

<https://doi.org/10.3176/hum.soc.sci.1978.2.04>

М. ХУМАЛ

О ВЫРАЗИТЕЛЬНОЙ РОЛИ ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ Х. ЭЛЛЕРА

Есть композиторы, чья музыка не ошеломляет своей новизной, но тем не менее воспринимается, как нечто весьма значительное и содержательное. Это относится и к Хейно Эллеру — одному из основоположников эстонской профессиональной музыки.¹ При первом знакомстве с его творчеством многое может остаться незамеченным, однако при пристальном вслушивании воспринимается значительный заряд мысли и чувства. Подобно тому, как Эллер любил начинать свои произведения как бы незаметно, плавно погружаясь в некое воображаемое звуковое пространство, сама музыка композитора тоже постепенно, шаг за шагом, проникала в душу его народа.

Индивидуальный почерк Эллера-композитора сложился лишь в результате длительных поисков. В начале творческого пути (до середины 20-х годов) он находился под сильным влиянием ряда современных ему музыкальных явлений, в первую очередь северных национальных школ и особенно творчества Грига и Сибелиуса. В основном Эллера сближает с ними использование интонаций народной музыки. Другим источником влияния был импрессионизм, прежде всего творчество Дебюсси, с которым Эллер смог познакомиться еще во время учебы в Петербурге. О близости к импрессионизму свидетельствует гармоническая и тембровая красочность его произведений. Весьма сильным оказалось и влияние русских композиторов «петербургской школы» (как Римского-Корсакова, так и членов Беляевского кружка). Оно проявилось, например, в жанровых предпочтениях, в области фактуры, гармонии и в трактовке оркестра. Примером новой, более современной техники письма послужило для Эллера творчество Скрябина (особенно его средний период), а через него — все позднеромантическое и ранне-экспрессионистское направление в музыке, основу которого заложили Вагнер и Лист (Лист был одним из любимых Эллером композиторов).

Несмотря на различные влияния уже многие ранние произведения Эллера отмечены столь ярко выраженными «эллеровскими» чертами, что их с полным основанием можно причислить к наивысшим достижениям композитора. К ним относятся, например, симфоническая картина «Сумерки» (1917), симфонические поэмы «Заря» (1915—1920) и «Зовы

¹ Хейно Эллер (1887—1970) учился в Петербургской консерватории (по специальности композиции у профессора В. Калафати), в 1920—1940 гг. преподавал композицию и теорию музыки в Тартуской высшей музыкальной школе, с 1940 г. до конца жизни был профессором Таллинской государственной консерватории. В 1967 г. ему было присвоено звание народного артиста СССР. Творчество Х. Эллера ограничивается почти исключительно инструментальными жанрами: три симфонии, шесть симфонических поэм, две симфонические картины, пять сюит и другие симфонические произведения, концерт для скрипки с оркестром, пять струнных квартетов, две скрипичные и четыре фортепианные сонаты, произведения для различных инструментов.

ночи» (1920), а также фортепианная пьеса «Родной напев» (1918).² Их воздействие на слушателей самых различных кругов объясняется более глубокими достоинствами, чем просто общительность интонаций.

Ранние произведения Эллера создавались в годы бурных общественных событий начала века, вызвавших к жизни в эстонской литературе и искусстве направление, которое часто называют неоромантизмом. Оно в известной мере стало продолжением национального романтизма XIX века, но впитало в себя и повышенное внимание к профессиональному мастерству художников и культурно-эстетическому уровню их произведений. В музыке данное течение нашло наиболее яркое выражение именно в ранних сочинениях Эллера, обозначивших собой начало нового этапа в развитии эстонской профессиональной музыки. Для многих из них особенно характерны романтически-живописные, иногда даже несколько фантастические образы природы, значительно отличающиеся от просветленного покоя более поздних музыкальных пейзажей Эллера.

В зрелом творчестве Эллера тоже именно образы природы занимают одно из центральных мест. Любовь к родной природе вообще отличала натуру композитора. Его ученица, эстонская пианистка Хельё Сепп, автор книги «Фортепианное творчество Хейно Эллера», пишет: «Эллер — личность спокойная, уравновешенная, рассудительная, основательная и скромная. Большой поклонник природы, он любит и в своем творчестве рисовать картины природы. В соответствии со своим темпераментом, он и здесь видит в первую очередь... спокойствие, равновесие, упорядоченность и совершенство форм».³ С образами природы связаны и названия почти всех программных сочинений Эллера: «Заря», «Сумерки», «Зовы ночи», «Сосны», «Белая ночь», «Полет орла» и многие другие. В беседе по Эстонскому радио (8 декабря 1946) композитор сказал, что любовь к природе является, в сущности, содержанием всех его произведений.

Совершенно естественно, что такая тематика сближает Х. Эллера с музыкальным импрессионизмом. Однако по-своему следуя некоторым аспектам импрессионистской музыки (например, творчества Дебюсси), Эллер в своем творчестве все же во многом расходится с ней. Его музыке в гораздо большей мере свойственно постоянство ощущений, а колорит, хотя и играет важную роль, никогда не становится самоцелью, главным объектом внимания — он возникает как бы между прочим. В центре внимания у Эллера почти всегда находится мелодия — главная носительница личного начала в музыке. С другой стороны, все то, что окружает мелодию — тембровая палитра сопровождения, гармония —, чаще всего непосредственно связывается с образами природы, окружающей человека. Тем самым эти средства дорисовывают и конкретизируют «пейзаж» данного произведения до большой рельефности.

Сколь бы большой ни была роль природы, тематика музыки Эллера все же не ограничивается ею. В ряде произведений композитора, особенно в Первой симфонии (1936), звучат эпические темы, наряду с тонкими акварельными настроениями встречаются мужественные, лапидарные образы.

Кроме лирики и эпики, в зрелом творчестве Эллера можно найти и динамичные, беспокойные образы, неожиданно выделяющиеся на фоне общей уравновешенности музыки композитора. Среди относительно немногочисленных произведений драматического характера следует назвать Второй струнный квартет (1930), Элегию для струнного оркестра

² Последняя более известна в авторской обработке для струнного оркестра (1953).

³ H. S e p p, Heino Elleri klaverilooming. Tallinn, 1958, с. 91.

с арфой (1931), Фантазию для скрипки соло (1931), а также некоторые поздние произведения, прежде всего Третью симфонию (1961).

Одна из интереснейших сторон музыкального языка Эллера — его гармония. Наряду с мелодикой, она стала главным выразителем творческой индивидуальности композитора. Хотя по степени своеобразия и новизны стиля музыку Эллера нельзя сравнивать с творчеством ведущих композиторов XX века, все же и в ней нашли отражение основные тенденции развития современной музыки, где, в частности, значительно повысилась тематически-содержательная роль гармонии. В результате оригинальные принципы и закономерности гармонической организации стали своеобразием не только творчества в целом каждого композитора, но и отдельных произведений.

Среди ранних сочинений Эллера с точки зрения гармонического

1 *Andante*

pp

Ob. espr.
p

pp

cresc. *Cor.* *v.le* *p* *pp*

mf



языка наибольший интерес представляют симфоническая поэма «Заря» и пьеса «Родной напев» (примеры 1 и 2). Характерна для них внешняя простота гармонического языка — диатонический строй, неальтерированная аккордика (преимущественно трезвучия и септаккорды). Однако композитор использует внутренние ресурсы такого весьма узкого круга выразительных средств максимально результативно, прежде всего путем разнообразного использования колористических средств гармонии, сочетая два разных вида гармонического фонизма — статичный и процессуальный. Первый возникает чаще всего как результат широкого применения побочных септаккордов, содержащих в себе своеобразную красочность звучания (композитора особенно привлекало терпкое звучание большого мажорного септаккорда), второй — благодаря нетрадиционному сопряжению аккордов, разнообразным натурально-ладовым оборотам и связанной с ними переменности гармонических функций. Сочетание этих двух видов фонизма придает гармонии в музыке Эллера большую внутреннюю активность, препятствует проявлению какой бы то ни было инерции и трафаретности приемов и заставляет воспринимать чуть ли не каждый гармонический оборот как событие.

Благодаря ограничению активности основных тональных функций музыке Эллера присуща ладотональная децентрализация, несмотря на преобладание диатоники и неальтерированной аккордики. Если, следуя концепции Л. Мазеля, два основных направления в развитии европейской музыки XIX века вести соответственно от Вагнера и Мусоргского, то очевидна преемственная связь музыки Эллера со вторым направлением. В отличие от «тристановского» стиля, где децентрализация тональности обусловлена преобладанием хроматических и при этом доминантовых в своей основе напряжений, у Эллера, как и у Мусоргского, «выразительные фонические эффекты гармонии связаны с изначальным уменьшением роли автентизма и доминантовых тяготений.»⁴

Таким образом, своеобразие гармонии ранних произведений Эллера заключается в сочетании простоты одних аспектов гармонического языка с большой усложненностью и утонченностью других. Относительная простота аккордового материала делает широко доступным музыкальный язык Эллера, а внутренняя интенсивность гармонического процесса создает ощущение большой значительности происходящего и является одним из факторов, придающих этим произведениям непреходящую художественную ценность.

В конце 20-х годов наступил период творческой зрелости Эллера.

⁴ Л. Мазель, Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 465.

Он знаменует собой кристаллизацию не только тематики творчества, наиболее соответствующей темпераменту и мироощущению композитора, но и самобытности его музыкального языка — как мелодики, так и гармонии.

Выразительность эллеровских мелодий состоит не в размахе мелодической линии, а в изменчивости рисунка отдельных фраз и ритмическом разнообразии. Особенно примечательно их интонационно-ладовое строение. Ядра большинства тем Эллера состоят из нескольких звуков, принадлежащих к бестритоновым и бесполутоновым звукорядам по четыре или пять звуков. Так, типичной структурой тематического ядра Эллера является комплекс, включающий I, IV, V и низкую VII ступени лада — как бы «визитная карточка» его музыки.⁵ Только в дальнейшем развитии мелодии к этому ядру постепенно прибавляются новые звуки, причем и здесь характерно вытеснение тритона из мелодии. В мелодиях такого ладового строения роль неустойчивости почти сведена на нет. Этому способствуют и присущие Эллеру уравновешенность мелодической линии, спокойный темп, что создает часто настроение глубокой задумчивости (см. пример 3).

Такие интонационно-ладовые особенности мелодики, несомненно, имеют корни в эстонской народной музыке, где, например, широко распространены триходы и бестритоновый звукоряд мажорного гексахорда.⁶ Кроме того, примером для Эллера могли послужить и мелодика Дебюсси, и даже грегорианский хорал.

Формирование ярко индивидуального склада мелодики, и, в частности, тематизма создало предпосылки для дальнейшей индивидуализации гармонического языка Эллера. Мелодия и гармония у него всегда взаимно обогащают друг друга. Х. Сепп пишет: «Его мелодии не парят, словно фимиамы, над нашими головами. Они зазвучат не столько вширь, сколько вглубь — вместе с гармонией».⁷

В произведениях Эллера, связанных с образами природы, роль гармонии состоит прежде всего в ладовом обогащении мелодии. На фоне стабильной ладотональной основы мелодии в гармонии на каждом шагу возникают все новые и новые мимолетные оттенки натуральных ладов (пример 3 — «Белая ночь» из «Симфонической сюиты», 1939). Как и в ранних сочинениях Эллера, среди аккордовых последований наиболее характерны плагальные обороты. Широкое применение всевозможных видов плагальности составляет одну из самых замечательных особенностей музыки Эллера вообще.⁸

Плагальные и прежде всего «обращенные» (типа V—IV) обороты обладают особым фоническим качеством открытости, отличающим их от традиционных автентических оборотов, в которых направления тяготений однозначно определены; подобные обороты часто ассоциируются

⁵ Здесь проявляется, впрочем, характерное для музыки XX века стремление к тематизации ладовых звукорядов.

⁶ Наблюдение о существовании в мелодике Эллера системы кварто-секундовых опорных оборотов (образующихся метроритмически опорными звуками) и квинтовых структур принадлежит эстонскому музыковеду О. Туйск. В своей неопубликованной статье «Одно соло гобоя Хейно Эллера в аспекте проблемы национального своеобразия» О. Туйск также связывает эти особенности мелодики Эллера с интонационно-ладовым своеобразием эстонской народной музыки.

⁷ H. S e r p, Heino Eller. «Sirp ja Vasar», 14. mai 1965.

⁸ Под плагальными в широком смысле слова следует понимать не только более традиционные гармонические обороты типа I—V или IV—I, но и восходящие терцовые, и особенно характерные для Эллера нисходящие большесекундовые («обращенные», типа V—IV) последования аккордов. О таком расширении понятия плагальности (и, соответственно, автентичности) см.: L. V a r d o s, *Modális harmóniák*. Budapest, 1961, гл. II.

Moderato assai

3

p *Arpa*

V-ni

p *п.*

Cor.

V-le

pp

mp cantando

cor. ing. espr.

pp

cresc.

The image shows a page of a musical score. At the top, it is marked 'Moderato assai'. The score is divided into several systems. The first system includes parts for 'Arpa' (harp), 'V-ni' (violins), and 'Cor.' (horns). Dynamics include 'p' (piano) and 'p п.'. The second system features 'pp' (pianissimo) and 'mp cantando' (mezzo-piano, singingly). The third system has 'pp' and 'cresc.' (crescendo). The score contains various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

с ощущением простора, широты, с расширением звукового горизонта (такие обороты встречаются уже в раннем творчестве Эллера — см. примеры 1 и 2). В еще большей степени подобные качества свойственны некоторым характерным для Эллера эллиптическим оборотам, свя-

4 Tranquillo
dolce, espr.

p 3 3

p 10 *poco espr.*

molto espr. *mf*

занным с причудливой изменчивостью ладовых нюансов (см. пример 4 — тему скрипичной пьесы «Сосны», 1929). Отметим, в частности, обороты с дезальтерацией, вызванной переходом дорийской (высокой) VI или фригийской (низкой) II ступени обратно в соответствующую натуральную ступень, что противоречит традиционному «поведению» альтерированных ступеней (см. пример 3, тт. 1—3 и 7). Этим достигаются своеобразные эффекты — «оттенение» и «просветление» звучания.

В произведениях Эллера, навеянных природой, в качестве тематических оборотов обычно выступают именно вышеуказанные виды гармонических последований. В значительной мере благодаря им природа у Эллера всегда рождает ощущение широты, просторности, особой внутренней свободы. Известно, что композитор любил лес и особенно — море (с морем связан образный мир его симфонической поэмы «Зовы ночи», «Симфонической сюиты» и хора «На море»; оно ощущается и во многих других произведениях). Точнее всего характер восприятия природы Эллером выражает, пожалуй, название его скрипичной пьесы «На просторе» (в буквальном переводе «Просторы»).

Учитывая сказанное, можно попытаться определить соотношение человека и природы в образном мире Эллера. Природа у него, несомненно, более «очеловечена», чем у Дебюсси, но, с другой стороны, Эллер не «идентифицирует себя полностью с ней», как Барток.⁹ Для Эллера природа не представляет собой желанный, но недостижимый идеал чистоты и счастья, а является чем-то естественным и всегда интимно близким человеку. Целостность, но и известная односторонность мироощущения Эллера проявляется в том, что он, со свойственной ему «безграничной жадой к поэтизации» (выражение О. Туйск¹⁰), по существу только утверждает положительное, не показывая его в противоборстве с разрушительными тенденциями (последнее, например, характерно для Бартока).

В отличие от музыкальных пейзажей Эллера, где роль гармонии

⁹ См.: B. Szabolcsi. Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt. «Studia Musicologica». T. V, № 1—4, 1963, с. 528.

¹⁰ O. Tuisk, Mõtteid ellerikkusest. «Sirp ja Vasar», 12. mai 1972.

чаще всего заключается в обогащении мелодии множеством разнообразных ладовых красок, в его произведениях эпического характера она прежде всего усиливает образ, придает ему монолитность. Композитор достигает этого, применяя принцип «унификации материала вертикали и горизонтали»¹¹ — мелодия и гармония вырастают из одних и тех же интонационных источников.¹²

Благодаря интонационно-ладовым особенностям мелодики Эллера в тематических ядрах его произведений выделяются интервалы квинты (квинты) и септимы (секунды). Такие особенности мелодики Эллера в значительной мере предрасположены к кварто-квинтовым созвучиям (очень характерным для музыки Эллера, особенно в 30-е годы), центральным аккордом которых следует считать пятизвучный пентаккорд, построенный на основе пентатонического звукоряда. В силу своей особой структуры (многозвучность, но отсутствие как тритона, так и полутона) кварто-квинтовая гармония имеет тенденцию не к дифференциации ладовых функций, а к объединению многих звуков лада в устойчивом, функционально неопределенном созвучии. Устойчивость такого созвучия обуславливает большую статичность звучания, превращение гармонии в остинатный фон или «застывшую мелодию». Примером многослойного фона на основе кварто-квинтовых созвучий может служить начало второй части Первой симфонии. Из-за остинатности и предельно простой ладовой структуры фона, а также расслабления

5 *Andante sostenuto*

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the piano introduction with dynamics *pp* and *con sord.* for the strings. The second system features the Oboe solo (*Ob. Solo esp.*) with a dynamic of *mp*. The third system continues the piano accompaniment with dynamics *p*, *mp*, and *pp*.

¹¹ Ю. Холопов, Очерки современной гармонии. М., 1974, с. 94.

¹² Наиболее ярко выражен данный принцип в позднем творчестве Скрябина, возможно, послужившем примером для Эллера.

6 *Allegro appassionato*

интонационных и функциональных тяготений в нем возникает образ некоей таинственной первобытной силы, которому затем противопоставляется мелодия солирующего гобоя — выражение более индивидуального, личного начала (пример 5).¹³

Наиболее разнообразны у Эллера гармонические средства в произведениях драматического характера, среди которых выделяется Второй струнный квартет (1930). Выразительные средства Квартета уже целиком принадлежат XX веку (пример 6 — начало I части). В нем широко использованы современные принципы как ладовой организации (необычные ладообразования, полигармония), так и сопряжения аккордов (сочетание линейности с остинатностью, принцип дополнительности, параллелизм созвучий). Разнообразие гармонических приемов обусловлено многогранностью содержания, отражающей в большей мере, чем обычно у Эллера, различные стороны его композиторской природы. Наряду с чистой и строгой лирикой музыка Квартета передает романтическое стремление к чему-то необычному, странному, выраженному, например, любованием остротой, жесткостью звучания и угловатостью линий. При этом чувствуется оттенок тонкого юмора или гротеска. Склонность Эллера к причудливой фантастике подчеркивает, например, эстонский музыковед К. Лейхтер, отмечая, что композитору свойственно «изображение чего-то как будто непонятого, призрачного, причуд-

¹³ По словам композитора Э. Тубина, ученика Эллера, данная часть «воссоздает обряды жертвоприношения древних предков» (См.: *Kakskümmend aastat eesti muusikat*. Tallinn, 1938, с. 77).

ливого, комичного, капризного». ¹⁴ Эти черты присущи и эстонскому фольклору: природа в нем всегда одухотворена и таит в себе что-то таинственное, гротескное и в то же время угрожающее.

Наиболее ярко такую многогранность содержания Квартета выражает разнообразие аккордики. Она характеризуется доминированием многозвучных аккордов и почти полным отсутствием чистых трезвучий. Диссонирующие аккорды принимают на себя как устойчивую, так и неустойчивую функцию. Первую в целом выполняют диатонические бес-тритоновые аккорды (в том числе чистой кварто-квинтовой структуры), вторую — хроматические, преимущественно альтерированные аккорды. Именно последние и придают Квартету характерные и своеобразные звучания, воплощая фантастическое, гротескное начало в его образном содержании. Они возникают в результате линейного движения голосов, при полигармонических расслоениях или при своеобразных прерванных оборотах (или «прекращениях»), и таким образом, применяются здесь не столько как звенья некоего заранее установленного гармонического процесса (как, например, диссонирующие аккорды в традиционной функциональной гармонии), сколько ради их чисто звуковых, фонических характеристик. Как и при натурально-ладовой гармонии, связи аккордов трудно предсказуемы вне данного контекста и в результате любой своеобразный по звучанию аккорд становится событием в развитии музыкальной мысли.

Второй квартет Эллера является едва ли не единственным крупным сочинением композитора, в котором чувствуется попытка автора создать последовательную гармоническую систему, индивидуальную не только по типу функциональности (как в большинстве его сочинений), но и по строению аккордов. Это намерение, однако, не выполнено полностью, в основном ввиду недостаточно сильно выраженной конструктивной функции неустойчивой сферы (например, отсутствия в ней ярко выраженных типов созвучий). Представляется возможным утверждать, что построение такой системы предполагает большую многогранность композиторской природы и широту творческих устремлений, чем то, что наблюдается у Эллера. Композитору оставались все же более близкими лирические и эпические образы — там своеобразие его стиля проявлялось особенно ярко. В других сферах иногда чувствуется некоторая неуверенность и искусственность выражения, хотя выход в драматическую или трагическую сферы в ряде произведений несомненно обогащает выразительность его музыки. Расширение образного круга в направлении большей психологической углубленности содержания, связанное, между прочим, и с усложнением гармонического языка, особенно заметно в последних произведениях композитора (например, в Пятом струнном квартете, 1959).

Однако навсегда останется в ряду наивысших достижений эстонской музыки прежде всего исключительно самобытная и глубоко вдохновенная лирика природы Эллера. В ней находят выражение и наиболее существенные особенности гармонического языка его музыки:

- 1) ладовое богатство, вызванное включением в традиционную мажорно-минорную систему элементов различных натуральных ладов;
- 2) характерность аккордов, придающая различным по структуре созвучиям самостоятельное тематически-содержательное значение;
- 3) своеобразие аккордовых последований, приобретающих, благодаря своей нетрадиционности, самостоятельную выразительную роль.

¹⁴ [K. Leichter,] Heino Elleri tähtsus eesti heliloojana. «Postimees», 7. märts 1937.

Результатом такой тенденции к независимости отдельных аспектов гармонического языка является расслабление, децентрализация ладо-тональности и значительное повышение гармонической красочности — фонизма — аккордов. Как известно, наиболее благоприятные условия для выявления последнего создает именно «пластичная, несколько децентрализованная ладовая организация.»¹⁵

В сочетании со своеобразием других компонентов музыкального языка Эллера отмеченные особенности гармонии во многом благоприятствуют свежести звучания и обогащают содержание лучших произведений композитора, придают им глубину воздействия и жизненную силу.

¹⁵ Л. Мазель, Проблемы классической гармонии, с. 435.

Таллинская государственная
консерватория

Поступила в редакцию
1/VIII 1977

M. HUMAL

HARMOONIA VALJENDUSLIKUST FUNKTSIOONIST H. ELLERI MUUSIKAS

Resümee

Heino Eller (1887—1970) on eesti professionaalse muusika rajajaid ja rahvusliku koolkonna silmapaistvaimaid esindajaid. Mitmesugustest mõjustustest (Grieg, Debussy, mõned vene heliloojad, eriti Skrjabin) hoolimata tähistab juba tema varajane looming uue etapi algust eesti muusikas, lisades seni valitsenud rahvuslik-romantilisele temaatikale uusi, 20. sajandi elutunnetusega seotud impulsse. Helilooja küpses loomingus (alates 1920. aastate lõpust) on keskseks ainevallaks looduslühirika, kuid lisaks sellele leidub tal ka eepilise ja dramaatilise iseloomuga teoseid.

Üks Elleri loomingulise isikupära eredamaid külgi on harmoonia. Oma varases loomingu ühendas Eller suhteliselt lihtsate meloodiate ja akordstruktuuridega ebatavalisi ja värvikaid (sealhulgas modaalseid) akordijärgnevusi, rõhutades sellega harmoonilise protsessi sisemist aktiivsust ja muusika tähendusrikkust. Elleri harmoonia isikupära on tihedas seoses tema meloodika laadilis-intonatsiooniliste iseärasustega: temaatiliste tuumikute tetra- ja pentatoonilise ehituse tõttu valitseb tema meloodiates eriline püsivus ja tasakaalustatus. Viimane on kõige iseloomulikum loodusmaalinguile, kus harmoonia rikastab meloodiat mitmekesiste ja kiiresti vahelduvate modaalse te varjunditega; temaatiliste akordijärgnevuste seas on siin ülekaalus plagaalsed ja elliptilised järgnevused, mis põhjustavad sageli omapäraselt «kõlavarjutust» või «kõlaselginemist». Seevastu eepilise iseloomuga teostes, kus meloodia ja harmoonia arenevad välja ühest ja samast intonatsioonilisest allikast, on harmoonial peamise temaatilise tuumiku tugevdaja osa; väga iseloomulik on siin ostinaatne kvart-kvindiline akordika. Eriti mitmekesine on harmooniliste vahendite ring Elleri dramaatilise iseloomuga teostes. Viimaste seas väärib tähelepanu II keelpillikvartett (1930), mille kujundliku sisu mitmekülgsus avaldub tugevasti individualiseeritud akordikas ja harmoonia foonilis-tämbriilise külje rõhutamisega.

Elleri muusikas ilmnev tendents anda harmoonia üksikuile aspektidele (laadilised iseärasused, akordstruktuurid, akordijärgnevused) iseseisev väljenduslik funktsioon põhjustab sageli helistikulis-laadilist desentraliseeritust ja suurendab harmoonilist värvikust. Koos meloodika intonatsioonilise ehituse isikupäraga lisavad need jooned helilooja parimatele teostele omapära ja elujõudu.

Tallinna Rükklik Konservatoorium

Toimetusse saabunud
1. VIII 1977

M. HUMAL

DIE AUSDRUCKSFUNKTION DER HARMONIE IN H. ELLERS SCHAFFEN

Zusammenfassung

Heino Eller (1887—1970), ein Pionier der estnischen professionalen Musik, gehört zu den hervorragendsten Vertretern der nationalen Schule. Trotz verschiedener Beeinflussungen (Grieg, Debussy, eine Reihe russischer Komponisten, an erster Stelle Skrjabin), stellt schon sein frühes Schaffen den Beginn einer neuen Etappe in der Entwicklung der estnischen Musik dar, die bis zu jener Zeit vorherrschende nationalromantische Thematik mit neuen, der Lebenserkenntnis des 20. Jahrhunderts entspringenden Impulsen bereichernd. Im Schaffen der reifen Jahre des Komponisten (ab der zweiten Hälfte der 1920-er Jahre) spielt der mit Naturlyrik verbundene Themenkreis die Hauptrolle, doch schafft H. Eller daneben auch Kompositionen von einem epischen und dramatischen Charakter.

Ein eigener Zug im Schaffen H. Ellers äußert sich in der Harmonie. In seinen frühen Werken setzt Eller außergewöhnliche und farbenreiche (darunter auch modale) Akkordfolgen zu verhältnismäßig schlichten Melodien und Akkordstrukturen, dadurch die innere Aktivität des Harmonieprozesses und Inhaltsfülle der Musik betonend. Die Eigenart der harmonischen Sprache Ellers ist mit den von ihm angewandten Tonartsonderheiten eng verbunden: dank dem tetra- oder pentatonischen Aufbau des thematischen Kerns werden seine Melodien durch ein eigentümlich stabiles Gleichgewicht gekennzeichnet. Dieses Gleichgewicht ist für seine Naturbilder besonders charakteristisch, in welchen die Harmonie mit zahlreichen, schnell abwechselnden modalen Nuancen die Melodie bereichert; unter den thematischen Harmoniefolgen dominieren hier plagale und elliptische Wendungen, die oft eigenartige Effekte der «Verdunkelung» und «Aufhellung» bedingen. In Kompositionen epischen Inhalts, in welchen Melodie und Harmonie aus ein und demselben Quell entspringen, spielt die Harmonie dagegen eine den Melodiekern unterstützende Rolle; besonders charakteristisch ist dabei die ostinate Quarten- und Quintenakkordik. Die von Eller angewandten harmonischen Mittel sind am abwechslungsreichsten in seinen Werken dramatischen Charakters. Da muß das II. Streichquartett (1930) besonders erwähnt werden; die Mannigfaltigkeit der Inhaltsgestaltung dieses Werkes tritt in der individualisierten Akkordik und in der Betonung der sonorischen Rolle der Harmonie besonders zutage.

Die sich in Ellers Musik offenbarende Tendenz, einigen Aspekten der harmonischen Sprache (z. B. Tonartsonderheiten, Akkordstrukturen, Akkordwendungen) eine selbständige Ausdrucksfunktion zu verleihen, trägt zu einer eigenartigen Tonalitätsdezentralisierung und zur Bereicherung des Harmoniekolorits bei. Diese Besonderheiten von Ellers Harmonie, in Verbindung mit der originellen Struktur seiner Melodiewendungen, verleihen seinen besten Kompositionen auffallende Eigenart und Lebenskraft.

Tallinner Staatskonservatorium

Eingegangen
am 1. August 1977