюїти, вокальні композиції та тональні поеми, які є одночастинними композиціями, що часто передають певну історію або настрій.

Тональна поема «Фінляндія» [Finlandia](1900) є найвідомішим твором Сібеліуса. Вона викликала потужні патріотичні емоції, завдяки чому композитор отримав пенсію від фінського уряду, що дозволило йому повноцінно займатись творчістю. Головна тема з цього твору була взята за основу національного гімну Фінляндії. Також серед відомих його творів є патріотична пісня «Пісня афінян» [Ateenalaisten laulu], «Карельська сюїта» [Karelia-sarja], скрипковий концерт, хорова симфонія «Куллерво» [Kullervo-sinfonian] та цикл «Леммінкяйс» [Lemminkäis-sarjaa] [49].

Розділ 2. Мортен Янссон та його творчість

«Моя музика - моя власна, і я ніколи не намагався бути оригінальним. Це завжди було моїм девізом, і я лише намагався використовувати музику для вираження всіх почуттів, з яких складається життя...»
Мортен Янссон [50].

2.1 Мортен Янссон: шлях композитора та його творчий доробок

Мортен Янссон [Mårten Jansson] (1965) – шведський композитор, який яскраво проявив себе винятково в хоровій творчості. Його біографія невелика, проте він вже встиг себе зарекомендувати у європейському культурному просторі.

Народився композитор у шведському місті Уппсала. Освіту отримав у «Kungliga Musikhögskolan» (Королівський музичний коледж) у Стокгольмі зі ступенем MFA за спеціальностями «Музична освіта», «Евритміка» та «Голос» Далькроза.

Починаючи з 1995 року, композитор розпочав свою викладацьку кар'єру у Bolandgymnasiet (Уппсала), де викладав теорію музики, вокал, диригування та хоровий спів. Паралельно, з 1999 року і до сьогодні, він став частиною команди в Культурного училища (Kulturskolan, Musikskolan) в Уппсалі, де мав можливість ділитися своїми знаннями з хорового співу, теорії музики та вокалу з широким колом студентів різного віку та рівня підготовки. Нарешті, з 2014 року Янссон продовжив свій шлях у GUC [Uppsala estetiska gymnasium] Упсала, як викладач теорії музики, вокалу, диригування та хорового співу.

У 1994 році Янссон почав диригувати жіночим хором «Carmen är», одним з найвідоміших жіночих вокальних ансамблів Швеції, поки вони не роз'єдналися у 2010 році. Робота з цим хором дала композитору поштовх до написання багатьох його ранніх творів для жіночого хору. «Усвідомлення того, що те, що я написав вночі, буде випробувано наступного вечора, було рушійною силою, яку не багатьом композиторам пощастило мати...» – Мортен Янссон.

У 1999 році йому випала честь представляти Швецію як композитор у музичному обміні Rikskonserters (Національні концерти) з Латвією. У 2012 році

він був обраний членом Föreningen svenska tonsättare – Товариства шведських композиторів.

Його участь у міжнародних музичних конкурсах також заслуговує на особливу увагу. У 2013 році Янссон був членом міжнародного журі на конкурсі вокальних ансамблів на 25-му Латвійському пісенному фестивалі, а у 2018 році знову мав честь бути членом журі на цьому ж конкурсі на 26-му фестивалі. Цього ж року він проводив майстер-клас для дівочих хорів на 12-й Міжнародній зустрічі молодіжних камерних хорів на острові Узедом в Німеччині.

Протягом своєї кар'єри Мортен Янссон активно брав участь у різних симпозіумах, де була представлена його музика. У 2004 році його твори звучали на Хоровій Олімпіаді в Бремені, Німеччина. У 2010 році він брав участь у Симпозіумі церковної музики (Kyrkomusiksymposiet) в Уппсалі, Швеція, де провів семінар на тему «Music for Women's Choir» (Музика для жіночого хору). У 2011 році Мортен Янссон виступав на семінарі «Literatur für gleichstimmigen Kinder- und Jugendchor» (Література для дитячих та юнацьких хорів) в Дортмунді, Німеччина, під час події Choir.com. Цей захід також став платформою для його семінару «Der schwedische Komponist Mårten Jansson» (Шведський композитор Мортен Янссон) у 2013 році. Його музика прозвучала на міжнародній сцені у 2015 році, в Токіо, Японія на Tokyo Cantat. У тому ж році, на події Choir.com, організованій видавництвом Bärenreiter Verlag в Дортмунді, він провів семінар «Schwedische chormusic von Mårten Jansson» (Шведська хорова музика Мортена Янссона).

Інший стимул почав діяти у 2014 році, коли видавництво Bärenreiter Verlag, Кассель, Німеччина, почало публікувати сакральні хорові твори Мортена Янссона, які були добре сприйняті на міжнародній хоровій сцені. Слід згадати, що це видавництво зосереджене виключно на високоякісних виданнях сакральної та світської вокальної і хорової музики, які місять у собі твори композиторів різних епох. «Це справді підбадьорює, що мою музику тепер знають в усьому світі.» - Мортен Янссон [51].

Творча спадщина Мортена Янссона складається з понад 70 творів для різних складів хорів, з супроводом та без, та майже виключно із сакральних творів. Як зауважує сам композитор: «Це вираження моєї власної віри, а також моєї вдячності та поваги до вічних текстів, які використовуються століття за століттям.» Майже всі твори написані на замовлення, та були виконані різноманітними хорами по всьому світу.

Його музика насичена всіма композиційними елементами, які люблять співати хористи: широкими мелодійними лініями, відкритими акордами і виразними дисонансами. Сам Янссон так висловлюється з цього приводу: «Люди описують мою музику як «таку сумну, що вона звучить як птахи, які втратили крила», і як «найщасливішу класичну музику, яку ми коли-небудь чули». Я також завжди віддавав перевагу красивій музиці, а не атональній, і це, безсумнівно, є причиною того, що більша частина моєї музики більш сумна - але якою б мрією було б мати можливість створювати красиву музику, яка б переповнювала радістю!» [50].

Вагоме місце у творчості Мортена Янссона займають меси – *Missa brevis* мі-бемоль мінор та *Missa Popularis* регулярно звучать у концертних програмах.

Missa Popularis (2015) – своїм корінням сягає народної музики. Це стає зрозумілим вже з перших тактів *Kyrie*, де скрипка грає мелодію у стилі шведської народної мелодії над басовим остінато. Музичний шарм меси впливає з поєднання хору [SSA(TB)] та струнного квартету. Прем'єра версії для жіночого хору відбулася в Познані під керівництвом Алісії Шелуги з хором дівчат з «Skowronek».

Missa brevis мі-бемоль мінор (2016) – твір для мішаного хору а *capella* написано в традиції короткої меси (без *Credo*) і може бути легко виконаний більшістю хорів. Завдяки своїй лаконічності, простими мелодіями (з чіткими алюзіями на народну музику) він підходить для використання в церковних службах та для концертного виконання [52].

Нова *Missa Brevis Arosiensis* стилістично пов'язана з цими месаами. Меса була замовлена для хору *Mariakören*, катедрального собору Вестероса, Швеція. Назва *Arosiensis* відсилає до цього міста [51].

До окремої категорії можна віднести більшість творів, написані на літературні тексти різних поетів, з якими співпрацював Янссон.

«Maria» (IV) (Ось твоє небо, 2012) займає важливе місце в творчості композитора. Написаний для мішаного хору на слова шведського поета Ейнара Аскестада. Шведський королівський двір замовив цей твір для святкування Меси на честь Благовіщення Пресвятої Діви Марії (17 березня 2013 року). Написаний для мішаного хору, він зображує скорботу Марії як матері дитини, яка належить не їй, а всьому людству.[51] Цей твір став центральним елементом хорового конкурсу *Mårten Jansson & Bärenreiter's*. Десять хорів з усього світу представили відеозаписи своїх виступів «Марія (IV)» на конкурс, і ці відео оцінювала міжнародна комісія хорових експертів. Для хору-переможця Янссон спеціально написав твір, який відповідав їхнім особливим потребам [53].

«Ingenting utanför» (Нічого поза межами, 2016) – це спільна робота між Мартеном Янссоном та поетом Ейнаром Аскестада. Цей акапельний хоровий твір, присвячений скорботі та втраті. Твір був написаний на замовлення жіночого хору "La Cappella" з Уппсали і присвячений його хоровому керівнику Тоні Маргеті [52].

Ще один твір на слова цього поета - *I Guds Ljus* (In The Light Of God, 2015) для мішаного хору. «Я попросив свого друга, поета Ейнара Аскестада, написати для мене вірш про любов між батьком і сином, братами і Богом. У чотирьох частинах цього твору, схожого на сюїту, передаються різні аспекти цих стосунків», - Мортен Янссон [51].

Дві поеми «Triptyk» (Триптих) та «Mörkblå tillit» (Темно-синя довіра) (2017) написані для мішаного хору на слова медичного капелана та автора Керстін Діллмар. У «Mörkblå tillit» ключовий меседж полягає в вірі в те, що ми будемо в безпеці після смерті уві сні. «Triptyk», з іншого боку описує подорож всередині людини в три етапи, яка рухається від відчаю: «Боже, Боже мій, чому

я себе покинув?» до надії та віри в те, що Бог всередині. Все це підсилюється музикою, яка починається з похмуро-пошукової тональності, а потім описує просту красу довіри до радісного очікування надії, що закінчується сильним переконанням [52].

«Tonight I Dance Alone» (Сьогодні я танцюю сам, 2017) для подвійного хору а cappella складається з трьох пронизливих епізодів з життя старого чоловіка. Ми зустрічаємо його перед весіллям, перед святкуванням річниці весілля і тепер, коли старий вдівець каже своєму онукові: «Скоро ми будемо танцювати на Божому світлі». Це перша співпраця Мартен Янссон з відомим американським лібретистом Чарльзом Ентоні Сільвестрі. Світова прем'єра відбулася в Сент-Луїсі, штат Мічиган (США), у виконанні Камерного хору Сент-Луїса.

«Stillae» (Краплі) для мішаного хору була написана для «Jugendkonzertchor der Chorakademie Dortmund», який здобув першу премію на «Mårten Jansson Choral Competition» у 2018 році. Слова – американського поета Чарльза Ентоні Сільвестрі. Вірш розділений на чотири короткі чіткі латинські вірші, що нагадують форму середньовічної поезії. Музика і слова змальовують цей перехід від щастя до тривоги і найглибшої скорботи, що завершується фінальним віршем - тихим проханням до Марії взяти наші краплини, наші молитви і віддати їх Ісусові.

«An Elemental Elegy» (Елементарна елегія, 2020) була створена на замовлення всесвітньо відомого ансамблю Voces8 для їхнього 15-річного ювілейного проекту «Після тиші». Мартен Янссон розповідає: «Ансамбль хотів твір про красу і крихкість природи. Я миттєво звернувся до ліричного поета Чарльза Ентоні Сільвестрі... Мене надзвичайно надихнуло покласти ці вірші про красу природи, її загрозу з боку людини та віру в те, що вона відновиться після нашого втручання, на музику. Моя музика, в першу чергу, має на меті посилити значення слів».

«I Never Saw a Moor» (Я ніколи не бачив мавра) – для жіночого хору на вірші Емілі Дікінсон. Цей твір виражає непохитну віру в Бога, а отже, є

центральною посланню вірша Дікінсон. Музика описує почуття довіри і здивування, радості і вдячності. Твір був написаний для німецького жіночого хору Cant'Ella, прем'єра якого відбулася 2014 року в Менхенгладбаху (Німеччина) на концерті з нагоди 20-річчя хору [51].

«De sancto Pelagio et sancto Theodolo» (2017) для мішаного хору та органу. Тексти, що походять з літургійних піснеспівів «Cantionale» Томаса Кресса, слугують середньовічним сакральним аналогом текстів «Carmina Burana» Карла Орфа. Композиція намагається передати той самий архаїчний настрій, що й «Carmina Burana», але з більш урочистою сакральною атмосферою [52].

«Es ist ein Ros entsprungen» (О, як цвіте троянда, 2015) Мортен Янссон так описує цей твір: «Я вбудував цю всесвітньо відому мелодію в гармонійну кімнату дзвонів, яку виконують чоловічі голоси. Щоб підсилити відчуття двох незалежних сутностей, мелодія і дзвонове остинато виконуються в різних розмірах. Напруга зростає у другому куплеті, коли мелодія виконується канонем, але розсіюється наприкінці твору».

«Cantate Domino» - заснована на відомому біблійному тексті «Співайте Господу нову пісню» (Псалом 96:1-3). Ця життєрадісна композиція з сильною динамікою та плавними блок-акордами, що чергуються зі стрімкою поліфонією, передає це радісне послання і захоплює співаків. Прем'єра версії для мішаного хору відбулася 2013 року в Кафедральному соборі Уппсали (Швеція) під диригуванням Ульріка Андерссона, співаків Кафедрального собору Уппсали.

«The Choirmaster's Burial» (2014) У цій роботі за допомогою живопису слів переповідається класична поема Томаса Гарді про старого тенора і смерть його хормейстера. Чоловіки та жінки розділені на два хори: чоловіки представляють старого тенора, який розповідає історію, а жінки - ангельський хор, що співає антифон "In Paradisium" з заупокійної меси.

«Fear Thou Not» (2008) - була написана на замовлення шведського жіночого вокального ансамблю «Les Jolies» (золоті медалісти хорової олімпіади 2002 року). Твір зображує, як людина може змінитися від сумніву до віри під впливом голосу Отця, який одночасно втішає і застерігає [51].

Серед інших творів слід згадати його перші композиції: дві меси на органі «Allein Gott in Der Höh Sei Ehr» (1995) присвячені урочистому відкритті нового органу у Кнівста, Швеція; «De Profundis» (2004) для жіночого хору, прем'єра відбулась на першому Міжнародному хоровому конкурсі в Гельсінборзі, Швеція; «Fröjda dig, Jerusalem» (2011) для мішаного хору та камерного оркестру, прем'єра відбулась у Тіерп, Швеція; «A Part of My Heritage Organ» (2012), прем'єра транслювалася на шведському радіо «P2 Live» з церкви в Гернусанді, Швеція; «Salve Regin» (2017) для жіночого хору, та інші.

Один з останніх творів, над яким працював Мортен Янссон є «Requiem Novum» для мішаного хору, оркестру та соло сопрано, який вийшов у травні 2022 року, та вже отримав резонанс в європейському просторі.

Мортен Янссон – шведський сучасний композитор, який зарекомендував себе як винятково хоровий композитор. Окрім творчості він займається викладацькою діяльністю як диригент, теоретик та вокаліст у своєму рідному місті Уппсала. Його постать відома у всьому світі, зокрема міжнародні хорові конкурси, та симпозіуми часто запрошують його та включають його твори у свій репертуар. Його творчість складає понад 70 хорових творів для різного складу хору. Майже всі сакральної тематики та більшість написана на вірші різних поетів. Практично всі твори написані на замовлення для конкретних колективів та дебютували у різних куточках світу. На жаль в українському просторі творчість Янссона не до кінця відома для широкого загалу, та не звучить на українській сцені.

2.2. Виконавсько-стильовий аналіз «Requiem Novum»

«Requiem Novum» - це 50-хвилинний твір для солістки-сопрано, хору та оркестру, написаний шведським композитором Мортеном Янссоном та американським поетом-ліриком Чарльзом Ентоні Сільвестрі Charles [Anthony Silvestri]. Він вийшов 25 березня 2022 року за участю британської сопрано Анни Денніс, вокальних ансамблів VOCES8 та Apollo5, та симфонічного оркестру

«Філармонія» які вперше за свою 77-річну історію записали твір шведського композитора під диригуванням Барнабі Сміта [54].

Цей твір є сучасним осмисленням традиційної католицької меси за душі померлих. Композиція об'єднує драматизм, глибокі емоції, та витончену техніку, водночас навіюючи образи шведських ландшафтів, які є близькими серцю композитора. Сам Мортен Янссон так говорить про свій твір: «Похорон – це багатогранна подія, і, напевно, найбільше для скорботних людей, які залишилися після нього. У цьому *Requiem Novum*, хор (співаючи традиційні латинські тексти) представляє скорботну і богобоязливу громаду. Вони отримують відповідь від того, хто їх залишив – голос з-за завіси, який посиляє слова розради і надії. Голос пояснює, що замість того, щоб боятися смерті, ми повинні бути охоронцями наших братів і сестер. Ці слова належать Чарльзу Ентоні Сільвестрі, і я дуже вдячний, що він їх написав для мене. Його розповідь стала тією відсутньою ланкою, яка дозволила написати цей Реквієм – твір, який так довго був моєю нездійсненою мрією.» [55].

Реквієм переходить від похмурих, меланхолійних тонів до світлих і надихаючих відповідей надії і подиву, коли ті, кого ми оплакуємо, відкривають мир, відкуплення і справжнє диво їхньої нової реальності за завісою вічності. «*Requiem Novum*» дає можливість побачити втрати та скорботу у світлі надії та втіхи, служачи художнім відображенням тих змін, які охопили світ у непростий час. Він виражає скорботу, яку ми відчуваємо, нашу надію на життя вічне, і дає можливість тим, кого ми втратили, втішити нас [54,55,56].

Цікаво, що «*Requiem Novum*» і вірш до 5 частини "Я стою перед пейзажем нескінченності" стали джерелом натхнення для виставки «*Permaneco numa paisagem do infinito*» в монастирі в Бразилії, яка осмислює ідею смерті як перехід до нескінченного. Автори графічних робіт Бертільо Мартінс і Васко Селіу створили твори, де основна думка смерті постає не як мукою, а спокоєм, відкриттям постійності та прославленням нескінченного у Бозі [57].

Композитор в цьому творі використовує класичний склад оркестру та мішаний хор. У всіх сольних частинах, які виконує солістка, та деяких хорових

(Sanctus) провідну роль в оркестровому супроводі грає арфа. Вона відображає божественну велич та небесну красу раю і ангелів, які співають на прославу Божу, переносячи нас у цей піднебесний стан. Тональний план тут різнобарвний, Янссон дуже часто робить відхилення та модуляції в далекі тональності, що надає особливого колориту його музиці. Поряд з багатогранним тональним планом, найбільш розмаїта є агогіка, яка розписана композитором практично в кожному такті. Динаміка варіюється від *ppp* до *fff*, і часто залежить від мелодичного розвитку – де теситура піднімається вгору та розширюється, там є крещендо до *F* і *FF*, де вона сходиться, там йде спад на дімінуендо до *p* і *ppp*. Композитор часто змінює метр в кожній частині.

Форма залежить передусім від слова. В більшості це наскрізна форма у сольних частинах, деколи тричастинна складена форма у хорових (1,2). Янссон не використовує поліфонії, фуг, варіацій чи строфічних форм. Фактура є гомофонно-гармонічною, де на перший план виступає хор, за винятком деяких оркестрових епізодів, коли хору немає.

Аналізуючи хорову партитуру в цілому, на перший погляд можна сказати, що вона написана «по-оркестровому». Рухливі вісімки чи тріолі, які оспівують кожну ноту, значні стрибки на сексту чи септіму, складна гармонія та місцями теситурні труднощі утворює значні ускладнення при вивченні та виконанні хором цього твору. Без сумніву, колектив має бути професійного рівня, щоб виконати таку музику. Та якщо глибше вникнути, то всі мелодичні звороти написані дуже мелодійно, природньо і вільно лягають «на слух». Янссон мислить мелодійно та лінійно, а його музика створює почуття спокою та натхнення [58, 59].

1. Introitus

Літературний текст складає першу частину латинської заупокійної меси «Requiem aeternam». Частина написана для оркестру та мішаного хору. Використовується класичний склад оркестру. Склад хору – мішаний, без *divisi*. Діапазон всього хору від фа великої до ля другої октави, теситура для голосів в їх робочому діапазоні. Фактура гомофонно-гармонічна, форма складна тричастинна. Основна тональність *c-moll*, але тональний план розмаїтий,

композитор часто робить відхилення у далекі тональності бемольного нахилу, використовує натуральний вид мінору (домінанта мінорна). Наприклад Des – Es – Ges – Ces – B у Es (з 21 такту). Темп цієї частини суттєвих змін не зазнає, починається із *Lento molto rubato*, (четвертна 45), який триває всього 8 тактів, після того з'являється *Largo* (четвертна 55), який тримається до кінця частини. Звуковедення все на *legato*, тут слід виробити кантиленність хору.

Агогіка дуже виразна. Виконавські складнощі полягають передусім у виробленні м'якого *p*, на опорі, і м'якого не крикливого *ff*. Деколи різкий перехід між динамічними відтінками, що потребує уважності і вокальної майстерності від виконавців і диригента. Метричний розмір є перемінним, що вимагає уваги і зосередженості від диригента та виконавців.

Починається частина оркестровим вступом на 11 тактів. Дзвони відбивають однакові тривалості, що вводять нас в молитовний стан. До них приєднується струнна група з гобоєм, які складають загальне враження похоронної процесії. У 9 такті починають проводити тему валторни, де розмір з 4/4 змінюється на 3/4 і мелодика стає більш статичною:

The image shows a musical score for piano and strings. The top system is for piano (piano for rehearsal only) in 4/4 time, marked 'Lento (♩ = 45) molto rubato' and 'mp'. The bottom system is for strings in 3/4 time, marked 'Largo (♩ = 55)' and 'mf'. The score shows a transition from 4/4 to 3/4 time and a change in tempo and dynamics.

Музичний приклад №1

На фоні цього у 12 такті вступає хор в унісон на *mf* на словах «requiem» (спокій):

Музичний приклад №2

Однак, слід зауважити, що мелодична лінія хору є досить рухлива, наявні восьмі ноти і тріолі, а також плавність мелодії, яка чергується зі стрибками на квінту, сексту, септіму, контрастує з досить статичним оркестровим акомпанементом. Агогіка тут дуже виразна (як і у всіх частинах), у 21 такті після *f* моментально настає *pp* на словах «et lux perpetua» (і світло вічне):

Музичний приклад №3

І на 4 такти робить поступове крещендо і *ritenuto* до слів «decet hymnus» (гідно славлять). Далі динаміка варіюється у кожному такті від *p* – *mf* – *mp*, і нарешті виходить на кульмінацію у 30 такті на *ff* на словах «votum in Ierusalem» (обітниця в Єрусалимі) у *es – moll*:

Музичний приклад №4

Після цього на словах «Jerusalem» хор співає a capella, роблячи дімінуендо до *pp* у 34 такті, а у наступному такті зі вступом оркестру робиться велике розширення і динамічне наростання до *fff* до 36 такту, роблячи підсилення в оркестрі використанням тарілок і барабанів:

The musical score for 'Jerusalem' features a choir with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tempo is marked 'rit.' (ritardando) and 'Poco più mosso (♩ = 60)'. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *fff* (fortississimo). The lyrics are: 'le - ru - sa - lem. a - lem, le - ru - sa - lem. a - lem, le - ru - sa - lem. a - lem, le - ru - sa - lem. a - lem, le - ru - sa - lem.' The score includes a piano introduction with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked *fff*.

Музичний приклад №5

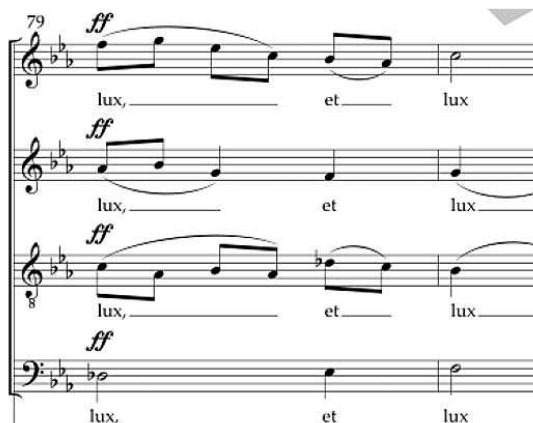
Тут вже з'являється *Poco più mosso*, вертається початкова тональність c-moll, і починається оркестрова інтермедія на 13 тактів, зображаючи велич Єрусалиму і його славу. Після цього композитор повертається в попередній темп *Largo* і настає хорова акапельна частинка на словах «exaudi orationem meam» (почуй молитву мою), як тихе прохання про змилювання над людською душею:

The musical score for 'exaudi orationem meam' features a choir with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tempo is marked 'Largo (♩ = 55)'. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The lyrics are: 'ex - au - di o - ra - tio ex - au - di o - ra - tio ex - au - di o - ra - tio ex - au - di o - ra - tio'. The score includes a piano introduction with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked *mf*.

Музичний приклад №6

У 63 такті вступає оркестр, відтворюючи свою початкову тему. Далі йде точне повторення початкового музичного матеріалу, як і повторення тексту

«Requiem aeternam dona eis, Domine» до 79 такту. У цьому такті настає невелика кульмінація на словах «et lux perpetua» у Des – dur на *ff*:



Музичний приклад №7

Динаміка сходить на *pp* аж у 88 такті, де хор має довгі вимірні тривалості, і тримається майже до кінця. На словах «luceat eis» у 92 такті хор а capella доходить до завершення своєї теми, де у 95 такті їх підхоплює оркестр початковою темою валторн на 4 такти.

2-1. Or So the Living Pray

Літературний текст складає вірш англійською мовою Чарльза Ентоні Сільвестрі «Or So the Living Pray» (Чи так моляться живі). Частина написана для сопрано соло і оркестру. Вона описує роздуми про зв'язок між живими і померлими, та переконання, що душі, які відходять у вічність, знають відповіді на всі питання.

Темп частини Andante (четвертна = 100), форма наскрізна, так як повністю залежить від слова. Фактура гомофонно-гармонічна. Протягом всієї частини солюючим інструментом є арфа, яка часто асоціюється з небесними силами, внутрішнім балансом та гармонією, завдяки своєму м'якому звуку. Так і тут, починаючи на *pp*, вона вводить нас в стан спокою і умиротворення, де до неї у 4 такті доєднується солістка, яка виступає у ролі душі по той бік завіси:

Andante (♩ = 100)

Soprano Solo

Piano (rehearsal only)

pp *mp* *p*

Or so the

cresc. ped.

Музичний приклад №8

У кульмінаційних моментах, коли йде розвиток тематичної лінії, приєднується оркестр.

Мелодична лінія солістки переважно плавна і мелодійна, але насичена постійними відхиленнями в різні тональності, що утворює певні виконавські труднощі для виконавця. Агогіка тут виразна, композитор підготовлює кульмінаційні моменти динамічним зростанням, високою теситурою сопрано і дрібнішими тривалостями. Наприклад у 13 такті на словах «and pure» (і чистими), де вступає весь оркестр:

f

And pure, and pure

Музичний приклад №9

з 29 такту «Enigma that awaits beyond» (загадка, яка чекає за межами), яке доходить до *ff*:

f

the great E - nigma - - - ma - that a - waits be -

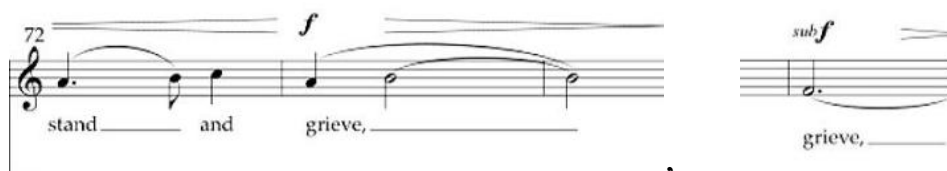
Музичний приклад №10

Після цього динаміка сходить до *pp*, мелодика рухається низхідним рухом по півтонах на словах «darker shadows still» (ще темніші тіні). Нова мелодична лінія починається з 50 такту «do not grieve», де поряд з інтонаційними труднощами, пов'язані з стрибками, партія солістки звучить захопливо та з надією і без жалю доносячи до слухачів про позаземне життя:



Музичний приклад №11

Нова тематична лінія починається з 67 такту на словах «When still I stood» (Коли я ще стояв), де акомпанує тільки арфа, що підводить нас до наступної частини. Композитор виділяє слово «grieve» (журитесь) підсилюючи його динамічним розвитком на *f* за першим разом, і *sub f* за другим разом:



Музичний приклад №12

За третім разом теситура опускається до сі-бемоля малої октави у Ges-dur та у оркестрі додаються дзвони, та у 87 такті повторюється солісткою ще раз у b-moll, де вступає хор, що позначає початок наступної частини заупокійної меси «Kurie».



Музичний приклад №13

У цій частині виконавськими труднощами для солістки є інтонаційна точність у частих відхиленнях у різні тональності та контроль теситури в її верхньому та нижньому регістрах. Важливим є збереження кантиленості попри зміну динаміки і тембрового забарвлення. Диригентські труднощі полягають у балансі між прозорістю супроводу арфи та виразністю оркестрового звуку, поряд з солюючим голосом, зберігаючи цілісність твору.

2-2. Kurie

Частина з'єднана музичним матеріалом з попередньою. Літературний текст складає наступну частину заупокійної меси «Kurie eleison». Написана для мішаного хору та оркестру. Темп змінюється на Adagio (четвертна 76), тональність b-moll, розмір 4/4. Форма тричастинна, фактура гомофонно-гармонічна. Хор a capella починає словами «Kurie eleison» у низькій теситурі, що символізує похоронну процесію, яка тихо молиться Богу про змилювання:

87 Adagio (♩ = 76)

Soprano Solo

O gr̃eue.

pp

S Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. 1

A Ky - ri - e. Ky - ri - e. 1

T Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son. 1

B Ky - ri - e. Ky - ri - e. 1

Музичний приклад №14

«Господи помилуй» Мортен Янссон виражає як особисту, інтимну молитву, де автор зосереджується на своїх потаємних думках, почуттях, і переживаннях, проводячи ніби духовний діалог. Мелодична лінія є дуже плавна і водночас тримає в «напруженні», рухливими є тільки сопранова і тенорова партія, альтова і басова партії тримають «педаль» на сі-бемолі. Виконавські труднощі у цій частині полягають у повному зосередженні на молитві та кантиленості фраз. Хор супроводжують тільки дзвони, у 95 такті вступає оркестр, наслідуючи хор:

87 Adagio (♩ = 76)

S Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

A Ky - ri - e e - le - l - son. Ky - ri - e e - le - l - son.

T Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri - e - lei - son.

B Ky - ri - e e - le - l - son. Ky - ri - e e - le - l - son.

pp

Музичний приклад №15

У 103 такті на словах «Christe eleison» з'являється просвітлення у Ges-dur, у оркестрі солює флейта:



Музичний приклад №16

Починається динамічне наростання до кульмінації у 109 такті на *ff*.

У 111 такті починається нова тематична лінія попередніх слів «Christe eleison». Цього разу тему ведуть басы, а хор після них продовжує молитовне прохання:



Музичний приклад №17

Тема рухається секвенційно, куди приводить до наступної кульмінації на *fff* у 119 такті:

a tempo
119 *fff*

Chris - te, Chris - te e - lei - son, Chris - te e -

Chris - te, Chris - te e - lei - son Chris - te e -

Chris - te, Chris - te e - lei - son. Chris - te e -

Chris - te, Chris - te e - lei - son. Chris - te e -

Музичний приклад №18

У гармонічній фактурі з'являються дисонанси, інтенсивність додають тріолі четвертними, підкреслюючи прохання про змилювання над нами. Цей розвиток закінчується попередньою темою басів. У 124 такті є реприза, де тематична лінія вертається до початкової, тільки вже у *es-moll*, на словах «*Kurie eleison*»:

a tempo
mp

Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e -

Ky ri e. Ky - ri - e e -

Ky ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e -

Ky - ti - e, Ky - ri - e e -

Музичний приклад №19

Останні 4 такти хор співає *a capella*, завершуючи прохальне звертання до Бога.

3-1. Cry Not in Anguished Voices

Ця частина написана для сопрано соло, та по фактурі і мелодичній лінії дуже близька до попередньої сольної частини. Літературний текст складає вірш Чарльза Ентоні Сільвестрі. Він закликає нас не плакати і не шкодувати за минулим, бо смерть це тільки перехід у нове життя, і милосердний Бог дарує нас це. Темп *Andante* (четвертна=100), розмір 3/4, у оркестрі фактура гомофонно-

гармонічна, у солістки мелодика має певні інтонаційні труднощі, спричинені стрибками та тональними відхиленнями. Наскрізна форма якнайкраще дає можливість підсиленого звучання деяким словам. Початкова тональність E-dur, проте пізніше композитор робить відхилення a-moll, A-dur, F-dur, Fis-dur. Композитор через агогічні зміни, тональний план та теситуру передає зміст слова душі, яка перейшла у позаземне життя. Солістка вступає одночасно із арфою, яка їй акомпанує:

Andante (♩ = 100)

mp

Soprano Solo

Cry not, cry not in an - gulshed

Piano rehearsal only)

mp

Музичний приклад №20

У 33 такті на словах «curse» (прокляття) стоїть акцент на *fff* у cis-moll, у оркестрі використовуються барабани та тарілки, підсилюючи значення слова «прокляття»:

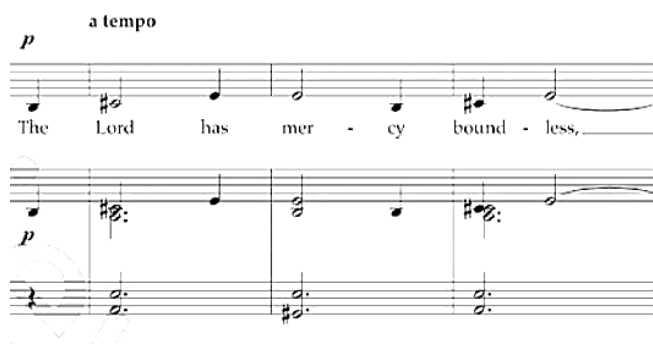
fff

curse, curse Him who

fff

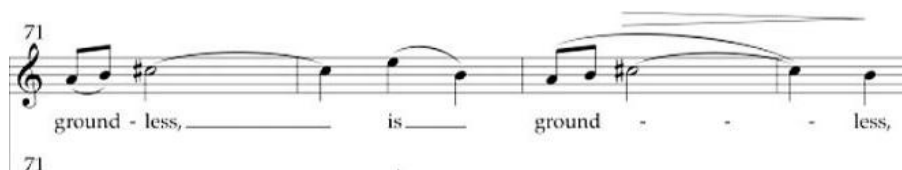
Музичний приклад №21

Після того у 43 такті наступає нова просвітлена тема «the Lord has mercy» (Господь має милосердя) у A-dur, яка поступово піднімається з низької теситури до високої, та мелодика стає більш гармонічною та мелодійною:



Музичний приклад №22

У 70 такті є слова «death is groundless» (страх смерті є безпідставним), де композитор на першому слові використовує для підсилення звучання весь оркестр на *f* а на третій долі моментально робить *p* та забирає звучання, лишаючи одну арфу в супроводі:



Музичний приклад №23

Потім підводить до кульмінації у 81 такті на словах «now lives!» (тепер живе), де приєднується весь оркестр, підходячи до *fff*, у E-dur:



Музичний приклад №24

Потім мелодія солістки рухається секвенційно донизу. І на цій просвітленій ноті у Ges-dur ця лірична частинка зразу врізається у наступну частину «Dies Irae».

Виконавські труднощі для солістки спричинені різкими динамічними переходами та теситурними змінами, які вимагають контролю голосу і глибокої емоційної виразності для передачі драматургії твору. Для диригента динамічні і

100 *ff*

tre - mor est fu - fu - rus, Quān - do

105

Музичний приклад №27

Композитор, нагадуючи нам про справедливого Суддю, який прийде і все розсудить, передає це через яскраво виражені акценти та різкі інтонаційні переходи. Мелодика цієї частини хроматизована, експресивна та напружена. На словах «Tuba mīgum» в оркестрі солює труба, закликаючи всіх живих і мертвих зібратись перед престолом:

106

Tu - ba, mī - rum spār - gens so - rum

111

Музичний приклад №28

Перший кульмінаційний момент припадає на 113 такт, який підготовується експресивним хроматичним пасажем в оркестрі. Динаміка зростає до *fff* та хор вступає на словах «Mors stupebit et natura» (смерть відступить і природа):

fff
Mors stu - pe - bit, et na - tu - ra,
fff
Mors stu - pe - bit, et na - tu - ra,
fff
Mors stu - pe - bit, et na - tu - ra,
fff
Mors stu - pe - bit, et na - tu - ra,
fff

Музичний приклад №29

Мелодична лінія характеризується інтервальними стрибками на септіму у всіх голосах. Драматизму додає оркестр, який акомпонує хору, повторюючи хоровий матеріал. Після того у 124 такті напруження трохи спадає, з'являється знов тема «Dies irae», повторюється початковий матеріал.

На словах «Quid sum miser tunc dicturus» (що я нещасний тоді скажу) композитор забирає звукове наповнення, залишаючи тільки унісоно звучання хору в низькій теситурі, та відбивання барабану:

p
Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus,
p
Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus,
p
Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus,
p
Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus,
p

Музичний приклад №30

Мелодична фраза поступово піднімається вгору, водночас динаміка поступово затихає до *ppp*. Миттєво після цього у 145 такті з'являється динамічний контраст з *tutta forza* на словах «Rex tremendae majestatis» (Царю

страшної величі), тримаючи напругу до останнього акорду (зменшеного септакорду) цієї частини «fons pietatis» (джерело милості):

The image shows five systems of musical notation for a vocal part. Each system consists of a vocal staff and a piano accompaniment staff. The first four systems are identical, showing a vocal line with the lyrics 'sit se - cu - rus?' and 'Rex tre - men - dae'. The piano accompaniment is marked 'ppp' (pianissimo) and 'tutta forza' (fortissimo). The fifth system shows a different piano accompaniment with the same vocal line.

Музичний приклад №31

Наступний розділ повністю протилежний до першого. «Recordare, Jesu pie» (Згадай милостивий Ісусе) звучить як прохання, наших грішних душ, щоб він змилювався над нами, заради своєї жертви на хресті за наші гріхи, і дарував нам вічний спокій. Темп Largo (50), що настає після драматичного першого розділу, створює відчуття умиротворення та спокою. В оркестрі звучить тільки арфа, пізніше до неї почергово додаються інші інструменти, такі як скрипка, флейта. В хорі почергово солюють всі голоси, спочатку сопрано, потім аль, тенор та бас:

The image shows a single system of musical notation for a vocal part. It consists of a vocal staff and a piano accompaniment staff. The tempo is marked 'Largo (♩ = 50) sempre poco rubato'. The lyrics are 'Re - cor - da - re, Je - su pi - e, Quod sum cau - sa tu - æ'.

Музичний приклад №32

Фактура дуже прозора, немає виразних динамічних відтінків, все переважно тримається в межах *p*. Мелодична лінія плавна, проте насичена хроматизмами, пунктирними ритмами та тріолями.

Це переходить в наступний хоровий акапельний розділ «Qui Mariam absolvisti» (Той хто виправдав Марію), яка сповнена надії на Божу милість, бо Господь добрий і милосердний:

a tempo

191 *p* *f*

Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, Et la - tro - nem ex - au - di - sti,

p *f*

Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, Et la - tro - nem ex - au - di - sti,

p *f*

Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, Et la - tro - nem ex - au - di - sti,

p *f*

Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti, Et la - tro - nem ex - au - di - sti,

Музичний приклад №33

Форма тричастинна, тональність f-moll. У 199 такті вступає оркестр, повторюючи хорову фактуру. Мелодика плавна, поряд з тим має значні стрибки. З 207 такту хор співає репризу акапельно.

Після того починається наступний розділ - скорочена реприза матеріалу першого розділу Dies irae на словах «Confutatis maledictis» (Засудивши нечестивих):

p

Con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis,

p

Con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis,

p

Con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis,

p

Con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis,

f *p*

Музичний приклад №34

Музичний матеріал розвивається трьома динамічними хвилями, які з кожним разом нарастають все більше. Перша хвиля настає на словах «Oro supplex et acclinis» (Я молю уклінно), характеризується різким динамічним та теситурним зростанням у c-moll. Друга хвиля настає на словах «Lacrimosa dies illa» (У той день сліз), підготовляючись хроматичним оркестровим пасажем:

Музичний приклад №35

Порівняно з іншими композиторами, які звертались до цієї частини, Янссон передає зміст з експресією та динамічною насиченістю до *fff*. Після того наближається наступна емоційно насичена хвиля «Pie Jesu Domine» (Милостивий Господи Ісусе) з дисонантною гармонією та акцентами:

Музичний приклад №36

Це звучить як потужний виголос, можливо різкий та вимогливий, про негайну відповідь на наші прохання. Для диригента важливо змогти втримати напругу протягом всієї частини до останнього слова «Amen», який акцентовано звучить в низькій теситурі у всіх партіях.

Виконавські труднощі полягають у контрастних епізодах у цій частині. Для хору ця частина вимагає високої технічної майстерності та емоційної виразовості, особливо в унісонних хроматизованих темах, інтервальних стрибках та дисонантній гармонії. Оркестру необхідно гармонійно доповнювати

хор, зберігаючи баланс між акцентами та прозорістю звучання, зокрема в кульмінаційних моментах. Диригенту важливо забезпечити синхронність між хором та оркестром, а також перехід між розмаїтими епізодами, втримуючи напругу до останнього слова.

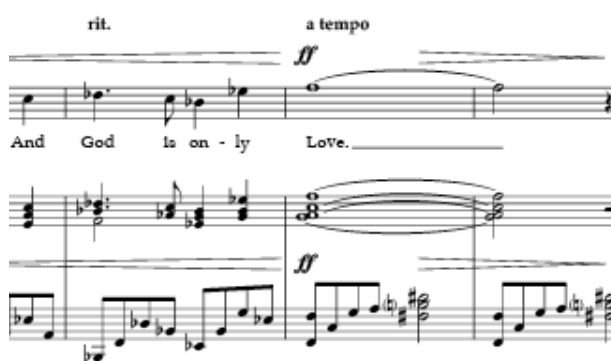
4-1. On That Day of Weeping

Літературний текст складає вірш англійською мовою Чарльза Ентоні Сільвестрі «On That Day of Weeping» (У цей день плачу). Ця частина є більш стриманою, водночас з відтінками меланхолії та внутрішнього болю. Написана для соло сопрано та оркестру. Початкова тональність В-dur, розмір 4/4, темп Largo (четвертна 55). Форма наскрізна. Солістка, яка починає співати акапельно, запевняє нас, що у день плачу – немає плачу, а тільки радість та Любов. У 6 такті до неї долучається оркестр, мелодична лінія зростає із сі бемоля малої октави до ре бемоля другої октави.



Музичний приклад №37

Потім настає наступний підйом завдяки агогіці з *pp* до *ff* та висхідній мелодиці аж до фа другої октави на словах «Love» (любов).



Музичний приклад №38

З 16 такту в оркестровій партії основним супроводжуючим інструментом залишається арфа. Мелодична лінія солістки є плавною, за винятком кількох

стрибків на кварту й сексту. Вона вводить нас в медитативний та задумливий стан, роздумуючи над муками, яких ми боїмось та наших минулих гріхів.

Кульмінаційний момент припадає на 37 такт. Темп змінюється на *Andante* (четвертна 80), динаміка зростає до *fff*:



Музичний приклад №39

Напруженості додають барабани, які звучать перед вступом солістки, а також насичена оркестрова партитура. Акценти та висока теситура в сопрано додають драматичності словам «To stand in our shame, before such terrible love» (Стояти в соромі перед такою страшною любов'ю - це вишукана мука). Гармонія насичена хроматизмами та різними видами септакордів. Композитор підсилює цей момент розширенням, використовуючи тріолі четвертними та *ritenuto* аж до *tutta forza*. Після того настає тиша у вигляді фермати над половинною паузою. Починається наступний сольний фрагмент для сопрано:



Музичний приклад №40

Темп змінюється на *Largo* (четвертна 45) *liberamente* (вільно), теситура опускається до сі малої октави, на нюансі *p* солістка промовляє до нас «And we become our own tormentors» (І ми самі стаємо своїми мучителями). Після того знов настає тиша (фермата на половинній паузі).

Починається новий розділ, сповнений надіями на внутрішнє очищення та звільненням від ілюзій. Знову зміна темпу на *Larghetto* (четвертна 65). Музичний

розвиток починається від *p* у низькій теситурі і доходить до *ff* на соль дієз другої октави на словах «stubborn spines» (вперті колючки):



Музичний приклад №41

Мелодична лінія протяжна та плавна. Тональність *cis-moll* пізніше переходить у *f-moll* у 55 такті.

З 67 такту починається знову сольний фрагмент солістки на словах «We lay aside» (Ми відкинемо):



Музичний приклад №42

Мелодична лінія рухається низхідним рухом до до дієз першої октави. Тональність *g-moll*, динаміка тримається в межах *pp*. Композитор відділяє цей фрагмент ферматами над паузами з обох сторін, спонукаючи нас прожити цей стан разом з солісткою.

Після того доєднується оркестр на словах «Abandon your illusions» (відкинь свої ілюзії), починається останній розділ:



Музичний приклад №43

Тональність d-moll, без відхилень. Мелодика дуже плавна, має поступовий висхідний рух. Також є динамічне наростання від *p* до *f*. Слова «You will fall headlong» (ти впав з головою) композитор підкреслює зміною темпу на Largo (четвертна 55), зміною розмір на 5/4, зростанням динаміки до *ff* та широкою мелодичною лінією:



Музичний приклад №44

Тут душа нас закликає «померти перед смертю», щоб звільнитись від всього земного, щоб потім у вічності ми могли прийняти Радість і Любов Вічного Бога, що чекає на нас. Закінчення цієї частини солістка з'єднує з початком наступної на словах «God» (Бог), збільшуючи динаміку з *mp* до *fff*.

У цій частині диригенту важливо забезпечити гармонію між солісткою та оркестром, чітко передаючи зміни темпу, розмірів і динамічних хвиль, що створюють емоційну напругу та переходи до стану умиротворення. Для солістки основними труднощами є інтонаційна точність та виконання хроматизмів і

агогічних нюансів, таких *fermata*, *ritenuto* та паузи, що вимагає глибокої музикальності та технічної підготовки.

4-2. Sanctus

Частина виконується *attaca* після попередньої частини. Літературний текст складає четверту частину заупокійної меси «Sanctus». На першому плані виступає хор, оркестр виконує роль акомпаніатора, підсилюючи урочистість частини, а арфа додає піднесеності та небесної величності. Форма двочастинна, фактура гомофонно-гармонічна. Тональність F-dur, розмір 12\8, темп *Largo* (четвертна з крапкою 47).

Починається частина розспівуванням слова «Sanctus» (Свят), мелодія проводиться у сопрано на *mf*:

The musical score is for the Sanctus, beginning at measure 91. It is written in F major and 12/8 time, with a tempo of Largo (♩ = 47). The score is divided into two systems, each starting at measure 91. The vocal line, marked *mf*, features a soprano part with the lyrics "Sanctus, Sanctus, Sanctus". The piano accompaniment consists of a right hand with a flowing eighth-note pattern and a left hand with sustained chords. The score is marked with *mf* (mezzo-forte) throughout.

Музичний приклад №45

Мелодична лінія у хорі розгорнута та кантиленна, завдяки восьмиим тривалостям має енергійний і плавний рух. Завдяки широкому діапазону підкреслюється її просторовість, та викликає відчуття польоту чи розкриття крил, так що кожна музична фраза звучить гармонійно і вільно. Гармонічний план не має різких дисонансів, відсутні незвичні відхилення від тональності (як в попередніх частинах), використовуються співзвучні акорди з затриманням та

прохідними звуками. Наступна фраза настає на словах «Pleni sunt caeli» (повні небеса) у G-dur на нюансі *f*:

Музичний приклад №46

Музичний приклад №46 показує фрагмент музики на словах «Pleni sunt caeli». Він складається з шістьох систем. Кожна система має два голоси: верхній і нижній. Динаміка починається з *mf* і зростає до *f*. Мелодія складається з восьмип'ятих нот, що рухаються вгору. Текст під голосами: «Ple-ni sunt cae-li et ter-ra».

Музичний приклад №46

Схожа на попередню фразу, проте з'являють четвертні тривалості, що не типово для розміру 12\8.

Кульмінаційний момент настає у затакті до 103 такту на словах «Hosanna» (Осанна), збільшується динаміка з *f* до *ff*, мелодія розвивається вісімками і четвертними тривалостями:

Музичний приклад №47

Музичний приклад №47 показує фрагмент музики на словах «Hosanna». Він складається з п'яти систем. Кожна система має два голоси: верхній і нижній. Динаміка починається з *f* і зростає до *ff*. Мелодія складається з вісьмип'ятих нот, що рухаються вгору. Текст під голосами: «Ho-san-na in ex-cel-sis».

Музичний приклад №47

Це підводить нас до основної кульмінації у 106 такті на словах «in excelsis» (во вишніх), збільшуючи динаміку до *fff*, змінюючи розмір на 9\8 та чергуючи тональний план C-dur та D-dur:

16 *fff*
cel - sis, in ex - cel - sis, Ho -
fff
cel - sis, in ex - cel - sis, Ho -
fff
cel - sis, in ex - cel - sis, Ho -
fff
cel - sis, ex - cel - sis, Ho -

Музичний приклад №48

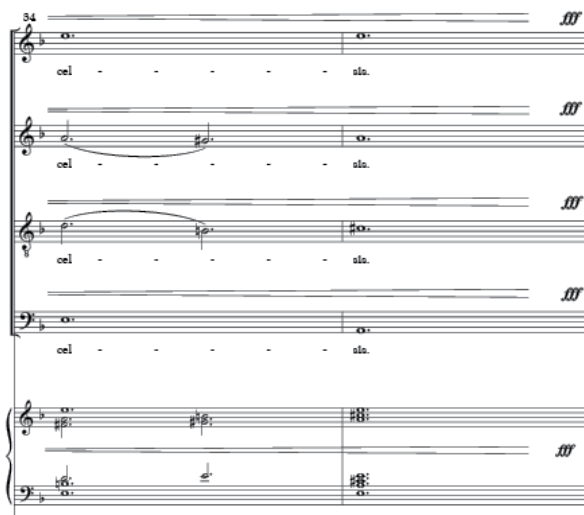
Воно відображає щире прагнення прославити Бога, духовний трепет перед величчю Бога та натхненне піднесення. В оркестровій партитурі є розлогі пасажі та повнозвучні акорди, в хорі висока теситура та плавна мелодика. Смисловий акцент робиться на другу долю в D-dur. Після того емоційне напруження спадає.

Другий розділ має повторення музичного матеріалу першого розділу, проте вже у d-moll. Починається словами «Benedictus qui venit» (Благословенний хто йде):

pp
Be - ne - dic - tus,
pp
Be - ne - dic - tus,
pp
Be - ne - dic - tus,
pp
Be - ne - dic - tus,
Flutes
pp
Diapason

Музичний приклад №49

Далі з 117 такту є реприза кульмінаційного фрагменту на словах «Hosanna». Закінчується частина урочисто і піднесено у A-dur на довгих тривалостях, поступово збільшуючи силу звуку до *fff*:



Музичний приклад №50

У цій частині виконавські труднощі для хору полягають у досягненні гармонійного звучання у високій теситурі, особливо під час плавного розвитку кантилени та акцентування кульмінаційних моментів. Оркестр має створити баланс між розлогими пасажами і акордним супроводом, не перекриваючи хорову партію. Диригенту слід забезпечити чітке керування ансамблем, а також передати просторову й урочисту атмосферу цієї частини, підкреслюючи її духовне піднесення.

5. I Stand Upon a Landscape of Infinity

Частина написана для соло сопрано, хору та оркестру. Літературний текст складає англійські вірші Сільвестрі. Початковий темп Largo (четвертна 55), розмір 3/4, тональність d-moll. Форма наскрізна, на перший план виступає солістка, а тоді хор. Вся частина зазнає агогічних змін, включаючи темпи, метри, динаміку та тональність. Починається похмурим оркестровим вступом на 3 такти, що нагадує вступ 1 частини. Солістка вступає на другу долю в 4 такті на слова «I stand» (Я стою) на *p*, роблячи невелике крещендо на тривалій третій ноті (до другої октави):



Музичний приклад №51

Вона описує мить, коли споглядаючи смерть і не бачачи горизонту, душа усвідомлює та звеличує Нескінченне в Бозі. Мелодична лінія не дуже енергійна, попри рухливі вісімки, фрази закінчуються на довгій тривалості. З 10 такту йде *accelerando*, яке приводить нас до нового темпу *Andante* (четвертна 80) у *h-moll*, у 14 такті:



Музичний приклад №52

Далі музичний матеріал розвивається по наростаючій, що приводить до першої вершини на словах «Glowing with impossible light» (сяє незбагненим світлом), використовуючи рухливу й кантиленну мелодику у високій теситурі на *f*. Наступна вершина за мелодикою схожа до першої, але динаміка збільшується до *ff* на словах «Surrounds me» (оточує мене):



Музичний приклад №53

У 30 такті є зміна темпу на *Larghetto* (четвертна 65), тональності на *F-dur*, та вступ хору на словах «Holy!» (святий):

З 64 такту вступає хор акапельно, знов повторюється тема прослави «Holy!»:

Larghetto (♩ = 65)

64 *pp*

Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly!

pp

Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly!

pp

Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly!

pp

Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly! Ho - ly!

Музичний приклад №56

Вертається попередній темп *Larghetto*, тональність F-dur та динаміка *p*. Цього разу закінчення теми змінене мелодично, та стало більш рухливішим. На закінченні теми вступає оркестр у 71 такті, що підготовляє наступне, більш урочисте проведення цієї ж теми. У 73 такті хор знову повторює тему прослави разом з оркестром. Темп змінюється на *Poco più mosso* (четвертна 70), динаміка зростає до *f*, потім затихає до *pp*, при вступі солістки. У 79 такті вступає солістка на ноті до другої октави, та на словах «Drawn into the Light» (притягнутий світлом), змінюється темп на *Andante* (четвертна 80):

Andante (♩ = 80)

f

Drawn in - to the Light,

pp

ly! Ho - ly! Ho - ly!

pp

ly! Ho - ly!

pp

ly!

pp

ly!

Музичний приклад №57

Мелодична лінія солістки є протяжна та розмірена. Поряд з тим її підтримують сопрано та альти, які співають свою тему «Holy!». Ця музична думка розвивається й надалі до 87 такту, де звучить знову тема прослави, яку співає солістка разом з хором на нюансі *pp*.

Наступна музична думка на словах солістки «There is no I» (немає ніякого Я) у 90 такті у C-dur:



Музичний приклад №58

Основна думка це подолання меж індивідуальності та єдність з Божественним. Мелодика солістки розвивається спочатку одновимірними тривалостями, пізніше мелодична лінія має висхідний рух, та з'являються дрібніші тривалості, такі як вісімки. У 94 такті на фоні соло накладається хор з темою «Holy!» у Es-dur на нюансі *ppp*. На перший план виходить соло сопрано, тоді як хор звучить як далеке відлуння, поступово збільшуючи силу звуку. Це приводить нас до кульмінації цієї частини у 102 такті:



Музичний приклад №59

Темп Poco meno mosso (четвертна 75), тональність F-dur. Хор співає тему прослави на *ff*, збільшуючи силу звуку до *fff*, мелодична лінія стає більш розлога та рухлива, розширюється діапазон до другої октави (у сопрано). Солістка

рівносильно з хором провадить свою тему на нюансі *fff*, на словах «I cannot describe...» (я не можу описати). Мелодика має високу теситуру на ля, сі другої октави. Кульмінаційна точка є на ноті до третьої октави, яка тримається два такти. Урочистий характер в цій частині надає відчуття тріумфу, Божої слави та сяяння. З 108 такту зміна темпу на *Poco meno mosso* (четвертна 70), емоційне напруження та мелодична лінія йде на спад. Хор, оркестр та солістка разом завершують прославлену тему на словах «Holy!» у F-dur.

Виконавські труднощі у цій частині пов'язані передусім з точним відтворенням ритмів, темпів та інтонаційних змін. Хор стикається із завданням досягнення прозорого звучання у темах прослави із динамічними змінами, зберігаючи баланс із оркестром та солісткою. Солістці потрібно ретельно контролювати дихання, щоб зберегти кантиленність і виразність, зокрема в кульмінаціях. Диригенту важливо забезпечити синхронність між солісткою, хором та оркестром, а також передати зміну темпу, розміру та динамічних хвиль, щоб підтримувати емоційну напругу та урочистий характер частини.

6. Pie Jesu

Частина написана тільки для хору. Вона є найкоротшою з поміж інших частин, однак водночас є найбільш сакральною та інтимною. Це відображення особистої молитви композитора, і кожного з нас. Вона пронизана внутрішнім спокоєм, щирим проханням та надією на Боже милосердя.

Форма тричастинна, фактура гомофонно-гармонічна. Темп *Largo* (четвертна 55), тональність C-dur, розмір 4/4. Основна мелодія проходить в сопрано, решта голосів підтримують гармонічну фактуру. Першу фразу хор розпочинає зі слів «Pie Jesu» (милосердний Ісусе) на нюансі *p*:

The image shows a musical score for the piece 'Pie Jesu'. It consists of four staves, each representing a different vocal part: Soprano (top), Alto, Tenor, and Bass (bottom). The lyrics are in Latin: 'Pi - e Je - su Do - mi - ne, Do - na e - la re - qui - em, do - na e - la'. The score includes dynamic markings: *p* (piano) at the beginning, *mf* (mezzo-forte) in the middle, and *pp* (pianissimo) towards the end. There are also phrasing slurs and breath marks (indicated by a vertical line with a small circle) across the staves.

Музичний приклад №60

Мелодична лінія має висхідний рух до «Dona» на соль другої октави в 3 такті, збільшуючи динаміку до *mf*. Наступна фраза «Dona eis» (даруй їм) звучить на нюанс тихіше та рухається одновимірними тривалостями (четвертними). Закінчення цієї частини проводять альти та тенори у D-dur, тоді як сопрано та бас тримає цілу ноту протягом двох тактів.

Слова наступної частини ідентичні першій, однак тут є більший розвиток музичного матеріалу:



Музичний приклад №61

Тональність E-dur, динаміка починається з *mp*. Мелодична лінія в сопран є рухливішою, завдяки восьмим та тріолям, поряд з кантиленністю присутні значні стрибки. Перша кульмінаційна точка з'являється у затакті до 14 такті на словах «Pie Jesu», де теситура у всіх голосах зростає, а сопрано мають октавний стрибок ля-ля другої октави:



Музичний приклад №62

Динаміка збільшується до *ff*, мелодика наспівна, однак із стрибками на октаву і сексту у сопран. У затакті до 18 такту з'являється наступна вершина на *f*, схожа на попередню:



Музичний приклад №63

Поступово вона йде на спад у 21 такті.

Третя частина починається словами «Dona eis» у E-dur:



Музичний приклад №64

Емоційне напруження спадає, всі голоси, крім сопран, плавно рухаються четвертними. Мелодична лінія сопран насичена стрибками, та ритмічно відрізняється від інших партій. Композитор виділяє слово «Sempiternam» (назавжди) широким розспівним пасажем у сопрановій партії, роблячи невелике сповільнення.

З 28 такту починається кода, яка починається музичним матеріалом першої частини. У 30 такті на словах «Sempiternam» з'являється *Meno mosso* (четвертна 50):

Музичний приклад №65

Мелодика рухається нисхідним рухом до C-dur в низькій теситурі.

Ця частина вимагає від виконавців технічної точності та емоційної виразовості. Виконання хором акапельно, не маючи інструментальної підтримки вимагає точного інтонування при гармонічних змінах, зокрема на октавних і секстових стрибках сопрано. Також викликом є досягнення рівного й наповненого звуку під час динамічних переходів від *piano* до *forte*. Для диригента є важливим передача сакрального настрою твору, керуючи агогічними змінами та відчуючи цілісно твір.

7-1. Eternal Rest

Літературний текст складає текст Чарльза Ентоні Сільвестрі: «Eternal Rest.» (Вічний спокій). Написана для соло сопрано та оркестру. Темп *Largo* (четвертна 45) *liberamente*, розмір 4/4. Форма одночастинна. На початку солістка вступає акапельно, починаючи з затакту на ноті ля на нюансі *p*:

Музичний приклад №66

Перша фраза *Eternal Rest* звучить як утвердження, закінчуючи на цілій ноті соль, оркестр підкріплює це акордом у *Es-dur* на третій долі. Наступна фраза *Eternal Rest* знов починається акапельно солісткою та звучить як запитання. Оркестр вступає у 5 такті на другій долі, та закінчує акордом у *D-dur*. Далі солістка знов сама повторює це запитання у 7 такті. Мелодика рухається висхідним рухом та тріолями до ноти соль другої октави на словах «*Rest?*»:



Музичний приклад №67

На цій ноті вступає оркестр на *f*. Продовжується наступна фраза «*No rest for me*» (нема мені спокою), яка підсилюється акцентами у соло сопрано.

На словах «*My journey*» (моя подорож) оркестр акордовою фактурою підтримує солістку, вступаючи на другу долю:



Музичний приклад №68

Остання фраза «*only just begun*» (тільки почалась), метр змінюється на $3\over 2$, солістка акапельно та квартовим ходом до низу вводить нас в наступну частину:



Музичний приклад №69

У цій частині важливо для солістки зберігати точність інтонування під час акапельних фраз. Оркестр, в свою чергу, має ретельно слідкувати за динамікою та синхронізацією з солісткою, забезпечуючи підтримку фактури, та чітко розкриття гармонічних змін.

7-2. In Paradisum

Частина з'єднана музичним матеріалом з попередньою. Літературний текст складає останню частину латинської заупокійної меси. Темп Largo (четвертна 55), розмір 3/4, тональність c-moll. Написана для мішаного хору та оркестру. Форма складна тричастинна, фактура гомовонно-гармонічна. Музичний матеріал цієї частини побудований на матеріалі 1 частини Introitus. Вступає оркестр, розмірену тему ведуть валторни (13 такт). Солістка завершує свою думку на попередніх словах, мелодична лінія піднімається угору до мі бекару другої октави:

A musical score snippet for the piece 'In Paradisum'. It features a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal line is in 3/4 time, key of C major, and contains the lyrics "gun, just be - gun!". The melody consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The orchestral accompaniment is in 3/4 time and key of C major, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Largo (♩ = 55)' and the dynamics are 'p', 'mf', and 'f'. The score is numbered 13.

Музичний приклад №70

В затакті до 17 такту вступає унісонно хор на словах «In Paradisum» (в рай) на *mf*, повторюючи мелодику з 1 частини:



Музичний приклад №71

Мелодична лінія хору рухлива завдяки восьмим та тріолям, має широкий діапазон (від фа великої в басах до ля бемоля другої октави в сопран), що контрастує з статичною оркестровою партією. Починаючи зі слів «deducant te» (приведуть вас) розгортається поступове крещендо від *pp*, що підготовлює першу кульмінацію:



Музичний приклад №72

Цей момент припадає на 29 такт на словах «tuo adventu» (з твоїм приходом) на *f*, він підсилюється просторою та енергійною мелодикою з широким діапазоном, що складається з рухливих вісімок:



Музичний приклад №73

Динаміка надалі варіюється від *p* до *mf*, потім знов стихаючи до *p*, слідуючи за текстом. Це підготовляє нас до наступної кульмінаційної точки у 34 такті на словах «te in civitatem» (тебе в місто):



Музичний приклад №74

Динаміка зростає до *ff*, теситура піднімається у всі голосах, найвищою точкою стає ля бемоль другої октави у сопрано. Напруження поступово йде на спад. Так у 37 такті оркестр завершує свою фразу в Ges-dur, а хор, продовжуючи акапельно на словах «Jerusalem» (Єрусалим) акордовою фактурою поступово затихає до *pp* у 39 такті:

частину з наступною просвітленою мажорною. Це підводить до нової частини у 54 такті, коли на останньому акорді оркестру вступає хор у F-dur:

Molto meno mosso (♩ = 50)

54 *p* Cho - rus an - ge - lo - rum *mp* te su - sci - pi - at, *p* et cum

p Cho - rus an - ge - lo - rum *mp* te su - sci - pi - at, *p* et cum

p Cho - rus an - ge - lo - rum *mp* te su - sci - pi - at, *p* et cum

54 *p* Cho - rus an - ge - lo - rum *mp* te su - sci - pi - at, *p* et cum

Музичний приклад №77

Темп *Molto meno mosso* (четвертна 50), хор співає акапельно на словах «Chorus angelorum» (хор ангелів). Мелодика наспівною та рухливою, однак має широкий діапазон та значні стрибки на квінту та септіму. У 59 такті на другій долі до хору приєднується оркестр широким пасажем, що підводить до основної кульмінації цієї частини. Слова «*æternam habeas requiem*» (нехай ти матимеш вічний спокій) підсилюються динамічним зростанням на *ff* та зміною тональності на D-dur. Мелодична лінія сопран піднімається до другої октави та є досить плавною. Найвища вершина припадає на 64 такт, де сопрано мають октавний стрибок ля-ля другої октави, динаміка зростає до *fff*, з'являється *fis-moll*:

rit. *ff* a tempo

re - qui - em, æ - ter - nam ha - be - as

re - qui - em, æ - ter - nam ha - be - as

re - qui - em, æ - ter - nam ha - be - as

em, æ - ter - nam ha - be - as

Музичний приклад №78

Вся музична фраза тримається в піднесеному духовному стані та поступово затихає до 74 такту, де починається наступна частина.

Виконавські труднощі полягають у динамічних контрастах та агогічних змінах, які вимагають від хору та оркестру чіткої злагодженості й дихальної підтримки. Диригенту доводиться тримати баланс між акцентуванням рухливості мелодичної лінії хору та глибиною оркестрового звучання, а також гармонічними змінами, передаючи просвітленість характеру частини.

7-3. Here, on the other side of eternity

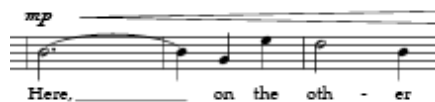
Частина з'єднана музичним матеріалом з попередньою. Темп *Andante* (четвертна 100), тональність G-dur, розмір 3/4. У гармонічному плані композитор чергує мажоро-мінорні тональності. Літературний текст складає вірш Сільвестрі «Тут, по той бік вічності». Написана для сопрано соло та оркестру. Ця частина передає радість після переходу душі у вічність, в якому є тільки теперішнє та «все відкрито, все відомо», і все є Любов'ю. Форма наскрізна, фактура гомофонно-гармонічна.

Хор із попередньої частини закінчує фразу та тримає акорд протягом 3 тактів, в оркестрі звучить тільки арфа:

Andante (♩ = 100)

Музичний приклад №79

У 78 такті вступає солістка на словах «Here» (тут), тримаючи довгу ноту на *tr*:



Музичний приклад №80

Мелодична лінія має великі інтервальні стрибки, високу теситуру (сі бемоль другої октави) та рухається переважно четвертними тривалостями, деколи восьмими. Кожна музична фраза закінчується на довгій тривалості та має паузу для вдиху перед наступною. Так нова фраза починається у 92 такті на словах «For we are already» (Бо ми вже), коли до арфи додається оркестр, легко акомпануючи їй:



Музичний приклад №81

Наступна фраза «Here, on the other side» (тут, по той бік) має кантиленну мелодику в першій октаві та на нюансі *mf*:



Музичний приклад №82

На словах «Time and space» (час і простір) мелодика стає більш статичною, завдяки довгим тривалостям:



Музичний приклад №83

Розвивається спочатку висхідним рухом до фа дієзу другої октави на словах «fall away» (зникає), потім октавним стрибком донизу опускається ще нижче до сі малої октави на словах «now» (теперішнє). Оркестр, який виконує функцію підтримки солістки, в цьому місці пожвавлюється та підводить нас до наступної фрази на словах «Here, on the other side» на *f*:



Музичний приклад №84

Ця фраза у G-dur готує до кульмінації у 131 такті на словах «There are no limits» (немає меж):



Музичний приклад №85

Динаміка зростає до *ff*, мелодична лінія солістки рухлива завдяки вісімкам, та побудована на інтервальних стрибках у другій октаві у *fis-moll*.

Наступна фаза з затакту до 137 такту починається зміною динаміки на *p* на словах «For here» (бо тут) та зміною тональності на F-dur. В оркестрі залишається лише арфа, мелодика опускається до першої октави та стає більш статичною. Вона розвивається до останнього слова «Love» (Любов) на ноті ре другої октави і тримається 4 такти, в той час як оркестр м'якою і плавною мелодикою у високих регістрах доповнює солістку:



Музичний приклад №86

Фраза «infinite, perfect Love» (безмежна, досконала любов) повторюється ще раз як кода і закінчується на ноті соль першої октави, тримаючись 4 такти. Темп змінюється на Adagietto (четвертна 80), тональність G-dur. Оркестр на фоні солістки прозорою фактурою піднімається у високі регістри, підіймаючи нас до Божественного.

При виконанні цієї частини, солістці складно зберігати інтонаційну точність у високій теситурі, особливо при великих інтервальних стрибках і тривалих нотах, що потребують стабільного контролю дихання. Важливим є забезпечення плавності кантилени та передачі емоційної глибини тексту, особливо на кульмінаційних моментах. Диригенту доводиться балансувати між динамікою оркестру і соло, керуючи поступовим динамічним та емоційним нарощенням до кульмінації.

Виконавські особливості *Requiem Novum* вимагають від інтерпретаторів не лише високого рівня технічної підготовки, а й глибокої емпатії, чутливості до внутрішнього змісту твору, його духовної атмосфери. Янссон звертається до тонких тембрових градацій, мінімалістичної, але дуже динамічної драматургії, де будь-яке відхилення від внутрішнього ритму чи колористичної рівноваги може змінити сприйняття всієї музичної тканини.

Хор у цьому творі є головним носієм духовного послання, що наповнює виконання глибоким змістом та емоційною виразністю. Важливою складовою є ідеальна інтонаційна точність, яка особливо вирізняється у складних акордових побудовах з кластерами. У таких моментах звучання має бути одночасно прозорим і злитим, не втрачаючи чіткості окремих голосів. Часто використовуються гармонійні розширення, поступові глісандо й легке флюктування звуку, які вимагають високого рівня майстерності виконавців і здатності підтримувати стабільну вертикаль навіть на межі звукового згасання.

Крім того, деякі епізоди вимагають виконання на межі фортепіанісимо — це надзвичайно складне завдання, яке потребує збереження живої енергії та динаміки фраз, не допускаючи механічності у звучанні. Подібне виконання вимагає від хористів великої зосередженості, внутрішньої злагодженості та емоційного занурення, щоб кожна нота і фраза звучали органічно, створюючи єдиний музичний простір. У цих моментах хор стає справжнім провідником тонкої духовної сутності твору, яка вражає своєю глибиною і витонченістю.

Партія сопрано-соло — не віртуозна в академічному розумінні, але надзвичайно вразлива з точки зору виразовості. Вона потребує повного володіння динамічними нюансами, чистоти інтонації, відчуття простору і часу. Цей голос має бути вільним, майже неземним, позбавленим напруги, ніби народженим у світлі. Сольні фрази часто існують "над" хором, як відлуння чи віддзеркалення внутрішнього голосу молитви.

Оркестрова партитура створює атмосферний фундамент — іноді лише завдяки легкому дотику дерев'яних духових, фактурним рухам у нижньому регістрі, або тривалим педальним тонам. Інструменталісти мають бути не просто акомпаніаторами, а співтворцями дихання й емоційної температури. У деяких епізодах Янссон передбачає таке поєднання звучань, яке вимагає точного балансу між ансамблевою акуратністю і живим, камерним спілкуванням.

Особливої уваги заслуговує інтерпретація тиші, пауз, затримок — як активного елементу структури. Тут виконавець не лише «грає» ноти, а «створює» простір: динамічний, дихаючий, духовно наповнений.

Усі ці аспекти зумовлюють, що *Requiem Novum* є не просто твором для виконання, а духовним переживанням, що вимагає від виконавців максимальної чесності, внутрішнього зосередження і повного злиття з музикою.

Висновки

Національні композиторські школи Скандинавських країн вирізняються з-поміж інших та сформовані під впливом історичних, культурних та політичних факторів. Шведська композиторська школа зародилась XVIII столітті, її основоположником вважають Йогана Гельміха Романа. У наступні століття формувались національні стилі, включаючи симфонії Франца Бервальда, опери Івара Гальстрема та модерністські твори Карла-Біргера Бломдаля.

Норвезька школа розвивалась під впливом церковних традицій і данського правління. У XIX столітті композиторська школа отримала визнання завдяки Едварду Грігу та Югану Свенсену, які створювали твори з національним колоритом.

Данська композиторська школа розквітла завдяки Карлу Нільсену, котрий поєднав модернізм із народними мелодіями. Серед інших діячів виділяються Нільс Гаде з його використанням фольклору та Вагн Гольмбо з концепцією метаморфоз.

Ісландська школа отримала визнання завдяки її основоположнику Свейнбйорну Свейнбйорнссону, який інтегрував фольклор і з європейськими течіями та став автором національного гімну Ісландії. Фінська музика представлена Жаном Сібеліусом, чиї твори зіграли важливу роль у формуванні національної ідентичності Фінляндії.

Мортен Янссон є важливою постаттю на сучасній хоровій сцені, здобувши визнання завдяки своїй здатності поєднувати класичні традиції хорової музики з сучасними інтерпретаціями. Його творчість вирізняється глибоким емоційним змістом, технічною майстерністю та здатністю створювати музику, яка поєднує традиційні хорові форми з інноваційними підходами в оркестрації та структурі. Твори Янссона часто мають духовний чи сакральний характер, що особливо виразно проявляється у його головних композиціях, таких як «Requiem Novum».

У «Requiem Novum», який є музичним осмисленням традиційної католицької заупокійної меси, композитор майстерно поєднує меланхолійні й

драматичні елементи з емоційною надією та розрадою. Відмінною рисою цього твору є його багатогранний тональний план, який відрізняється частими модуляціями в далекі тональності, що надають музиці глибину та колорит. Використання арфи в оркестрі підкреслює божественний аспект музики, відображаючи небесну красу і світло, що пронизує всю композицію.

Особливістю стилю Янссона є його вміння органічно поєднувати мелодійну лінію та складну гармонію. Незважаючи на технічну складність хорових партій, твори композитора звучать природно і легко для слухача, що є свідченням високої майстерності Янссона. Він створює музику, яка не тільки вражає своєю емоційною силою, але й дозволяє слухачам та виконавцям зануритись у глибокі роздуми про життя, смерть і вічність.

Таким чином, «Requiem Novum» є не тільки важливою частиною творчого доробку Мортена Янссона, а й значущим внеском у розвиток сучасної хорової музики. Його здатність поєднувати глибокі духовні теми з новаторськими музичними рішеннями дозволяє вважати його творчість важливою віхою в розвитку хорового мистецтва не тільки в Швеції, а й у світі.

Список використаних джерел

1. Adam Zeidan. Nordic countrie. URL: <https://www.britannica.com/place/Nordic-countries>
2. Leif Jonsson Ann-marie Nilsson och Greger Andersson. Musiken I Sverige. Band I. Från forntiden till Stormaktstidens slut 1720. URL: [MiS1_Fran forntid till stormaktstidens slut 1720.pdf](#)
3. 2 Leif Jonsson Ann-marie Nilsson och Greger Andersson. Musiken I Sverige. Band II. Frihetstid och Gustaviansk tid 1720-1810. C.23-60. URL: [MiS2_Frihetstiden 2. Johan Helmich Roman och hans tid s.23-60.pdf](#)
4. Tobias Norlind. Svensk musikhistoria. 1918. C. 163-188 URL: https://sv.wikisource.org/wiki/Svensk_musikhistoria/12
5. Tobias Norlind. Svensk musikhistoria. 1918. C. 211-219 URL: https://sv.wikisource.org/wiki/Svensk_musikhistoria/16
6. Tobias Norlind. Svensk musikhistoria. 1918. C. 220-230 URL: [Svensk musikhistoria/17 - Wikisource](#)
7. Tobias Norlind. Svensk musikhistoria. 1918. C. 234-243 URL: https://sv.wikisource.org/wiki/Svensk_musikhistoria/17
8. Levande musikarv. Johann Christian Friedrich Häffner. URL: <https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/haeffner-johann-christian-friedrich/>
9. Tobias Norlind. Svensk musikhistoria. 1918. C. 244-267 URL: https://sv.wikisource.org/wiki/Svensk_musikhistoria/18
10. Tobias Norlind. Svensk musikhistoria. 1918. C. 268-297 URL: [Svensk musikhistoria/19 - Wikisource](#)
11. Levande musikarv. Albert Rubenson. URL: <https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/rubenson-albert/>
12. Tobias Norlind. Svensk musikhistoria. 1918. C. 298-315 URL: https://sv.wikisource.org/wiki/Svensk_musikhistoria/20
13. Levande musikarv. Andreas Hallén. URL: <https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/hallen-andreas/>
14. Levande musikarv. Wilhelm Stenhammar. URL: <https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/stenhammar-wilhelm/>

15. Levande muskarv. Hugo Alfvén. URL:
<https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/alfven-hugo/>
16. Levande muskarv. Wilhelm Peterson-Berger. URL:
<https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/peterson-berger-wilhelm/>
17. Svenskt biografiskt lexikon. Hilding C Rosenberg. URL:
<https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=6900>
18. Levande muskarv. Ture Rangström. URL:
<https://www.swedishmusicalheritage.com/composers/rangstrom-ture/>
19. Public Domain Music. 21 Greatest Swedish Composers in Music History. URL:
[21 Greatest Swedish Composers in Music History - Public Domain Music](#)
20. Jenny Rood and Juliette Victor. Karl-Birger Blomdahl. URL: [Karl-Birger Blomdahl \(1916-1968\)](#)
21. Grinde Nils, Norsk musikkhistorie - hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 år Av Nils Grinde (1993).
22. «Norway – Music and Musical Life» By Arvid Vollsnes [URL:
<https://silo.tips/download/norway-music-and-musical-life>](13.01.25).
23. Grinde Nils, Musikk i en provins. Norsk musikk på 1700-tallet, i *Studia musicologica Norvegica* 1999, s.112-16.
24. Grinde Nils, Halfdan Kierulf og Christiania-kulturen. Rapport fra et forskningsprosjekt, i *DNVA Årbok* 1994, s. 38–50.
25. Grinde Nils, Romantikk og gullalder. 1870–1910 (red. sm.m. F. Benestad og H. Herresthal), bd. 3 i *Norges musikkhistorie*, 1999.
26. *Encyklopedia Muzyczna PWM*. T. 1. Część biograficzna ab. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979, s. 455.
27. Grinde Nils, *Den nasjonale tone. 1814–70* (red. sm.m. F. Benestad og H. Herresthal), bd. 2 i *Norges musikkhistorie*, 2000.
28. *Norwegian Music: A Brief Survey Hardcover* by [Kristian Lange](#), [Arne Ostvedt](#), 1958, London.

- 29.Danmarks Nationalleksikon. Danmark – music. URL: [Danmark - musik - Læs om historie og genrer - Lex](#)
- 30.Danmarks Nationalleksikon. Danmark - musik - 1500- og 1600-tallet. URL: [Danmark - musik - 1500- og 1600-tallet - Historie - Lex](#)
- 31.Danmarks Nationalleksikon. Danmark - musik - 1700- og 1800-tallet. URL: [Danmark - musik - 1700- og 1800-tallet - Historie - Lex](#)
- 32.Carl Frederik Bricka. Dansk biografisk Lexikon / XVIII. Bind. Ubbe – Wimpffen. c.478-489 URL: <https://runeberg.org/dbl/18/0480.html>
- 33.Edmund Noel Dawe. Three piano sonatas by Friedrich Kuhlau. URL: <https://open.library.ubc.ca/media/stream/pdf/831/1.0098351/2>
- 34.Carl Frederik Bricka. Dansk biografisk Lexikon / IX. Bind. Jyde - Køtschau /. URL: <https://runeberg.org/dbl/9/0592.html>
- 35.Friedrich Kuhlau. URL: <https://www.free-scores.com/free-sheet-music.php?compositeur=friedrich-kuhlau>
- 36.Project Runeberg. Salmonsens konversationsleksikon / Anden Udgave / Bind X: Gradischa—Hasselgren /. c.924-926. URL: <https://runeberg.org/salmonsens/2/10/0946.html>
- 37.Project Runeberg. Ord och Bild / Tjugusjätte årgången. 1917 /. c.37-42. URL: <https://runeberg.org/ordochbild/1917/0058.html>
- 38.Project Runeberg. Hortense Panum, William Behrend. Illustreret Musikhistorie. En fremstilling for nordiske læsere / Andet bind /. c.1021-22.URL: <https://runeberg.org/ilmusikh/2/1063.html>
- 39.JØRGEN I. JENSEN. Carl Nielsen og livsanskuelserne. URL: https://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_musik_og_forskning_pdf/mf_1990_1991/mf1990-91_01_D_ocr.pdf
- 40.Nye Toner i Danmark. Dansk musik efter Carl Nielsen. URL: https://unipress.dk/media/13536/9788772889702_excerpt.pdf
- 41.Rob Barnett. VAGN HOLMBOE. URL: <https://www.musicweb-international.com/classrev/2000/mar00/holmboe.htm>

42. Nye Toner i Danmark. Dansk musik efter Carl Nielsen. URL: https://unipress.dk/media/13536/9788772889702_excerpt.pdf
43. S – music–sound–art – Gråbrødrestræde 18. Ib Nørholm. URL: <https://web.archive.org/web/20141215035457/http://www.edition-s.dk/composer/ib-n%C3%B8rholm>
44. Gregers Lohse. Stor dansk komponist er død af kræft. URL: <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/musik/stor-dansk-komponist-er-doed-af-kraeft>.
45. Dacapo Records. Erik Jørgensen. URL: <https://www.dacapo-records.dk/en/artists/erik-jorgensen>
46. Alexandru Munteanu. Per Nørgård's "I Ching". c.3-11. URL: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1872499/FULLTEXT01.pdf>
47. Baldur Andr sson. T nlistarsaga Reykjav kur. URL: [T nlistarsaga Reykjav kur: II T mabili  1800 – 1900: Sveinbj rn Sveinbj rnsson \(1847 - 1927\)](https://www.tonlistarsaga.is/tonlistarsaga-eykjaviku-II-Timabilið-1800-1900-Sveinbj rn-Sveinbj rnsson-1847-1927)
48. Юридична енциклопедія: В 6 т. /Редкол.: Ю70 Ю. С. Шемшученко (голова редкол.) та ін. — К.: «Укр. енцикл.», 1998. ISBN 966-7492-00-1. ФІНЛЯНДІЯ. URL: https://leksika.com.ua/17070111/legal/finlyandiya#google_vignette
49. Leon Botstein, Christopher H. Gibbs, and Robert Martin. SIBELIUS AND HIS WORLD. URL: https://fishercenter.bard.edu/wp-content/uploads/2022/01/2011Sibelius_BMF.pdf
50. Mårten Jansson. Biography. URL: <https://martenjansson.se/biography/>.
51. Bärenreiter-Verlag Karl V tterle GmbH & Co. KG. URL: [Bärenreiter Shop. Quality Urtext editions – your next performance is worth it!](https://www.baerenreiter-shop.com/urtext-editions-your-next-performance-is-worth-it/)
52. Bärenreiter-Verlag Karl V tterle GmbH & Co. KG. URL: [SPA50 64 Flyer Jansson englisch 2017.indd](https://www.baerenreiter-shop.com/spa50-64-flyer-jansson-englisch-2017.indd)
53. Sheet Music Plus. Discovering Mårten Jansson & Bärenreiter's Jansson Choral Competition. URL: [Discovering Mårten Jansson & Bärenreiter's Jansson Choral Competition – Take Note Blog](https://www.sheetmusicplus.com/discovering-marten-jansson-baerenreiter-jansson-choral-competition-take-note-blog)

- 54.Prestomusic. Marten Jansson: Requiem Novum. URL: [Marten Jansson: Requiem Novum - VOCES8 Records: VCM140 - download | Presto Music](#)
- 55.J.W. Pepper. Requiem Novum. URL: [Requiem Novum \(SATB Vocal Score Orchest | J.W. Pepper Sheet Music](#)
- 56.VOCES8 Foundation. 'Requiem Novum' - Mårten Jansson. URL: ['Requiem Novum' - Mårten Jansson — VOCES8 Foundation](#)
- 57.Ana Isabel Soares. Revelar a Ideia da Morte. URL: [Revelar a Ideia da Morte](#)
- 58.GIA PUBLICATIONS, INC. Requiem Novum (Vocal Score). URL: [https://giamusic.com/resource/requiem-novum-vocal-score-printed-music-ww1941](#)
- 59.YouTube. 2022. Jansson: Requiem Novum. [Відео]. URL: [https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mhqzGKQ9GIE969D0Y_ED5XuhIzj3stDE](#)