

Е. ТЫНИСМЯЭ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА И ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ КОМПОЗИТОРОВ СОВЕТСКОЙ ЭСТОНИИ

Представил Ю. Какк

Изучение музыкальной культуры национальных республик нашей страны — важная задача советского музыковедения. Исследование фортепианного творчества эстонских композиторов актуально не только с точки зрения анализа формы и языка произведений: оно может быть полезным и для исполнителей и музыкантов-педагогов.

В развитии фортепианной музыки Эстонии можно выделить три этапа, которым, в свою очередь, соответствуют три главных стилистических направления. (Такое деление, разумеется, условное и предполагает, как будет показано ниже, некоторые исключения.)

В период между двумя мировыми войнами музыкальная жизнь Эстонии, по выражению А. Клотыня, носила характер «провинциальной замкнутости».¹ В стилистическом отношении музыкальное творчество эстонских композиторов оставалось где-то на уровне музыкального искусства второй половины XIX в. Новые идеи, связанные с музыкой XX в., отклика у эстонских авторов не нашли. Музыка для фортепиано не составляла в этом смысле исключения.

С установлением в Эстонии Советской власти прогрессивная музыкальная общественность республики с готовностью включилась в создание нового национального социалистического искусства, что было прервано войной и возобновлено в 1945 г. В первые послевоенные годы композиторы широко использовали в своем творчестве фольклор, в частности народный эпос. Создается ряд монументальных сочинений для симфонического оркестра, хора и оперной сцены — «Симфония мира» А. Каппа (1945 г.), симфоническая поэма «Полет орла» Х. Эллера (1949 г.), опера «Берег бурь» Г. Эрнесакса (1949 г.) и т. д.

Фортепианные произведения в творчестве эстонских композиторов на этом (*первом*) этапе его развития не занимали ведущего места. Широкое развитие хоровой культуры, наличие духовых оркестров — вот что было характерно для музыкальной жизни Эстонии. Излюбленной формой в фортепианном творчестве композиторов 40-х годов были не масштабные крупные формы, а миниатюры, которые своими корнями уходят в народную лирику и народный танец (полька, лабаялг). Влиянием фольклора отмечен и сам музыкальный язык их. Это не было случайным. Именно в годы Советской власти композиторы обрели возможность беспрепятственного развития неповторимых черт, отличающих эстонское искус-

¹ Клотынь А. Симфоническое творчество композиторов Советской Прибалтики. — В кн.: Социалистическая музыкальная культура. М., 1974, с. 241.

ство. Характерно, что вначале использование фольклора шло скорее в плане его цитирования и лишь позже композиторы пришли к более глубокому и свободному его переосмыслению.

Указание на широкое использование фольклора содержится уже в названии сочинений, как «13 пьес на народные мотивы» Х. Эллера, «Эстонские сюиты» и «Эстонская фантазия» М. Саара.

Значение сюитных циклов в эстонской музыке этих лет огромно. Они способствовали, с одной стороны, появлению более масштабных фортепианных сочинений, с другой — привлечению самых широких кругов публики к инструментальной, в частности к фортепианной музыке. Для этого жанра характерна конкретная образность, тесная связь музыкального языка с национальным эстонским фольклором. Х. Эллер и М. Саар в названных выше сочинениях, Э. Капп в «Таллинских картинках», всесторонне претворяя стилистические свойства народной песни, развивали и обогащали фольклорные традиции.

В конце 40-х — начале 50-х годов возрождается интерес к такой музыкальной форме, как сонатина. И все же произведения этих лет редко звучат ныне в концертных залах. Это объясняется тем, что музыкальный язык их слишком традиционен. В основном использовались простые формы, тональная гармония, квадратная структура, наблюдалось тяготение к изобразительности. В традициях национального романтизма остаются также мелодическая и ритмическая стороны этих сочинений.

Заметный сдвиг в характере эстонской фортепианной музыки произошел во второй половине 50-х годов. Среди сочинений молодых композиторов в тот период появилось немало художественно ценных, охотно исполняемых и сегодня пьес.

XX съезд КПСС и Постановление ЦК КПСС 1958 г. сыграли огромную роль в активизации музыкального творчества эстонских композиторов. Активизировалось и творчество композиторской молодежи Эстонии. Если началом *второго* этапа в эстонской музыке можно считать 1956 г., когда прозвучало произведение Э. Тамберга Концерто гроссо, удостоенное золотой медали на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве, то первые фортепианные сочинения нового периода следует датировать 1958 г. К ним относятся сонаты и вариации Я. Ряэтса, сонатины Я. Коха, «Три прелюдии и фуги» В. Тормиса, а также фортепианный концерт Я. Коха и концертно Я. Ряэтса, написанное в 1959 г.

За короткий срок, примерно 10 лет (с 1956 по 1966 г.), эстонские композиторы осваивают достижения советской и прогрессивной западной музыки, овладевают современным музыкальным языком. Главная роль в обновлении эстонской музыки принадлежит молодому поколению, которое находилось под влиянием тех музыкантов XX в., творчество которых в большей или меньшей степени были присущи черты неоклассицизма. Если в военные и послевоенные годы средства романтического музыкального искусства были незаменимыми для выражения героической атмосферы того времени, то в конце 50-х годов композиторы стали активно искать новые формы связи музыки с действительностью. Неоклассицизм оказался хорошим средством для преодоления традиций позднего романтизма в эстонской музыке. В этом смысле нельзя не отметить положительного влияния Х. Эллера и Э. Каппа на развитие своих учеников. Они с пониманием относились к новым исканиям, а вместе с тем углубляли национальную специфику творчества молодых композиторов.

Стремление к новизне порой приводило к подчеркнутому отходу от традиций недавнего прошлого. В решительном обновлении стиля определенную роль сыграли и стремление к освоению новой музыкальной

техники, и возможно, простое подражание. Однако главной причиной такого стилистического сдвига была атмосфера, в которой росли молодые эстонские композиторы, новые идеи, которыми они «питались».

Какие же существенные изменения в музыкальном языке и средствах выразительности нашли отражение в эстонской музыке с приходом молодых композиторов? Наиболее важные из них: рациональное начало преобладает над эмоциональным; изобразительному моменту противопоставляется развитие музыкальной мысли по законам чисто музыкальной логики; тональное начало сохраняется, хотя следует говорить скорее о политональности, чем о тональности; гармония теряет свою главенствующую роль в связи с выходом на первый план других средств выразительности, таких, как ритм, динамика, регистровка; линейность и графичность фактуры заменяют прежнюю нарядную гармоническую фактуру; смешанным тембрам предпочитают чистые; инструментальное начало в трактовке фортепиано вытесняет вокальное; главенствует активный моторный ритм (остинато, джазовые элементы); динамика в основном террасообразная. Особо хочется выделить полифоничность музыки. Хотя чисто полифонических произведений среди эстонских фортепианных сочинений мало, все же большинство их «пропитано» полифонической фактурой. Здесь можно отметить преемственные связи с хоровой песней, имеющей столь богатые традиции в Эстонии. Вместе с тем, как отмечает А. Клотынь, «некоторые композиторы даже на время отказываются от применения элементов народной музыки, и их по-своему можно понять: более важным для развития национальной музыки на данном этапе они считали освоение выразительных приемов, разработанных в других прогрессивных культурах, ибо национально специфическое (в том числе и фольклор) сохраняет жизнеспособность при условии, если оно включается в систему стилистических средств, ставшую общим достоянием эпохи».²

На творчество молодых эстонских композиторов заметное влияние оказали Прокофьев и Шостакович. От Шостаковича идет драматизм (особенно в медленных, лирических частях), неквадратность мелодической структуры и другие характерные черты музыкальной формы. Во многом эстонским композиторам близок и Прокофьев. Как и молодой Прокофьев, они любят сильные, лапидарные ритмы остинатного характера, используют ударные возможности фортепиано. Одним из ярких представителей этого периода является Я. Ряэтс, ранние произведения которого тяготеют к неоклассицизму, характерному для XX в. «Он развивает традицию жанрово-объективного и отчасти классицистского инструментализма, корни которого уходят к некоторым представителям музыки первой трети нашего века».³ Следует отметить, что музыкальный язык Я. Ряэтса напоминает музыкальный язык Хиндемита. По этому поводу Д. Дараган пишет: «Чуть холодноватая, графическая манера письма, которая позволила критикам назвать Я. Ряэтса «эстонским Хиндемитом», в сущности не предполагает резких контрастов, смещений или смены почерка».⁴ Композитор избегает гармонически насыщенной, «разветвленной» фактуры. Фактура преимущественно линейная, часто двухголосная, прозрачная, ясная и не слишком сложная для исполнения. Характер первых фортепианных произведений Я. Ряэтса жизнерадостный и в то же время чуть холодноватый. При этом, как отмечает А. Клотынь, «даже самые диссонантные комплексы выступают носителями некоей объективной данности (сила суровости, пафоса, энергии и т. д.) и по

² Клотынь А. Симфоническое творчество композиторов Советской Прибалтики, с. 253.

³ Там же, с. 255.

⁴ Дараган Д. Перспективы творчества. — Советская музыка, 1975, № 6, с. 29.

большей части лишены какого-либо «страдальческого элемента». ⁵ Рояль трактуется композиторами в большей мере как ударный инструмент — отсюда жесткое прикосновение, часто беспедальная манера исполнения.

Как было сказано выше, в эти же годы написан и полифонический цикл «Три прелюдии и фуги» В. Тормиса. До сегодняшнего дня этот цикл является самым популярным у исполнителей полифоническим произведением эстонской фортепианной литературы.

На творчество В. Тормиса в первую очередь повлияли хоровые песни, слышанные им с детских лет в деревне, где он жил. Поэтому не случайно, что первые его произведения относились к хоровому жанру, которому он верен и по сей день.

Если в ранних произведениях Я. Ряэтса почти нет элементов народной музыки, то цикл В. Тормиса как бы «соткан из ниток народной мелодии» ⁶. Прелюдии и фуги написаны композитором под впечатлением цикла «24 прелюдии и фуги» Шостаковича. Следование этому высокому образцу только усилило приверженность композитора к фольклору. Как известно, одним из источников полифонического цикла Шостаковича является русский фольклор. ⁷ Цикл Тормиса насыщен интонационно характерными особенностями эстонского народного творчества. По выражению А. Клотыня (мы заимствуем его из характеристики композиторской манеры эстонских мастеров музыкального искусства вообще), Тормис «сосредоточивает внимание на отдельных ярко-индивидуальных элементах, найденных в народной музыке, и высвечивает их в ходе музыкального развития». ⁸

В конце 50-х годов молодой композитор Я. Коха также начинает писать более современным языком. Его ранние произведения (как инструментальные, так и вокально-хоровые) написаны под влиянием музыки Сибелиуса и Эллера. Начиная с фортепианного концерта, созданного в 1958 г., композитор увлекается неоклассицистской манерой. В ноябре следующего года он пишет духовой квинтет и первую фортепианную сонатину. Само название сонатина, по словам ее автора, подчеркивает лаконизм формы, которая не содержит полной структуры сонаты. Как произведениям Ряэтса, так и сонатинам Коха присущи характерные для современной музыки черты: напористое моторное движение, динамическая контрастность, главенство ритма, ослабление значения тональной гармонии. Лирические эпизоды вкраплены здесь в напористое, пульсирующее движение, составляющее суть, основной характер сочинения. Они уже не имеют того значения, какое было в ранних произведениях композитора.

К этому же периоду относятся 14 пьес для фортепиано, прелюдии, «Фортепианная музыка в народном тоне» Х. Эллера и 2 тетради Прелюдий Э. Каппа. Эти композиторы старшего поколения продолжают писать в свойственном им стиле национального романтизма. Таким образом, если первый этап развития эстонской фортепианной музыки характеризуется одним стилевым направлением, то на втором этапе при главенствующем стиле неоклассицизма сохраняется и манера письма первого этапа.

В последние десять-двенадцать лет фортепианная музыка представляет собой уже существенную часть творчества композиторов Эстонии.

⁵ Клотынь А. Заметки о прибалтийском симфонизме. — Советская музыка, 1969, № 8, с. 12.

⁶ Taik, H. V. Tormis. — В кн.: *Kuus Eesti tänase muusika loojat*. Tln., 1970, с. 139.

⁷ См., напр.: Дельсон В. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М., 1971, с. 177—178.

⁸ Клотынь А. О современной музыке народов Советской Прибалтики. — В кн.: *Музыкальный современный М.*, 1973, с. 141.

Третий период отличается заметным многообразием композиторского письма. Это многообразие так велико, что трудно выделить какую-либо манеру в качестве главенствующей. Техника фортепианного письма объединяет в себе различные стилевые направления. Наблюдается своеобразный синтез ударной, сухой, разреженной манеры неоклассицизма и колористической, сочной, цветистой манеры романтизма. Это позволило расширить как образно-смысловые так и изобразительные возможности фортепианной музыки, глубже и философски значительнее отражать сложный сегодняшний мир. Композиторы используют расширеннотональную и модальную технику,⁹ которая в некоторых случаях приводит к атональности и додекафонии. В использовании новой техники композиторского письма наблюдаются отдельные крайности. Так, в 1967 г. появляются алеаторическое сочинение Я. Коха («Рондо»), в 1970 г. — додекафонические пьесы Л. Нормета (12 kaheteisttoonilist katsetust klaverile), сонористическая музыка К. Синка («Композиции» для двух фортепиано).

Новые явления обычно вызывают противоречивое отношение: интерес и недоверие. Нельзя не согласиться с Ц. Когоутеком, который пишет, что «Часто трудно сразу отличить новаторские творческие стремления, сознательно направленные к точно поставленной художественной цели, от модного, нередко искусно замаскированного, манерного дилетантизма или даже шарлатанства. Нельзя по отдельным случаям делать обобщающие выводы... все зависит прежде всего от их художественного индивидуального претворения».¹⁰

По своим художественным качествам сочинения, написанные в алеаторической и сонористической манере, неравноценны. Учитывая это, надо отметить, что алеаторика и сонористика создают прекрасную почву для совместных творческих исканий композитора и исполнителя, а также большую свободу и вместе с тем огромную ответственность для последнего. К примеру, «Рондо» Я. Коха состоит из двух сегментов и, как указывает автор, в соответствии с принципом рондо они должны прозвучать на протяжении всей пьесы не менее трех раз. Первый сегмент состоит из пяти вариантов. Все варианты можно играть в диапазоне всей клавиатуры, варьировать их последовательность, пользуясь одним или несколькими из них. Динамику соответственно драматургическому замыслу определяет по своему усмотрению исполнитель. Во втором сегменте пианист свободно избирает не только динамику, но и ритмику и темп. Второй сегмент можно исполнять также в октавном удвоении. По всей вероятности, к этому уместно прибегнуть в кульминации пьесы.

К наиболее интересным фортепианным произведениям этих лет относятся: «Багатели» и сонаты Я. Ряэтса, сонатины и пьесы Я. Коха, соната и миниатюры К. Синка, сочинения М. Куульберга, Х. Розенвальда и др.

За 40 лет развития в фортепианной музыке эстонских композиторов произошли существенные сдвиги, отражающие эволюцию эстонского музыкального творчества в целом. Сочинения для фортепиано являются в настоящее время важной, количественно значительной частью творческой продукции композиторов Советской Эстонии.

⁹ Термины мы используем по Ц. Когоутеку. См.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976, с. 42.

¹⁰ Там же, с. 237. Как писал С. Прокофьев, «новаторство может быть тогда плодотворно, когда оно опирается на техническое мастерство, иначе грозит опасность замещения его неплодотворным, я бы сказал, «темным» оригинальничанием». (Нестьев И. Новое о великом мастере. — Советская музыка, 1971, № 4, с. 56.)

J. TONISMAE

NÕUKOGUDE EESTI HELILOOJATE KLAVERIMUUSIKA ARENGU PÕHITENDENTSID JA ÜLDISELOOMUSTUS

Nõukogude Eesti klaverimuusika arengus võib eristada kolme perioodi, millele omakorda vastavad kolm põhilist stiilisuunda. Esimene periood, mis hõlmab 1940-ndad aastad ja 1950-ndate aastate esimese poole, on klaverirepertuaari algpõlvkonna periood, uute teemade ja väljendusvahendite otsimise aeg. Siia kuuluvad eeskätt Heino Elleri, Mart Saare ja Eugen Kapi teosed, mis on kirjutatud rahvuslik-romantilise muusika traditsioone järgides. Teine periood algab 1950-ndate aastate keskpaigast ja ulatub 1960-ndate aastate lõpuni. Nõukogude Eesti muusika põhiliste uuendajatena kerkivad esile noored heliloojad Eino Tamberg, Jaan Rääts, Veljo Tormis, Jaan Koha. Nende teostes ilmneb 20. sajandi uusklassitsistlike heliloojate mõju. Kolmas periood hõlmab viimased 10–12 aastat. Klaverimuusikast on saanud eesti heliloomingu oluline osa, tema helikeeles on uue tehnika rakendamise tulemusena märgata mõningaid äärmusi.

Tallinna Riiklik Konservatoorium

Toimetusse saanud
27. V 1980

J. TONISMAE

GENERAL DESCRIPTION AND THE MAIN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF PIANO MUSIC IN SOVIET ESTONIA

Casting a glance at the road traversed by Soviet Estonian piano music, three main periods of development can be discerned, each being characterized by its own stylistic trend.

The first period began in the 1940s and lasted till the middle of the 50s. It was a period of the original development of piano music, a period which may be characterized as the time of a quest for new themes and new forms of expression. The most interesting works of that period were those of Heino Eller, Mart Saar and Eugen Kapp, representing national Estonian romantic music.

The second period lasted from the middle of the 50s till the end of the 60s. The great masters of that period were young composers Eino Tamberg, Jaan Rääts, Veljo Tormis, Jaan Koha. The works of these masters were influenced by the music of the composers of the 20th century, their main characteristic being features of Neoclassicism.

The third period represents the last twelve years. During this period piano music has become of vital importance in the creative work of Estonian composers.

Tallinn State Conservatoire

Received
May 27, 1980