

УДК 780.616.432(474.2)

DOI 10.34064/khnum1-61.10

Пилипенко Станіслав Олександрович

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: pylypenkostanislav1493@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5180-8080

**ЕСТОНСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА:
ШЛЯХИ РОЗВИТКУ (ОСЯГНЕННЯ
ІНОНАЦІОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ
СУЧАСНИМ ВИКОНАВЦЕМ)**

Статтю присвячено проблематиці вивчення інтерпретатором інонаціонального репертуару. Вивчаючи твори композиторів будь-якої країни, виконавець отримує можливість осмислити здобутки іншої культури, поглиблюючи тим самим образність власних інтерпретацій і розширюючи свою аудиторію. Це обумовлює актуальність представленого дослідження, метою якого є спроба окреслити шляхи розвитку естонської фортеп'яної музики та виявити своєрідність музичної мови видатних естонських митців, спираючись на знакові твори різних періодів. Досі фортеп'яний репертуар естонських майстрів не поставав предметом окремого наукового розгляду. В ході дослідження, що спирається на принципи музично-теоретичного, історичного та виконавського аналізу, виявлено, що формування фортеп'яного доробку відбувалося в Естонії у три етапи, на кожному з яких риси національної ментальності втілювались за допомогою історично обумовленої стилістики музичної мови та застосування відповідних технік композиції. Стверджується, що такі ментальні риси естонців, як стриманість, схильність до споглядальності, розміркованості, медитативності, лаконічності і раціональності проявилися і у фортеп'яних творах: протягом століття ця ментальна самобутність віддзеркалювалася у творчості композиторів різних поколінь. Отримані результати дозволяють окреслити жанрову систему фортеп'яної творчості композиторів Естонії

та надають можливість пропагувати їхні твори у музичних колах України, розширюючи сучасний виконавський репертуар.

Ключові слова: *фортепіанне мистецтво, сучасне музичне виконавство, естонська музика, національна музична мова, естонська ментальність.*

Постановка проблеми. Постійне самовдосконалення є невід’ємним компонентом діяльності сучасного виконавця. Підвищення професіонального рівня гри, контролю за якістю та повнотою відтворення змісту музики нерозривно пов’язані із постійним оновленням виконавського репертуару. Розширення інтелектуального світогляду інтерпретатора також є своєрідним «знаком якості» його творчої діяльності. І в цьому виконавцеві може допомогти осягнення інонаціонального репертуару, знайомство з культурними здобутками, традиціями, цінностями інших країн чи народів. Вивчаючи твори композиторів будь-якої країни, він має змогу осмислити здобутки іншої культури крізь призму її музичної традиції, поглиблюючи тим самим образність власних інтерпретацій і пробуджуючи у такий спосіб інтерес більш широкою аудиторії. Встановлення зв’язку ще з однією музичною культурою, розширюючи горизонти виконавського репертуару, є актуальним і для інтерпретології та музикознавства.

У фокусі нашого дослідження – фортепіанна творчість композиторів, які є представниками естонської музичної культури. Опрацьовуючи джерельну базу, ми не знайшли в українському музикознавстві історіографічних досліджень фортепіанної творчості естонських митців періоду Незалежної Естонії. Отже, існує необхідність у здійсненні досліджень, присвячених естонській фортепіанній культурі, творам естонських композиторів – їхньої національної складової в контексті загальноєвропейських традицій фортепіанного мистецтва, питанням їх виконання. Варто зазначити, що і в Естонії на сьогодні дуже мало робіт, які допомагають інонаціональному виконавцю осягнути сутність та своєрідність фортепіанних творів естонських композиторів¹. Між тим, як відомо, найвищим рівнем майстерності інтерпретатора є вміння проникнути в головну ідею композиції та правильно відтворити її сутність.

¹ Автор статті дуже вдячний за предоставлення матеріалів Естонському музичному інформаційному центру й особисто Мариліс Валконен, а також композитору Рене Ееспере.

Отже, у межах даної статті ми спробуємо окреслити шляхи розвитку естонської фортепіанної музики та особливості музичної мови композиторів Естонії від періоду елементарної гармонізації до нашого часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розпочавши наші дослідження у царині естонської фортепіанної музики, ми виявили, що першоджерелами, до яких можна звернутись з метою розкриття зазначеної проблематики, є праці та статті вітчизняних і закордонних музикознавців, написані ще у 60–90 роках минулого століття. Більшість їх авторів, такі як Л. Ройзман (1960), Л. Нормет та А. Вахтер (Normet & Vahter, 1968), К. Лейхтер (Leichter, 1970), Г. Олт (Olt, 1972), Г. Свиридов (1983), так чи інакше висвітлюють фортепіанну творчість естонських композиторів в контексті загальних тенденцій розвитку музичної культури Естонії.

Деякі науковці у своїх роботах презентують творчість окремих естонських митців: К. Лейхтер (Leichter, 1964, «*Mart Saar: elu ja tegevus*»), Р. Пятс (Päts, 1968, «*Rudolf Tobias*»), Р. Реммел та М. Хумал (Реммел & Хумал, 1988, «*Хейно Эллер. Жизнь и творчество*»), П. Хілліер (Hillier, 1997, «*The Music of Arvo Pärt*»), Е. Аруярв (Arujärv, 2008, «*Helilooja Jaan Rääts*»).

Основна інформація про музичне життя Незалежної Естонії міститься у книгах К. С. Карнес та Й. Браун (Karnes & Braun, 2013, «*Baltic Musics / Baltic Musicologies: The Landscape Since 1991*») та Дж. Л. Стурман (Sturman, 2019, «*The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*»), а також наукових журналах «Темпо» (Dixon, 2015), «*Fontes artis musicae*», «*The Choral Journal*», «*Music in Estonia*», матеріалах естонської преси та інтерв'ю із самими композиторами.

Як бачимо, серед перелічених джерел – роботи, що репрезентують життєтворчість естонських митців, загальну історію музичної культури Естонії та огляди фестивальних подій в країні. Немає дослідження, присвяченого естонській фортепіанній культурі, фортепіанним творам та виконавській проблематиці їх виконання.

Мета пропонованої статті – окреслити шляхи розвитку естонської фортепіанної музики та проаналізувати особливості музичної мови видатних естонських митців, спираючись на їх знакові твори різних періодів. **Меті дослідження** підпорядковані основні його **завдання**:

- виокремити етапи формування естонської фортепіанної музики;
- розглянути фортепіанний доробок видатних естонських митців та виявити на прикладах окремих творів особливості музичної мови композиторів на різних історичних етапах;
- охарактеризувати національну специфіку естонських фортепіанних творів шляхом аналізу інтонаційних, ритмічних, ладових виразових засобів, жанрових характеристик та виконавських прийомів.

Методологія дослідження. Для розкриття проблематики роботи виявилось необхідним застосування комплексу наукових підходів, що поєднує принципи музично-теоретичного, історичного та виконавського аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музика – одна з найважливіших складових національної ідентичності естонців. Традиція співецьких свят, яка розпочалася у XIX столітті, впливає на розвиток музичної культури Естонії, а високий професійний рівень естонських хорів визнається світовою музичною спільнотою. Хоровий спів як форма ненасильницького протесту під час боротьби за відновлення незалежності (1987–1992) дав назву естонській «Співочій революції» (Waren, 2012).

Невичерпним джерелом, що підпитує не тільки хорову традицію країни, а й її сучасну професійну музичну культуру загалом, стала народна музика. Впровадження фольклору в інструментальну музику здійснювалося поступово та сприяло формуванню її характерних інтонацій, що обумовлюють такі стилістичні параметри музичної мови, як мелодика, ритміка, темп, динаміка та інше.

Незважаючи на стрімкий розвиток та діджиталізацію країни протягом усього XX століття, і особливо в роки незалежності,

естонська ментальність залишається переважно традиційною, пов'язаною з давньою історією та культурою місцевого населення, тобто має архаїчне підґрунтя. Серед основних ментальних рис естонців можна назвати раціоналізм та прагматизм (ментальність маленької країни, обумовлена прагненням до першості та економією ресурсів), замкненість (схильність блокувати свій розум і почуття від стороннього впливу), скромність (інтроспекція та медитація, що приходять на зміну спілкуванню). Всі названі риси вважаємо інфлюентними – їх варто враховувати в процесі аналізу музичної мови естонських митців.

Фортепіанна культура Естонії починала свій розвиток у другій половині XIX століття під впливом загальноєвропейської традиції (Vahter, 1968–75). Фортепіано, в першу чергу, виконувало функцію супроводу, однак поступово почало привертати все більшу увагу, як в музичному навчанні, так і в композиторській практиці. Паралельно із пробудженням інтересу до фортепіано розпочинається процес виготовлення вітчизняних інструментів², а також інтенсивне збирання та вивчення естонського фольклору³. Народження професійної фортепіанної музики збігається з початком XX століття: в цей період з'явилися її перші зразки, де інтонаційна та ритмічна складові базуються на народних мелодіях.

Першим професійним композитором, що почав писати твори для фортепіано, став **Рудольф Тобіас** (*Rudolf Tobias*, 1873–1918) – представник класико-романтичного стилю. Для музичної мови митця характерні контрастність зображуваних образів, використання поліфонічних прийомів розвитку і романтичної гармонії (Päts, 1968). Зазначимо, що композитор спирається і на фольклорне підґрунтя, синтезуючи його із розповсюдженим в епоху Романтизму жанром в такому творі, як «Фантазія на естонські

² Ернст Гійс (1872–1964) заснував фабрику «Estonia». Інструменти, що почали виготовлятися вручну від 1893 року, стали прототипом роялю «Estonia».

³ Вивченням естонського фольклору займався Герберт Тампере (Herbert Tampere, 1909–1975).

мотиви» (1902), написаному в притаманній часу рапсодичній манері.

Національний колорит у своєму творчому доробку передає і **Март Саар** (*Mart Saar*, 1882–1963). Творам композитора притаманна стилістика пізнього романтизму, імпресіонізму та експресіонізму. В його музичній мові присутні гетерофонія, колористична гармонія та модальність (Leichter, 1964). М. Хумал (1981) зауважує, що характерною рисою творчості М. Саара є динамічність, яка позначається, в першу чергу, на гармонічній мові фортепіанних опусів композитора, де він застосовує несподівані модуляції в далекі тональності.

Фортепіанні твори митця в більшості являють собою малі форми – прелюдії, імпровізації, танці, в музиці яких яскраво зображені картини природи, побутові та драматичні сцени. Саме у фортепіанному циклі «Двадцять народних наспівів для фортепіано» 1913 року вперше в його творчості прозвучала народна естонська музика. У творах М. Саара того часу відчувається вплив західноєвропейської музичної культури, зокрема, творчості Е. Гріга. У дещо іншому плані, в першу чергу, у фактурному відношенні, М. Саар вирішує проблему створення фортепіанного циклу в «Естонській сюїті № 2» (1940). Твір написаний у блискучій концертній манері із застосуванням багатозвучних акордів, *glissando* та *martellato*. У декількох номерах сюїти композитор наслідує звучання народних інструментів. М. Саар увиразнює прагнення до яскравої образності: більшість п'єс мають програмні назви («Сосни», «Каннель⁴ з берези», «Зміцнююся, моя воле»). З часом присутня у творчості М. Саара ідея трагічності, виражена через жанрові засоби та поглиблення в мінорні тональності («Елегія» a-moll, «Музичний момент» e-moll, «Прелюдія» g-moll), синтезується з відчуттям внутрішньої простоти і національною складовою, яка стала невід'ємною від музики композитора саме в останні 20 років його творчої діяльності (Leichter, 1964).

Р. Тобіас і М. Саар були випускниками Санкт-Петербурзької консерваторії та продовжувачами традицій своїх

⁴ Народний музичний інструмент, що нагадує гуслі.

вчителів – М. Римського-Корсакова (композиція) та Л. Гоміліуса (орган).

Розвиток естонської фортепіанної культури в ХХ столітті привів до активізації композиторської творчості. З'являються твори великої форми – концерти для фортепіано з оркестром (Артур Лемба, 1885–1963; Адольф Ведро, 1890–1944), сонати (Хейно Еллер, 1887–1970; Март Саар), варіації (Х. Еллер, А. Ведро), а також велика кількість мініатюр та циклів мініатюр. Частина цих творів міцно увійшла до концертного репертуару естонських піаністів. Яскравим прикладом є виконання Йоханом Рандвере «Фантазії на естонські народні мелодії» А. Лемби (1928) на талліннському фестивалі «Північне сяйво: скарбниця естонської фортепіанної музики» (Randvere, 2018).

В цілому у фортепіанних творах до 1940 року простежується пізньоромантична тенденція з досить помітним національним забарвленням, що визначала вектор руху тогочасної фортепіанної культури. Прогрес професійної музичної культури Естонії в ХХ столітті відбувається у тісному зв'язку з процесом оновлення композиторського письма, який спостерігається в цей час у європейській музиці. Для багатьох композиторів фортепіано виявилось свого роду творчою лабораторією, і саме в творах для нього нерідко застосовувались нові стилістичні прийоми і техніки (тяжіння до ударного трактування інструмента, токатності та остинатності).

6 серпня 1940 року Естонія була включена до складу СРСР. Подальший розвиток фортепіанної музики в країні відбувається у напрямі, який А. Клотінь назвав *національним романтизмом* (Клотінь, 1973: 123), а сам період від 1940 року оцінив як етап *інтенсивного розвитку*. Улюбленим жанром композиторської творчості постає програмний цикл мініатюр, що спираються на фольклор.

У творчій спадщині **Хейно Еллера** національний романтизм представлений як основний стиль, однак не обійшлося без впливів імпресіонізму, експресіонізму та модернізму. Мелодиці композитора притаманна пісенність, фактурі – поліфонічність, а тембровим фарбам – оркестровість (Хумал, 1981).

В опусі «Тринадцять п'єс на естонські мотиви» (1941) превалює танцювальність; кожна з мініатюр має своє емоційне забарвлення. У багатьох номерах циклу композитор використав фольклорний тематичний матеріал, з його подальшою трансформацією та розвитком. Основні риси ритміки, такі, як синкопованість, поліритмія та поліметрія, теж почерпнуті Х. Еллером із народної музики та в кожній п'єсі трактуються по-різному. Цей цикл, як слушно зауважує М. Хумал (1981: 13), позначив перелом в творчості композитора: «Змінився не лише тематичний матеріал його творів, але і увесь комплекс виразних засобів». З часом музична мова творів Х. Еллера стає простішою. Вочевидь, автор таким чином прагне до відповідності духу фольклору. Так, характер обробок народних мелодій відрізняється гармонічною та ладовою простотою, і в цьому простежується тенденція до продовження Х. Еллером традицій російської композиторської школи, а також Е. Гріга.

В розглядааний період естонські композитори охоче звертаються і до таких класичних форм, як соната й сонатина. Частіше за інших до жанру сонати звертався Х. Еллер. У його Третій сонаті (es-moll, 1944) відчувається поглиблення драматичних та психологічних моментів, що не було характерним для більш ранніх його творів у цьому жанрі. У стилістичному відношенні соната близька традиціям російської музичної культури: можна провести паралелі з фактурою фортепіанних творів С. Рахманінова, раннього О. Скрябіна та М. Мясковського.

Значні зміни у жанрово-стильовій системі естонської фортепіанної музики сталися наприкінці 1950-х. Фортепіано все частіше трактується як ударний інструмент, тому основними виконавськими штрихами стають *non legato* і *staccato*. Активний моторний рух музики, де нестримний натиск поєднується зазвичай з жорсткою ритмічною організацією, допускає використання позиційної техніки. Серед композиторських робіт того часу є чимало художньо цінних творів, які охоче виконуються і сьогодні.

Розвиток фортепіанної музики після 50-х років пов'язаний з іменем **Яана Ряетса** (*Jaan Rääts*, 1932–2020). Хоча творчість

митця вирізняється багатогранністю й жанровою різноманітністю⁵, ми маємо право називати його «фортепіанним» композитором. З естонських митців Я. Ряетс, мабуть, був першим, хто так охоче писав для цього інструменту. Фортепіано він використовував і у своїх симфонічних творах, а також в музиці до кінофільмів.

Наприкінці 1950-х у музиці Я. Ряетса домінує неокласичний напрям, основними характеристиками якого є остинатоподібні ритми та використання інших елементів музики Бароко і віденських класиків, калейдоскопічний спосіб розвитку, заснований на швидких контрастах-зіставленнях без конфлікту. Присутні музичний гумор та іронія (Agujärvi, 2008). Фортепіанна фактура ранніх творів композитора переважно двоголосна, прозора, не занадто складна для виконання. За допомогою акордового викладу в деяких випадках імітується звучання литавр або барабана, в інших – створюється шумовий ефект. Рояль композитор трактує як ударний інструмент, звідси – можливість жорсткого дотику та безпедальної манери виконання. Три Сонати ор. 11 (1959) стали першими творами в Естонії, написаними у неокласичній манері. В жодній із сонат цього опусу композитор не використовує традиційної для сонатного циклу форми сонатного *allegro*. Після створення перших трьох сонат та варіацій митець не звертався до фортепіано майже десять років.

Від кінця 1960-х в естонській фортепіанній музиці простежується тенденція до урізноманітнення прийомів композиторського письма. Напрями модернізму-авангардизму, що панують у світі, впливають і на естонських митців. Поєднуючи різні стилеві напрями, композитори синтезують сухе, ударне трактування фортепіано зі співучим, тембральним, що дозволяє розширити образно-сміслові можливості фортепіанної музики. Використовуються розширено-тональна та модальна техніки, в деяких випадках – додекафонія, атональне письмо. «Найбагатшими»

⁵ В творчому доробку композитора до 50-х років вже були три симфонії, два квартети, фортепіанний квінтет, фортепіанне тріо, партита для камерного ансамблю, два концертино для скрипки та концертино для фортепіано.

в плані розвитку і розширення фортепіанного репертуару стали 1972–1980 роки, коли Я. Ряетсом були створені цикли «24 багателі», «24 прелюдії», «24 маргіналії», сонати (з П'ятою по Дев'яту) і друга редакція його Четвертої сонати⁶. Цікавим твором в доробку митця стала Токата⁷. У творчості Я. Ряетса з'являється ще один, новий для нього, аспект, пов'язаний зі ставленням до фольклору. Якщо в ранніх творах композитора майже немає елементів народної музики, то цикл «24 прелюдії» написаний на матеріалі естонських наспівів, узятих з фольклорної збірки Х. Тампере.

Стилістичні пошуки призводять Я. Ряетса до створення вишуканого фортепіанного циклу «24 маргіналії⁸» (1979–1980 рр.), що має присвяту Калле Рандалю⁹, в якому композитор трактує європейську традицію крізь призму естонського мінімалізму. Назву опус отримав завдяки тому, що на його створення митця надихали різноманітні звучання в оточуючому його музичному світі – починаючи від музики Бароко і завершуючи побутовою музикою 1980-х. Під час створення циклу композитор намагався зафіксувати те, що чуло його вухо, без наміру щось стилізувати чи наслідувати, отже, «Маргіналії» можна вважати свого роду нотатками, стислими музичними коментарями (Arujärvi, 2008). П'єси за жанром нагадують фортепіанні прелюдії: в основі кожної мініатюри – самостійне тематичне ядро та його подальший розвиток, певний характер, в основі циклу – чергування швидкого і повільного руху. Лаконічність творів не в останню чергу обумовлена раціоналізмом автора, який з метою запису твору на платівку зменшує хронометраж циклу до 30 хвилин (одна сторона вінілу). Більшість п'єс мають тривалість менше однієї хвилини, деякі – до 30 секунд.

⁶ Соната No. 4, Op. 36 (1969); всього в творчому доробку композитора 10 сонат для фортепіано.

⁷ Токата (1968) – обов'язковий твір IV Міжнародного конкурсу піаністів імені П. І. Чайковського (1970).

⁸ Композитором було створено аранжування циклу для електронних інструментів, а також опус «Маргіналії» для двох фортепіано (1982).

⁹ Видатний естонський піаніст.

Музична мова п'єс на той час була футуристичною. Окрім акордів-кластерів, деякі номери мають на увазі використання мікротоновості. Так, 1980 року була створена транскрипція «Маргіналій» для електронного складу, обумовлена внутрішньою потребою митця у ґрунтовній переробці музики оригіналу, додаванні нового матеріалу та створенні партитури, що відповідає вимогам електронних інструментів. Варто зазначити, що твір Я. Ряетса розпочинає епоху електронної музики, яка стрімко розвивалася й досягла піку в наші дні. Важливо пам'ятати і про те, що остинатність, котра присутня в опусі, притаманна естонському фольклору, а тематизм більшості п'єс циклу має народні витoki. Тому виконавці не повинні намагатися подолати одноманітність в остинатних формулах та штучно знаходити «різноманіття» у фактурі.

У 1970 роки поруч із вже відомими нам іменами з'являються нові, що належать талановитій плеяді молодих композиторів. Серед них – Раймо Кангро, Арво Пярт та Рене Ееспере. Творчим послідовником Я. Ряетса став його учень **Раймо Кангро** (*Raimo Kangro*, 1949–2001). Його перу належать Сюїта для фортепіано (Op. 1), чотири Сонати (Op. 1, 8, 15, 23), Варіації (Op. 35) та цикл з чотирьох п'єс (Op. 4). У творах композитора ми знаходимо остинатність, притаманну естонському архаїчному фольклору, техніку *martellato*, дисонуючі акорди та кластери. Р. Кангро використовує й сучасні танцювальні ритми.

Яскравим представником естонської музичної культури та репрезентантом її на міжнародній музичній арені став **Арво Пярт** – сучасний композитор, який завжди працював поза тенденціями. Він першим відчув потребу слухача у тиші, спокої, красі та відсутності інформаційного шуму. В ранній період творчості митець звертався до стилістики неокласицизму та модерну. У 1976 році він винайшов власну естетику «нової простоти» та відповідну композиторську техніку, яку назвав *tintinnabuli*, що специфічно втілила принципи мінімалізму. Фортепіанні твори А. Пярта добре відомі виконавцям в усьому світі.

Тяжіння до мінімалізму як напряму в музиці, що притаманне багатьом естонським композиторам, можна простежити

і у творчості **Рене Ееспере** (*René Eespere, 1953*); отже, сфокусуємо увагу на його циклі «Музичні скриньки». У цій серії мініатюр, що відрізняються скромними масштабами, композитор показав себе прекрасним майстром форми, і якщо не новатором в області фортепіанної фактури, то прекрасним її знавцем.

Цикл складається з двох зошитів¹⁰, кожен з яких вміщує чотири п'єси. Р. Ееспере не випадково обирає інструментом для виконання своїх мініатюр фортепіано, його тембральні фарби здатні повною мірою передати звучання «чарівного» механізму і відтворити казковий образ. Всі п'єси мають загальні ознаки: лаконічність, розріджену фактуру, використання високого регістру, відсутність будь-якої динаміки та агогіки. Лише наприкінці деяких з них Р. Ееспере застосовує уповільнення, немов імітуючи закінчення накруту (заряду) у скриньки. Серед цікавих композиторських прийомів можна назвати змінний розмір, що притаманний естонському фольклору. Так, наприклад, у першій мініатюрі ми зустрічаємо $5/4$, $6/4$, $7/4$ та $8/4$, також композитор використовує умовний поділ на такти. Р. Ееспере, в особистому листуванні¹¹ з автором статті, називає скриньки «сумішшою музики в стилі бароко та мінімалізму, з певним впливом галантного стилю французьких клавесиністів».

З 1990 років розпочинається новий, *сучасний етап* розвитку фортепіанної музики естонських композиторів, що пов'язаний із відновленням суверенітету Естонії. У цей період в царину фортепіанної музики із твором «*Concentus*» (1995) повертається Р. Ееспере після тринадцятирічного мовчання¹². Твір має присвяту: «Моєму найкращому другу, братові Тармо». За фактурним викладенням, інтонаційними зворотами та загальним емоційним станом «*Concentus*» нагадує відому композицію Арво Пярта «*Für Alina*». У своєму творі Р. Ееспере використовує класичну нотацію, на відміну від колеги, вказує тональність – сі-мінор, розмір – перемінний, додає темпові та динамічні ремарки. Автор створює

¹⁰ «Музичні скриньки I» (1978–1979), «Музичні скриньки II» (1980–1982).

¹¹ Лист зберігається в особистому архіві автора статті.

¹² «Вісім ригурнелів» (1978–1982) – «*Concentus*» (1995).

алюзію на стиль попередника – *tintinnabuli* за допомогою, перш за все, статичності одного голосу (октавний унісон звука «сі» у крайніх регістрах), що нагадує великий дзвін, та мелодійності другого голосу, що викладений з подвоєнням у дециму та сексту, ніби «сонорно забарвлений унісон» (Токун, 2010).

Твір написаний у складній тричастинній формі, де середній розділ контрастує з матеріалом крайніх. Неквапливий рух надихає слухача на екзистенціальні роздуми. На відміну від крайніх частин, середній розділ має доволі збуджений і рішучий характер.

Р. Ееспере притаманна точність композиторських вказівок, що виключає елемент виконавського свавілля у процесі відтворення концертної п'єси. У цьому ми можемо переконатися, аналізуючи виконавську інтерпретацію Т. Ееспере¹³. Привертає увагу вишукане туше піаніста. Він майстерно передає різнобарв'я регістрових фарб фортепіано. За рахунок «віддалення» фактури створюється ефект, який нагадує відлуння, що розчиняється у безмежному просторі. Також цей прийом допомагає слухачеві диференціювати поліфонічну фактуру композиції. Оскільки піаніст тонко відчуває специфіку побудови фраз твору, складається враження безупинної живої музичної тканини. Важливу роль у «*Concentus*» виконує педалізація. Завдяки їй твір звучить об'ємно, створюється відчуття храмового простору, начебто звуки підіймаються вгору, утворюючи звукову арку. Т. Ееспере виконує твір самобутньо, і його інтерпретація викликає інтерес у широкій слухачької аудиторії.

Для творчості Р. Ееспере характерне втілення екзистенціальних ідей, а в музичній мові композитора знаходимо прийоми гетерофонії та поліфонії, стилізації, від епохи Бароко до сучасного року, звернення до естонської народної музики.

Роки Незалежності позначені появою нових композиторських імен, серед яких – Тиніс Кауман, Ліза Гірш та Пярт Уусберг.

Тиніс Кауман (*Tõnis Kaumann*, 1971), учень трьох видатних

¹³ Тармо Ееспере (н. 1959), брат композитора Рене Ееспере і виконавець його фортепіанних творів.

естонських митців¹⁴, створив яскравий і неповторний авторський стиль, в якому поєднав стилістичні складові, що сходять до джазу, віденської класики та Бароко, прикрасивши все щедрим гумором. На ранньому етапі творчого шляху музична мова митця мала схожість із музикою С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича, однак, з часом, в ній чітко став простежуватися вплив доби Бароко та яскраве почуття гумору. Принципом розвитку майже всіх творів Т. Каумана виступає імпровізація. Незважаючи на використання стилістичних прийомів різнорідних напрямків, його музика не позбавлена свіжості та індивідуальності.

Серед творів для фортепіано Т. Каумана знаходимо цикл із Трьох етюдів (2003): «Етюд з ходячим басом», «Етюд із бурхливим ритмом» та «Етюд про вивчення етюду»; Дві п'єси (2009): «Для Кароліни», Варіації на французьку народну пісню «*La misère chasse le balai dans le puits*». Досить показовий взірць гумору композитора – п'єса «Соната для фортепіано № 3, I частина “Паморозь”» (2017)¹⁵. Найбільш «свіжим» твором Т. Каумана, на момент написання цієї статті, можна вважати «*Folia Antiqua*» (2017), що має присвяту вчителєві, Я. Ряетсу.

Кардинально інші засоби виразності обрала Ліза Гірш (*Liisa Hirsch*, 1984), створюючи концептуальні композиції. Авторка зацікавлена тембральною стороною музики та намагається відтворити в ній звуки природи. Головною ознакою композиторського стилю мисткині стали експерименти з температурацією та препарацією фортепіано.

Ліза Гірш закінчила Естонську академію музики і театру у Тойво Тулева (*Toivo Tulev*, 18.07.1958) 2009 року (композиція), Іллі Іварі (фортепіано), Марго Килар (електронна музика) та у Анто Петта (імпровізація). 2015 року отримала ступінь магістра композиції у Королівській консерваторії Гааги під керівництвом

¹⁴ Закінчив Талліннську музичну школу у Рене Ееспере, Естонську академію музики і театру у Раймо Кангро (1989–1994) та отримав ступінь магістра у Яана Ряетса (2000).

¹⁵ Гумор у тому, що композитор не написав жодної сонати для фортепіано, лише п'єсу з назвою «Соната № 3, I частина».

Пітера Адріяанша (*Peter Adriaansz*) та Корнеліса де Бондта (*Cornelis de Bondt*). 2017 року була удостоєна музичної премії Heino Eller Music Prize.

Два твори з творчого доробку Л. Гірш яскраво підкреслюють оригінальність її композиційного методу. Ці п'єси написані для фортепіано, препарованих таким чином, що у звучанні досягається ефект мікротоновості (мікрохроматики). Так авторка ніби відсилає слухача до творчості І. Вишнеградського, композитора, що один з перших у ХХ столітті систематично втілював такий метод (Гуренко, 2009).

«Terrains» (2018) – твір для двох, по-різному налаштованих, фортепіано та одного виконавця. Інструменти налаштовані так, що одна мажорна третина містить дванадцять тонів. Завдяки цьому подібні звуки мають різні тембральні відтінки, створюючи тим самим вібраційні частоти. Мінімальна динаміка викликає ритмічні коливання: одні звуки відбиваються від поверхні, інші – ні. Цей твір, за словами композиторки, відтворює безперервний процес руху вниз.

У п'єсі «Quantum Well»¹⁶ (2020) фортепіано препароване за допомогою прищіпок різних розмірів таким чином, що підготовлені струни опускаються до звучання майже в унісон з непідготовленими струнами. Це створює тембральну взаємодію в тісному гармонічному просторі. Щоб підсилити ритмічну випадковість у «атомному ландшафті» цієї п'єси, піаніста просять грати якомога тихіше та швидше, щоб молоточки ледь торкалися до струн, а іноді й не активувалися взагалі.

Л. Гірш відкрита до музичних експериментів, своєю творчістю презентує дослідницький підхід до композиції та намагається розвивати вміння зосередженого слухання у публіки.

Ще одним представником сучасної естонської музичної культури виступає **Пярт Уусберг** (Pärt Uusberg, 1986). Композитор

¹⁶ Квантова яма – плоска напівпровідникова гетероструктура, в якій тонкий шар напівпровідника з вужчою забороненою зоною затиснутий між двома напівпровідниками з широкою забороненою зоною таким чином, щоб забезпечити розмірне квантування електронних рівнів.

закінчив Талліннську музичну школу імені Георга Отса за класом хорового диригування у Хелі Юргенсона, де також вивчав композицію у Ало Пилдмяе та Галини Григор'євої. 2012 року Уусберг отримав ступінь бакалавра композиції в Естонській академії музики та театру Тину Кирвица. 2014 року – ступінь магістра композиції у Тойво Тулева.

Основну частину творчості митця складає хорова музика, але він охоче пише твори і для фортепіано. Їх милозвучна та медитативна атмосфера захоплює своєю простотою, ніжністю та емоційними кульмінаціями. П. Уусберг відомий як композитор і за межами Естонії. 2010 року його фортепіанна п'єса “Paradiis” була обрана до програми Всесвітнього дня нової музики в Сіднеї через окремий конкурс Momentary Pleasures, у якому композиторам було запропоновано створити п'єсу для фортепіано за один день.

У доробку молодого митця є фортепіанні твори: цикл «Прелюдії» (2004–2005), п'єси «Paradiis» (2009), «Mood of Loviisa» (2013), «Marianne Laumets» (2013) та «Pala-Fantaasia» (2017), що має присвяту Йохану Рандвере – найактивнішому учаснику фестивалю “Дні сучасної естонської музики” (Dixon, 2015). В цілому фортепіанна творчість композитора спонукає до екзистенціальних роздумів, дарує слухачу та виконавцю почуття спокою завдяки медитативності та вчить вслухатися у тишу.

На даний момент сучасні естонські композитори продовжують свою діяльність, збагачуючи репертуар професійних виконавців та початківців новими творами. Творчий доробок цих обдарованих музикантів приваблює високим рівнем професіоналізму та умілим володінням арсеналом виразних засобів, накопичених музичною культурою Естонії.

Висновки. Інтерпретуючи твори інонаціонального репертуару, виконавець має пройти шлях, зворотний композиторському. Першим кроком на ньому має бути ознайомлення з репертуаром, другим – опрацювання відомостей про життя і творчість автора музики, третім – осягнення національно-ментальних особливостей музики, її виконавського контексту та пов'язаних з ним традицій. Цей алгоритм допоможе виконавцеві відтворити

звуковий образ та форму, вибудовані уявою автора музики і зафіксовані в нотному тексті.

Національна специфіка естонських фортепіанних творів відображається в певних рисах: споглядальному та меланхолійному характері музики, зверненні до циклів малих форм («маргіналії», «скриньки»), багатоголосі і поліфонічності фактури (вплив хорової культури), звукозображальності («канель»), фольклорному тематизмі, носіями якого стають пісенні (колискові) й танцювальні (полька, рейнлендер) інтонації, змінні розміри.

Представлений у статті історичний огляд шляхів розвитку естонської фортепіанної музики дає підстави сучасному виконавцю іншої країни скласти уявлення про її найхарактерніші риси. Незважаючи на порівняно невеликі розміри Естонії, її музика зробила швидкі та впевнені кроки, які привели її до концертних зал та на престижні сцени в різних частинах світу. Значним є внесок в цей процес відомих естонських композиторів Хейно Еллера, Марта Саара, Рудольфа Тобіаса, Яана Ряетса, Арво Пярта, Рене Ееспере та інших.

Становлення національної інструментальної музики, в тому числі фортепіанної, відбувалося у *три етапи*, на кожному з яких композитори так чи інакше відбивали своєрідність естонської культури та її ментальну самобутність (стриманість, раціональність мислення, схильність до споглядальності, розміркованості, медитативності, лаконічності висловлювання).

Етап *генези*, представниками якого стали Р. Тобіас, М. Саар, А. Лемба, А. Ведро та Х. Еллер, ознаменувався появою значної кількості обробок естонських народних пісень, які легко піддавались гармонізації у межах мажоро-мінорної системи. Національний зміст набуває універсальності завдяки засобам, що сформувалися у західноєвропейській музиці. Тяжіння до стриманості та лаконічності знаходить вияв у частому звертанні композиторів до малих форм, де короткий тематичний матеріал стає основою всієї п'єси.

На етапі *інтенсивного розвитку* відбувається збагачення тематики і жанрового спектру творів та перехід на більш

високий рівень оволодіння прийомами та стилістикою тогочасного західноєвропейського композиторського письма. Естонські композитори – ключовими фігурами на цьому етапі постають Х. Еллер, Я. Ряетс, Р. Кангро, А. Пярт, Р. Еспере – виявляють особливу прихильність до неокласичного та мінімалістського напрямків. Основою музичної мови багатьох фортепіанних творів цього періоду є остинатність – безкінечне повторення без активного розвитку матеріалу, окрім мінімального варіювання – так у музиці втілюються раціональність та лаконічність мислення, а його творча самобутність призводить до появи циклів з «незвичайними» і навіть «дивакуватими» жанровими назвами, такими, як «маргіналії» та «музичні скриньки».

Третій, *сучасний*, етап характеризується засвоєнням та розвитком новітніх композиторських технік та сміливим використанням досягнень митців ХХ століття, синтезом різних стилевих напрямків, експериментами в області організації звуковисотного простору, від введення додекафонії та атональності до застосування розширено-тональної, модальної та мікротональної системи. Твори композиторів, що з'явилися на музичній арені в цей період – Тиніса Каумана, Лізи Гірш, Пярта Уусберга – найчастіше передають споглядально-меланхолійні настрої та спрямовують до екзистенціальних роздумів. Творчі пошуки естонських митців сьогодні спрямовані до синтезу традицій і новацій, що уможливує створення неповторної композиторської мови на основі стилістичних принципів національної та світової музики. Результати цих пошуків – нові неповторні твори – віддають на волю виконавцеві величезний інтерпретаційний потенціал.

Перспектива подальшого розвитку теми. Фортепіанна спадщина естонських композиторів в аспекті аналізу національної специфіки музичної мови на сьогоднішній день залишається відкритою для наукових досліджень. Це передбачає, насамперед, знайомство з фортепіанним доробком кожного з митців та його ретельний аналіз. Отримані результати сприятимуть розширенню репертуару для сучасної навчальної практики в системі музичної освіти.

ЛІТЕРАТУРА

- Гуренко, Н. (2009). Иван Вышнеградский: теория и практика микрохроматики. *Проблемы музыкальной науки*, 1, 142–147.
- Клотинь, А. (1973). О современной музыке народов Советской Прибалтики. В сб. *Музыкальный современник*, сс. 123–143. Москва: Советский композитор.
- Реммел, Р. & Хумал, М. (1988). *Хейно Эллер. Жизнь и творчество*. Ленинград: Советский композитор.
- Ройзман, Л. (1960). *Органная культура Эстонии*. Москва: Музгиз.
- Свиридов, Г. (1983). Молодые силы эстонской музыки. В сб. *Книга о Свиридове*, сс. 232–235. Москва: Советский композитор.
- Токун, Е. А. (2010). *Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва.
- Хумал, М. (1981). *Гармония Х. Эллера в свете современных тенденций гармонического письма*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград.
- Arujärvi, E. (2008). *Helilooja Jaan Rääts*. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
- Dixon, G. (2015). Estonian Music Days Festival, opening weekend, 10–12 April 2015, *Tempo*, 69 (274), 70–72.
- Hillier, P. (1997). *The Music of Arvo Pärt*. London: Oxford University Press.
- Karnes, K. & Braun, J. (Eds.) (2013). *Baltic Musics/Baltic Musicologies: The Landscape Since 1991*. London: Routledge.
- Leichter, K. (1964). *Mart Saar (elu ja tegevus)*. Tallinn: Eesti Riiklik.
- Leichter, K. (1970). *Kaasaja muusikast*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Normet, L. & Vahter, A. (1968). *Sowjet Estnische Musik*. Tallinn : Eesti Raamat.
- Olt, H. (1972). *Modern Estonian composers*. Tallinn: Kodumaa.
- Päts, R. (1968). *Rudolf Tobias*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Randvere, J. (piano). (2018). Artur Lemba. Fantaasia eesti rahvaviisiidele / Fantasy on Estonian Folk Tunes. Festival “Virmalised – Eesti klaverimuusika läbi sajandi” / Festival “Northern Lights Treasury of Estonian Piano Music” 14th of February 2018, Estonia Concert Hall. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=jt5lBzYg52Y>
- Sturman, J. L. (Ed.). (2019). *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore; Washington DC; Melburn: SAGE Publications.
- Vahter, A. (Ed.) (1968–75). *Eesti muusika*. (Vols. 1–2). Tallinn: Eesti Raamat.
- Waren, W. (2012). Theories of the Singing Revolution: An Historical Analysis of the Role of Music in the Estonian Independence Movement. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43 (2), 439–451.

Stanislav Pylypenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student at the Department of Interpretation
and Music Analysis,

e-mail: pylypenkostanislav1493@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5180-8080

ESTONIAN PIANO MUSIC: WAYS OF DEVELOPMENT (COMPREHENSION OF FOREIGN REPERTOIRE BY A MODERN PERFORMER)

***Statement of the problem.** The article is devoted to the problem of studying the foreign repertoire by the performer. By studying the works of composers of any country, the performer gets the opportunity to comprehend the achievements of another culture, thereby deepening the imagery of their own interpretations and expanding their audience. This determines the relevance of the presented study, the purpose of which is to try to outline the ways of development of Estonian piano music and to reveal the originality of the musical language of prominent Estonian composers, based on iconic works of different periods.*

***Literature review.** It should be noted that today there are few scientific works in Estonia that help an international performers to understand the essence and originality of the piano works by Estonian composers. Some scientific studies were written still in the 60-90s of the last century. Most of the authors (Roizman, 1960; Normet and Vakhter, 1968; Leichter, 1970; Olt, 1972; Sviridov, 1983) cover the piano works of the Estonian composers in the context of the general development of Estonian musical culture. The lack of the special researches, concerned with piano art of Estonian composers stipulates **the novelty of this study**. For the first time not only in Ukrainian musicology, but also in the world, the piano heritage of the Estonian composers became the focus of attention. **The research methodology.** For revealing the abovementioned issues it was necessary to use a set of scientific approaches uniting the principles of music-theoretical, historical and performing analysis.*

***The results and conclusions.** The historical overview of the development of Estonian piano music presented in the article provides*

an opportunity for a modern international performer to get an idea of its most characteristic features. It was found that the formation of piano works took place in Estonia in three stages, in each of which the features of the national mentality were embodied with the help of historically determined stylistics of musical language and the use of appropriate compositional techniques. It is argued that Estonian mental traits such as restraint, contemplation, meditation, rationality, striving for simplicity and conciseness have also manifested themselves in piano works: over the centuries, this mental identity has been reflected in the work of composers of different generations.

The practical significance. *The obtained results allow to outline the genre system of piano works of Estonian composers and provide an opportunity to promote their works in the musical circles of Ukraine, expanding the modern performing repertoire.*

Key words: *piano art, contemporary music performance, Estonian music, national musical language, Estonian mentality.*

REFERENCES

- Arujärvi, E. (2008). Composer Jaan Rääts. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus [in Estonian].
- Dixon, G. (2015). Estonian Music Days Festival, opening weekend, 10–12 April 2015, *Tempo*, 69 (274), 70–72 [in English].
- Gurenko, N. (2009). Ivan Vyshnegradsky: theory and practice of microchromatics. *Problems of musical science*, 1, 142–147 [in Russian].
- Hillier, P. (1997). *The Music of Arvo Pärt*. London: Oxford University Press [in English].
- Humal, M. (1981). H. Eller's harmony in the light of modern trends in harmonic writing. (Extended abstract of PhD thesis). Leningrad N.A. Rimsky-Korsakov State Conservatory. Leningrad [in Russian].
- Karnes, K. & Braun, J. (Eds.) (2013). *Baltic Musics/Baltic Musicologies: The Landscape Since 1991*. London: Routledge [in English].
- Klotin, A. (1973). On the modern music of the peoples of the Soviet Baltic. In *Musical contemporary*, pp. 123–143. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Leichter, K. (1964). *Mart Saar (life and activities)*. Tallinn: Eesti Riiklik [in Estonian].
- Leichter, K. (1970). *About contemporary music*. Tallinn: Eesti Raamat [in Estonian].
- Normet, L. & Vahter, A. (1968). *Soviet Estonian Music*. Tallinn: Eesti Raamat [in Estonian].
- Olt, H. (1972). *Modern Estonian composers*. Tallinn: Kodumaa [in Estonian].
- Päts, R. (1968). *Rudolf Tobias*. Tallinn: Eesti Raamat [in Estonian].
- Randvere, J. (piano). (2018). Artur Lemba. Fantaasia eesti

- rahvaviisidele / Fantasy on Estonian Folk Tunes. Festival “Virmalised – Eesti klaverimuusika läbi sajandi” / Festival “Northern Lights Treasury of Estonian Piano Music” 14th of February 2018, Estonia Concert Hall. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=jt5lBzYg52Y> [in Estonian, English].
- Rommel, R. & Humal, M. (1988). *Heino Eller. Life and art*. Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Roizman, L. (1960). *Organ culture of Estonia*. Moscow: Muzgiz [in Russian].
- Sturman, J. L. (Ed.). (2019). *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore; Washington DC; Melburn: SAGE Publications [in English].
- Sviridov, G. (1983). Young forces of Estonian music. In *Book about Sviridov*, pp. 232–235. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Tokun, E. A. (2010). *Arvo Pärt. Tintinnabuli: technique and style*. (PhD diss.). Moscow P.I. Tchaikovsky State Conservatory. Moscow [in Russian].
- Vahter, A. (Ed.). (1968–75). *Estonian music*. Tallinn: Eesti Raamat [in Estonian].
- Waren, W. (2012). Theories of the Singing Revolution: An Historical Analysis of the Role of Music in the Estonian Independence Movement. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43 (2), 439–451 [in English].

Стаття надійшла до редакції 18 грудня 2021 р.