

Ирина Владимировна Копосова – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент, заведующий
кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
kopira@mail.ru

Анна Владимировна Кубрина – пианистка, выпускница
магистратуры по направлению подготовки «Музыкально-
инструментальное искусство» 53.04.01 Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
kopira@mail.ru

Irina V. Kuposova – musicologist, Ph.D. in History of Arts,
Associate Professor, Head of the Music Theory and
Composition Department of the Petrozavodsk
State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
kopira@mail.ru

Anna V. Kubrina – pianist, postgraduate student
of the postgraduate training program 53.04.01
«Art of instrumental music performance» (Piano)
at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
kopira@mail.ru

УДК 785.6+786.2

DOI 10.61908/2413-0486.2020.24.4.1-18

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
ЭЙНАРА ЭНГЛУНДА В СВЕТЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ФИНСКОГО
НЕОКЛАССИЦИЗМА

CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA NO. 1 BY EINAR ENGLUND
IN THE LIGHT OF THE SPECIFICS OF FINNISH NEOCLASSICISM

Аннотация

В статье анализируется Первый концерт для фортепиано с оркестром Эйнара Энглунда, одного из крупных композиторов Финляндии второй половины XX века. Энглунд является представителем финского

неоклассицизма – течения, имеющего иную датировку и сущность в сравнении с неоклассицизмом в Центральной Европе.

Финский неоклассицизм мало освещён в русскоязычной литературе, финские же исследователи пишут об ориентации этого течения на музыку европейских композиторов первой половины XX века (И. Стравинского, М. Равеля, П. Хиндемита и др.). Анализ Концерта Э. Энглунда расширяет эти представления, поскольку в тематизме, композиционных особенностях произведения выявлены многочисленные связи с европейским искусством (от Баха до романтиков), а также с музыкой Дж. Гершвина.

Abstract

The article analyzes the Concerto for Piano and Orchestra No. 1 by Einar Englund, one of the major Finnish composers of the second half of the 20th century. Englund represents Finnish Neoclassicism, a movement that differs in dating and essence from Neoclassicism in Central Europe.

Finnish Neoclassicism wasn't given much coverage in Russian-language literature, whereas Finnish researchers write about the orientation of this movement towards the music of European composers of the first half of the 20th century (I. Stravinsky, M. Ravel, P. Hindemith, etc.). The analysis of Einar Englund's Concerto broadens these ideas, since the author reveals numerous connections with the European art (from Bach to the Romantic-era composers) and with the music by J. Gershwin in the thematic and compositional features of the Concerto.

Ключевые слова: Эйнар Энглунд, финский неоклассицизм, Первый концерт для фортепиано с оркестром

Keywords: Einar Englund, Finnish Neoclassicism, Concerto for Piano and Orchestra No. 1

Эйнар Энглунд (*Einar Sven Englund*, 17 июня 1916 – 27 июня 1999) является одним из крупнейших композиторов Финляндии второй половины XX века. Значение его фигуры для финской музыки определяется несколькими моментами. Во-первых, Энглунд первым после Сибелиуса оставил крупное и основательное творческое наследие. Список произведений различных жанров,

принадлежащих перу композитора, обширен: семь симфоний, два балета, камерные сочинения, фортепианная музыка и т. д. Во-вторых, этому автору было суждено открыть новый этап в финской музыкальной истории. Его первые крупные сочинения – Первая и Вторая симфонии – возникли почти сразу после Второй мировой войны. В них нашли отражение трагические события военных лет, но главное – были найдены особая музыкальная интонация, круг образов, драматургические решения, которые вывели финскую музыку из плена сибелиусовского влияния и национально-романтической тематики. С этими опусами Энглунда в музыке Финляндии утвердился неоклассицизм.

В Финляндии обозначенное течение возникло существенно позднее, нежели в странах Центральной Европы. Если сравнить датировку европейского и финского неоклассического движения, можно заметить, что в финском искусстве оно возникло на десять лет позже – в 1930-е годы. Кроме того, если в Европе с неоклассицизмом связано одно десятилетие (1920–1930), то в Финляндии его время продолжится до середины 1950-х. В целом, в исследовательской литературе, посвящённой финской музыке XX века, принято выделять два этапа в финском неоклассицизме: довоенный (с середины 1930-х годов) и послевоенный (с середины 1940-х до середины 1950-х) [см.: 1 и 5]. Важно также, что имея иную датировку и продолжительность, финское течение обладало иным содержанием. Композиторы, которых в Финляндии относят к неоклассикам, – помимо Э. Энглунда, например, Ууно Клами – опирались на сочинения европейских композиторов, старших современников, а не на музыку классицизма и барокко. В связи с этим Калеви Ахо, композитор и исследователь, пишет, что на довоенном этапе под неоклассицизмом в Финляндии подразумевался стиль, «напоминающий одновременно стиль как Стравинского и Равеля, так и Хиндемита и Онеггера» [4, с. 6]. В орбиту послевоенного неоклассицизма попали Шостакович, Прокофьев и Барток¹ [там же].

¹ Микко Хейниё несколько по-иному распределяет ориентиры до- и послевоенного неоклассицизма. В первом случае он называет Равеля и Стравинского, во втором –

Особенности финского неоклассицизма рассмотрим на примере Первого концерта для фортепиано Эйнара Энглунда.

Фортепианная музыка занимает в наследии Энглунда важное место. Всего композитором создано 13 сочинений для фортепиано. Особое значение в их ряду имеют два концерта и такие камерные опусы, как Соната и две сонатины для фортепиано. В этих сочинениях прослеживается ясность форм и языка, а также симфоническое, оркестральное мышление в фортепианной фактуре.

Внимание финского автора к фортепиано было не случайным. В молодости он мечтал о карьере концертирующего исполнителя. Известно, что с семнадцатилетнего возраста, то есть с начала 1930-х годов, Энглунд активно выступал в Финляндии и за её пределами, исполняя и свои сочинения, и музыку других авторов. Однако по-настоящему воплотиться этой мечте не позволила война: композитор получил серьёзную травму руки, которая навсегда перечеркнула его планы.

В 1941 году Энглунд был призван на военную службу. С группой солдат он охранял маяк, находившийся у границы. Маяк был окружён, но композитору удалось бежать. Спасаясь от обстрела, он даже не заметил, что сломал мизинец левой руки. Позже Энглунд с горечью заключал, что хотя сумел спасти свою голову, но был вынужден проститься с карьерой концертирующего пианиста. Несмотря на это, фортепианная игра на протяжении всей жизни продолжала быть важной частью творческой деятельности Энглунда. Композитор сам исполнял свои сочинения, в том числе с концертной эстрады (иллюстрация № 1), аккомпанировал своей супруге, певице Майни Сирен, во время её выступлений (иллюстрация № 2). Наконец, он был известен в Финляндии как мастер фортепианной импровизации.

Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бартока и Хиндемита. Хотя в целом круг авторов остаётся аналогичным, см.: [6, с. 23].



Ил. 1. Эйнар Энглунд за роялем, 1995 год



Ил. 2. Эйнар Энглунд и Майни Сирен, 1967 год

Так, в 1958 году свидетелем выступления Энглунда-импровизатора стал Д. Д. Шостакович. Этот факт нашёл отражение на страницах четвёртого тома «Истории финской музыки», написанной Микко Хейниё. Шостакович оказался в Хельсинки по случаю вручения ему премии имени Сибелиуса², и финские композиторы устроили советскому мастеру приём. На нём Энглунд исполнил импровизацию на заданную Шостаковичем тему, её качество вызвало у Дмитрия Дмитриевича восхищение, и он заявил, что в России такое мастерство – редкость³ [см.: 6]. Знание фортепианной литературы и возможностей инструмента сполна отразились в Первом фортепианном концерте финского композитора.

Концерт для фортепиано № 1 завершён Э. Энглундом в 1955 году, его премьера состоялась 2 марта 1956 года в исполнении самого автора и Хельсинского филармонического оркестра под управлением Тауно Ханникайнена. Концерт продолжал линию предыдущих сочинений, главным образом, двух первых симфоний, открывших самобытность и оригинальность Энглунда. Как уже было сказано, Первая симфония (1946), став откликом на военные события, сумела отразить связанный с этим сложный эмоциональный спектр. Вторая симфония (1948) – более спокойна и одухотворённо наполнена. Как пишет М. Вачнадзе, оба сочинения стали «сенсацией в музыкальной жизни Финляндии», их главная особенность заключена в том, что «по своей идейной направленности, образному языку, форме, стилю письма обе симфонии не в

² Премия (*Wihuri Sibelius Prize*) присуждается с 1953 года, её удостоиваются финские и европейские авторы, чьё творчество стало важной частью современного искусства. К настоящему времени премию получили 17 композиторов, среди них: Я. Сибелиус (1953), П. Хиндемит (1955), Б. Бриттен (1965), В. Лютославский (1983), Д. Лигети (2000), Х. Бёртуистл (2015) и др.

³ Существует несколько видеозаписей, запечатлевших эту грань таланта Энглунда. На одной из них он строит импровизацию в духе Шопена, ясно выдерживая черты, характерные для фортепианных сочинений польского композитора. На другой пианист представляет финским студентам импровизацию, в которой сочетаются разные стилевые элементы: виртуозные романтические и токкатно-ударные, характерные фортепианной литературе первой половины XX века. См.: Matilainen V. Einar Englund – sinfonikko ja musiikin hanttimies. URL: <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/06/14/einar-englund-sinfonikko-ja-musiikin-hanttimies>

русле направления, связанного с искусством Сибелиуса» [3, с. 100]. Их отличала, с одной стороны, приверженность классическим формам и жанру, а с другой – свежесть музыкального языка. Так, «финские слушатели со смешанным чувством ужаса и восхищения внимали заключительному аккорду [Второй] Симфонии в мажоро-минорном ладу» [там же].

М. Вачнадзе пишет, что концерт также произвёл «неизгладимое и сенсационное впечатление, он не имеет равнодушных слушателей и, даже после появления Второго, двадцать лет спустя, до сих пор с успехом исполняется в Финляндии и за рубежом с участием самого автора»⁴ [там же, с. 101]. Одним из подтверждений признания этого сочинения стало премирование его на конкурсе Финского культурного фонда (1955).

Концерт состоит из трёх частей (I – Moderato, II – Largissimo, III – Allegro ma non troppo) и написан для двойного состава оркестра. *Первая часть* изложена в сонатной форме, хотя её трактовка оригинальна, имеет свои особенности. Музыка сразу начинается с основного раздела, с изложения главной темы. Тема подаётся в диалогической манере: её фразы сначала звучат у оркестра, а затем повторяются солистом. В двух первых проведениях партия солиста звучит словно эхо: на громкое и решительное скандирование оркестра в динамике *f* фортепиано отвечает тихо (на *p*), перекрашивая оркестровые интонации. Характер взаимодействия исполнительских сил меняется в третьем проведении – солист буквально врывается в оркестровое звучание. Это проведение становится кульминацией главной темы.

Главная тема опирается на решительные трихордовые интонации, излагаемые тутти оркестра в унисон. В целом она имеет суровый «северный» колорит и звучит в хроматическом *C-dur* (см. пример № 1). М. Вачнадзе слышит здесь возгласы лапландских йойг, указывает, что тема «воспринимается как

⁴ Концерт привлекает к себе внимание и сегодня. Из современных записей этого сочинения выделим интерпретацию Матти Раекаллио (исполнение 2002 года, Филармонический оркестр Тампере, дирижёр Эри Клас).

первозданный “зов предков”, выражая все оттенки человеческих состояний, настроений: торжество, радость, страх, отчаяние, задумчивость, нерешительность, нежность и так далее» [там же]. В композиции концерта главная играет важнейшую роль, берёт на себя функцию лейттемы сочинения: не только доминирует на протяжении I части, её интонации звучат и в средней части, и в финале.

Пример № 1

Э. Энглунд. Концерт для фортепиано с оркестром № 1,
I часть, главная тема



Связующая партия начинается с ц. 2, *meno mosso* и построена на материале главной темы, её интонации вычлняются, проходят у разных тембров. Связующая делает модуляцию в *Es-dur* – тональность побочной темы.

Побочная (от ц. 4, пример № 2) открывается небольшим вступительным разделом, в котором солирует флейта. Тема побочной излагается у фортепиано и имеет восточный колорит, написана в тональности *Es-dur* с характерным понижением ступеней и мерцающей терцией – то мажорной, то минорной.

Побочная вызывает также иные ассоциации, заставляет вспомнить романтический ноктюрн. В её фактуре ясно выражены два плана: партия сопровождения представлена широкой арпеджированной фигурацией триолями, создающей волнообразное движение. Тема, звучащая на фоне сопровождения, изложена октавами, состоит из кратких волн, в которые включены пунктирные интонации, придающие мелодии весьма решительный характер. Совокупный облик побочной напоминает и стиль С. В. Рахманинова, например, прелюдию *g-moll* op. 23 (см. пример № 3).

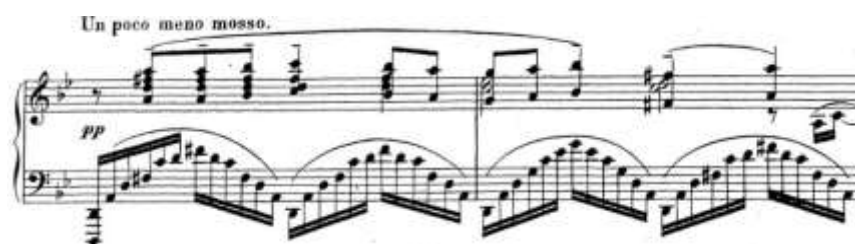
Пример № 2

Э. Энглунд. Концерт для фортепиано с оркестром № 1,
I часть, побочная тема



Пример № 3

С. Рахманинов. Прелюдия *g-moll* op. 23, тема



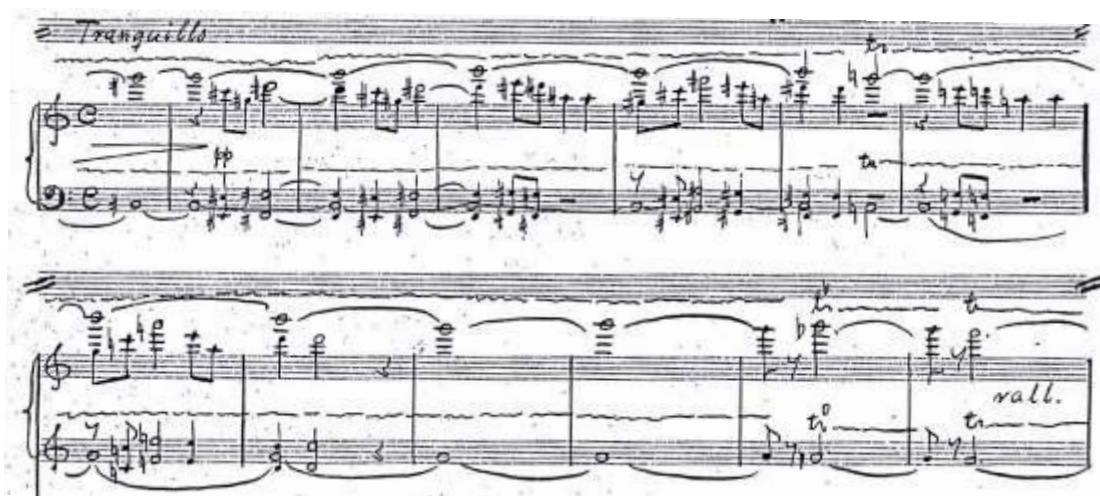
После непродолжительного показа побочной у солиста, она заиграет новыми красками в партии оркестра: зазвучит у струнных на фоне арпеджированного аккомпанемента солиста. Оркестровое проведение побочной затихает и начинается разработка (*con moto*, ц. 6).

Разработка открывается небольшим вступительным разделом, в котором робко «нащупываются» трихордовые интонации главной темы (соло гобоя, переходящее в соло флейты пикколо). Разработка в целом построена композитором на материале лейттемы, который проходит в разных образных, тональных и тембровых красках. Итогом развития, происходящего в этом разделе, становится протяжённая каденция солиста (от ц. 11), которая также целиком выстроена на интонациях лейттемы.

Каденция трактована не только как виртуозный раздел формы, но и как важный композиционно-драматургический этап всей части. В ней происходит постепенное переосмысление образа лейттемы, её звучания: из решительного и героического оно становится лирическим и даже – мистическим. Каденция завершается эпизодом, в котором тема звучит в замедленном движении, что делает трихордовые интонации плавными, гибкими. Довершают картину высокий регистр, тишайшая динамика (*pp*) и тремолирующая педаль (пример № 4).

Пример № 4

Э. Энглунд. Концерт для фортепиано с оркестром № 1,
I часть, каденция

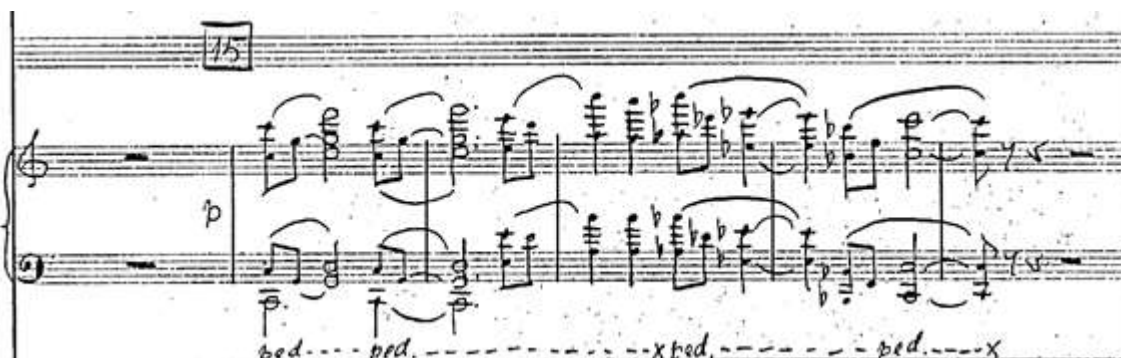


Реприза врывается внезапно, возвращая теме первоначальный характер, фактурный облик и темп. Изложение главной здесь сокращено, причина этого раскрывается ближе к концу части. Реприза содержит все экспозиционные разделы: за главной следует связующая, она подводит к побочной теме и даже звучит её вступительный раздел у солирующей флейты, но сама побочная здесь не возвращается. Вместо неё, даже, лучше сказать, подменяя её, в основной тональности звучит лирический вариант главной темы⁵, появившийся в каденции как итог разработочного развития (пример № 5)⁶.

Таким образом, I часть завершается не только утверждением главной тональности, но и утверждением главной темы. Вытеснив побочную в репризе, главная утверждает свою доминирующую роль в композиции. Последующие части утвердят эту тему в данной функции.

Пример № 5

Э. Энглунд. Концерт для фортепиано с оркестром № 1,
I часть, трансформированная главная тема



Вторая часть контрастна первой и написана в *d-moll*. Она изложена в трёхчастной форме с динамизированной репризой и наполнена материалом, разным и по характеру, и по стилевому «излучению».

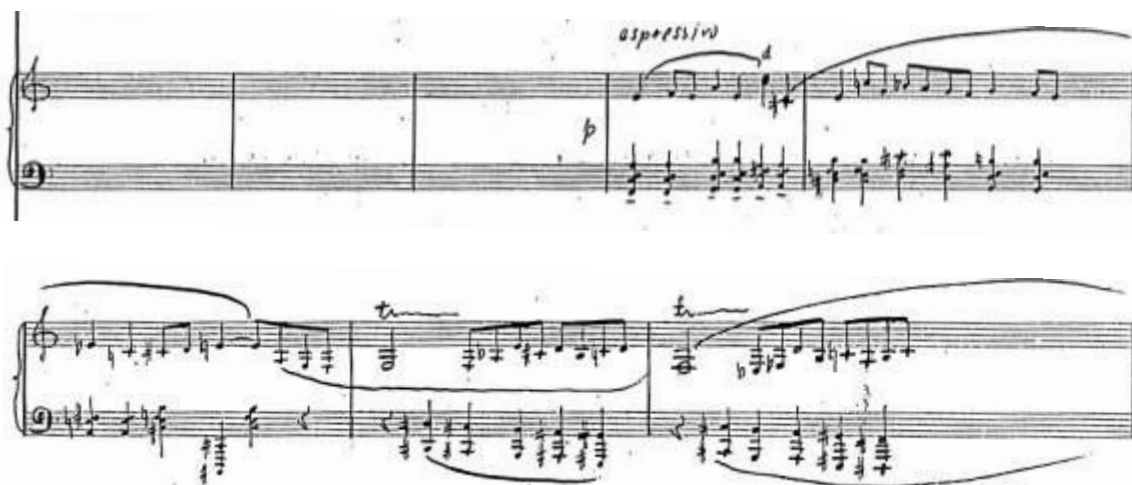
⁵ Возможно, композитор отказывается от темы побочной из-за яркой контрастности её материала, появившись в конце репризы, тема могла бы нарушить целостность всей части.

⁶ Такой приём В. П. Бобровским назван композиционным эллипсисом [2, с. 230].

Печальное вступление, излагаемое у струнных, наполнено неустойчивыми интонациями и перетекает в монолог солиста (ц. 1). В его партии звучит основная тема, она имеет характерный облик: в ней на фоне мерно шагающих аккордов сопровождения звучит плавно льющаяся мелодия. Это фактурное решение напоминает барочные образцы, вызывает ассоциации с формами на басса остинато, например, с медленной частью ре минорного концерта И. С. Баха BWV 1052. Одновременно с этим мягко диссонирующие аккорды сопровождения указывают на джазовые черты основной темы, позже они получают развитие и более весомое звуковое воплощение.

Пример № 6

Э. Энглунд. Концерт для фортепиано с оркестром № 1,
II часть, тема



Пройдя у солиста, тема повторяется в оркестре (с ц. 2), солирующую партию сначала ведёт английский рожок, затем подхватывают флейты и кларнет. В оркестровом варианте тема постепенно увеличивает звучность за счёт динамических изменений, подключения медных духовых и группы струнных.

Средний раздел является составным: его открывает виртуозная каденция солиста (ц. 4, ремарка в партитуре: *ad libitum alla cadenza*), за которой следует контрастный по характеру скерцозный эпизод. В нём тонально неустойчивые

мелкие пассажи в партии солиста поддерживают всплески флейты и кларнета. В завершении среднего раздела (ц. 5) у деревянных духовых звучит реминисценция на одну из тем «Рапсодии в стиле блюз» Дж. Гершвина (пример № 7а). Благодаря ей связь этой части с джазом становится ещё ясней. Как уже говорилось, Энглунд являлся блестящим пианистом-импровизатором, среди стилей, которыми он владел, был и джаз. Появление этой известной джазовой темы становится также одним из напоминаний об американской стажировке Энглунда, состоявшейся незадолго до написания Концерта⁷.

Пример № 7

а) Э. Энглунд. Концерт для фортепиано с оркестром № 1,
II часть, ц. 5



⁷ В начале 1950-х композитор стажировался в Тэнглвудском музыкальном центре (*Tanglewood Music Center*), где его наставником был Аарон Копленд (*Aaron Copland*), один из крупных американских композиторов старшего поколения, творчество которого соединяло черты неоклассицизма и американского фольклора.

б) Дж. Гершвин. «Рансодия в блюзовых тонах»



Реприза части существенно видоизменена. Фактически, тема претерпевает жанровую трансформацию. Её фактура становится схожа с обликом побочной партии I части концерта: фигурации фортепиано (они строятся на диссонирующих аккордах) поддерживают тему-мелодию, которая теперь звучит у струнных и приобретает романтический облик.

Совершенно неожиданно репризное проведение темы прерывается кодой. Её материал контрастен предыдущему, связан с механистическим движением: здесь партия солиста звучит в унисон с низкими оркестровыми тембрами, в ней возвращается интонация трихорда в квинте, репрезентирующая лейттему сочинения. Музыка коды вновь ассоциативна, напоминает звучание эпизода нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича: здесь, как и в музыке Шостаковича, фактура разделена на крупные пласты; на фоне оstinatного сопровождения (фортепиано, литавры, контрабас, туба) движутся лапидарные гаммообразные линии у струнных. Звучание коды предвосхищает бурно развивающийся финал произведения.

Эффектный, блестящий в плане пианистической техники *финал* концерта написан в форме рондо, типичной для таких частей. В данном случае рондо пятичастно: главной теме противопоставлены две побочные. Часть обрамлена вступлением и кодой, которые строятся на трихордовых интонациях лейттемы сочинения: во вступлении они звучат в партии фортепиано, в коде – в tutti оркестра.

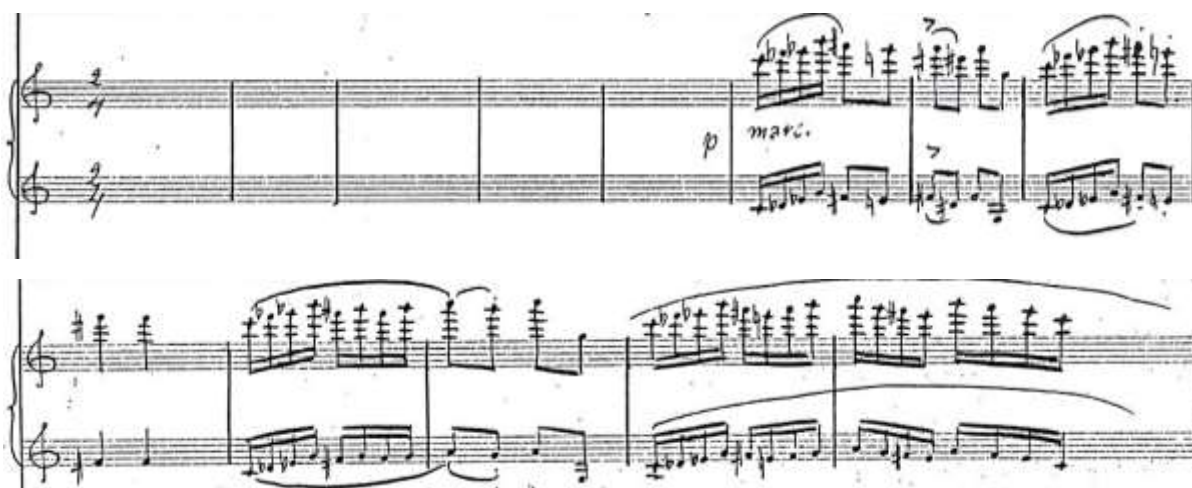
Главная тема финала проводится в партии фортепиано, имеет простой фактурный облик, излагается параллельными октавами (*p*, *marcato*). Она очевидно танцевальна, имеет повторность мотивов и терпкое, выразительное звучание, формирующееся благодаря ладовым особенностям – блюзовому ладу и вариантности ступеней (пример № 8). По своему колориту тема перекликается с побочной из первой части, а также – с темами медленной части.

Первая побочная тема (ц. 3) оттеняет главную, не теряя заданной ею стремительности движения. В побочной проносится калейдоскоп образов – от гротескного шествия до скерцо.

Главная тема возвращается в трансформированном виде (ц. 8), она утяжеляется – теперь её ведут оркестровые тембры на фоне оstinатного сопровождения фортепиано.

Пример № 8

Э. Энглунд. Концерт для фортепиано с оркестром № 1,
III часть, главная тема



Изложение второй побочной темы занимает центральное место в композиции финала. Эта побочная ярко контрастна главной и написана в виде оркестровой фуги. Её тема выдержана в барочном духе, имеет типично барочную структуру (ядро и развёртывание), опирается на широкие разнонаправленные ходы (пример № 9).

Пример № 9

Э. Энглунд. Концерт для фортепиано с оркестром № 1,
III часть, тема фуги



Получив экспозиционные проведения в партии фортепиано, в процессе развёртывания формы тема развивается темброво, переходя к разным инструментам и раскрашиваясь разными контрапунктами. Кульминацией фуги становятся стреттные проведения (от ц. 12). Здесь сначала звучит двухголосная, а затем четырёхголосная стретта, в каждой из них тема имеет политембровый облик. Итогом развития, кульминацией фуги также выступают стреттные проведения (ц. 13), в них тема звучит мощными унисонами, все её тоны маркируются.

Главная тема возвращается в ц. 15 и проходит в своём первоначальном облике – ярко и стремительно, подводя к главной кульминации всего Концерта, коде. Кода выполняет функцию завершения не только для этой части, но и для всего сочинения, подводит итог художественному повествованию, развернувшемуся в трёх частях сочинения. В коде задействованы все ресурсы оркестра и партии солиста, и в мощном политембровом тугги утверждается лейттема сочинения. Она звучит в мажорном ладу, устойчиво, торжественно и ясно.

Таким образом, Первый фортепианный концерт Эйнара Энглунда предстаёт ярким, виртуозным и эффектным сочинением, многопланово раскрывающим возможности фортепианной фактуры. Неоклассический статус этого сочинения подтверждается целой суммой моментов. Во-первых, его тематизм ярко ассоциативен, в ходе анализа мы сумели выявить широкий круг жанровых и стилевых прообразов тем концерта, среди них – музыка И. С. Баха (тема II части и тема фуги финала), романтиков (побочная тема I части), Д. Д. Шостаковича (кода II части), Дж. Гершвина (тема среднего раздела II части), фольклорные истоки (главные темы I части и финала). Об ориентации этого сочинения на традиции прошлого также свидетельствуют опора всех его частей на типичные для классико-романтического концерта формы (сонатную, трёхчастную и рондо), а, кроме того, использование ряда приёмов, характерных для сочинений композиторов-романтиков и придающих композиции концерта черты поэмности: свободное прочтение сонатной формы, использование в ней композиционного эллипсиса, связывание всех частей при помощи лейттемы, применение образной трансформации тематизма (I часть и финал).

Являясь характерным образцом финского неоклассицизма, Первый фортепианный концерт Э. Энглунда расширяет и уточняет представления о специфике этого явления. Если исследователи указывают на близость сочинений финских неоклассиков музыке первой половины XX века (сочинениям Стравинского, Онеггера, Хиндемита и т. д.), наш анализ показал прочные связи Концерта с традициями европейской музыки XVIII и XIX веков, а также с американским джазом. В таких стилевых ориентирах проявилась индивидуальность Эйнара Энглунда, композитора и пианиста, твёрдо верящего в силу классических традиций искусства.

Литература

1. Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии: доклад. Хельсинки: [б. и.], 1989. 28 с.

2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
3. Вачнадзе М. А. Современная музыка Финляндии // О музыке. Тбилиси: Мерани, 1981. С. 93–121.
4. Копосова И. В. Рецепция Шостаковича в музыке финских композиторов второй половины XX века // Opera musicologica. 2018. № 2 (36). С. 26–46.
5. Корхонен К. Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней. Ювяскюля: Gummerus Kirijapaino OY, 2008. 248 с.
6. Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY, 1995. 568 s. (Suomen musiikin historia 4).

References

1. Aho K. *Finskaja muzyka posle Sibeliusa i stanovlenie muzykal'nogo iskusstva Finljandii: doklad* [Finnish Music after Sibelius and the Genesis of Finnish Musical Art: Report]. Hel'sinki: [s. n.], 1989. 28 p.
2. Bobrovskij V. P. *Funkcional'nye osnovy muzykal'noj formy* [The functional foundations of the musical form]. Moscow: Muzyka, 1978. 332 p.
3. Vachnadze M. A. *Sovremennaja muzyka Finljandii* [Contemporary Finnish music]. *O muzyke* [About music]. Tbilisi: Merani, 1981, pp. 93–121.
4. Kuposova I. V. *Recepcija Shostakovicha v muzyke finskih kompozitorov vtoroj poloviny XX veka* [Reception of Shostakovich's music in the oeuvre of Finnish composers of the second half of the 20th century]. *Opera musicologica*. 2018. No. 2 (36), pp. 26–46.
5. Korhonen K. *Kompozitory Finljandii ot Srednevekov'ja do nashih dnei* [Finnish composers from the Middle Ages to the present day]. Juvjaskjulja: Gummerus Kirijapaino OY, 2008. 248 p.
6. Heiniö M. *Aikamme musiikki: 1945–1993*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY, 1995. 568 p. (Suomen musiikin historia 4).