

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ПИЛИПЕНКО СТАНІСЛАВ ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 78.071.1(474.2)(092):780.616.432.071.2

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФОРТЕПІАНО ТВОРЧИСТЬ РЕНЕ ЕЕСПЕРЕ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ С. О. Пилипенко

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства, професор
Чернявська Маріанна Станіславівна

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

Пилипенко Станіслав Олександрович. Фортепіанна творчість Рене Ееспере: жанрово-стильовий та виконавський аспекти. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2024.

Дисертацію присвячено вивченню фортепіанної творчості естонського композитора Рене Ееспере (народився 1953 р.) в аспекті жанрово-стильової специфіки та виконавської реалізації. Творчість митця охоплює різні жанри, серед яких – вокально-симфонічні й хорові опуси великої форми, інструментальні концерти, фортепіанна музика.

Твори композитора все частіше лунають на концертних естрадах та в навчальних закладах, привертаючи увагу як молодих, так і досвідчених піаністів. Але до сьогодні багатогранну композиторську спадщину Р. Ееспере, у тому числі фортепіанну, досліджено недостатньо; не визначений та не оцінений повною мірою внесок музиканта в розвиток музичного мистецтва. Актуальність теми дослідження зумовлена: 1) значущістю особистості Р. Ееспере для музичного мистецтва та осмисленням жанрово-стильової специфіки фортепіанної музики естонського майстра; 2) відсутністю в музикознавстві системного дослідження фортепіанної творчості митця; 3) зростаючим виконавським інтересом до його творів у мистецькому часопросторі та популяризацією фортепіанної спадщини композитора в Україні.

Мета дослідження – презентувати фортепіанну творчість Рене Ееспере як художню систему з урахуванням жанрово-стильової специфіки та виконавської реалізації.

Об'єктом дослідження – європейське музичне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століть; **предмет** – фортепіанна творчість

Рене Ееспере в жанрово-стильовому та виконавському аспектах.

Матеріалом дослідження є твори для фортепіано Р. Ееспере: «Хоровод навколо радості» (1985), «Шарм сутінків» (1986), збірка «Дитячі п'єси для підготовлених», «Сім багателей» (1974) «Чотири остинато» (1977), «Чотири діалоги» (1978), «24 прелюдії» Зошит перший (1975–1979), «Вісім ритурнелів» (1979), «Музичні скриньки» (1978–1982); «*Concentus*» (1995), «*Ludus tactus*» (2008), «*Alter ego*» (2011), «*Persona mea*» (2016), «*Idée fixe*» (2000), «Процес» (2000), «Суперники» (2002), «Втеча в дитинство» (2016), «*Tactus musicus*» (2018) та Фортепіанний концерт (1978).

Для інтерпретаційного аналізу задіяні аудіо- та відеозаписи фортепіанних творів композитора у виконанні піаністів Юрмо Ееспере (*Jurmo Eespere*), Тармо Ееспере (*Tarmo Eespere*), Калле Рандалу (*Kalle Randalu*), Ральфа Тааля (*Ralf Taal*), Поліни Аболімової (*Polina Abolõtova*), Софії Хвичії (*Sofia Khvichia*), Хольгера Марьямаа (*Holger Marjamaa*), Валтера Соосалу (*Valter Soosalu*), Йохана Рандвере (*Johan Randvere*), Маргуса Ріймаа (*Margus Riimaa*), Кая Ратассеппа (*Kai Ratassepp*), Маті Мікалай (*Mati Mikalai*), Ріта Копвільєм-Руубеля (*Reet Kopvillem-Ruubel*), Пірета Хабака (*Piret Habak*), Пірета Вяйнмаа (*Piret Väinmaa*) та Лаури Вяйнмаа (*Lauri Väinmaa*).

Методологія дисертації ґрунтується на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття проблематики роботи. В основі – системний підхід, що поєднує принцип функціонально-структурного і виконавського аналізу.

Теоретичною базою дослідження є праці, присвячені: творчій діяльності Р. Ееспере, що висвітлюється у європейському музикознавстві, а також медіа середовищі (К. Leichter, L. Normet & A. Vahter, K. Rappel, A. Hinn, E. Colucci); естонській фортепіанній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть (Е. Arujärv, V. Lippus, P. Hillier, H. Olt); специфіці композиторської творчості (Д. Малий, О. Жарков, Л. Кияновська, І. Коновалова, О. Рощенко); теоретичним концепціям жанру та стилю в музиці (Д. Андросова, Л. Шаповалова, О. Копелюк, І. Коханик,

О. Садовнікова, І. Сухленко, В. Москаленко, С. Шип, О. Овсяннікова-Трель); розвитку фортепіанного мистецтва й інтерпретації музичного твору (Т. Веркіна, Ж. Дедусенко, Н. Кашкадамова, О. Кріпак, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвська, О. Самойленко, К. Тимофєєва, М. Чернявська, В. Шукайло, С. Martienssen); національному в музиці (О. Безбородько, О. Коменда, О. Козаренко, І. Романюк).

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*: обґрунтовано значущість творчого доробку Р. Ееспере; вивчено життєтворчість композитора, що репрезентує феноменологію його особистості; представлено фортепіанну творчість естонського митця як художню систему; визначено стильові принципи фортепіанних творів Р. Ееспере на основі їх жанрової та виконавської специфіки; розроблено періодизацію фортепіанної творчості композитора, відповідно до еволюції його стилю; на основі аналізу інтерпретаційних версій виявлено виконавську поетику; уведено до наукового обігу персоналії зарубіжних піаністів, які репрезентують фортепіанну спадщину Р. Ееспере.

Розділ 1 *«Рене Ееспере: творчий портрет митця в контексті історичних зрушень його часу»* присвячений загальним питанням життєтворчості композитора, дослідженню середовища, що формувало його особистість. Вивчення біографії митця (підрозділ 1.1) доводить, що, починаючи творчу діяльність у радянську добу, Р. Ееспере пройшов складний шлях політичних, соціальних та культурних змін. Перегляд всіх цінностей протягом становлення можна вважати феноменом, який відбувся в житті Р. Ееспере й зумовив його сприйняття власної особистості. Визначається вплив представників радянської (А. Хачатурян, О. Ніколаєв) та естонської національної (А. Гаршнек, В. Торміс, Я. Ряєтс) композиторських шкіл на становлення професіоналізму Р. Ееспере. Розглядається зв'язок між фортепіанними та іншими жанрами (вокально-хоровими, оркестровими, інструментальними) у творчості композитора.

Складові фортепіанного стилю естонського композитора (підрозділ 1.2.)

висвітлюються з позиції формування принципів музичного мислення митця: специфіка естонської *музичної мови*, індивідуальні творчі властивості, особливості розвитку національної фортепіанної культури. У цілому спадщина Р. Ееспере відображає світогляд композитора та водночас репрезентує національні ментальні риси, які надають опусам особливого значення в контексті європейської музичної культури. Встановлено, що національна специфіка естонських фортепіанних творів проявляється в споглядальній та меланхолійній образності, зверненні до циклів малих форм («багателі», «остинато», «скриньки»), багатоголосі й поліфонічності фактури (вплив хорової культури), звукозображальності (інструмент каннель), фольклорному тематизмі, носіями якого є пісенні інтонації (колискові) і танцювальні ритми (лабаялавальс, полька, рейнлендер), змінні розміри.

Розділ 2 *«Періодизація фортепіанної творчості Рене Ееспере»* присвячено розгляду композиторського доробку митця. Фортепіано стало універсальним інструментом для втілення художніх задумів Р. Ееспере. У його творах поєднуються риси токатного трактування фортепіано з кантиленним, різноманітні фактурні формули, що вимагають від виконавця мобільності в зміні піаністичних прийомів. Принципи остинатності та ритурнельності нерідко стають ключовими, увиразнюючи стиль автора в контексті сучасної музики.

Розроблено періодизацію фортепіанної творчості естонського митця. *Період становлення* Р. Ееспере як композитора (підрозділ 2.1) охоплює 1969–1995 роки. Молодий музикант експериментує із композиторськими техніками, здійснює пошуки в сфері гармонії, ритміки та мелодики. В опусах Р. Ееспере поєднуються стилеві елементи музики бароко, неокласицизму та мінімалізму. Характерними є тональний або модальний підхід, остинатна техніка, варіантний розвиток.

Серед циклів мініатюр значне місце посідає дитяча музика «для підготовлених виконавців» («Дике полювання» 1969, «Маленька корида»

1970, «Графи та Міледі» 1983) та опус «Сім багателей» (1974) у дарунок сину Юрмо, де автор структурно, інтонаційно та семантично продовжує розвивати жанр багателі, вступаючи в історичний діалог із композиторами. Серед авторських підходів до створення циклу «24 прелюдії» (1975–1979) слід зазначити хроматичний принцип упорядкування основного тону кожної п'єси. Експериментальними в аспекті образного змісту та композиторських засобів виразності стали опуси: «Чотири остинато» (1977), у якому Р. Ееспере вперше застосував принцип остинатності, що пов'язує окремі частини воєдино; «Чотири діалоги» (1978), присвячені А. Хачатуряну; «Вісім ритурнелів» (1978–1982) як рефлексія автора на музику французьких клавесиністів; «Музичні скриньки» (1979–1982), де відзначається вплив мінімалізму та багато творів для дітей із яскравими образними назвами. Численні цикли мініатюр підкріплюють симпатію митця до цього жанру, який на етапі становлення перетворюється на поле інструментальних пошуків власного стилю. Серед інших творів раннього періоду – Концерт (I ред. 1978, II 2019) та дитяча музика для фортепіано з оркестром: «Хоровод навколо радості» (1985), «Шарм сутінків» (1986). Цей доробок став міцним базисом для подальшого втілення композиторського потенціалу Р. Ееспере.

Період творчої зрілості (з 1995 року) характеризується зміною жанрового складу фортепіанної музики Р. Ееспере (підрозділ 2.2), основу якого становлять розгорнуті концертні п'єси-присвяти, у назвах опусів латиною заковане «філософське послання» митця. У музичній мові п'єс – «*Concentus*» для брата Тармо (1995), «*Ludus tactus*» для Ральфа Тааля (2008), «*Persona mea*» для Калле Рандалу (2016), «*Alter ego*» для конкурсу юних піаністів (2011), «*Tactus musicus*» для концерту Талліннської середньої школи (2018) – посилюється контрастність художніх образів, поглиблюється їх психологічна основа. Композитор продовжує створювати нові опуси для юних виконавців («*Idée fixe*», «Процес» 2000, «Суперники» 2001), експериментує в незвичних жанрах, таких як великий ансамбль для оркестру піаністів («Втеча в дитинство» 2016).

У *період творчої зрілості* процес плідної співпраці Р. Ееспере із сучасними естонськими музикантами виходить на високий рівень: народжуються оригінальні опуси та виникає низка виконавських версій. Серед «нових викликів» перед виконавцями з'являються «перепони», пов'язані з посиленням психологізму художніх образів, що вимагає жорсткого відбору виразових засобів. Це спонукає виконавців до активізації творчої уяви, розкриття артистичності, розвитку музичного мислення, здійснення невинних художніх «розвідок», які нашоухують на постійне «занурення» у творчий світ композитора та пошук відповідного звукового образу фортепіано.

У **Висновках** узагальнюються основні жанрово-стильові та виконавські аспекти фортепіанного доробку Р. Ееспере. Творчий шлях музиканта визначено як еволюцію від пошуків молодого композитора радянської доби до одкровенень зрілого митця незалежної Естонії. Розроблено періодизацію фортепіанної творчості, що спирається на переломні моменти його життєвого шляху. У *період становлення* автор віддає перевагу циклу мініатюр. Окрім експериментальних пошуків композитор застосовує прийоми, характерні для естонської національної музичної мови, а також тяжіє до мінімалізму. *Творча зрілість* Р. Ееспере відзначається зверненням до жанру концертної п'єси. З огляду на особливості композиторського мислення, окреслена проблематика інтерпретації піаністами творів естонського митця. Географія виконання музики Р. Ееспере не обмежується лише Естонією. Це свідчить про універсалізм творчості композитора та його прагнення до тісного діалогу зі світовою аудиторією.

Ключові слова: Рене Ееспере, композитор, фортепіанна творчість, особистість митця, життєтворчість, індивідуальний стиль, естонська музика, виконавська поетика, інтерпретація, жанр, стиль, фактура, композиторське мислення, техніка письма, художня освіта, виконавська концепція, національна ідентичність, фортепіанний цикл, концертна п'єса, фортепіанний концерт.

ABSTRACT

Pylypenko Stanislav. René Eespere's piano output: genre-style and performance aspects. – Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 “Music Art” (02 “Culture and Arts”). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2024.

The dissertation focuses on the study of the piano work of the Estonian composer René Eespere (born in 1953) in terms of genre-stylistic specificity and performance. The artist's work covers various genres, including large-scale vocal-symphonic and choral opuses, instrumental concertos and piano music.

The composer's works are increasingly performed on concert stages and in educational institutions, capturing the interest of both young and experienced pianists. However, to date, René Eespere's diverse compositional legacy, particularly his piano works, has not been sufficiently researched. His contributions to the development of musical art remain undefined and not fully appreciated.

The relevance of the topic is determined by: 1) the significance of R. Eespere's personality for musical art and understanding of the genre-stylistic nuances of the Estonian master's piano music; 2) the lack of a comprehensive study of the composer's piano oeuvre in musicology; 3) the increasing interest in performing his works, as well as the efforts to popularize Eespere's piano heritage in Ukraine.

The purpose of the study is to present René Eespere's piano compositions as a coherent artistic system, considering their genre-stylistic characteristics and performance aspects.

The object of the research is European music art from the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century; **the subject** is René Eespere's piano compositions, focusing on their genre, style and performance features.

The research material includes piano works by R. Eespere: "Circle Around the Joy" (1985), "Twilight Charm" (1986), collection "Children's pieces for

advanced learners", "Seven Bagatelles" (1974), "Four Ostinatos" (1977), "Four Dialogues" (1978), "24 Preludes" (1975–1979), "Eight Ritornellos" (1978–1982), "Musical Boxes" (1978–1982), "Concentus" (1995), "Ludus tactus" (2008), "Alter ego" (2011), "Persona mea" (2016), "Idée fixe" (2000), "Process" (2000), "Rivals" (2002), "Escape to Childhood" (2016), "Tactus musicus" (2018) and Piano Concerto (1978).

Audio and video recordings of the composer's piano works performed by pianists were used for interpretive analysis: Jurmo Eespere, Tarmo Eespere, Kalle Randalu, Ralf Taal, Polina Abolõmova, Sofia Khvichia, Holger Marjamaa, Valter Soosalu, Johan Randvere, Margus Riimaa, Kai Ratassepp, Mati Mikalai, Reet Kopvillem-Ruubel, Piret Habak, Piret Väinmaa and Lauri Väinmaa.

The research methodology employs a systematic approach that combines functional-structural and performance analysis principles. This approach is essential for revealing the intricacies of the research.

The theoretical basis of the research includes works dedicated to: the creative work of R. Eespere, which is highlighted in European musicology, as well as in the media environment (K. Leichter, L. Normet & A. Vahter, K. Pappel, A. Hinn, E. Colucci); Estonian piano culture of the second half of the 20th and early 21st centuries (E. Arujärv, V. Lippus, P. Hillier, H. Olt); peculiarities of the composer's oeuvre (D. Malyi, O. Zharkov, L. Kyyanovska, I. Konovalova, O. Roshchenko); theoretical concepts of genre and style in music (D. Androsova, O. Kopeluk, L. Shapovalova, I. Kokhanyk, O. Sadovnikova, I. Sukhlenko, V. Moskalenko, S. Shyp, O. Ovsianikova-Trel); development of piano art and interpretation of musical works (T. Vierkina, Zh. Dedusenko, N. Kashkadamova, O. Kripak, V. Moskalenko, Yu. Nikolaievskaya, O. Samoilenko, K. Timofieieva, M. Chernyavska, V. Shukailo, C. Martienssen); the national in music (O. Bezborodko, O. Komenda, O. Kozarenko, I. Romaniuk).

The novelty of the obtained results. *For the first time* in musicology, this research substantiates the significance of René Eespere's creative output. It delves into the composer's life and works, providing a deep understanding of his

personality and creative process. The study presents Eespere's piano compositions as a coherent artistic system, defining their stylistic principles based on genre and performance specifics. It also establishes a periodization of the composer's piano works, tracing the evolution of his style. Furthermore, the research identifies a complex of expressive performance techniques through the analysis of interpretive versions. Additionally, it introduces foreign pianists who have contributed to the dissemination of Eespere's piano heritage into scholarly discourse.

Chapter I "*René Eespere: a creative portrait of the artist in the context of historical changes of his time*" focuses on general aspects of the composer's creative life, the study of the environment that shaped his personality. The study of the artist's creative biography (subchapter 1.1) proves that, starting his creative activity in the Soviet era, R. Eespere went through a difficult path of political, social and cultural changes. Reevaluation of values during his formative years can be seen as a defining phenomenon in R. Eespere's life, influencing his perception of self. The research also examines the impact of figures from both the Soviet (such as Aram Khachaturian and Oleksii Nikolaev) and Estonian (including Anatolii Garshnek, Veljo Tormis, and Jaan Rääts) national composer schools on Eespere's professional development. Furthermore, the study explores the relationship between Eespere's piano compositions and other musical genres, such as vocal-choral, orchestral, and instrumental music.

The components of the Estonian composer's piano style (subchapter 1.2.) are highlighted from the standpoint of the formation of the principles of the artist's musical thinking: the nuances of the Estonian *musical language*, individual creative properties, and peculiarities of the national piano culture development. In general, R. Eespere's creative work not only reflects his worldview but also embodies national characteristics, lending his compositions special significance in the context of European musical culture. The research reveals that the national specificity of Estonian piano works is characterized by contemplative and melancholic imagery, the use of small forms (such as "bagatelles," "ostinatos," and "boxes"), polyphonic textures (influenced by choral culture), meter changes, sound

imagery inspired by the kannel instrument, and themes from folklore, particularly expressed through song intonations like lullabies and dance rhythms, such as labayala waltz, polka, Rheinländer.

Chapter 2 "*Periodization of René Eespere's piano work*" examines the artist's compositions. The piano served as a versatile instrument for realizing Eespere's artistic concepts. His compositions blend toccata-like treatments with cantabile passages and various textural formulas, demanding performers to be agile in changing pianistic techniques. Ostinato and ritornello principles often play a key role, expressing the author's style within the context of contemporary music.

A periodization of the Estonian artist's piano work has been established. *The period of Eespere's early development* as a composer (subchapter 2.1) encompasses works composed from 1969 to 1995. During this time, the young musician experimented with compositional techniques and explored new avenues in harmony, rhythm, and melody. Eespere's compositions from this period exhibit a blend of stylistic elements from baroque music, neoclassicism, and minimalism. Characteristic features include a tonal or modal approach, the use of ostinato techniques, and variant development.

Among the cycles of miniatures, children's music "for advanced performers" ("Wild Hunt" 1969, "Little Corrida" 1970, "Comtes and Myladies" 1983) as well as the opus "Seven Bagatelles" (1974) hold a significant position. The latter was a gift to his son Jurmo, where the author structurally, intonationally and semantically continues to develop the bagatelle genre, entering into a historical dialogue with composers. Among the author's approaches to the creation of the "24 Preludes" cycle (1975–1979), the chromatic principle of arranging the main tone of each piece should be noted. The opuses became experimental in terms of figurative content and compositional means of expression: "Four Ostinatos" (1977), in which R. Eespere first applied the ostinato principle, which joins separate parts together; "Four Dialogues" (1978), dedicated to A. Khachaturyan; "Eight Ritornellos" (1978–1982) as the author's reflection on the music of French harpsichordists; "Musical Boxes" (1979–1982), which notes the influence of minimalism and many

works for children with vividly imaginative titles. Numerous cycles of miniatures reinforce the artist's fondness for this genre, which, in the early stages of his career, becomes a field for instrumental experimentation and the development of his own unique style. Other notable works from René Eespere's early period include a Concerto (first edition 1978, second edition 2019) and children's music for piano and orchestra, such as "Circle Around the Joy" (1985) and "Twilight Charm" (1986). These compositions served as a solid foundation for the further development of Eespere's compositional potential.

The period of creative maturity (since 1995) is marked by a shift in the genre composition of R. Eespere's piano music (subchapter 2.2). This period is characterized by extensive concert dedication pieces, with the artist's "philosophical message" encoded in Latin in the titles of the opuses. In the musical language of some pieces like "Concentus" for Brother Tarmo (1995), "Ludus tactus" for Ralf Taal (2008), "Persona mea" for Kalle Randalu (2016), "Alter ego" for the Young Pianists Competition (2011), "Tactus musicus" for the Tallinn High School concert (2018) there is an increase in the contrast of artistic images, and a deepening of their psychological and philosophical components. The composer continues to create new opuses for young performers ("Idée fixe", "Process" 2000, "Rivals" 2001), experiments with unusual genres, such as a large ensemble for a piano orchestra ("Escape to Childhood" 2016).

During his *period of creative maturity*, René Eespere's fruitful collaboration with modern Estonian musicians reaches a high level, resulting in the creation of original compositions and multiple performance versions. This collaboration presents new challenges for performers, as the strengthening of the psychological depth of artistic images requires a strict selection of expressive techniques. Performers are encouraged to activate their creative imagination, reveal their artistry, develop their musical thinking, and engage in continuous artistic exploration. This process leads to a constant immersion in the composer's creative world and a search for the appropriate sound image on the piano.

The conclusions summarize the main genre-stylistic and performance

aspects of René Eespere's piano works. The musician's creative journey is described as an evolution from the explorations of a young composer in the Soviet era to the revelations of a mature artist in independent Estonia. A periodization of his piano output based on the milestones of his life has been developed. *During his early years*, the composer favoured cycles of miniatures. In addition to experimental searches, he incorporated techniques characteristic of Estonian national music and showed an inclination towards minimalism. R. Eespere's *creative maturity* is characterized by his focus on the concert piece. Considering the unique nature of the composer's thought process, the issue of interpreting the Estonian artist's works by pianists is outlined. The performance of Eespere's music is not limited to Estonia, indicating the universality of his work and his desire for a meaningful dialogue with a global audience.

Key words: René Eespere, composer, piano output, artist's personality, creativity, individual style, Estonian music, performance poetics, interpretation, genre, style, texture, composer's thinking, writing technique, artistic education, performing concept, national identity, piano cycle, concert piece, piano concerto.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в фахових виданнях України (категорія Б):

1. Звукове втілення фортепіанних циклів Рене Ееспере: досвід виконавського аналізу. *Науковий вісник НМАУ ім. І. П. Чайковського* : зб. наук. ст. Вип. 131. Київ, 2021. С 94–103, DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243222>
2. Естонська фортепіанна музика: шляхи розвитку (осягнення інонаціонального репертуару сучасним виконавцем). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 61. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2022. С. 179–200, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-61.10>
3. Творчий взаємовплив братів Ееспере та його віддзеркалення у фортепіанному концерті Рене Ееспере. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 66. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2023. С. 79–95, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-66.05>
4. Концертні п'єси Рене Ееспере: від концепції композитора до виконавської інтерпретації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. 33. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2023. С. 65–85, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-33.04>

ЗМІСТ

ВСТУП	17
 РОЗДІЛ 1. РЕНЕ ЕЕСПЕРЕ: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МИТЦЯ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНИХ ЗРУШЕНЬ ЙОГО ЧАСУ	
1.1. Життєтворчість Рене Ееспере: шляхи формування особистості митця ...	28
1.2. Складові фортепіанного стилю, фольклорна генеза, культурні впливи...	52
1.2.1. Специфіка естонської національної музичної мови в історико-культурному вимірі.....	54
1.2.2. Розвиток фортепіанної культури Естонії.....	70
Висновки до Розділу 1	88
 РОЗДІЛ 2. ПЕРІОДИЗАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ РЕНЕ ЕЕСПЕРЕ	
2.1. Період становлення: 1969–1995 роки.....	91
2.1.1. Дитячі опуси: п’єси для підготовлених, «Сім багателей» у дарунок сину Юрмо (1974)	93
2.1.2. Цикли фортепіанних мініатюр.....	102
«24 прелюдії» як картина світу молодого композитора» (1975–1979)	102
«Чотири остинато»: стихії ритмічної організації як першооснови музики (1977).....	117
«Чотири діалоги» в присвяту Араму Хачатуряну (1978).....	123
Втілення фольклорної тематики в опусі «Вісім ритурнелів» (1978–1982)...	125
«Музичні скриньки» і принцип мінімалізму (1978–1982)	129
2.1.3 Твори для фортепіано з оркестром.....	131
Фортепіанний концерт (1978/2019).....	132
«Хоровод навколо радості» (1985) і «Шарм сутінків» (1986) для сина Юрмо	139

	16
2.2. Період творчої зрілості: з 1995 року	141
2.2.1. Концертні п'єси	141
«Concentus» для брата Тармо (1995)	142
«Ludus tactus» для Ральфа Тааля (2008)	146
«Alter ego» для конкурсу юних піаністів (2011)	152
«Persona mea» для Калле Рандалу (2016)	155
2.2.2. «Tactus musicus» для фортепіано з камерним оркестром (2018)	161
2.2.3. П'єси для юних виконавців	166
2.2.4. «Втеча в дитинство» для оркестру піаністів (2016)	172
Висновки до Розділу 2	176
ВИСНОВКИ	179
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	190
ДОДАТКИ	216

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Постійне самовдосконалення є невід'ємним компонентом діяльності будь-якого сучасного виконавця. Підвищення професіонального рівня гри, контроль за якістю та повнотою відтворення змісту музики нерозривно пов'язані з постійним оновленням виконавського репертуару. Розширення інтелектуального світогляду інтерпретатора також є своєрідним «знаком якості» його творчої діяльності. І в цьому важливу роль відіграє осягнення нового репертуару, знайомство з культурним надбанням, традиціями, цінностями інших країн чи народів. Вивчаючи твори композиторів європейських країн, виконавець має змогу осмислити здобутки іншої культури крізь призму її музичної традиції, поглиблюючи тим самим образність власних інтерпретацій і пробуджуючи в такий спосіб інтерес більш широкої аудиторії.

Одним з актуальних завдань музикознавства є всебічне дослідження композиторської діяльності митців різних національних шкіл. Особливої уваги заслуговують персони, які творять новітню історію європейської музичної культури. Видне місце належить постаті видатного сучасного естонського композитора **Рене Ееспере** (народився у 1953 році). До сьогодні його внесок у розвиток музичного мистецтва повною мірою не оцінений, а багатогранну композиторську спадщину митця досліджено недостатньо. Саме тому постать Р. Ееспере представляє пізнавальний інтерес для дослідників. Популяризація фортепіанної спадщини композитора є актуальним завданням музикознавства, яке в сучасному глобалізованому світі спрямоване на діалогічність і взаємозв'язок культур.

Творчість митця охоплює різні жанри, серед яких – вокально-симфонічні й хорові опуси великої форми, інструментальні концерти та фортепіанна музика. Популярність композитору принесли балети: «Людина та ніч» (1977), «Фурії» (1977) та «Стародавні жителі» (1978). У 1980-і роки Р. Ееспере створив низку вокально-симфонічних творів – етично-екзистенційних послань: «Пасіони» (1980), «Містеріум» (1981), «Медітеріум»

(1982), «Симфонія мовчання» (1989).

У 2006 році на сцені Національного театру «Естонія» відбулася прем'єра опери «Гурмани». Митець написав низку хорових творів на латинські тексти: «Дві ювіляції» (1986), «*Festina lente*» (1996), «*De amore aeterno*» (1998), «*Ritus*» (1999), «*Verba amatoris*» (2003), «*Mater rosae*» (2003), «*Origo originum*» (2006). За твори «*Glorificatio*» (1990), «*Invocatio*» (1992) автор був удостоєний премій на конкурсах в Італії.

Р. Ееспере активно співпрацює з музикантами та ансамблями з усього світу. Твори митця виконуються в багатьох європейських країнах, а також США, Канаді, Південній Африці, Новій Зеландії, Японії. Серед відомих інтерпретаторів музики композитора – австралійський флейтист-віртуоз Ендрю Макгрегор та гітаристи Тійт Петерсон в Естонії, Естебан Колуччі в Аргентині та Свен Лундестад у Норвегії. Дискографія Р. Ееспере налічує сім платівок, більшість із яких записано в Німеччині.

Сьогодні спостерігається зростання інтересу до фортепіанної спадщини композитора, серед якої цикли мініатюр («Чотири остинато» (1977), «Чотири діалоги» (1978), «24 прелюдії» (1979), «Вісім ритурнелів» (1982) та «Музичні скриньки» (I 1978, II 1982)). Привертають увагу виконавців концертні п'єси-присвяти: «*Concentus*» для брата Тармо (1995), «*Ludus Tactus*» для Ральфа Тааля (2008), «*Persona mea*» для Калле Рандалу (2016). Твір Р. Ееспере «*Alter ego*» (2012) став обов'язковим для конкурсу молодих піаністів у Таллінні. Особливої уваги заслуговує великий ансамбль для восьми піаністів на чотирьох роялях під назвою «Втеча в дитинство» (2016). Композитор написав два твори для фортепіано з оркестром: Концерт (I ред. 1978, II 2019) і «наймолодший» зі свого доробку «*Tactus musicus*» (2018). Митець не оминув жанрову сферу дитячої музики, віддаючи данину розвитку національної піаністичної школи.

Музика композитора все частіше лунає на концертних естрадах та в навчальних закладах, привертаючи увагу як молодих, так і досвідчених піаністів. Виконавцями опусів митця в Естонії постають брат і син митця –

Тармо та Юрмо Ееспере, а також піаністи Ральф Тааль, Піп Лассманн, Ада Куусеокс, Йохан Рандвере, Маргус Ріймаа, Кай Ратассепп, Маті Мікалай, Ріт Копвільєм-Руубель, Пірет Хабак, Пірет Вяйнмаа, Лаурі Вяйнмаа. Серед молодих піаністів – Поліна Аболімова, Софія Хвичія, Ене Ніксон Хольгер Марьямаа, Валтер Соосалу та ін.

Географія виконання музики Р. Ееспере не обмежується лише Естонією. Це свідчить про універсальність творчості композитора та його прагнення до тісного діалогу із слухацькою аудиторією. У Німеччині провідним інтерпретатором композицій маестро став видатний піаніст естонського походження Калле Рандалу. У Японії твори композитора репрезентує піаністка Юко Йошіоко. Попри це естонська музика залишається маловідомою широким колам слухачів та науковій спільноті України, у зв'язку із чим опуси митця виконуються вкрай рідко¹.

Наукове вивчення творчого спадку естонського композитора на сьогодні розроблено не достатньо. З одного боку, в Естонії вже сформувалася певний науковий напрям, присвячений творчості митця в контексті загальних тенденцій розвитку музичної культури. Це праці, більш направлені на висвітлення вокально-хорової музики митця, їх авторами є музикознавці, що викладають разом із Р. Ееспере в Талліннській академії музики і театру. Серед досліджень, що становлять основу вивчення доробку композитора, вкажемо праці *Leo Normet & Arthur Vahter* [196], *Karl Leichter* [177], *Harry Olt* [200]. Інтерес дослідників найчастіше викликають сольні фортепіанні твори композитора. Так, *Kristel Pappel* у книзі «Творці сучасної естонської музики» [203] лаконічно аналізує фортепіанні опуси раннього періоду творчості митця («Чотирьох остинато» та «Восьми ритурнелів»). Проте образна сфера, стиль, історія написання творів композитора, як і піаністичні проблеми, пов'язані з їх виконанням, висвітлені недостатньо².

¹ Автором дисертації твори естонського митця виконувалися на сцені ХНУМ ім. І.П Котляревського. URL: <https://youtu.be/F9wM3PJpKcl?t=629> [119].

² Естонськими музикознавцями розглядалися питання генези фортепіанної культури Естонії,

На зламі століть, після становлення Естонії як незалежної держави, творчість Р. Ееспере привернула увагу європейських музикознавців. Однак більшість досліджень становлять оглядові статті, присвячені різноманітним жанрам доробку майстра. За часів сучасної Естонії з'явилася низка джерел, що охоплюють різні аспекти творчої діяльності композитора і висвітлюють її в публіцистичних виданнях, а також у медійній сфері, зокрема, на інтернет-ресурсах³.

Високу оцінку творчості митця знаходимо в багатьох відгуках, рецензіях та публікаціях газет⁴. У «*Sirp*» – *Mirje Mändla* пише про авторський концерт митця 19.02.2005 р. («*Februarium*»⁵ у Талліннській ратуші) [183], *Heili Vaus-Tamm* аналізує значимість опери «Гурмани» («Гастрономічна опера Рене Ееспере») [250], *Kristo Käo* рецензує вечір камерної музики композитора 06.10.2007 р. («Подорож у середину себе») [169], *Iror Garšnek* висвітлює концерт 03.08.2021 р. та розмірковує про сенс інструментальної музики митця («Радість від чарівної гри на гітарі та біль всесвіту», «Камерно-інструментальні концерти Рене Ееспере») [150], [151], [152], *Alo Põldmäe* аналізує творчість Р. Ееспере для дітей й пише про прем'єру дитячого мюзиклу «Дикі лебеді» [206], *Meeta Morozov* описує концерт-виставу «*Augustus*» («Казка, що вимагає роздумів») [188], *Kertu Süld* створює відгук на концерт до 70-річчя композитора «Первісне заклинання як молитва естонця до вищих сил», що відбувся 30.05.2023 року [231].

зв'язків із діяльністю цілої плеяди музикантів – колег Р. Ееспере, їх композиторською творчістю, виконавством, музичною педагогікою та інструментарієм – того підґрунтя, що сформувало специфіку творчості композитора (Evi Arujärv [124], Urve Lippus, [179], Virve Lippus [181], Mart Humal [128], Pall Hillier [156], Karl Leichter [178], Leo Normet [197], Harry Olt [199], Riho Päts [204], Jaan Ross [221], Maarja Valk-Falk [248]).

³ Контактні дані багатьох сучасних митців Естонії, включаючи самого Р. Ееспере, можна дізнатися як на їх персональних сайтах, так і на особистих сторінках Естонського музично-інформаційного центру. Ця платформа об'єднує мистецьку, наукову та археографічну спільноти в один великий ресурс. На особистих сторінках, зазвичай, міститься розгорнута інформація про творчий доробок, здебільшого з відео- та аудіо-ілюстраціями та нотними прикладами для ознайомлення; є розділ з переліком платівок, які можна придбати для прослуховування у високій якості. Окремо висвітлені посилання на згадки у пресі, новини про життя і творчість естонських композиторів, їх біографічні відомості. Адреса офісу: Tõnismägi 3 a, Tallinn 10119, Estonia (<https://www.emic.ee/services>).

⁴ «Серп». Назви публікацій перекладено автором дослідження.

⁵ Твір для двох віолончелей і фортепіано.

У виданнях: «*Muusika*» – *Piret Rips* пише про авторський концерт 26.11.2005 [218], «*Postimees*» – *Immo Mikhkelson* аналізує постановку опери «Гурмани» («Важливо те, що їдять зі сцени») [187], автор *Helle Kulo* газети «*Noorte Hääl*»⁶ публікує статтю «Творча розмова з Рене Ееспере» [175]. Проте в усьому цьому розмаїтті джерел на сьогодні ще не відбулося чіткого упорядкування та узагальнення напрямку, пов'язаного із системним аналізом фортепіанного доробку митця, його стильової складової, специфіки виконавських прийомів. Усе це потребує ґрунтовного вивчення, структурування та узагальнення.

Отже, на сьогодні фортепіанна творчість естонського композитора потребує ретельної дослідницької роботи, оскільки в сучасному музикознавстві відсутня ґрунтовна наукова праця, яка б комплексно узагальнила всі досягнення Р. Ееспере у сфері фортепіанного мистецтва. Така постановка проблеми спонукає до вивчення фортепіанних творів митця в жанрово-стильовому та виконавському аспектах, оскільки ці виміри є «альфою і омегою» розуміння його музики. Це можливо на ґрунті розробки сучасних підходів та концептів: серед них – звуковий образ фортепіано, виконавська поетика (основне коло засобів музичної виразності), способи фортепіанного викладу та інтерпретації фортепіанних творів композитора.

Зasadничого значення набуває дискурс феноменології особистості композитора, що складається безпосередньо під кутом зору специфіки національної компоненти в його музиці. Основними джерелами інформації для вивчення цієї проблематики стали матеріали естонської преси, представлені відгуками та рецензіями на виконання фортепіанних творів автора («Авторський вечір Р. Ееспере в зимовому саду» (16.05.2001 р.) [150], «Власні музичні перлини Естонії» (22.07.2016 р.) [157], «Радіймо, бо часу мало» (19.12.2013 р.) [126]), а також нотні видання фортепіанних творів майстра ([257-275]).

⁶ «Голос молоді».

Важливу роль у розкритті життєвої філософії композитора відіграють численні інтерв'ю⁷ з естонським маестро (*Ia Remmel* – «Рене Ееспере на роздоріжжі» (13.12.2003 р.) [215], *Katrin Vaga* – «Зоряний корабель: гість – Рене Ееспере (19.03.2006 р.) [246], *Valner Valme* – «Лауреат Рене Ееспере: музика – це розвага» (03.10.2011 р.) [249], *Tiia Teder* – «Відповідає Рене Ееспере» [240], *Esteban Colucci* – «Інтерв'ю з естонським композитором» [133], *Igor Garšnek* – «Через деякий час ти озираєшся назад із більшим задоволенням» (13.12.2013) [153], *Mart Niineste* – «Рене Ееспере: я люблю гітару, але я не вмю на ній грати» (13.12.2013) [190], Рене Ееспере – «Інтерв'ю з собою» [25].

Інформація про композиторський задум фортепіанних творів, особливості творчого процесу почерпнуті з особистого спілкування автора дисертації з композитором, що постійно відбувалося через інтернет-листування. Особистий контакт з автором музики надав змогу досягнути світогляд естонського маестро, висвітлити його відносини з оточенням, оцінити внесок музиканта у фортепіанну культуру.

Таким чином, **актуальність** теми дослідження обумовлена: 1) значущістю особистості Р. Ееспере для музичного мистецтва та осмисленням жанрово-стильової специфіки фортепіанної музики естонського майстра; 2) відсутністю в музикознавстві системного дослідження фортепіанної творчості митця; 3) зростаючим виконавським інтересом до його творів у мистецькому часопросторі та популяризацією фортепіанної спадщини композитора в Україні.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Його зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука»

⁷ Назви інтерв'ю перекладено автором дослідження.

перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017–2022 роки (Протокол № 4 від 30 листопада 2017 року). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26 листопада 2020 р.).

Мета дослідження – презентувати фортепіанну творчість Рене Ееспере як художню систему з урахуванням жанрово-стильової специфіки та виконавської реалізації.

Сформульована мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- систематизувати біографічні відомості про Р. Ееспере та на цьому підґрунті скласти портрет життєтворчості митця;
- простежити шляхи розвитку естонської фортепіанної культури ХХ–ХХІ століть, на ґрунті якої сформувалася творчість композитора;
- виявити типові та самобутні стильові принципи мислення естонського маестро, розкрити їх національні особливості, зв'язок із європейською традицією;
- розробити періодизацію фортепіанної творчості Р. Ееспере як свідчення еволюції світогляду та творчого процесу митця;
- проаналізувати фортепіанні твори композитора з точки зору жанрово-стильових та виконавських завдань їх реалізації;
- визначити комплекс піаністичних завдань щодо відтворення авторського тексту та проаналізувати їх виконавську специфіку;
- виявити особливості виконання його музики на основі порівняння інтерпретацій фортепіанних творів Р. Ееспере видатними піаністами сучасності.

Об'єкт дослідження – європейське музичне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століть; **предмет** – фортепіанна творчість Рене Ееспере в жанрово-стильовому та виконавському аспектах.

Матеріалом дослідження є твори для фортепіано Р. Ееспере: «Хоровод навколо радості» (1985), «Шарм сутінків» (1986), збірка «Дитячі п'єси для підготовлених», «Сім багателей» (1974) «Чотири остинато» (1977),

«Чотири діалоги» (1978), «24 прелюдії» Зошит перший (1975–1979), «Вісім ритурнелів» (1979), «Музичні скриньки» (1978–1982); «*Concentus*» (1995), «*Ludus tactus*» (2008), «*Alter ego*» (2011), «*Persona mea*» (2016), «*Idée fixe*» (2000), «Процес» (2000), «Суперники» (2002), «Втеча в дитинство» (2016), «*Tactus musicus*» (2018) та Фортепіанний концерт (1978).

Для інтерпретаційного аналізу задіяні аудіо- та відеозаписи фортепіанних творів композитора у виконанні піаністів Юрмо Ееспере (*Jurmo Eespere*), Тармо Ееспере (*Tarmo Eespere*), Калле Рандалу (*Kalle Randalu*), Ральфа Тааля (*Ralf Taal*), Поліни Аболімової (*Polina Abolõtova*), Софії Хвичії (*Sofia Khvichia*), Хольгера Марьямаа (*Holger Marjamaa*), Валтера Соосалу (*Valter Soosalu*), Йохана Рандвере (*Johan Randvere*), Маргуса Ріймаа (*Margus Riimaa*), Кая Ратассеппа (*Kai Ratassepp*), Маті Мікалай (*Mati Mikalai*), Ріта Копвільем-Руубеля (*Reet Kopvillem-Ruubel*), Пірета Хабака (*Piret Habak*), Пірета Вяйнмаа (*Piret Väinmaa*) та Лаури Вяйнмаа (*Lauri Väinmaa*).

Методологія дисертації ґрунтується на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття проблематики роботи. За основу взято системний підхід, функціонально-структурний і виконавського аналіз.

Методи дослідження. У роботі були задіяні такі методи:

- *історико-біографічний* – дозволяє опрацювати матеріали, пов’язані з життєтворчістю композитора;
- *структурно-функціональний* – потрібен для здійснення композиційно-драматургічного аналізу обраних творів, осмислення побудови музичної форми та образно-змістовного плану;
- *жанрово-стильовий* – дозволяє визначити типові ознаки фортепіанних творів у системі стилю Р. Ееспере;
- *виконавський* – спрямований на осмислення творчої взаємодії композитора та виконавців, залучених до інтерпретації його опусів;
- *інтерпретаційний* – досліджує механізми зародження та реалізації композиторського/виконавського задуму музичного твору;

– *системний* – скеровує розуміння фортепіанного мистецтва як цілісної системи, що об’єднує художню свідомість композитора, слухача і виконавця.

Теоретичною базою дослідження є праці, присвячені:

– *творчій діяльності Р. Ееспере, її репрезентації у європейському музикознавстві*, а також медіа середовищі (К. Leichter [177], L. Normet & A. Vahter [196], H. Olt [200], K. Pappel [203], T. Raun [211], W. Waren [255], A. Hinn [157], E. Colucci [133], E. Arujärv [125-126], J. Tall [237], M. Mändla [183], H. Vaus-Tamm [250], K. Käo [169], I. Garšnek [150-153], A. Põldmäe [206], M. Morozov [188], K. Süld [231], I. Rimmel [215], P. Rips [218], I. Mihkelson [187], V. Valme [249], T. Teder [240], M. Niineste [190]);

– *естонській фортепіанній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть* (E. Arujärv [124], U. Lippus, [179], V. Lippus [181], P. Hillier [156], K. Leichter [178], L. Normet [197], H. Olt [199], R. Päts [204], H. Tampere [239], J. Ross [220-222]);

– *специфіці композиторської творчості* (Д. Малий [46], Г. Ганзбург [11], О. Жарков [27], Н. Миронова [49], Л. Кияновська [33], І. Коновалова [38], О. Котляревська [40], О. Рощенко [72], Н. Семененко [81], О. Aleksandrova [122], Н. Savchenko [256], L. Serhaniuk [226]);

– *теоретичним концепціям жанру та стилю в музиці* (Д. Андросова [3], О. Антонова [4], Л. Шаповалова [113], О. Копелюк [39], І. Коханик [41-43], О. Катрич [32], Н. Симонова [84], О. Садовнікова [78], І. Сухленко [88-89], В. Москаленко [56], І. Тукова [97-98], Н. Горюхіна [15-16], С. Шип [114-115], О. Овсяннікова-Трель [60-61], Y. Nikolaievskia [191-192]);

– *розвитку фортепіанного мистецтва та інтерпретації музичного твору* (Т. Веркіна [9], Ж. Дедусенко [20-22], О. Катрич [33], О. Кріпак [44], В. Москаленко [51-53], Ю. Ніколаєвська [58-59], О. Самойленко [80], Т. Сирятська [85], І. Сухленко [90], Н. Рябуха [76], К. Тимофєєва [95], О. Фекете [99], М. Чернявська [105-109], Л. Шаповалова [110-112], В. Шукайло [116-117], K. Johnen [163], С. Martiensen [185],

Н. Junghanns [165]);

– *національному в музиці* (О. Безбородько [6], І. Довжинець [23], В. Драганчук [24], О. Коменда [37], О. Козаренко [36], І. Романюк [71]).

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*: *обґрунтовано* значущість творчого доробку Р. Ееспере; *вивчено життєтворчість* композитора, що репрезентує феноменологію його особистості; *представлено* фортепіанну творчість естонського митця як художню систему; *визначено стильові принципи* фортепіанних творів Р. Ееспере на основі їх жанрової та виконавської специфіки; *розроблено періодизацію* фортепіанної творчості композитора, відповідно до еволюції його стилю; на основі аналізу інтерпретаційних версій *виявлено виконавську поетику*; *уведено до наукового обігу* персоналії зарубіжних піаністів, які репрезентують фортепіанну спадщину Р. Ееспере.

Практичне значення отриманих результатів. Проведене дослідження визначає використання його матеріалів у курсах «Історія світової музики», «Аналіз музичних творів», «Історія фортепіанного мистецтва», «Проблеми сучасного фортепіанного виконавства», «Методика навчання фортепіано» для бакалаврів, магістрів та аспірантів вищих музичних навчальних закладів освіти України. Загальні положення, що стосуються виконавської проблематики конкретних фортепіанних творів, можуть бути використані в практичній роботі в класі спеціального фортепіано. Твори Р. Ееспере можуть виявитися корисним для студентів фортепіанних факультетів музичних закладів вищої освіти України.

Апробація матеріалів дисертації. Результати дослідження були обговорені на засіданні кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Основні положення роботи були викладені у доповідях на таких форумах: XX науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (Київ, 2020), міжнародна науково-практична конференція

«Музична комунікація у питаннях та відповідях» (Харків, 2021), міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І.П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, 2022), міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2021, 2023, 2024), науково-практична конференція «Втілення традицій західноєвропейського музичного мистецтва» (Харків, 2023), міжнародна науково-практична конференція «Вища музично-театральна освіта Харкова – 100 років єднання» (Харків, 2023), VIII міжнародна фортепіанна конференція ім. Бруно Лукка (Таллінн, 2023).

Публікації. За темою дисертації опубліковано чотири статті в спеціалізованих фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України [63-66].

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, двох Розділів (із внутрішнім поділом на підрозділи, пункти та Висновки), загальних Висновків, Списку використаних джерел (275 найменувань) та Додатків (Додаток А містить нотні приклади, Додаток Б – перелік фортепіанних творів Рене Ееспере, Додаток В – публікації та апробації за темою дисертації). Загальний обсяг роботи – 232 сторінки; з них 173 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

РЕНЕ ЕЕСПЕРЕ: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МИТЦЯ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНИХ ЗРУШЕНЬ ЙОГО ЧАСУ

1.1. Життєтворчість Рене Ееспере: шляхи формування особистості митця

Композитор **Рене Ееспере** (ест. *René Eespere*; 14.12.1953 р., Таллінн) народився в сім'ї Армілди (1921–2002) та Отто (1925–1991) Ееспере. Батько митця в дитинстві навчався гри на скрипці, а потім настали важкі часи – війна. Після завершення бойових дій чоловік отримав освіту інженера-будівельника, але його любов до музики не згасала. За згадками композитора, саме батько віддав його та молодшого брата Тармо до музичної школи та всіляко підтримував їх на творчому шляху.

У матері композитора був гарний співочий голос, але вона не мала музичної освіти. За спогадами самого митця Армілда Ееспере була палкою шанувальницею класичної музики, тому в родині було прийнято відвідувати концертні заходи, а вдома часто слухали платівки [121, с.27]. Діти успадкували від батьків гарний мистецький смак та з раннього віку проявляли зацікавленість музикою. У кожного з хлопців простежувалися музичні здібності. Тармо обрав для себе шлях виконавця-піаніста. Рене – реалізував свій творчий потенціал як композитор [там само].

Найулюбленішим інструментом Рене стало фортепіано. Навчатися гри він почав у віці семи років, вступивши до Талліннської музичної середньої школи (1961). Викладачами майбутнього видатного музиканта були В. Роотс (*Valdur Roots*, 1936–2011) та М. Ааса (*Maie Aasa*, 1926–2013). У цей період почали проявлятися композиторські здібності митця. Факультативно він займався композицією у викладачів школи А. Гаршнека (*Anatoli Garšnek*), Я. Ряетса (*Jaan Rääts*) і В. Торміса (*Veljo Tormis*) [240, с.8]

Серед однокласників Р. Ееспере були такі відомі естонські діячі сьогодення, як А. Мустонен (*Andres Mustonen*) – скрипаль, диригент та керівник ансамблю старовинної музики «*Hortus Musicus*»; П. Мягі

(*Paul Mägi*) – головний диригент театру «Ванемуйне», Р. Раннап (*Rein Rannap*) – піаніст, композитор, скрипаль. У. Вульп (*Urmas Vulp*), піаніст та музикознавець М. Колк (*Madis Kolk*) та співачки М. Вайдла (*Meeli Vaidla*) й Е. Касс (*Ene Kass*) [там само, с.9].

У школі працювали талановиті викладачі, такі як Х. Таук (*Helju Tauk*, 1950–2005). Р. Ееспере з однокласниками охоче відвідували її уроки музичної літератури. Митець також опановував концертмейстерську майстерність у класі Х. Таук. Разом із ним навчався Р. Раннап, який завдяки своєму музичному таланту й наполегливим заняттям був фаворитом колективу. Варто зазначити, що хлопці також водночас протягом року відвідували уроки композиції у Я. Ряетса. Цей митець за згадками Р. Ееспере залишив йому найбільше знань у порівнянні з попередніми викладачами композиції. А. Гаршнек досить сильно втручався у твори митця, а В. Торміс активно заохочував композитора до народної музики. Я. Ряетс же, навпаки, вимагав пошуку нових комбінацій і саме це надихало юного маестро під час навчання [246].

Р. Ееспере в інтерв'ю І. Гаршнеку пригадує, що у восьмому класі навколо нього сформувалася група друзів, які були досить професійно орієнтовані. Вони завжди проводили час разом, сперечалися про мистецтво, особливо про проблеми музики. Деякі суперечки, зауважує композитор, навіть доходили до бійки, хоча закінчувалося все добре. Піаніст А. Мустонен був надзвичайно активним у сфері нової музики⁸. Друзі грали багато творів із журналів, організовували різні заходи тощо [240, с.9-10].

Випуск школи в 1972 році став за спогадами композитора легендарним. Перш за все самобутністю молодих музикантів, широким колом їх інтересів та єдністю і міцною дружбою, яку вони зберегли протягом багатьох років. Фінальний рік, вважає композитор, був таким собі «піковим часом», коли

⁸ Андрес Мустонен і Рене Ееспере також експериментували як рок-музиканти під час навчання в школі [153].

випускник відчуває себе найрозумнішим. Як стверджує у своїй книзі К. Раррел, у Р. Ееспере «голова тріщала від свіжих ідей», він був впевнений, що максималізм того віку цілком виправданий, такий потенціал та подібні відчуття більше не повторювалися [203, с.209]. Варто зазначити, що зі своєю майбутньою дружиною Еві композитор познайомився в школі. Дівчина навчалася мистецтву хорового диригування, а Р. Ееспере проходив концертмейстерську практику в її класі. По закінченню школи вони одружилися. Їх «сімейною справою» стало керівництво камерним хором Талліннської середньої школи. Це було продиктовано актуальністю вимог того часу [246]. Композитор пригадує, що хор виконував його пісні всюди, де гастролював, майже по всій Європі. Завдяки концертним турам камерного хору йому вдалося побачити багато країн світу. Всі ці поїздки були також освітніми, тому що колектив завжди відвідував художні музеї та культурно-історичні місця [240, с.12].

Свій диплом про вищу освіту майбутній маестро отримав у Талліннській державній консерваторії⁹ під керівництвом видатного композитора і викладача А. Гаршнека (1918–1998), що майже все життя працював у закладі (з 1954 по 1998 р.). Один з перших захистив дисертацію за часів радянської Естонії (1955), десять років очолював кафедру композиції та музикознавства (з 1968 по 1978), а 1994 року отримав статус почесного професора консерваторії [121. с.15].

А. Гаршек відомий своїм винятковим талантом і внеском у розвиток музичного мистецтва та науки. Його творчість випромінює любов до рідної культури та міста, що втілена в його музиці. Спадщина А. Гаршнека тісно пов'язана з фольклором його батьківщини – Сету¹⁰. Специфічні національні риси можна знайти як у хорових піснях композитора, так і у творах великої форми, серед яких Симфонія №1 (1953) та Фортепіанний квінтет (1955).

⁹ З 2005 р. Естонська академія музики й театру (ест. *Eesti Muusika-ja Teatriakadeemia*).

¹⁰ Сету – етнічна група естонців, що проживає у південно-східній частині Естонії.

Окрім опусів, написаних під впливом народної музики, ще одну важливу грань творчості А. Гаршнека репрезентують масштабні хорові композиції на історичні та суспільні теми. Будучи випускником Х. Еллера (*Heino Eller*, 1887–1970), фундатора професійної естонської інструментальної музики, митець активно збирав і впорядковував народні пісні та нагаші. Значний вплив на творчість учнів, включаючи й Р. Ееспере, зробило ґрунтовне дослідження А. Гаршнека про музичний фольклор району Сету [12].

Підчас навчання в композиторському доробку Р. Ееспере з'являються перші твори. З нагоди народження первістка – сина Юрмо, – у січні 1974 року митець пише фортепіанний цикл «Сім багателей». Щоб збагатити концертний репертуар естонських виконавців, на замовлення піаністки А. Куусеокс (*Ada Kuuseoks*) композитор розпочинає роботу над циклом «24 прелюдії» (1975–1979). Інтерпретаторка представила Перший зошит п'єс із великим успіхом в Радянському Союзі. Натхненний автор створює ще один опус для фортепіано – «Чотири остинато» (1977). Цього ж року Р. Ееспере завершує навчання в консерваторії.

Популярність митцю принесли алегоричні одноактні балети: «Людина та ніч» – дипломна робота композитора, створена під впливом малюнків художника К. Рауда (*Kristjan Raud*, 1865–1943), «Фурії» (1977), присвячений Ю. Вілімаа (*Ülo Vilimaa*, 1941–2021) та балет-ритуал «Стародавні жителі» (1979), як рефлексія автора на графічну серію робіт К. Пиллу (*Kaljo Põllu*, 1934–2010). Означені твори були поставлені балетмейстером Ю. Вілімаа в тартуському театрі «Ванемуйне».

На думку К. Паппель Р. Ееспере за своєю творчою природою не був театральним композитором (у звичному розумінні цього слова). Дослідниця вважає, що митець «більше епик, ніж драматург» [203, с.210]. Найважливішою в балетах Р. Ееспере є їх етична проблематика. Головною ідеєю ранньої творчості автора є взаємодія добра і зла. З творчим духом етапу становлення композитора співзвучна цитата художника К. Рауда про його серію малюнків: «Беззахисна, оголена людина під зоряним небом,

вільна від передчуттів і кайданів, що прагне до зірок» [там само, с.211].

З 1977 по 1979 роки Р. Ееспере стажувався по класу композиції в Московській державній консерваторії імені П.І. Чайковського під керівництвом Арама Хачатуряна та Олексія Ніколаєва. Р. Ееспере згадував про вірменського маестро, що той завжди очікував від нього чудової мелодійності та інтонацій народної музики у творах для фортепіано, проте він ніколи не нав'язував свою волю. Його втома давала ознаки, адже музиканту було вже 74 роки [216].

За спогадами естонського музиканта у січні 1978 року про А. Хачатуряна та його учнів почали знімати фільм¹¹ і викладач пожвавився, вражаючи оточуючих своєю енергійністю. Його увага була максимально зосереджена на педагогічній роботі. Тоді вони говорили про фундаментальні речі в створенні музики. Р. Ееспере дуже хотів перейняти композиторський професіоналізм А. Хачатуряна, передусім як майстра оркестровки. Тому він сподівався наступного року взяти додатковий курс навчання. Але, на жаль, вірменський композитор помер 1 травня 1978 року. Того ж року Р. Ееспере написав «**Чотири діалоги**» для фортепіано, присвятивши цей опус пам'яті свого викладача А. Хачатуряна [203, с.211]. Музична мова п'єси має яскраво виражений національний компонент, який вірменський наставник вимагав від Р. Ееспере протягом занять. Це розкривається в синкопованій ритміці п'єси, інтонаціях мелодики та використанні романтичних гармоній. Зауважимо, що означений цикл став єдиним, у якому Р. Ееспере намагався створити альянс на стиль, що панував в Естонії напочатку ХХ ст. і отримав визначення «національний романтизм»¹². Це вказує на тісний зв'язок між митцем та його культурним середовищем.

Із червня 1978 року викладачем Р. Ееспере став О. Ніколаєв, відомий у Москві діяч, автор симфоній та опер. Новий керівник був повною

¹¹ René Eespere at Aram Khachaturyan's lessons. URL: https://youtu.be/VC_a5ctPK54 [216].

¹² Визначення музичного напрямку першої половини ХХ ст. належить Арнольду Клотінсу [173, с.407], представниками в Естонії були Х. Еллер, М. Саар, А. Ведро та А. Лемба.

протилежністю А. Хачатуряну: скромна, дуже ерудована людина, як у музиці, так і в мистецтві. Р. Ееспере пригадує, що вони добре розуміли один одного. Викладач був послідовником Д. Шостаковича, і навіть за характером – чутливий і делікатний, замкнутий. Він дуже добре знав, які звірства чинила з людьми радянська влада. Підтримка О. Ніколаєва позитивно впливала на перебування митця в Москві, проте велика дистанція з Таллінном давалася взнаки [240, с.9]. Він, на думку композитора, занадто мало втручався в процес роботи. Незважаючи на це, під час стажування Р. Ееспере отримав необхідний багаж знань, що допомогло, як пише автор у листуванні, позбутися впливу «домашніх» викладачів [246].

Загальна атмосфера Москви 1970-х років сприяла творчому розвитку музиканта. Митець систематично відвідував репетиції оркестру, продовжував брати уроки гри на скрипці та фортепіано. Компанія була чудова, пригадує Р. Ееспере. Він поділяв кімнату із М. Колком, який зазвичай практикувався деінде, тому фортепіано було в повному розпорядженні композитора. Саме в цей час він почав створювати Фортепіанний концерт (1978), що став першою спробою композитора поєднати оркестр із солістом, та ригурнелі, завдяки яким митець прийшов до свого зрілого стилю [там само].

Найбільш національним твором 1970-х років, за словами самого автора, став його балет-ритуал «**Стародавні жителі**», в якому митець намагався передати «первинне національне сприйняття» [203, с.209]. Але фольклорного першоджерела, що лежало б в основі балету, наприклад, міфів чи легенд у ньому немає [там само]. До «Стародавніх жителів» композитор йшов цілеспрямовано, твору передували два балети («Людина та ніч», «Фурії»), важливу роль у яких відігравали тембр, ритм та остинатність. У ньому, на думку К. Паппель, розкривається «серцевина» ранньої творчості Р. Ееспере: мораль та народність. Визначну роль на становлення Р. Ееспере як композитора в цьому аспекті відіграли на думку дослідниці його естонські викладачі А. Гаршнек та В. Торміс [там само, с.208].

Р. Ееспере влучно називає означений твір балетом-ритуалом.

Ритуальність відноситься до загальнозрозумілих символів, зв'язку між видимим і невидимим світом (добром і злом). Водночас, це виправдовує структуру твору та основні прийоми розробки: ритуал характеризують повторення певної дії (остинатність), внесення невеликих змістовних змін (варіантність). Твір відкривається та завершується одним і тим же матеріалом, що повторюються протягом опусу. Тематизм надзвичайно скупий, основні мотиви обмежені рухом у межах малої секунди чи терції. Кожен новий варіант мотиву, поява тембру, репліка інструменту перетворюються на довгоочікувану подію, наче на небі одна за одною спалахують зірки. Художній образ твору вимагає темних, «землистих» кольорів, тому в оркестрі грають лише віолончелі та контрабаси – скрипки та альти мовчать. Найбільш розлого представлена група ударних інструментів: від литавр до челести та дзвонів. Композитор також використовує людський голос, поєднуючи з оркестровими тембрами (словесного тексту немає). На початку твору майже нероздільно звучать фагот і соло баса.

Створення балету-ритуалу (1979) можна вважати одним з проявів кристалізації власного композиторського стилю Р. Ееспере, коли вже прояснилися головні напрямки пошуків митця. Окрім балету, численні фортепіанні цикли та дитячі пісні знаменують «етап самопізнання автора» [203, с.208] – процес формування його світоглядних установ. В означених роботах простежуються деякі стилістичні характеристики, які проявляються і у фортепіанному опусі **«Вісім ритуурнелів»** (1978–1982). Яскравим принципом композиторського мислення Р. Ееспере стає остинатність, яка об'єднує частини в одне ціле, додає ритуальний, «первинний» архаїчний відтінок (адже асоціюється з найдавнішими пластами народної музики). Остинато – непохитний фундамент, на якому Р. Ееспере будує свої твори.

У рік завершення балету (1979) Р. Ееспере почав створювати серію дитячої музики. В цій сфері, що принесла йому численні нагороди, композитора усе ще важко перевершити. Митець самостійно пише слова для багатьох пісень. У них переплітаються казка й реальність, ніжність,

дотепність і доброзичливий гумор. Дитячими вустами й казкою можна було сказати те, про що замовчувалося прилюдно. Мелодії Р. Ееспере самобутні, прості та добре запам'ятовуються. Багато пісень призначені для виконання інструментальним ансамблем. У різних творах використовується свій склад, що може містити флейту, гобой, фагот, литаври, ксилофон, маримбу, клавесин, арфу, скрипку, альт, віолончель і контрабас.

У дитячих опусах Р. Ееспере постає як знавець психології, проявляючи особливу повагу та довіру до дитини. Проте коло образів його фортепіанних п'єс значно ширше за дитячу аудиторію, мініатюри здатні приваблювати навіть студентів-музикантів¹³. Нерідко, у композиціях є алюзії, які легше зрозуміти дорослому. Наприклад, фортепіанна п'єса «Дике полювання» нагадує однойменний етюд Ф. Ліста, а в пісні «Дитинство диво-дитини» автор, за допомогою цитування, розповідає про В.А. Моцарта. Музична мова творів досить приваблива для вивчення і виконання дітьми.

У більшості творів Р. Ееспере відчувається його любов до Таллінна, в якому композитор народився. З віком вона стає ще сильнішою. В своїх піснях для дітей (зокрема йдеться про твір «Дім святий») митець найяскравіше виражає своє ставлення до рідної домівки. Для музиканта дім означає не лише місце проживання, а й родину, землю – усе, що треба любити, шанувати, берегти та освячувати. Цей погляд мав великий вплив на творчість Р. Ееспере. Він визнає, що має міцний, закладений ще у дитинстві, зв'язок зі своєю сім'єю та домом: «Під впливом батька, наче непомітно виросло в мені ставлення до рідної землі, людей, дому» [203, с.212].

1980-ті роки в Естонії відзначалися значними змінами в політичному та соціальному житті. Під впливом гласності та перебудов розпочалася лібералізація радянської системи, що дозволило більшу свободу слова. В цей період у естонців ще більше укріплювалося відчуття національної

¹³ Nixon E. Metsik Jaht (Wild Hunt) René Eespere piano, 2019. URL: <https://youtu.be/cJ44IBPSrZ0> [195].

ідентичності, виникали рухи за самовизначення та захист прав. Також відбувалися економічні реформи та модернізація промисловості [5, с.128].

Після років, проведених у Москві, Р. Ееспере був запрошений на роботу в Талліннську консерваторію. З 1979 року він викладає композицію і теорію музики. Його педагогічна діяльність відзначається толерантністю й індивідуальною увагою до кожного студента. Як педагог він відомий своїм вимогливим підходом, проте завжди підтримує учня та стимулює його до навчання. Митець є активним творчим діячем, тож він добре знає, як надихнути інших на досягнення в мистецтві. Р. Ееспере – наставник, який з легкістю справляється із різноманітною групою студентів, у яку входять співаки, виконавці духових інструментів, композитори та музикознавці. На думку К. Паппель, Р. Ееспере був одним із найталановитіших викладачів свого покоління. Педагогічну діяльність митець розпочав значно раніше. Будучи студентом третього курсу Талліннської музичної школи, юний композитор вже викладав теоретичні дисципліни¹⁴ [246].

Р. Ееспере сприяє розвитку талановитих учнів, ставлячи перед ними більш складні завдання. Його педагогічні методи орієнтовані на стимулювання інтелектуального розвитку, спрямовані на пошук та розкриття потенціалу кожного студента. Митець порівнює сольфеджію з вищою математикою. Він проявляє велику доброзичливість по відношенню до слабших учнів. Викладацьке кредо Р. Ееспере звучить так – «навчають не фантазії, а так званого ремесла». Майстерність, знання техніки написання яку композитор жартома називає «кухонною стороною» музичного твору (навчання гри на інструменті, оркестровки тощо), мають неабияке значення, оскільки від цього залежить «швидкість написання творів» [203, с.214].

У період з 1980 по 1985 роки митець навчав композиції молодого естонського музиканта У. Сісаска (*Urmas Sisask*, 1960–2022). На думку Р. Ееспере це був його найталановитіший учень [246]. У той час композитору

¹⁴ Насправді, раніше – у якості репетитора своїх однолітків.

прийшлося інтенсивно зайнятися проблемами оркестровки, щоб заповнити «білі плями» після навчання в Москві. Адже йому доводилося аргументовано пояснювати, чому той чи інший варіант не виправдовує себе і як було б краще. Коли викладаєш, наголошує композитор, треба говорити конкретно і вмотивовано [там само].

На початку 1980-х років у творчості Р. Ееспере простежується вплив стилю А. Пярта¹⁵, який знайшов нові для себе принципи мислення, що яскраво вписувалися в парадигму «нової простоти»¹⁶. Головна ідея напрямку полягала в поверненні до простих, ясних музичних елементів і відмові від складних, експериментальних форм, характерних для попередніх модерністичних течій [60].

Проте сам митець спростовує ці спостереження, пояснюючи розбіжність їх з естонським колегою творчих світоглядів. Композитор вважає, що певні критерії, за якими можна порівнювати їх музику, усе ж таки присутні. Серед них можна вказати використання мінімуму матеріалу, принцип повторення, діатоніку, опору на тризвук. На думку Р. Ееспере, вони дійшли схожих висновків різними шляхами: А. Пярт через середньовічну техніку (вокальна поліфонія), Р. Ееспере – через рок-музику та фольклор [203, с.216]. У деяких творах, зокрема, йдеться про «Музичні скриньки» (1978–1982), досить прозора фактура, а головний акцент робиться на емоційному висловленні. Однак автор зазначає, що надмірне спрощення призвело до збіднення музики, тому він вирішив переглянути свої роботи та додати важливі деталі, особливо по «горизонталі», для збагачення фактури.

Окрім балетів, фортепіанних опусів та дитячих пісень, спадщина

¹⁵ Добре відомим представником естонської музичної культури та репрезентантом її на міжнародній музичній арені вважається А. 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 А. Пярт дотримувався канонів неокласицизму та модерну, проте у 1976 р. митець винайшов власну композиторську техніку і назвав її *tintinnabuli*.

¹⁶ Поняття «нової простоти» вперше ввів німецький композитор та піаніст Аріберт Райман, щоб охарактеризувати спільність робіт на той момент семи композиторів, які хоч і не входили в одне об'єднання, але писали «за покликом серця» стилістично схожу музику [214].

Р. Ееспере містить композиції для солістів з оркестром. Основними інструментальними роботами 1980-х років стали «*Concerto ritornello*»¹⁷ для двох скрипок (1982) і Концерт для скрипки з камерним оркестром (1983). Перший був написаний на замовлення професора Ігоря Безродного, який разом із Марі Тампере стали його першовиконавцями. Опус продовжує розпочату у 70-х роках гілку ритурнельності. Композиція складається з п'яти послідовно зіграних розділів (*Andante–Allegro–Andante–Allegro–Andante*). Принцип *ritorno*¹⁸ присутній як у загальній структурі твору, так і всередині кожного розділу. Барокова течія руху *Allegro* протиставляється *Andante*, що сповільнює плинність музики. Обидва стани, як дві можливості вираження однієї цілісності: рух (або бажання рухатися) завжди повертається до тієї самої точки в колі. Музичний матеріал твору заснований на інтонації малої терції. Існує багато терцієвих поступово низхідних або висхідних ходів у різних голосах. Варто зазначити, що в цей період були написані й дитячі твори для фортепіано з оркестром: «Хоровод навколо радості» (1985), «Шарм сутінків» (1986). Після них композитор довгий час не створював опусів для означеного інструменту.

Починаючи з 80-х років і донині, твори з етичним посланням посідають важливе місце у вокально-симфонічному доробку Р. Ееспере. Це «Пасіони» (1980), «Містеріум» (1981), «Послання до народів світу» (1982), «Симфонія мовчання» (1989).

Р. Ееспере був одним із небагатьох, хто на той час наважився і зміг говорити про те, що через сім років стало центром громадського інтересу: етнічність, історія, страждання. Тексти творів написані власноруч композитором. Для наочності наведемо цитату з книги К. Паппель «Творці сучасної естонської музики» про відношення митця до слова в його опусах.

¹⁷ На думку автора «*Concerto ritornello*» це його перший серйозний твір. Митець щойно закінчив асистентську практику в Москві (1979) і опус став роботою, вільною від втручання викладачів [215].

¹⁸ Повернення.

Р. Ееспере рідко знаходить тексти, які повноцінно передають його думки, у них виражене послання до слухача. Зазвичай митець спочатку пише музику а потім слова. «Я наскрізь інструменталіст, вокальні мелодії теж мають інструментальний колорит», – каже композитор. Слова дозволяють йому грати із конкретними символами» [203, с.215].

Тексти, створені композитором, не прагнуть літературної вишуканості чи багатшаровості, часом вони навіть здаються примітивними у своїй прямоті та лаконічності. Слово в них більше для знаку, композитор сподівається на формування асоціацій у слухача. Любов, війна, страждання, дім – усе це може означати як спільне для всіх, так і особливе для кожного. У слухача залишається простір для екзистенційних роздумів.

У великі форми перемістилися характерні принципи, викристалізовані в попередні роки творчості: «скупий» матеріал, переважно діатонічне мислення, пісенна щирість, простота, принцип симетрії та повернення ритурнельності. Між частинами творів великої форми є прямі зав'язки (однаковий тематичний матеріал, текст) або непрямі (ритм).

Музичний світ Р. Ееспере статичний, без великих вибухів і потрясінь, іноді навіть стерильний. Можливо тому, в **«Пасіонах»** складається враження, що композитор описує страждання, але сам не бере в них участі. *Перша частина* має назву «Перед стражданнями». Оркестровий унісон, що відкриває твір, ніби сповіщає про початок страждання. У частині автор використовує «риторичні фігури» музики бароко: *lamento* – плач, інтонації малої секунди; стійкий оркестровий бас, що зображає хресну ходу. Текст відсутній (хор співає звук «а»). *Частина друга* – «Страх і благодать» могла б позначати як причину страждань (зло), так і протест. Інтонаційною основою цієї частини є лад, що містить зменшені інтервали. *Третя частина* – «Дорога страждання» схожа на першу (спільний тематичний матеріал), проте в них відмінні тональності (сі мінор та мі мінор). Хресна хода триває, немає відлуння попереднього спалаху протесту.

Наступна *четверта частина*, «Суд», повністю оркестрова. Вигуки

акордів *tutti*, мотив труби, що рухається по звуках дисонуючих інтервалів, натякаючи на судний день. Наприкінці частини дзвони і тромбони грають мотив *Dies irae*, з його філософською семантикою. *П'ята частина*, «Біль», відзначається ніжними тембрами (челеста, ксилофон, арфа). Проте з першою її зближує жалібний секундовий мотив. *Шоста* – «Сльози» – напрочуд зворушлива (квартет солістів, флейта, кларнети, ксилофон, челеста, арфа, віолончель). Означені частини досить розлогі, тому зменшують вплив одна одної. Складається враження, що твору бракує кульмінації. А може вона й не є обов'язковою, адже час йде тихо, а ти «Живи і відчувай», як говорить назва *Сьомої частини*. В ній композитором втілюється простий спокій буття.

Серед творів 1980-х слід вказати «Медітеріум» (1982), «Сторінка з хроніки Сакаламаа¹⁹» для мішаного хору та ударних (1982) та «Епілог до війни в Махтра²⁰» для чоловічого хору та ударних (1984). «Медітеріум» – це роздуми про історію та людину. «Сторінка з хроніки Сакаламаа» та «Епілог до війни в Махтра» – це «болючі» сучасні твори. У них вивільняється стримана сила «Стародавніх жителів», перкусія тут не лише відсилає до первинності, ритуальності, а й до безжального батога історії, що неодноразово пройшовся по долях естонців. Композитор зауважує, що пише означені твори не через історію та минуле, а для того, щоб відчуті сьогодення та краще зрозуміти, хто він і яким має бути сьогодні [175].

Інші вокальні твори композитора 1980-х років на тексти М. Тальвет – «Дві ювіляції» (*Ave mater, Ave pater*, 1986) та «*Sine responsis*» («Без відповідей», 1987) – спираються, за словами самого композитора, на загальноєвропейські традиції. Ювіляції, на думку критиків, є спорідненими творами дитячих пісень композитора. К. Паппель вважає, що саме в малих формах Р. Ееспере передає свої головні ідеї найбільш стисло й зрозуміло

¹⁹ Сакаламаа – одна з історичних областей (маакондів) в центрі південної частини сучасної Естонії.

²⁰ Махтра – село повіту Рапла в Естонії. У 1858 році там відбулося селянське повстання під назвою «Війна Махтра».

[203, с.208]. Тексти обох опусів мають філософську спрямованість і водночас вони дуже поетичні та добре звучать. У них, як і в інших роботах того часу, є те, що характеризує музику Р. Ееспере – домінування одноманітного тематичного матеріалу (остинатність). Опуси продовжують «ясний, лаконічний стиль *ritornelli* та *concerto ritornello*» [там само, с.218].

Написання творів для оркестрового складу відзначається специфічними вимогами до мислення і технічної підготовки композитора. Особливо відчутно це для митців, що досягли значного рівня в створенні музики для фортепіано. Перехід до оркестрової сфери вимагає від них переорієнтації мислення та адаптації до нового музичного контексту.

У 1987 році відбувається помітна зміна у сприйнятті цього процесу. Композитор отримує можливість розвивати свої музичні ідеї в рамках оркестрової структури, а також здатність більш детально розглядати психологічні аспекти взаємодії її учасників. Спільна музична практика з Тармо, який є талановитим піаністом, сприяла додатковому розвитку музичних навичок Р. Ееспере. Однак, при цьому, перехід до оркестрового мислення створює виклики, пов'язані з відмовою від розрахованих лише на піаніста технічно складних партій, і вимагає осмислення всіх типів виконавської віртуозності в оркестрі (барокової, класичної, романтичної), залежно від контексту та періоду музичної епохи.

У цей час Р. Ееспере було обрано завідувачем кафедри теорії музики. Протягом своєї кар'єри митець був активним діячем Спільки композиторів Естонії, двічі обирався в його раду й навіть брав участь у засіданнях Конгресу. Попри неабияку зайнятість композитор продовжує писати до теперішнього часу, отримуючи схвальну оцінку з боку критиків та зацікавленість слухачів.

1990-ті роки були періодом важливих змін для Естонії, оскільки країна вийшла з-під влади Радянського Союзу та оголосила свою незалежність у 1991 році. Для естонців це був час прагнення до демократії, свободи та національної самоідентифікації. Відбулися значні економічні трансформації,

коли країна переходила до ринкової економіки. Протягом десятиріччя громадяни країни активно підтримували інтеграцію до західних структур, зокрема до Європейського Союзу та НАТО. Реформи у сфері громадянських прав, освіти, охорони здоров'я та інших сферах приводили до модернізації та покращення життя населення. Одним із важливих аспектів цього періоду була реінтеграція естонської етнічної меншини, яка стала можливою завдяки політиці декомунізації та захисту прав людини. У цей час також почалася модернізація та цифровізація суспільства, зокрема широке впровадження інформаційних технологій та Інтернету. Ці зміни створили основу для подальшого економічного зростання та розвитку країни [5, с.95].

Непрості часи не могли не вплинути на творчість естонського митця. У 1987 році Р. Ееспере був змушений взяти паузу в написанні опусів для фортепіано. Ця перерва могла бути зумовлена різними факторами, такими як особисті обставини чи творча криза. В інтерв'ю К. Вага митець згадує про зміну місця проживання, проте подробиць цієї події нами не знайдено. Зауважимо, що цей період, на нашу думку, став корисним для митецького зростання музиканта та переосмислення його творчих цілей та підходів. Ця тимчасова перерва в його кар'єрі, надала час, який було використано для збагачення досвіду, поглиблення знань і відновлення енергії для подальшого творчого процесу [246].

У 1995-му, майже після дев'яти років мовчання, Р. Ееспере повертається до створення фортепіанної музики. На характер творчості митця мали великий вплив хорові опуси, почуті ним ще в дитинстві. Не дарма більшість його композицій написані в означеному жанрі, він вірний йому й по цей день. Структура хорових творів вплинула на організацію форми та розвиток музичної думки у фортепіанних опусах (цикли мініатюр, що виконуються *attacca*, тим самим демонструючи єдність форми). Крім того, ідеї, емоційний фон та стилістичні рішення, які проявляються в хорових творах, можуть бути перетворені й адаптовані для використання у фортепіанній музиці.

Опус «*Concentus*» (з лат. – спільний спів, гармонія, єдність), написаний після періоду мовчання навесні 1995 року, автор називає латинським еквівалентом грецького слова «гармонія», яка в Середньовіччі мала безпосередній зв'язок із хоровим мистецтвом. Композитор на зламі століть активно створює хорові опуси на латинські тексти²¹. Р. Ееспере дає творам характерні назви, що мають символічне значення, яке виражається через абстрактну ідею або концепцію. Так митець пише урочистий «*Glorificatio*» («Прославлення», 1990), діалогічний «*Invocatio*» («Запрошення», 1992), алегоричний «*Festina lente*» («Не роби поспіхом», 1996), ліричний «*De amore aeterno*» («Вічне кохання», 1998), гіпнотичний «*Ritus*» («Ритуал», 1999), символічний «*Verba amatoris*» («Слова закоханого», 2003), філософський «*Mater rosae*» («Мати квітка», 2003), містичний «*Revelation of Ristimetsa*» («Одкровення стародавнього лісу», 2004), драматичний «*Origo originum*» («Походження за походженням», 2006).

П'єса «*Concentus*» присвячена рідному брату митця Т. Ееспере (ест. *Tarmo Eespere*, 29.05.1959 р., Таллінн) – відомому піаністу та концертмейстеру. Тармо Ееспере постає першим виконавцем багатьох фортепіанних та камерних творів композитора в Естонії. У 1982 році митець закінчив Талліннську консерваторію як піаніст по класу В. Руутса. Він також навчався в А. Клас та М. Воскресенського, брав уроки гри на органі у Г. Лепнурма. З 1981 по 1991 роки Т. Ееспере працював концертмейстером Естонського національного чоловічого хору, який гастролював у Німеччині, Угорщині, Фінляндії, Італії, Франції, Канаді та США. Цей славетний колектив виступав на таких сценах, як Великий зал Московської консерваторії, Будапештської Академії ім. Ф. Ліста й Карнегі-Хол у Нью-Йорку та ін. [121, с.28].

Т. Ееспере також відзначився як професійний піаніст у своїх сольних

²¹ Кожен твір митець називає «історією». Р. Ееспере сподівається, що латинська назва «покаже слухачеві шлях до розуміння музики» [25, с.10].

концертах в Естонії, Фінляндії, Канаді та Італії. Як відомо з біографії митця, наразі він викладає в Естонській академії музики і театру та обіймає посаду концертмейстера Талліннської опери, але популярність як піаніст він здобув завдяки блискучому відтворенню музики Р. Ееспере [там само, с.28].

Багато фортепіанних творів композитора мають присвяту братові та орієнтовані саме на його піанізм: Фортепіанний концерт, Другий зошит «Прелюдій» та концертна п'єса «*Concentus*». Творча взаємодія братів Ееспере викликає жваве зацікавлення, бо саме Тармо підтримував Рене в часи творчої кризи й навіть став ініціатором написання деяких його фортепіанних опусів.

На думку Р. Ееспере, усім творцям музики притаманно природне бажання, щоб їх опуси виконувалися, відкриваючи в них «нові виміри» [135]. Адже не всякий митець має можливість сформувавши музичне бачення інтерпретатора – його *Alter ego*. Тобто, композитор очікує від виконавця свого твору такого втілення музичної ідеї, яка буде уособлювати його «друге Я».

Особисті відкриття кожного виконавця дуже захоплюють Р.Ееспере, оскільки вони збагачують його твори новим художнім баченням. Кожна така «виконавська проєкція» твору представляє унікальний погляд її автора [87, с.4]. «Я буду на них чекати», – наголошує Р. Ееспере. Композитор також додає: «Усім, хто цікавиться моєю творчістю, я рекомендував би послухати платівку фортепіанної музики «*Concentus*» у виконанні брата Тармо» [135].

Таким чином, компакт-диск 1995 року із записами творів Рене Ееспере у виконанні Тармо Ееспере став, на нашу думку, своєрідним висновком, тактовою рисою, що підсумовує ранній період фортепіанної творчості митця, який знаменувався створенням циклічних опусів для найулюбленішого інструмента композитора. У список творів увійшли: «Чотири остинато», «Музичні скриньки», Ритурнелі (*in F, in g, in d, in d/D*), Прелюдії другого зошиту (*in F, in g, in B, in h, in dis, in d*) та концертна п'єса нового етапу творчості митця – «*Concentus*». Твір був написаний композитором спеціально для цього компакт-диска. На думку К. Паппель він схожий на ритурнель для великих та малих дзвонів, і став символом

солідарності та єдності двох братів [там само].

З 2001 по 2003 роки Р. Ееспере очолював музичний відділ культурного фонду Естонії²², який займається фінансуванням та підтримкою проєктів, пов'язаних із музикою. В обов'язки фонду входило: надання грантів талановитим музикантам, композиторам, ансамблям, оркестрам, фестивалям, концертним заходам, запису музичних альбомів, розвитку музичної освіти, реставрації музичних пам'яток тощо. Головним завданням відділу було впровадження ініціатив та програм, спрямованих на підтримку та розвиток музичної культури в країні. У цей період значно підвищується композиторська активність Р. Ееспере. Окрім фортепіанних і хорових творів, у 2005 році він завершує першу оперу – гротескну алегорію про взаємини мистецтва та грошей, що має назву «Гурмани». Її прем'єра відбулася у 2006 році в Національному театрі «Естонія».

Особливе місце в доробку Р. Ееспере посідає також камерна музика – «*Trivium*» («перехрестя трьох доріг»²³, 1991) для флейти, скрипки та гітари, «*Significatio*» («Значення», 1999) для скрипки, гітари та віолончелі, «*Sculpture's Morning*» (2001) для скрипки, вібрафона та гітари. Означений жанр ґрунтується на усталених камерних традиціях. Проте, незважаючи на загальну гармонію, у ньому є і тенденції розвитку, що вказують на бурхливу музичну історію ХХ століття. Композитор сміливо та відкрито виражає самозаглибленість у своїй музиці, що звичайно є природньою ознакою для скандинавської людини. Творам притаманні сумніви, психічні зміни та пошуки відповідей у духовному часопросторі. Іноді ці процеси, які захоплюють Р. Ееспере, набувають більш потужних тонів [183]. На думку митця, камерна музика є провідником у внутрішній світ її автора, бо означені твори не розраховані на широку аудиторію. Тому слухач відчуває себе ніби

²² Заснований у 1925 році.

²³ 1991 рік був для митця важким. Він дізнався про хворобу батька і про те, що йому залишилося жити півроку. «*Trivium*» – як символічне перехрестя. Батько був на такому етапі: жив у сьогоденні, бачив, що чекає на нього у майбутньому, і згадував минуле. Він був на роздоріжжі [215].

співучасником виконання. Створюючи камерний твір, автор завжди відводить кожному учаснику ансамбля конкретну роль. Композитор полюбляє поєднувати різні інструменти, це дозволяє досягти цікавих, свіжих творчих результатів. Означені твори нерідко мають емоційний зв'язок з їх першими виконавцями, серед яких багато і друзів митця [там само].

Варто зауважити, що митець має велику симпатію до гітари²⁴. Твори для неї та ансамблів за її участю посідають видне місце у доробку майстра. В Естонії поява кожного нового опусу, як правило, пов'язана із гітаристом Тійтом Петерсоном. Завдяки йому та колегам коло авторів гітарної музики розширюється. Означені твори замовляли у Р. Ееспере не лише естонські музиканти, але і Клаус Якле (Німеччина), Герман Худде (США), Елефтерія Котсиа (Греція/Великобританія), Свен Лундестад (Норвегія), Естебан Колуччі (Аргентина), Един Карамазов (Хорватія), Матт Гулд (Канада), Донато'Антонио (Італія) та інші.

Зацікавленість композиторською спадщиною Р. Ееспере проявляють як співвітчизники, так і зарубіжні колеги. Німецький композитор М. Тьопель (*Michel Töpel*) вважає, що камерна музика Р. Ееспере не містить значних технічних складнощів і водночас вона є змістовно насиченою і не потребує додаткових рекомендацій чи інструкцій для її розуміння. На думку митця, вона оповита «акварельною прозорістю», що сьогодні зустрічається вкрай рідко, а тому викликає жвавий інтерес та свіже враження, їй не потрібно не менше й не більше, ніж просто бути почутою, і в цьому саме її сутність [243].

У передмові до партитури «*Trivium*»²⁵, яка повністю позбавлена знаків

²⁴ В тому, що сам Р. Ееспере не грає на гітарі і, незважаючи на це, є автором численної кількості гітарної музики – особливого протиріччя немає. Митець вважає, що не обов'язково бути диригентом, щоб писати музику для оркестру, чи керівником хору, щоб створювати хорові пісні [151].

²⁵ «*Trivium*» митець вважає твором, що був написаний на «одному диханні», у ньому не потрібно було нічого міняти. Під час виконання на сцену виходять троє музикантів, грають свою партію, яка починається і закінчується у кожного в певний час – як і життя людей. У якийсь момент партії виконавців «зустрінуться, налагодять стосунки і насолоджуватимуться разом», але все це тимчасово, вважає композитор. Кожен закінчує «у свій час» і фактично йде «своїм шляхом». Пісня присвячена батькові Р. Ееспере – Отто [215].

альтерації, М. Тьопель описує особливості твору й називає музику «свіжою». Принципи мислення Р. Ееспере значно відрізняється від його юнацьких творів 1970-х і 1980-х років, сповнених «кінетики» (за М. Тьопель) – потужної, напруженої енергії руху. На думку митця тональна діатоніка «*Trivium*» випромінює ніжно забарвлений, прозорий звуковий малюнок із яскравою аурую [там само]. Різноманітні комбінації інструментів вступають у діалоги і виконавці одночасно проходять через певні пасажі. Зіграні повторення мелодичних візерунків створюють ефект плину музики вгору, нагадуючи при цьому комбінації калейдоскопу, що постійно змінюються. Це «проста» музика в найкращому розумінні цього слова, така, яку можна написати лише після роздумів над процесом створення композиції та досвіду роботи із більш складними структурами й театральними прийомами. «*Trivium*» можна рекомендувати всім ансамблям, які хочуть знати, що лежить за межами протореної стежки стандартного репертуару [там само].

Р. Ееспере продовжує активно працювати в царині камерної музики. Одними з «найсвіжіших» інструментальних творів стали його наступні опуси. У 2004 році було створено «*Februarium*» для двох віолончелей та фортепіано. У цьому опусі композитор розмірковує стосовно давнього обряду самоочищення наприкінці року. В Естонії він пов'язаний зі святом «*Februa*», яким відзначали закінчення року в давнину (аналог Масниці в Україні). Музична мова твору втілює роздуми митця про зміни в часі та його рефлексії щодо особистісного розвитку людини. Твір став своєрідним символом, що репрезентує становлення Р. Ееспере, відхід від «колективного», «радянського», «нав'язаного», пошуки себе і свого власного «Я». Прем'єра опусу відбулася в Таллінні 2005 року [141].

Твір «*Triangulum*» («Трикутник», 2008) для скрипки, віолончелі та фортепіано відображає людські взаємовідносини в цивілізованому суспільстві через символізм «любовного трикутника». У 2008 році опус був представлений на ювілейному концерті композитора «*Seven for Three*» [там само]. В опусі «*Reditus*» («Колообіг», 2013) для кларнету, віолончелі та

фортепіано митець розмірковує на тему повернення (лаконічний стиль *ritornelli*) у різних аспектах, втілюючи власні роздуми про причини та сенс цього процесу. Прем'єра концептуального твору відбулася в Пярнуському концертному залі 2013 року. Композитор зробив перекладання опусу для флейти, віолончелі та фортепіано на замовлення ансамблю з Гельсінків.

Окрім камерних творів митець поповнює і свою фортепіанну спадщину новими роботами. Для виконавців були написані концертні п'єси-присвяти: «*Ludus tactus*»²⁶ для Ральфа Тааля (2008) та «*Persona mea*» для Калле Рандалу (2016). Обов'язковим на конкурсі піаністів у Таллінні став твір «*Alter ego*» (2011). Незвичайним у доробку композитора постає ансамбль для восьми піаністів на чотирьох роялях під назвою «Втеча в дитинство» (2016), що має присвяту Естонському оркестру піаністів. «Наймолодший» в доробку автора – опус «*Tactus musicus*» (2018) для фортепіано та камерного оркестру.

В означених творах втілено широкий спектр тем та ідей, які й сьогодні цікавлять митця, а його музика відображає роздуми музиканта про життя,плинність часу та сутність людського існування. Духовне зростання композитора як особистості, що творить музику, неможливо уявити без його сім'ї. Окрім молодшого брата Тармо, митця завжди підтримує його родина. Дружина Еві диригує Камерним хором Талліннської музичної школи, який разом із чоловіком вони започаткували в 1969 році. Жінка відзначає, що Р. Ееспере притаманні ознаки абсолютного перфекціонізму, який розкривається в його прагненні до бездоганності в усьому, що він робить. Ця риса проявляється у відношенні композитора до себе. Жінка розуміє, що іноді працювати з митцем важко, але водночас зазначає, що це допомагає досягати хороших результатів, і в цьому вбачає секрет успіху свого чоловіка. Педагогічний дух Р. Ееспере допомагає і в родинному колі [246].

Дисциплінованість композитора не обмежуються лише музикою, він

²⁶ Рене Ееспере був одним із шести естонських композиторів, які 2012 року представляли країну на фестивалі сучасної музики в Бельгії з фортепіанною п'єсою «*Ludus tactus*». [249].

займається спортом²⁷ та притримується правил здорового харчуванням, бо вважає, що у кволому тілі – слабкий дух. Головну «таємницю» їх ідеальної родини Еві Ееспере ототожнює з поняттями любові і дружби, точніше у їх злитті. Рене вона вважає своїм найкращим другом. Серед родинних чеснот, можна зазначити щирість, доброту та жагу до справедливості. Усі ці якості батьки намагались прищепити своїм дітям, які продовжили музичну династію. Р. Ееспере ніколи не вважав, що вони мають займатися музикою. Це стало для них також важливою цінністю, бо вони весь час перебували у музичному полі [там само].

Син Юрмо (*Jürmo Eespere*) став відомим в Естонії джазовим піаністом, донька Аурелія (*Aurelia Eespere*) – оперною співачкою (сопрано), а Хейлі Ганнікайнен (*Heili Hannikainen*) – скрипалькою. У даний час Р. Ееспере зі своєю сім'єю проживає в Таллінні, де працює над новими творами, збагачуючи виконавський репертуар як початківців, так і досвідчених професійних музикантів [там само].

Естонський митець заохочує увагу до своєї особистості, демонструє особливу вимогливість та роздуми щодо свого світовідчуття в буклеті до власного концерту, присвяченому 60-річному ювілею, – «Інтерв'ю з собою» (2013). Тим самим Р. Ееспере дає змогу слухачам та шанувальникам його творчості дізнатися більше про власний авторський стиль, композиторський задум деяких опусів та про особисті музичні вподобання [25].

В «Інтерв'ю» митець характеризує свій творчий почерк як синтез накопичених знань, досвіду та індивідуальних якостей, що спрямовані на створення нового та самобутнього «музичного світу» [там само, с.10]. Р. Ееспере завжди відчуває великий інтерес до різних художніх напрямків музичного мистецтва. Так, наприклад, бароко приваблює композитора своєю раціональністю фактурного розвитку; імпресіонізм – можливістю експерименту зі звуконаслідуванням; рок-музика своєю енергетикою

²⁷ Займається плаванням та кожен день робить ранкову зарядку.

контрастів та емоційністю вплинула на вокальну творчість майстра; репетитивна техніка повторень, що сходить до фінно-угорського фольклору, є уособленням ритуальності, яка відтворює атмосферу вічності, позиціонуючи таким чином музику як спосіб зв'язку із давніми традиціями та вічними цінностями. Митець визнає, що його музика часто має сумний відтінок, але він не песиміст, а просто чутлива людина. Стосовно релігії, Р. Ееспере не хрещений, але дотримується етичних норм, записаних у Біблії, захоплюється всім прекрасним, що створено людством: і духовним, і матеріальним. Він зазначає, що попередні ювілеї йому подобалися більше, погоджуючись з Овідієм: «Не порівнюй з тим, що було раніше» [там само, с.11].

Р. Ееспере є володарем престижних премій. За твори «*Glorificatio*» та «*Invocatio*» митець був нагороджений відзнакою конкурсу композиторів Італії. Музикант веде активну творчу діяльність, тому перелік основних нагород та премій Р. Ееспере в хронологічній послідовності є дуже значним²⁸:

1989 р. – «*the Annual Estonian Music Award*» (лауреат щорічної естонської музичної премії);

2001 р. – «*the 4th class order of the White Star*» (володар ордену четвертого ступеня «Білої Зірки»);

2001 р. – «*the Live and Shine award of the Cultural Endowment of Estonia*» (нагорода «Жива та світи» культурного фонду Естонії);

2004 р. – «*Riho Päts School Music Foundation Stipendium*» (стипендіат шкільного музичного фонду ім. Ріхо Петса);

2008 р. – «*Award of composition of the Cultural Endowment of Estonia*» (нагорода за вклад у культурний фонд Естонії);

2011 р. – «*Award of composition of the Estonian Music Council*» (нагорода за вклад у національну музичну культуру від Естонської музичної ради);

2024 р. – «*Lifetime Achievement Award of Endowment for Music*» (премія

²⁸ Інформація з персонального сайту Рене Ееспере Eespere R. Biography. URL: <https://www.eespere.ee/english.php?leht=2> [138].

за життєві досягнення Естонського фонду музичної культури, вручена митцеві з нагоди 70-річного ювілею).

Як зауважив Р. Ееспере в інтерв'ю К. Кяо (*Kristo Käo*), поштовх до створення багатьох творів походив від виконавців. Мова йшла про його твір, написаний для гітари. Втім це твердження стосується і багатьох інших опусів митця. Авторські концерти й компакт-диски з власною музикою композитор вважає мотиваційними речами, що змушують його працювати і придумувати нові твори, адже його найсильніший страх це «писати їх в шухляду» [169].

Варто зауважити, що опуси композитора останніх п'ятнадцяти років створені переважно на замовленням естонських та зарубіжних музикантів, а також камерних ансамблів, серед них: Ж. Жерар (*Jean–Claude Gerard*), Е. Коція (*Eleftheria Kotzia*), М. Ярви (*Maarika Järvi*), К. Якле (*Klaus Jäckle*), Г. Худде (*Hermann Hudde*), Т. Петерсон (*Tiit Peterson*), Н. Пундер (*Neeme Punder*), Х. Метлік (*Heiki Mätlik*), А. Уйбо (*Andres Uibo*), Е. Колуччі (*Esteban Colucci*), Т. Оферманн (*Thomas Offermann*) та Р. Еверс (*Reinbert Evers*) [138].

Дискографія композитора налічує сім авторських компакт-дисків, серед них п'ять записано в Німеччині. Це платівки: «*Concentus: Tarmo Eespere spielt Klaviermusik von René Eespere*» (1995), «*René Eespere. Concertos*» (1998), «*René Eespere. Invocatio – нова хорова музика Естонії*» (2000), «*René Eespere. Schokoladenland*» (2000), «*René Eespere. Der Morgen der Skulptur*» (2001), «*René Eespere. Concertatus celatus*» (2007) та «*Februa*» (2010).

Твори митця опубліковані низкою видавництв, у їх числі: «*Eres*», «*Antes*», «*Edition 49*», «*Neue Musik Berlin*», «*Estonian Record Productions*» та «*Edition Eisenberg*». Вони виконуються майже в усіх європейських країнах, а також у США, Канаді, Японії, Південній Африці, Новій Зеландії, Аргентині й навіть в Австралії. Серед відомих інтерпретаторів музики композитора – австралійський флейтист-віртуоз Е. Макгрегор (*Andrew MacGregor*), у Норвегії – гітарист С. Лундестад (*Sven Lundestad*), у Японії – піаністка Ю. Йошіоко (*Yuko Yoshioko*).

Серед замовників та перших виконавців творів Р. Ееспере: датські камерні хори Ютландії, ризький ансамбль «*Chamber Singers*», камерний хор Талліннської музичної школи, Асоціація чоловічої пісні Бузенбаха (Німеччина), чоловічий хор університету Упсала (Швеція), мішані хори університету Портленда та *Atlanta Choralis* (США), камерний хор Токійського університету, камерний хор Естонської філармонії, Естонський національний чоловічий хор, національна опера «Естонія», Талліннський камерний оркестр, Пярнуський міський оркестр [там само].

Сьогодні Р. Ееспере, відсвяткувавши авторським концертом хорової музики «Заклинання і молитви» своє сімдесятиріччя, сповнений творчих планів на майбутнє. Його зрілі опуси, присвячені буттю, любові та філософським пошукам, містять багато згадок про історію естонців, зокрема, у текстах. У них йдеться про місцеву природу та рідну землю, яку потрібно шанувати й оберігати. Заклинання і латинські молитви породжують цікавий внутрішній конфлікт у слухача. Усе, що йому потрібно – це вміння ставити правильні запитання, щоб сформувати як власний, так і колективний світогляд. Концерт зі святковою аурую поставив прекрасну (серединну) крапку, представивши слухачам добірку найкращої хорової музики Р. Ееспере. Гарячі оплески на завершення підтвердили, що це було гідне вшанування ювіляра, який знайшов своє місце в серцях музичної спільноти та широкого загалу [231].

1.2. Складові фортепіанного стилю, фольклорна генеза, культурні впливи

Музичне мистецтво як складне й багатогранне явище ґрунтується на основі певних принципів і низки складових елементів. Будь-який митець, незалежно від місця народження, у процесі власного творчого становлення і самореалізації спирається на вже існуючі надбання попередників. Такий базис охоплює знання, навички, техніки, теорії та розуміння, у першу чергу, середовища, в якому він працює. Перш ніж перейти до творчого процесу,

композитор повинен ретельно вивчити всі ці складові та визначити ступінь їх значущості у своїй творчості. Такий перехід від системного аналізу до творчого процесу є особливо важливим етапом становлення будь-якого митця, оскільки він дозволяє збагатити власні знання, розширити свої можливості та віднайти особистий творчий шлях. Можна стверджувати, що на основі загальноприйнятих принципів можливе формування унікального авторського стилю художника.

Вивчення теоретичних концепцій, пов'язаних зі стилем, визнається однією з фундаментальних проблем у сфері музикознавства, оскільки ця категорія має властивість безмежної розгалуженості та еволюції. Кожна історична епоха створює нові можливості для дослідження, розкриваючи раніше непомічені аспекти його структури, семантики та функціональності.

Доцільно використати підхід до композиторського стилю як до авторського, що надає можливість аналізу його феномена та виявлення специфічних принципів. У цьому сенсі *авторський*²⁹ стиль Р. Ееспере, визначається «як категорія феноменологічна» (за О. Садовніковою). Таким чином, усі відтінки значення даної категорії підкреслюють її нерозривний зв'язок з особистістю композитора, акцентуючи внутрішні властивості стилю як явища індивідуального. Зазначимо, що в основу авторського стилю закладено суто особистий спектр творчих рис композитора, які тією чи іншою мірою вирізняють його серед інших митців. О. Садовнікова пише: «У стилі своєрідність виявляється у комплексі засобів виразності, типі музичного мислення, образного змісту, що зумовлюють його швидку впізнаваність серед інших» [78, с.131].

Отже, можна сказати, що авторський стиль як цілісне творче явище не може існувати без наявних ідентифікованих (персоналізованих) ознак. Тобто відсутність таких практично унеможливорює існування авторського стилю як

²⁹ Перевага формулювання «авторський» по відношенню до стилю перед «композиторський» полягає у тому, що у ньому самому вже зафіксована позиція аналітичного спостереження, націленого передусім на його внутрішню сутність. [78, с.133].

такого. На підтвердження цієї думки наведемо визначення О. Садовнікової: «авторський стиль є стилем композитора, що розглядається як самодостатнє культурне цілісне явище, взяте незалежно від контексту, що його породжує, і визначуване у своїй унікальності персональною («іменною») складовою» [там само, с.132].

Специфіку *авторського стилю* можна уточнити, розглядаючи його в системі парних категорій, визначених законом співвідношення «індивідуальне – загальне» (за О. Садовніковою). За аналогією того, що парною категорією індивідуального стилю є історичний, для авторського стилю такою категорією вважатимемо національний стиль – це «корекція індивідуального та історичного стилів в умовах даної національної культури» (за С. Тишко). Результатом такого процесу є об'єднання менталітету та національної духовної культури в конкретну систему.

1.2.1. Специфіка естонської національної музичної мови в історико-культурному вимірі

Р. Ееспере як сучасний композитор є яскравим представником естонської культури. Творчість митця відображає багату культурну палітру: від того, де він народився та виріс, увібравши в себе кожен «інтонацію батьківщини», через різні етапи еволюції мислення, до особистої творчої зрілості та власного світовідчуття. За часів радянського періоду, коли формувалася особистість композитора, національний компонент естонської культури піддавався нівелюванню та в більшості був заміщений комуністичною ідеологією. Проте, у прихованому вигляді він усе ж таки продовжує існувати у творчості митця. У книзі К. Паппель «Творці сучасної естонської музики» (1992) [203] є цікавий вислів Р. Ееспере про те, що його композиторський доробок поділяється на дві частини. З одного боку, це – твори, які є «чітко національними» з точки зору світогляду самого автора, звукової мови; з іншого – частина опусів, що більше «тяжіють до європейської традиції» [203, с. 208].

Фортепіанна творчість Р. Ееспере є невід'ємною частиною культурної скарбниці Естонії, адже твори митця, у яких основне коло засобів музичної виразності розкриває їх зв'язок з європейською традицією, є яскравими носіями самобутніх стильових принципів композитора в контексті музичної мови Естонії. За визначенням О. Козаренка, національна музична мова – це «важливий комунікативний інструмент (спрямований, як на внутрішній – автокомунікативний, так і на зовнішній діалог національної культури): це характерна невербальна знакова система, що забезпечує фіксацію – збереження – відтворення передання (у синхронному й діахронному вимірах) суттєвої для етносу емоційно-образної інформації специфічно-музичними засобами» [36, с.56-57].

Композитор, щоб існувати та розвиватися у своїй творчості, потребує фундаменту, на якому він «будує» своє мистецтво. Без цих основ, без цього підґрунтя, митець може відчувати себе втраченим у безмежності можливостей, а його творчість може залишатися невизначеною. Для кращого розуміння фортепіанного доробку Р. Ееспере важливо розглянути особливості втілення в його творах національного підґрунтя, що становить основу мистецтва його країни. Адже національна мова в творчості митця специфічним чином формується «у мовленнєвих кодах» (за О. Козаренком) [там само, с.59]. Це розуміння культурного та історичного контексту, національних музичних традицій, що сформували комплекс специфічних засобів виразності естонської музичної традиції. Тільки опанувавши ці аспекти, ми зможемо досягнути глибинну сутність творчості митця та розширити власне уявлення про різноманітний світ музичного мистецтва.

Музика завжди відігравала важливу роль у формуванні національної ідентичності естонців, це наглядно проявляється через традицію співочих свят³⁰, яка корінням проростає у XIX століття (з 1869 р. проводилися в Тарту,

³⁰ Естонське свято пісні (ест. *üldlaulupidu*) – загальнодержавне і національне співоче свято Естонії, в якому беруть участь різні хорові колективи та духові оркестри. Свято проводиться кожні п'ять

а потім з 1896 р. – у Таллінні). Ця форма хорової взаємодії не лише вплинула на розвиток музичної культури Естонії в цілому, а і стала невід’ємним елементом сучасного музичного ландшафту країни. Естонські свята пісні, починаючи з моменту виникнення, сприяли створенню потужної атмосфери національної єдності. Вони стали масштабними подіями, що відзначаються високим професійним рівнем хорових колективів. Інший різновид масових музичних заходів – зустрічі та семінари [179, с.84].

Варто зауважити, що популярність та пізнаванність Р. Ееспере на батьківщині принесла хорова пісня «*Ärkamise aeg*» («Час прокидатися», 1983), яка стала неофіційним гімном «Співочої революції» [121, с.27]. За словами Х. Куло, автора статті в газеті «Голос молоді» за 1984 рік, композиторам «україн рідко вдається так точно відчутти і висловити внутрішнє бажання свого народу й так гарно його виразити в музиці» [175]. Музика пісні напрочуд проста, легко запам’ятовується і підспівується. На думку І. Романюк, саме «традиція хорового співу є репрезентантом національної ментальності протягом багатьох століть (від автентичного гуртового співу до вершинних зразків композиторської творчості – в акапельному та симфонічно-хоровому різновидах)». [71, с.5]. Отже, хоровий твір Р. Ееспере став для естонців довгоочікуваним музичним символом свободи, а тому згуртував людей. Хоровий спів як форма ненасильницького протесту відігравав важливу роль під час боротьби за відновлення незалежності Естонії (1987–1992) [5, с.117].

В Естонії традиційно високо цінується хорове виконавство. В країні, де численність населення становить близько півтора мільйона осіб, налічується понад сім сотень хорів, що свідчить про вражаючу частоту – один колектив на дві тисячі мешканців³¹. Серед професійних об’єднань, створених після відновлення країною незалежності, варто відзначити Естонський

років на території Таллінського Співочого поля. Організацією займається спеціально заснований для цього підрозділ при Міністерстві культури Естонії.

³¹ Дані взято з сайту Естонського музичного інформаційного центру <https://www.emic.ee/>.

філармонічний камерний хор (диригент *Paul Hilliard*), а також колектив «*Noorus*» (*Raul Talmar*) та камерний хор Естонського хорового (*Laine Jänes*). Така поширеність колективного співу свідчить про важливу роль, яку відіграє хорове мистецтво у формуванні культурної ідентичності нації [121, с.35].

У своєму музичному вираженні естонці не обмежуються лише хоровим мистецтвом. Значна кількість населення залучена до численних інструментальних колективів. Наприклад, варто зазначити існування муніципального оркестру в місті Пярну, який є музичною символією спільноти та сприяє розвитку культури в регіоні. Крім того, у місті Вільянді створено Ансамбль старовинної музики, який не лише додає унікальний колорит естонському музичному ландшафту, але й збагачує його історичними традиціями. Таке різноманіття інструментальних колективів свідчить про багатогранність та насиченість культури Естонії, де різні музичні форми співіснують і спільно формують самобутній мистецький пейзаж країни.

Ідея створення вищої музичної школи в Естонії виникла в хорового товариства напередодні Першої світової війни, але реалізувалася лише в новій незалежній Республіці Естонія, коли виникла потреба в освіченому класі музикантів. 7 листопада 1918 року Товариство Естонії проголосувало за заснування вищого навчального закладу. Міністр освіти 9 травня 1919 року затвердив його статут та назву – Талліннська вища музична школа. Створення музичної консерваторії не входило до компетенції Естонського товариства. Однак у 1923 році заклад було перейменовано в Талліннську консерваторію. Церемонія відкриття відбулася 28 вересня 1919 року в концертному залі «Естонія». Викладацький колектив складався з 32-х видатних музикантів. У 1920 році до нього приєдналися професори Санкт-Петербурзької консерваторії, які обрали естонське громадянство: піаністи Артур і Т. Лемба (*Artur and Theodor Lemba*), валторніст Я. Тамм (*Jaan Tamm*), А. Капп (*Artur Kapp*) та викладач фортепіано П. Рамуль (*Peeter Ramul*) з Москви. В 1919–1923 роках директором школи був М. Людиг (*Mihel Lüdig*) [136, с.4].

Навчання спочатку проходило в допоміжних приміщеннях Естонського

концертного залу та в орендованих класах. За ініціативи М. Людїга були зібрані пожертви на будівництво нового приміщення. Розташована між міським муром та костелом Св. Іоанна, будівля стала сучасним і комфортним приміщенням для вищої музичної школи. Заклад продовжував працювати й під час війни. Незважаючи на нескінченні труднощі, школі під керівництвом Р. Петса (*Riho Päts*) вдалося залучити до своїх лав нових викладачів. Серед цих видатних музикантів були Х. Еллер (*Heino Eller*), К. Лейхтер (*Karl Leichter*), Т. Веттік (*Tuudur Vettik*), Б. Лукк (*Bruno Lukk*), С. Крік (*Cyrellus Kreek*) й А. Нійтоф (*Arno Niitof*) [там само, с.4].

Після анексії Естонії СРСР у 1940 році музична освіта стала підпорядкованою радянським ідеологічним настановам, що призвело до ліквідації вивчення церковної музики як окремої спеціальності та введення політичних дисциплін. Музикантів не оминула примусова мобілізація та евакуація, що дуже ускладнювало продовження діяльності школи. Тимчасовий притулок для школи було знайдено в садибі Лахмузе поблизу Сууре-Яані. Під час бомбардування Таллінна 9 березня 1944 року консерваторія була майже повністю знищена. Тривалий час заклад функціонував у житловому будинку, а ректором був В. Алумяе (*Vladimir Alumäe*) [там само, с.5].

Війна мала руйнівний вплив на країну, і це не обійшло стороною й музичне співтовариство. Багато провідних представників культурної еліти покинули Естонію як біженці; інші були евакуйовані на схід. Незважаючи на все це, консерваторія вижила. Відчуття спадкоємності з довоєнним навчальним закладом зберігалось значною мірою завдяки старшим професорам, що сприяло повсюдному духу стійкості. Хоча майбутнє залишалось непередбачуваним, учні та співробітники черпали дух своїх попередників і продовжували роботу школи. Проте вимушений оптимізм, нав'язаний режимом, не зміг пом'якшити щире почуття скутості й похмурості, яке відчувала більшість, якщо не всі [5, с.227].

Політичні репресії посилювалися в 1948 році, коли уряд запровадив нову

культурну політику, яка передбачала арешти та звільнення великої кількості професорів. Нова система вищої освіти підкреслювала важливість наукових досліджень, як основну вимогу для всіх викладачів. Однак аспірантуру в консерваторії не відкрили, через що не можна було захистити дисертацію естонською мовою. Протягом усього радянського періоду школа залишалася залежною в навчальних справах від Москви та Ленінграду [там само, с.228].

У 1952 році ректором консерваторії було призначено композитора Є. Каппа (*Eugen Kapp*). З середини 1950-х творча атмосфера починає поступово покращуватися. У 1957 році був заснований факультет сценічних мистецтв (пізніше відомий як факультет драматичного мистецтва) з місією навчання майбутніх поколінь акторів. Ініціатором цього став актор В. Пансо (*Voldemar Panso*). Протягом багатьох десятиліть більшість естонських акторів і режисерів навчалися на театральному факультеті [136, с.7].

У 1980-х роках, при пом'якшенні політичних умов, колектив Талліннської консерваторії зміг самостійно будувати плани на майбутнє та вирішувати власні внутрішні справи. Хормейстер В. Лаула (*Venno Laul*), якого було призначено ректором у 1982 році, захопився ідеєю будівництва нового приміщення, але брак коштів давався взнаки, тому реалізацію ідеї було покладено на наступного керівника. У 1992 р. ректором було обрано піаніста П. Лассмана³² (*Peep Lassmann*), справою життя якого можна вважати досягнення сучасних умов навчання та роботи музичної академії³³, що стало можливим завдяки послідовній наполегливій боротьбі протягом більше ніж двох десятиліть. Її результат – створення сучасного середовища для ефективного функціонування академії. Крім того, тоді було розпочато широку змістовну реформу освіти. У 1993 році заклад отримав статус університету, що дало змогу пропонувати освітні програми бакалавра та магістра. У 1996 було введено докторську програму, розширену 2000 року на творчі сфери. Під

³² П. Ласманн неодноразово виконував твори Р. Ееспере. Яскравою в аспекті втілення художнього образу стала інтерпретація циклу «Чотири остинато» естонським піаністом.

³³ У 1993 році Талліннську консерваторію було перейменовано в Естонську академію музики.

керівництвом П. Лассмана академія стала передовим осередком музичної освіти. У 2005 вона отримала нову назву – Естонська академія музики і театру (ест. *Eesti Muusika-ja Teatriakadeemia*). Очільником, який спрямовує навчальний заклад на посилення впливу в суспільстві, є піаніст І. Ілля (*Ivari Ilja*), 2017 р. Сьогодні Естонська академія музики і театру є міжнародно визнаним закладом музичної освіти. Переважна більшість музикантів і театральних діячів або навчалися, або викладали в академії, що робить її опорою культурного життя країни [241].

Незважаючи на невеликий масштаб Естонії, композитори – випускники, а в подальшому і викладачі консерваторії, доклали значних зусиль, щоб естонська музика лунала на престижних сценах світу. Характерною ознакою творчих пошуків митців є поєднання національної специфіки з європейськими новаціями музичних течій і композиторських технік. Так, Е. Тамберг (*Eino Tamberg*) та Я. Ряєтс (*Jaan Rääts*) включали в свої твори елементи неокласицизму; К. Сінк (*Kuldar Sink*) – техніку музичного авангарду, зокрема серіалізм. Релігійні та класичні твори А. Пярта, написані з використанням техніки *tintinnabuli*³⁴ (з лат. «дзвоники»), найчастіше виконуються у світі порівняно з опусами інших сучасних композиторів. Фундатором електронної музики в Естонії вважається Л. Сумера (*Lepo Sumera*) [121, с.103].

В творчості митців часто втілюються образи естонської природи, які укорінені в народному епосі. Природнича естетика лягла в основу багатьох симфонічних творів Х. Еллера (*Heino Eller*, 1887–1970) – найвідомішого композитора-інструменталіста в Естонії, серед яких «Зоря», «Сутінки», «В тіні й на сонці», «Біла ніч» та «Співаючі поля». Митець згадував, як від побаченого першого сонячного променю через відчинену віконницю у весняний ранок виникла одна з його фортепіанних прелюдій, а пережита ним нічна буря на березі Фінської затоки дала поштовх до написання

³⁴ Техніка композиції, яку створив у 1976 році Арво Пярт [156].

симфонічної поеми «Заклики ночі» [160].

У 1919 році були засновані вищі музичні школи в Таллінні (А. Капп) і Тарту (Х. Еллер). Якщо перша з них базувалася на академічних засадах і розвивала традиції російського мистецтва, то друга, пов'язана із західноєвропейською класикою та пізнім романтизмом, була орієнтована на симфонічну музику та її зв'язок з національними традиціями [189]. Наявність різних течій та музичних смаків створила основу для здорового творчого суперництва. Діяльність обдарованих музикантів обох шкіл приваблює високим рівнем професіоналізму та вмільм володінням арсеналу засобів виразності, що накопичений музичною культурою Естонії. Знаходячись в атмосфері творчості, митці прагнули використати будь-яку можливість для розширення художнього світогляду, вивчаючи роботи своїх зарубіжних колег.

Невичерпним джерелом, що безперервно живить професійну музику, є фольклор. Інтонаційні особливості народних мелодій відображають унікальний характер естонської музичної спадщини, зберігаючи зв'язок між минулим та сучасністю. Естонську музичну творчість умовно можна поділити на вокальну та інструментальну. В обох видах розрізняється давній та прадавній періоди. У вокальній музиці вони диференціюються чіткіше, ніж у інструментальній, бо наспіви прадавнього періоду відносяться до пісень рунічної форми, а давнього – до римованих пісень куплетної форми [73, с.5]. До характерних рис рунічної пісні можна віднести незакріпленість тексту та наспіву (на один і той же наспів могли виконуватись різні тексти), відсутність інструментального супроводу, мелодичний діапазон у межах від терції до сексти, перевага одноголосся [там само].

У південній Естонії в минулому існували пісні з бурдонним багатоголоссям, що збереглися лише в нечисленних записах (ті ж мелодичні типи в більш пізніх записах зафіксовані в одноголосному вигляді). Бурдон, що зустрічається в партії хору, не витримується, як, наприклад, у волинкових награшах, а відтворюється багато разів при повторі хором тексту солюючого голосу, при цьому він нерідко відхиляється від «чистого» бурдону, то

приєднуючись до верхнього голосу, то утворюючи прості гармонічні співзвуччя (особливо підчас кадансування). Непоодинокі випадки, коли бурдон звучить на початку наспіву, супроводжуючи партію соліста [74, с.96].

У народів Сету³⁵ є своєрідний тип багатоголосся. Заспівувач виконує один рядок наспіву, основний склад хору підхоплює його партію, повторюючи або варіюючи її. Цей основний голос має назву «торре». Далі декілька учасників хору епізодично відхиляються від основної партії, створюючи нижній голос – друге торре. Співак з високим, дзвінким голосом виконує верхню супроводжуючу партію, яка має назву «кілле». Рунічна пісенна форма зустрічається і в інших прибалтійсько-фінських народів [12. с.7].

Варто зауважити, що на творчість багатьох естонських композиторів значно вплинуло серйозне дослідження про фольклор Сету А. Гаршнека – викладача Р. Ееспере [12]. Дисертація «Народні пісні Сету» цього визначного музиканта відкрила нові горизонти для розуміння та використання народної музики в творчому процесі і для юного естонського митця. Також ця праця стала відправною точкою для детального вивчення музичного фольклору композитором.

Необхідною передумовою для розв'язання проблеми жанрових особливостей естонської рунічної музики є розробка музичної типології. Г. Тампере³⁶ назвав мелодії з терцово-квартовою основою *речитативними*, а мелодії з більш ширшим діапазоном *пісенними*, вживаючи ці терміни, перш за все, для позначення категорій. В обох стильових групах він розмежує декілька типів та підвидів, які мають певне поєднання з пісенними жанрами. Поняття «стильовий тип» не співпадає з поняттям «мелодичний тип». Перше набагато ширше. Один стильовий тип зазвичай вміщує низку мелодичних типів [93, с.6].

³⁵ Сету – етнічна група естонців, що проживає в південно-східній частині Естонії.

³⁶ Герберт Тампере (ест. *Herbert Tampere*, 1909–1975) – естонський фольклорист та музикознавець.

У наспівах речитативного стилю фольклорист вирізняє: по-перше, *наспіви, які виростили з інтонацій повсякденної мови*, що стоять на межі музики та мови (різновидами цього стильового типу він вважає заклинання), а також *рунічні наспіви оповідного характеру і наспіви трудових та обрядових пісень*, що спираються на окличні інтонації; по-друге, *наспіви, інтонаційна своєрідність яких пояснюється тим, що вони виконувалися в процесі руху*; по-третє, *мелодії пастуших перегуків*, діапазон котрих може бути ширшим за кварту, де інтонації речитативного характеру поєднуються з окличними, а також зі зворотами пастуших музичних інструментів [там само].

У мелодіях, виконання яких пов'язано з рухом, можна вирізнити різноманітні типи співвідношення наспіву та руху. В наспівах колисанок північної Естонії зустрічається численна група, в якій не тільки ритм, але й інтонаційний малюнок наспіву відповідає руху заколихування. До цього типу можна віднести колискові, які мають яскраву жанрову специфіку. Вони побудовані дещо інакше, аніж гойдальні. Напрямок руху мелодії в них зазвичай співпадає з ритмом стопи й навпаки, що відповідає інтонаціям мови.

Можна виокремити дві основні колискові інтонації, які існують в Естонії: низхідний стрибок (частіше за все на терцію) з опорою на нижній звук та низхідний стрибок, за яким слідує підйом на будь-який тон. Одним з найпоширеніших типів колискових мелодій є наспів, у якому поєднуються обидві інтонації. Рунічні, а також пісні більш пізнього періоду входять у виконавську практику багатьох молодіжних етнічних ансамблів, які часто завершують свої виступи колективними танцями та іграми, що супроводжуються акомпанементом на аутентичних інструментах.

Витоком колективного музикування стала народна інструментальна творчість, яка є невід'ємною частиною естонського фольклору. Науковим дослідженням, присвяченим даному жанру, стала робота Г. Тампере «Естонські народні музичні інструменти й танці» [239], в якій автор робить детальний історичний огляд інтонацій та інструментів, тож обмежимося лише стислим переліком найбільш популярних з них.

Деякі інструменти вийшли з обігу разом зі старовинними рунічними наспівами; інші – піддавалися трансформації та вдосконаленню, на них почали грати мелодії нового типу. Частина старовинних наспівів у перетвореному вигляді увійшла до репертуару виконавців на більш сучасних інструментах і таким чином вони збереглися до наших днів.

Одним з найбільш старовинних музичних інструментів, який у давнину користувався великою популярністю, є вирізаний із цілого бруска деревини та покритий спеціальною декою **монохордний каннель**³⁷ з п'ятьма або семи струнами. Інструмент у різних його модифікаціях знаходиться в музейних фондах країни, проте не зберіглося жодного запису награту на ньому та жодного їх опису. Оскільки за походженням він є спорідненим з *фінським та карельським п'ятиструнним кантелем*, на якому виконувалися мелодії, близькі калевальським наспівам, можна припустити, що на стародавньому естонському каннелі також грали мелодії, схожі на другий стильовий тип рунічних наспівів, хоча безпосередніх даних про це немає [96, с.14].

За конструкцією та технікою гри виокремлюється з поміж інших варіантів малострунний *сетуський каннель*, що за будовою близький до гуслів сусідніх районів. На ньому виконувалися танцювальні п'єси в акордовій техніці [239 с.32]. На межі XVII–XVIII століть у центральній частині Естонії зустрічалися змінені типи каннеля, які виготовлялися з дошок зі збільшеною кількістю струн. У другій половині XIX століття такий тип став більш поширеним, при цьому кількість струн поступово збільшувалася. На таких інструментах розпочали грати абсолютно новий музичний матеріал – нові пісні й танцювальні мелодії³⁸.

³⁷ Перша згадка про естонський каннель у писемних джерелах датується 1579 роком [239, с.17]. За легендою перший каннель вирізали з берези, що росла на могилі вбитої дівчини; декою стали кістки великого лосося, а для струн взяли дівоче волосся. У реальності корпус зазвичай робили з ялини, струни ранніх каннелей виготовляли з кінського волоса і кишок, пізніше – з металу. Корпус вирізали з деревини, а деку – з ялини. У народності Сету каннель вважався божественним даром, тому гра на ньому не була заборонена навіть у Великий піст [238, с.28].

³⁸ Saaremõts Ü. Kolmõgeski kaarassim.. 2012. URL: https://youtu.be/NY1U_koF5mE?list=PLrLh0Vet5pcLkIXQz6juafFmwPZwQuaqP [224].

Змінилась також і техніка гри: на старому каннелі грали одноголосно, на новому – з акордовим супроводом. Існують два основних стилі виконання акордів – давній та більш сучасний. При використанні першого – лівою рукою накривають окремі зайві струни, а правою беруть на відкритих струнах акорди, верхні звуки яких утворюють мелодію. При такій техніці гри верхні голоси розташовані ближче до виконавця (як і в п'ятиструнному фінському кантеле).

При використанні сучасної техніки виконання басові струни беруться окремо, зазвичай лівою рукою (великим пальцем беруть основний бас, іншими – акорд), ближче до музиканта, у той час як пальцями іншої руки підбирається мелодія. Обидва способи гри збереглися в репертуарі народних музикантів до наших днів, однак другий – більш поширений. Є й інші способи музикування, серед яких самобутнім є, наприклад, стиль гри відомого в країні автентичного виконавця Е. Касесалу. У південній Естонії наприкінці ХІХ століття почали виготовляти так звані акордові каннелі для ансамблевої гри, які використовуються лише для супроводу мелодії. Окрім діатонічних, стали виготовляти інструменти хроматичного та комбінованого ладу, використовуючи подвійні струни. На таких інструментах зараз виконують пісні, стилізовані під народні, а також сучасну музику [239, с.34].

До стародавньої групи народної інструментальної музики, що зникла разом з відповідними інструментами, відносяться награші на пастуших аерофонах. Сюди входять різного роду сигнали, а також п'єси розважального характеру, які в минулому могли виконувати й життєво важливі функції (відлякування хижих звірів, утримання стада разом).

Сигнальним інструментом був **пастуший ріг** (*karjapasun*³⁹), під звуки якого зранку виганяли худобу на пасовище, увечері повідомляли про її повернення додому. У даного інструменту зазвичай відсутні ігрові отвори, тому й інтонаційна основа мелодій спиралася на натуральні звукоряди.

³⁹ Karjapasun. URL: <https://www.muis.ee/museaalview/597989> [171].

Награші склалися з повторів коротких інтонаційних зворотів (*соль-мі-до, мі-соль-до*) або їх комбінацій, які могли поєднуватися з багаторазовими повторами окремих ступенів звукоряду. Повільні мотиви часто чергувалися зі швидкими пасажами. Зустрічалися і розвиненіші п'єси зі вступом і кодою. Відомий у північній Естонії ріжок з ігровими отворами дозволяв виконувати пісенні й танцювальні мелодії [209, с.77].

До сурмовидних аерофонів з отворами для пальців також належить популярний по всій Естонії **козячий ріжок** (*Sikusarv* або *sokusarv*⁴⁰), що використовувався пастухами в якості як сигнального, так і розважального інструменту. На нашу думку, у більш ранні періоди переважала перша. Однак на початку ХХ століття почала домінувати його розважальна функція, проте сам інструмент став використовуватися все рідше [102, с.55].

Судячи зі звукозаписів, що збереглися в музейних фондах Естонії, для награвів на козячому ріжку типовою можна вважати форму, що складається зі вступу, основного та заключного розділів (останній може бути відсутнім). Вступ засновувався як на багаторазовому повторенні основного тону, так і міг включати тематизм наступного. Основний розділ побудовано на варіаційному розвитку теми, яка складається з кількох коротких мотивів. Зустрічається також нерегулярна форма, що іноді поєднується з нерегулярним метром. Найбільш уживані звукоряди: мажорний пентахорд (*до-ре-мі-фа-соль*) та мінорний тетрахорд (*ре-мі-фа-соль*) з основним стійким тоном на I ступені звукоряду. Характерною є розмаїтість найпростіших прийомів фігурації. Існують записи награвів на козячому ріжку, що втілюють пізній стиль народної музики. Їх мелодії, здебільшого, засновані на діатоніці. Однак це лише безуспішні спроби продовжити життя стародавнього народного інструменту, що вже вийшов з ужитку [там само, с.56].

Популярними пастушими інструментами, здебільш розважального характеру, були сопілки флейтового типу. У награшах для цих інструментів

⁴⁰ Sikusarv. URL: <https://www.muis.ee/museaalview/503787> [228].

частіше використовувались ті самі звукоряди, що й у награшах на козячому ріжку, але їх форма була значно простішою. Вступ та заключний розділ були відсутніми; награші складаються з повторів та варіації однієї-двох фраз, які або чергуються у вільному порядку, або утворюють регулярну двох-трьох-частинну форму. Використовуються характерні швидкі ходи, засновані на секундових та терцієвих поєднаннях тонів, часто прикрашені форшлагами, трелями та іншими видами фігурацій. Багато награшів нагадують пастуші наспіви. З аерофонів гобоевого типу слід зазначити **жалійку** (*Sarvepill*). Награші на ній увиразнюються багаторазовим повторенням мотивів із терцієвими або квінтовими зворотами. На жалійці виконувалися як танцювальні мотиви, так і пісенні наспіви [239, с.197].

Поширенішою ніж жалійка була **дуда** (*roopill*). До її репертуару входили переважно танцювальні п'єси, а також награші «з віртуозними пасажами, форшлагами та тріолями» [там само, с.204]. Дуда також є складовою найпопулярнішого аерофону Естонії – **волинки** (*torupill*). Виконавець спершу обов'язково мав навчитися гри на дуді, і лише потім міг переходити на більш складну техніку виконання на волинці. Інструмент використовувався в календарних обрядах, на весіллях і протягом кількох століть був основним для танцювальної музики. Під її звуки виконувались старі кругові танці й танці типу полонезу, а в XIX столітті – різні види парного танцю *labajalavalss*⁴¹ [там само, с.210].

У волинкових обрядових, а також танцювальних п'єсах зустрічається дводольний метр, однак для більшості награшів є характерним тридольний, з ритмо-формулою з трьох восьмих тривалостей, з акцентованою першою. Вона зустрічається в різноманітних модифікаціях, часто ускладнюючись різними фігураціями, пунктиром і тріолями. Награші найчастіше мають досить цікаву будову. Вступ складається з окремих (зазвичай довгих) звуків

⁴¹ *Labajalavalss* – естонський народний танець у розміром 3/4. Характерним є сильний акцент на першій долі кожного такту. Іноді може бути наголошена і друга доля восьмого такту.

або з більш довгої мелодичної побудови, що через різні фігурації веде від квінти до тоніки. Він, зазвичай, має нерегулярну форму та змінний розмір. У заключному розділі витримується квінта (частіше прикрашена треллю), але можуть бути і *VI* чи *II* ступені. Основна частина награшу заснована на повторах та варіаціях однієї або декількох музичних тем (що складаються з 4–6 тактів) [239, с.210].

Основа волинкових награвів – діатонічний звукоряд, найчастіше мажорний пентахорд, проте часто трапляються звуки невизначеної висоти, що не відповідають рівномірно темперованому строю. Основними опорами зазвичай є *I* та *V* ступені, які звучать і в бурдоні. Мелодії частіше рухаються по звуках тризвуків, проте функціонально-гармонічна основа в них відсутня. Мелодична лінія ускладнюється різноманітними фігураціями, допоміжними нотами та форшлагами [там само, с.210].

Волинка вийшла з ужитку наприкінці XIX століття. Багато волинкових награвів перейшли у вокальний репертуар, зазнавши видозмін та спрощення, а також у репертуар більш нових інструментів (скрипки, каннеля нового типу, гармоніки). Спрощується зазвичай мелодичний малюнок та фігурації, композиційна форма перетворюється на дво- або тричастинну; бурдон замінюється акордовим супроводом із функціонально-гармонічною основою. Варто зауважити, що увесь нагреш переосмислюється відповідно до закономірностей нового музичного мислення. Однак завдяки цьому багато тем волинкових награвів збереглися в репертуарі народних музикантів донині [там само].

У другій половині XX ст. інтерес до волинки знову відродився, проте вже в дещо видозміненому вигляді. Замість шлунку тюленя або шкір тварин використовуються штучні матеріали, а повітря надходить за допомогою стиснення та розтягнення міху, що забезпечує стабільність звучання та полегшує виконання. Низку удосконалень було внесено відомими народними музикантами А. Таулем, а також О. Роометом, який був першим ініціатором відродження даного інструменту. Митці доклали багато зусиль, щоб волинка

знову зазвучала селах та містах Естонії.

У XIX столітті великою популярністю користувалася **скрипка**, що увійшла в естонський селянський побут вже з XVIII століття під впливом німецької і шведської народних традицій, в яких вже у XVII столітті набула поширення як інструмент для виконання танцювальної музики. Переважна більшість естонських скрипкових награвів саме танцювальна: мелодія танцю *labajalavalss* (часто запозичена у волинки), полька, рейнлендер (естонська модифікація з дводольним метром) [239, с.210]. Скрипка чудово підходила і для ансамблевої гри, яка вкоренилася в естонській народній музиці переважно в другій половині XIX століття. Грали на двох скрипках, а ще частіше гру на скрипці супроводжували виконанням на каннелі, згодом і на гармошці. Сільський стиль гри, при якому скрипку тримали не під підборіддям, а нижче, на грудях, дозволяв виконавцю та підспівувати.

Наприкінці XIX ст. найпопулярнішим інструментом в естонській селянській місцині стала **гармоніка** з її дзвінким звуком та акордовим супроводом. Хоча більшість награвів входила до загального репертуару, та кожен музикант інтерпретував їх по-своєму, у певній місцевості та у всякого виконавця були свої зразки, а також власні індивідуальні прийоми гри. Полька, вальс, рейнлендер та інші нові європейські танці (краков'як, падеспань) своєю популярністю багато в чому завдячують гармоніці. Серед відомих виконавців, слід вказати А. Теппо, спадкоємця сільського майстра-виробника гармонік А. Теппо (1875–1959), А. Тауль та ін. [там само, с.159].

Якщо у вокальній народній музиці між традиційними формами побутування та новою, відродженою, самодіяльною формою побутування (виконання на сцені, для публіки) існує певний розрив (за винятком ансамблів народних пісень Сету та Кіхну), то в інструментальній народній музиці спостерігається поступовий перехід від традиційної форми до сучасних. Інструментальна музика продовжує життя фольклору, вона використовується як для супроводу танців, так і в домашньому музикуванні [239, с.159].

У сучасній Естонії численні аматорські фольклорні колективи

відіграють важливу роль у збереженні та розвитку народної музичної творчості. Адаптуючи для сучасного контексту, означені аматорські групи виконавців сприяють поширенню багатопородної естонської фольклорної спадщини. Участь у таких заходах стимулює інтерес до національної культурної спадщини, сприяє її збереженню серед молоді та зміцнює соціокультурні зв'язки в естонському суспільстві.

З кінця ХХ століття в Естонії з'явилося чимало нових фестивалів народної музики, що тяжіють до автентичності. З 1977 р. проводиться фестиваль культури сету (*est. Setu Leelopäevad*), з 1986 р. – фестиваль культури повіту Ляене-Вірумаа (*Viru säru*), з 1987 р. – свято фольклору «Балтика» (*est. Folkloorifestival Baltica*) та місцевий фестиваль «Вильяндіма віред» (*est. Viljandimaa virred*) [5, с.170].

Незважаючи на стрімкий технічний розвиток країни впродовж ХХ століття, 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 вкажемо наступні: раціоналізм та прагматизм (ментальність маленької країни, що обумовлена економією ресурсів та прагненням до першості у всьому), замкненість (схильність блокувати свій розум та почуття від стороннього впливу), скромність (інтроспекція та медитація, що приходять на зміну спілкуванню). Усі названі риси вважаємо ключовими, тож їх варто враховувати в процесі системного аналізу творчості естонських митців.

1.2.2. Розвиток фортепіанної культури Естонії

Оскільки дане дослідження присвячене фортепіанній музиці Р. Ееспере, доцільним видається стислий огляд специфіки естонської фортепіанної культури, на ґрунті якої сформувалася творчість митця. Дослідниця М. Чернявська вважає, що даний феномен треба розглядати «з позиції взаємозв'язку діяльності цілої плеяди музикантів однієї епохи, яка визначається композиторською творчістю, виконавською діяльністю,

музичною педагогікою та інструментарієм» [106, с.9].

Згідно дослідженню А. Вахтера, фортепіанна культура Естонії сформувалася в другій половині XIX століття [128, с.108]. Спочатку клавішний інструмент фортепіано виконував функцію супроводу вокальних та інструментальних творів, згодом поступово почав привертати все більшу увагу як в музичному навчанні, так і в композиторській практиці. Розвитку фортепіанної музики, залученню все більшої кількості естонців до опанування навичками фортепіанного виконавства сприяло національне виробництво інструментів «*Estonia*». Фортепіанне виробництво бере початок із кінця XVIII століття, про що свідчать перші задокументовані джерела, датовані 1779 роком [174, с.159]. Ремесло розквітало з кінця XIX до початку XX століття, при цьому налічувалося близько двадцяти незалежних фортепіанних фабрик. Серед усіх виробників найпродуктивнішим був Е. Гійс (*Ernst Hiis*). Інструменти майстра, які почали виготовлятися вручну з 1893 року, стали прототипом роялів «*Estonia*». Цей рік офіційно вважається початком історії підприємства.

Після Другої світової війни Е. Гійс було запрошено для створення великої фабрики, яка сьогодні відома як *Estonia Klaverivabrik AS* [205, с.4]. Роялі означеного бренду отримували відзнаки за свій неперевершений дизайн та конструкцію на міжнародних конкурсах Європи. Їх активно використовували і на концертних майданчиках Сходу (Японія). За часів розквіту виробництва було випущено понад семи тисяч концертних інструментів. Роялі «*Estonia*» обирали видатні піаністів, такі як С. Ріхтер, Е. Гігельс, а також К. Аррау. Однак у 1964 році після смерті Е. Гійса якість інструментів стала поступово знижуватися, зокрема, через нестачу комплектуючих частин та матеріалів у часи радянського періоду, а також зміни технологій виробництва [там само].

Коли у 1991 році Естонія відновила свою незалежність, працівники фабрики продовжували боротися за якісний випуск продукції. З кінця 1990-х років естонський піаніст, підприємець та громадський діяч І. Лаул

(*Indrek Laul*, 1968) очолив фабрику. Роялі були переконструйовані, щоб відповідати останнім тенденціям у даній області виробництва й заслужено отримали звання інструментів вищого класу. Підприємство виробляє до двохсот одиниць на рік. Більшість з них продається в США та Канаду. Таким чином, виробництво національного інструментарію стало важливою та невід'ємною частиною фортепіанної культури країни, що вплинуло на організацію численних заходів, де він був представлений [205, с.27]

З 1998 року в Таллінні проводиться фортепіанний фестиваль, засновником і художнім керівником якого є піаніст Л. Вяйнмаа (*Lauri Väinmaa*, 1961). Захід має найбільшу аудиторію серед естонських фестивалів класичної музики та є наймасштабнішим у північних країнах. Його мета – познайомити слухачів з провідними виконавцями сучасності, з молодими талантами Естонії та світу, а також з новими тенденціями у виконавстві. Серед піаністів, що виступали на фестивалі – Н. Фрейре (*Nelson Freire*), М. Амлен (*Marc-Andre Hamelin*), П. Л'юїс (*Paul Lewis*) [161].

Самобутнім колоритом відзначається фестиваль «Північне сяйво: скарбниця естонської фортепіанної музики» (2018), що проходив в концертному залі «Естонія» і був присвячений сторіччю Естонської Республіки. Образ північного сяйва є наскрізним в музиці та культурі загалом. Ідея фестивалю полягала в тому, щоб разом з новими творами донести до слухачів шедеври естонської класики. За словами організаторів – М. Полла (*Mihkel Poll*) та С. Лассманна (*Sten Lassmann*) – захід став рідкісною можливістю насолодитися творами естонської музики у виконанні найкращих піаністів сучасності.

Серед учасників фестивалю вкажемо: І. Ілья (*Ivari Ilja*), П. Лассманн (*Peep Lassmann*), Р. Таал (*Ralf Taal*), І. Захаренкова (*Irina Zahharenkova*), М. Полл (*Mihkel Poll*), Й. Рандвере (*Johan Randvere*), С. Лассманн (*Sten Lassmann*), К. Рокашевич (*Kristiina Rokaševits*), М. Мікалай (*Mati Mikalai*), А. Юрікас (*Age Juurikas*), С. Хейноя (*Sten Heinoja*), К. Каптен (*Kristi Kapten*), М. Мартін (*Marko Martin*), Т. Йоаметс (*Tanel Joamets*),

К. Ратасеп (*Kai Ratassepp*) та М. Шцура (*Maksim Štšura*) [253].

За згадками естонських медіа, вперше у незалежній Естонії знамениті концертуючі піаністи сьогодні виконували найкращі твори століття фортепіанної музики впродовж трьох вечорів⁴². Крім «золотого» класичного фонду (опуси Е. Тубіна, А. Пярта, В. Торміса, Е. Мягі та інших улюблених естонцями композиторів), на фестивалі також були представлені сучасні роботи – Ю. Рейнвере (*Jüri Reinvere*), Т. Кірвіца (*Tõnu Kõrvitsa*), Т. Кауманна (*Tõnis Kaumanni*)» та Рене Ееспере [там само].

На відміну від фестивалів, художні особливості музично-виконавських конкурсів визначаються, перш за все, характером та змістом їх програмних вимог. Діапазон означених заходів досить розлогий: від змагань, де виконується музика одного композитора, до конкурсів із різноманітним репертуаром, націлених повною мірою на виявлення творчих можливостей артистів. Існують також конкурси, організатори яких будують програми за тематичними ознаками: старовинна музика, сучасна тощо. Варто зазначити, що музичні конкурси є важливим засобом вияву та заохочення талановитих музикантів, значним фактором впливу на культурне життя. Так міжнародні – спряють встановленню комунікації між різними музичними культурами, розширюють горизонти виконавського репертуару та надають можливість самореалізації кожному з конкурсантів.

Сьогодні в Естонії проводяться конкурси, як для молодих виконавців, так і для більш зрілих та досвідчених, серед них: Міжнародний конкурс молодих піаністів країн Балтики імені Ф. Шопена, що проходить у місті Нарва з 2002 року [132]; Талліннський міжнародний конкурс піаністів [134].

Змагальні традиції серед виконавців корінням проростають у 1987 рік, коли в Таллінні був проведений Перший міжреспубліканський конкурс піаністів імені Х. Еллера [166]. Показовим є ставлення мистецької спільноти, коли підчас організації першого фортепіанного конкурсу в Естонії надходить

⁴² 12, 14 та 16 лютого 2018 р.

запрошення для участі українським виконавцям. Це перш за все свідчить про обізнаність естонських колег щодо високого професійного рівня фортепіанного виконавства в Україні.

Чесць представляти свою країну та Харківський інститут мистецтв на Першому міжреспубліканському конкурсі піаністів імені Х. Еллера випала українським студенткам, на той час, другого курсу Маріанні Грінченко-Чернявській та Ірині Денисенко. Двотуровий конкурс проводився в концертному залі «Естонія» на щойно придбаному естонським урядом концертному роялі «*Steinway & Sons*», а Гала-концерт переможців проходив у Мармуровій залі Тартуського університету на унікальному білому роялі «*Estonia*». Події, що відбувалися на такому відповідальному культурному заході, набули медійного резонансу – широко віддзеркалювалися в естонській пресі та на радіо⁴³ [182], [254]. Конкурсантки були відзначені високими нагородами: М. Грінченко-Чернявська отримала Першу премію, І. Денисенко – Третю. Окрім нагород, з того часу залишилось багато теплих спогадів про знайомство з естонською культурою та музикою, гостинність естонців та «сувору» красу естонської природи.

В архівному документі – статті «Коментарі до конкурсу» естонської піаністки В. Ліппус (*Virve Lippus*) – від двадцятого березня 1987 року, надрукованому в газеті «Серп і молот» [182], надано стисло характеристику виступів представниць харківської фортепіанної школи. Авторка статті вважає, що володарі першої премії значно виділялися з-поміж інших конкурсантів більш зрілою манерою виконання творів. Водночас вона висловлює занепокоєння, що представники естонської школи не змогли повною мірою проявити себе в змаганні, оскільки їм, на думку авторки коментарів, не вистачило впевненості.

Проте В. Ліппус зазначає, що високим технічним рівнем та витонченою

⁴³ Võsamäe H. Музична година: Завершився I конкурс піаністів ім. Х. Еллера, 1987. URL: <https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/muusikaline-tund-loppes-h-elleri-nimeline-i-pianistide-konkurss> [254].

культурою звуку відзначилася студентка другого курсу Харківського інституту мистецтв Маріанна Грінченко-Чернявська. Першим місцем вона завдячує виконанню складної та змістовно насиченої Першої сонати С. Рахманінова, яка була напрочуд довершеною у виконанні піаністки. Критик визнає, що найвіддаленіші гості-харків'яни ретельно підготувалися до конкурсу й показали високий рівень виконавської майстерності. Вдало виступила й Ірина Денисенко.

Зворотнім зв'язком участі в конкурсі була й репрезентація української музичної культури, адже в програму М. Грінченко-Чернявської входили твори як сучасних українських митців («Гаївка» І. Шамо, Етюд-картина А. Штогаренка), так і твір класика української фортепіанної музики М. Лисенка – «Українська сюїта». І. Денисенко виконувала Бурлеску М. Скорика, фрагмент запису було включено в програму естонського радіо. За спогадами М. Грінченко-Чернявської, репрезентація на конкурсі української музики викликало в естонській публіки жвавий інтерес. Тож зауважимо, що естонська музична спільнота не тільки переконалася в тому, що фортепіанне виконавство в Україні знаходиться на досить високому рівні, а й по праву оцінила композиторську обдарованість українських митців.

Додамо, що на багатьох конкурсах Естонії в програмних вимогах – виконання фортепіанної музики місцевих композиторів, яка надзвичайно різноманітна⁴⁴. Деякі твори увійшли до виконавського репертуару відомих піаністів і звучать у різних концертних залах по всьому світу. Наприклад, опуси Х. Еллера, Е. Тубіна, А. Лемби, В. Торміса, Я. Ряетса, Е. Мягі, А. Пярта, Т. Кауманна, У. Сісаска та Р. Ееспере набули популярність серед слухачів, оскільки стали невід'ємною частиною концертних програм Джоани Гами

⁴⁴ Токата Я. Ряетса – обов'язковий твір IV Міжнародного конкурсу піаністів імені П.І. Чайковського (1970), «Дзвони» Х. Еллера – обов'язковий твір I міжреспубліканського конкурсу піаністів ім. Х. Еллера (1987), «Ялинки Кассарі» Е. Мягі – обов'язкова п'єса Конкурсу юних піаністів (1995), «Суперники» Р. Ееспере – обов'язковий твір Конкурсу піаністів в рамках XI Музичних днів імені Р. Тобіаса (2003), «*Alter ego*» Р. Ееспере – обов'язковий твір Конкурсу піаністів у Таллінні (2012) та ін.

(*Joana Gama*, 1983, Португалія), Хаскелла Смолла (*Haskell Small*, 1948, США), Юко Йошіоко (*Yuko Yoshioka*, 1967, Японія), Калле Рандалу (*Kalle Randalu*, 1956, Німеччина), Стена Лассманна (*Sten Lassmann*, 1982, Естонія/Великобританія), Йохан Рандвере (*Johan Randvere*, 1990, Естонія), Меланії Макаревич (Україна) та ін.

На початку ХХ століття з'явилися перші зразки професійної музики, інтонаційна та ритмічна складова якої базується на народних мелодіях. Р. Тобіас (*Rudolf Tobias*, 1873–1918) – представник класико-романтичного стилю, що виражається в контрастності зображуваних образів, у використанні поліфонічних прийомів та романтичної гармонії [204, с.42]. Композитор звертається до розповсюдженого жанру епохи романтизму – пише «Фантазію на естонські мотиви» (1902) з притаманною для того часу рапсодичною манерою. Національний колорит у своєму творчому доробку передає і митець М. Саар (*Mart Saar*, 1882–1963). Опусам композитора притаманна стилістика пізнього романтизму, імпресіонізму та експресіонізму, а музичній мові – гетерофонія, колористична гармонія та модальність [178, с.17].

Музикознавець К. Ляйхтер помічає, що характерним принципом мислення М. Саара є динамічність. Це позначається, в першу чергу, у гармонії фортепіанних опусів, в яких він застосовує несподівані модуляції в далекі тональності [там само, с.94]. Фортепіанна творчість митця представлена переважно жанром мініатюри (прелюдії, імпровізації, танці). В музиці яскраво втілено образи природи, зображено побутові та драматичні сцени. Вперше, риси естонського фольклору проявилися в циклі «Двадцять народних наспівів для фортепіано» (1913). У творах М. Саара відчувається вплив західноєвропейської музики, зокрема, творчості Ф. Шопена.

У дещо іншому плані, в першу чергу, у фактурному відношенні, М. Саар вирішує проблему створення фортепіанного опусу «Естонська сюїта № 2» (1940). Твір написано у блискучій концертній манері із застосуванням багатозвучних акордів, глісандо та мартеллятної техніки виконання.

У декількох номерах сюїти композитор наслідує звучання народних інструментів. М. Саар увиразнює прагнення до яскравої образності, більшість п'єс мають програмні назви: «Сосни», «Каннель із берези», «Зміцнюйся, моя воле». Відчуття внутрішньої простоти, що пронизує музику М. Саара в останні двадцять років творчості, знаменує звернення автора до національної складової. З часом, в опусах митця з'являються трагічні образи [178, с.117].

В означений період написано і яскраві твори великої форми – концерти (Артур Лемба, 1885–1963; Адольф Ведро, 1890–1944), сонати (Хейно Еллер, 1887–1970; Март Саар), варіації (Х. Еллер, А. Ведро), а також велика кількість п'єс та циклів мініатюр. Зростання професійного рівня зразків музичної культури Естонії в ХХ столітті співпадає з процесом оновлення композиторського письма, який активно відбувається в цей час в європейській музиці. Оскільки для багатьох митців фортепіано виявилось свого роду «творчою лабораторією», саме в композиціях для нього, нерідко вперше, використовувалися нові стилістичні прийоми і техніки.

В творах до 1940 року простежується тенденція, що визначає вектор руху тогочасної фортепіанної культури в бік пізньоромантичної течії з досить помітним національним колоритом. Як відомо, 6 серпня 1940 року Естонія була включена до складу СРСР. Подальший розвиток фортепіанної музики пов'язаний із напрямком, який А. Клотінс назвав *національним романтизмом* [173, с.407], популярним жанром композиторів означеного періоду стали програмні цикли мініатюр, що спиралися на фольклор.

У творчій спадщині Х. Еллера⁴⁵ національний романтизм постає як основний стиль, однак не обійшлося без впливу імпресіонізму, експресіонізму та модернізму. Мелодиці у творах композитора притаманна ретельна продуманість, фактурним рішенням – поліфонічність, музиці притаманне темброве оркестрове мислення [160, с.15]. В опусі «Тринадцять

⁴⁵ Повна колекція фортепіанних творів Х.Еллера, записана піаністом Стеном Лассманном Lassmann S. Heino Eller complete piano music. Sten Lassmann, piano URL: <https://toccataclassics.com/composer/heino-eller/> [176].

п'єс на естонські мотиви» (1941) превалує танцювальність, а кожна з мініатюр має своє емоційне забарвлення. У більшості номерів циклу автор використав фольклорний тематизм з його подальшою трансформацією та розвитком. Основні принципи ритміки, такі як синкопованість, поліритмія та поліметрія теж почерпнуті Х. Еллером з фольклору, в кожній п'єсі трактуються по-різному. Цей цикл, як справедливо відмічає дослідник М. Хумал, позначив перелом у творчості митця: «Змінився не лише тематичний матеріал його творів, але й весь комплекс засобів виразності» [там само, с.57]. З часом музична мова творів ставала простішою. Вочевидь, автор таким чином прагнув до відповідності духу фольклору. Так, характер обробок народних мелодій відрізнявся гармонійною та ладовою простотою. В цьому простежується тенденція продовження Х. Еллером традицій представника норвезької композиторської школи – Е. Гріга.

Значні зміни в жанрово-стильовій системі фортепіанної музики сталися в кінці 1950-х років. Серед опусів композиторів з'явилося чимало художньо цінних творів, які охоче виконуються і сьогодні. Фортепіано все частіше трактувалося як ударний інструмент, тому основними штрихами стали *non legato* та *staccato*. Активний моторний рух допускає використання позиційної техніки. Нестримний натиск поєднується, зазвичай, із чіткою синкопованою ритмічною організацією. Розвиток фортепіанної музики цього періоду пов'язаний з іменами Я. Ряєтса (*Jaan Rääts*, 1932–2020) та Е. Мягі (*Ester Mägi*, 1922–2021). Композиторка, добре відома як «Перша Леді» естонської музики, закінчила Талліннську державну консерваторію 1952 року по класу М. Саара. Продовжила навчання в аспірантурі Московської консерваторії у 1951–1954 рр. у професора В. Шебаліна. З 1954 по 1984 рр. викладала теорію музики в державній консерваторії Естонії. В 1999 році в Естонській академії музики і театру композиторка була удостоєна звання почесного доктора [180].

Спираючись на фольклорні традиції, Е. Мягі пройшла через процес модернізації протягом півстоліття, але їй вдалося зберегти внутрішню

самобутність. Стабільними рисами її стилю є гармонійне співвідношення форми та змісту в творах, прозора фактура з елементами поліфонії та лірико-драматичний спосіб висловлювання. Здебільшого, твори Е. Мягі побудовані на лаконічному тематизмі, що притаманний народним мелодіям. В її творчості переважають варіаційні форми або варіаційна обробка музичного матеріалу. Найперші композиції Е. Мягі віддзеркалюють принципи *національного романтизму*. Яскравими творами цього періоду стали Соната для фортепіано (1949) та Концерт *fis-moll* (1951/1953), побудований за канонами жанру класико-романтичного типу (I ч. *Allegro moderato*, II ч. *Andante sostenuto*, III ч. *Allegro*) [180].

В естонській музиці 1960-х років простежується значний вплив фольклору, що став важливим фактором формування звукового образу фортепіано. Однією з характерних рис цього впливу було використання діатонічних ладів, які надавали композиціям більш народного характеру. Крім того, музиканти 1960-х років вдосконалювали техніку варіювання коротких мотивів, що дозволяло створювати більш насичену фактуру. Таким чином, фольклорний вплив став невід'ємною частиною музичних інновацій та розвитку фортепіанної музики даного періоду [там само].

В цей час в творчості Е. Мягі превалюють модерністські принципи. Збагачують стиль композиторки розширена та політональність, барвиста гармонія та збуджена ритміка. Вказані ознаки яскраво простежуються в «Трьох морських картинах»⁴⁶ (*Allegro, Adagio con moto, Vivo*, 1961). З 1980-х років – з'являються елементи стилізації, що в свою чергу поглибило зв'язок сучасної музики з історичним корінням. Як приклад вкажемо твір «Старовинний каннель»⁴⁷ (1985) – присвята естонському фольклористу Х. Тампере. Композиція «Лапландський жарт»⁴⁸ (1987) також містить

⁴⁶ Sumera K., Ester Mägi – Pictures of the Sea. Kadri-Ann Sumera, piano, 2020). URL: <https://youtu.be/bLIA0Nyy-VY> [233].

⁴⁷ Saame L. Ester Mägi – Vana kannel, piano, 2011. URL: <https://youtu.be/maMBkCVT5-g> [223].

⁴⁸ Sumera K. Ester Mägi: Joiks from Lapland. Kadri-Ann Sumera, piano, 2016. URL: <https://youtu.be/BEL156XmtJs> [234].

фольклорне підґрунтя. Серед зрілих творів Е. Мягі – п'єса, що написана для конкурсу юних піаністів 1995 року «Ялинки Кассарі»⁴⁹ (1994) та «Вітчизняне рондо» (2001), першим виконавцем якого став П. Лассманн⁵¹.

Творчість Яана Ряетса відрізняється жанровим розмаїттям. На нашу думку митець є по-справжньому «фортепіанним» автором. З естонських композиторів він, мабуть, перший, хто так охоче писав для цього інструменту. Фортепіано він використовував як у своїх симфонічних творах, так і в музиці для кінофільмів. Наприкінці 1950-х років у музиці Я. Ряетса домінує неокласичний напрям, основними характеристиками якого є використання елементів музики бароко та віденських класиків, калейдоскопічний спосіб розвитку, остинатна ритмічна пульсація, принцип контрастів без конфлікту [124, с.47].

Загалом, творчості Я. Ряетса, на думку Е. Аруярв, притаманний музичний гумор та іронія. Фортепіанна фактура ранніх творів композитора переважно двоголосна, прозора, не занадто складна для виконання. За допомогою акордової та октавної технік виконання в деяких творах імітується звучання литавр або барабану, в інших – створюється шумовий ефект. Рояль митець трактує як ударний інструмент, звідси – можливість «жорсткого» дотику та беспедальної манери виконання [124, с.47].

Три сонати ор.11 (1959) стали першими творами в Естонії написаними в неокласичній манері. У жодній із сонат цього опусу композитор не використовує традиційної для цього жанру форми сонатного *Allegro*. Після перших трьох сонат та варіацій митець не звертався до фортепіано майже десять років. Я. Ряетс трактує європейську традицію крізь призму естонського колориту, створивши вишуканий фортепіанний цикл «24 маргіналії» (1979–1980), що має присвяту К. Рандалу⁵². Назву опусу

⁴⁹ Острів на заході Естонії, волость Кяйна.

⁵⁰ Sumera K. Ester Mägi – Junipers of Kassari. Kadri-Ann Sumera, piano, 2017. URL: <https://youtu.be/x6PcRcDbMOc> [232].

⁵¹ Видатний естонський піаніст, ректор Естонської академії музики й театру (1992–2017).

⁵² Видатний естонський піаніст.

отримав завдяки тому, що на створення цієї музики композитора надихали різноманітні звучання в оточуючому світі: від бароко й до побутової музики 1980-х років. Для композитора маргіналії стали свого роду «нотатками, стислими музичними коментарями на те, що фіксувало й чуло його вухо, без наміру щось стилізувати чи наслідувати» [124, с.96].

П'єси за жанром близькі фортепіанним прелюдіям. В основі кожної мініатюри – певний образ, що втілюється митцем через своєрідність тематизму, з подальшим його розвитком. Драматургію опусу побудовано за принципом темпового контрасту – чергування швидких та повільних номерів. На відміну від прелюдій п'єси композитора відрізняються лаконічністю. Метою автора було створення запису, тому митець зменшує хронометраж опусу до тридцяти хвилин (одна сторона платівки вінілу). Більшість п'єс тривалістю менше однієї хвилини, а інші – до тридцяти секунд. Музична мова мініатюр для того часу була незвичною. Електронна версія «Маргіналій», записана автором у 1980 р., обумовлена необхідністю ґрунтовної переробки музики оригіналу, додаванням нового матеріалу та створенням партитури, що відповідає вимогам електронних інструментів. Варто зазначити, що опус Я. Ряєтса розпочинає епоху електронної музики, яка стрімко розвивалася, досягнувши піку в наші дні [124, с.137].

З кінця 60-х років простежується тенденція до різноманітності прийомів композиторського письма. Напрями модернізму-авангардизму, що панували в музиці, значно вплинули й на естонських митців. Сучасні, на той час, техніки поєднували в собі різні стильові напрями, синтезуючи сухе, ударне трактування фортепіано зі співучим, тембральним. Це дозволило розширити образно-сміслові можливості фортепіанної музики. Композитори використовували розширено-тональну та модальну техніки, у деяких випадках – додекафонію, атональне письмо. У 1970-ті роки разом із вже відомими іменами з'являється талановита плеяда молодих композиторів, серед них Раймо Кангро, **Рене Ееспере** та Урмас Сісаск.

Одними з «найбагатших» у плані розвитку та розширення

фортепіанного репертуару стали 1972–1980 роки, коли було створено Я. Ряетсом цикли «24 багателі», «24 прелюдії», «24 маргіналії», сонати (з П'ятої по Дев'яту) та друга редакція його Четвертої сонати⁵³. Цікавим твором в доробку композитора стала Токата⁵⁴. У творчості Я. Ряетса з'являється ще один, новий для нього аспект, пов'язаний з відношенням до фольклору. Якщо в його ранніх опусах майже немає елементів народної музики, то цикл «24 прелюдії» написано на матеріалі естонських наспівів, взятих з фольклорної збірки Х. Тампере [124, с. 98].

Послідовником Я. Ряетса став його учень Р. Кангро (*Raimo Kangro*, 1949–2001). Серед його творів – Сюїта для фортепіано оп. 1⁵⁵ (1968), що складається із 6 частин (*1. Sarabande, 2. Recitativo, 3. Toccata, 4. Menuette, 5. Interlude, 6. Psalme*), Чотири п'єси оп. 4 (1971), Чотири сонати⁵⁶, Варіації оп. 35 (1985) та Три фортепіанних концерти⁵⁷.

Стиль Р. Кангро є своєрідним в контексті сучасної естонської музики і визначається принципами мислення, які роблять його творчість унікальною. По перше, музика композитора втілює ідеї неокласицизму, що підкреслює прагнення Р. Кангро використовувати класичні прийоми у новому контексті та втілювати їх у сучасних формах. По друге, заслуговує уваги метро-ритмічна виразність творів митця. Синкопований ритм надає його музиці динаміки та енергії, що створює ефект постійної жвавості та рухливості. Ще одним принципом автора є характер мелодики. Зазвичай вона має строкатий інтонаційний склад, який надає опусам митця оригінальності. Розвиток мелодій базується на варіаціях, іноді імпровізаційному підході, що додає музиці гнучкості та спонтанності. Унікальність творів Р. Кангро полягає в їх

⁵³ Соната для фортепіано No.4 оп. 36 (1969 р.). Всього в творчому доробку композитора десять сонат.

⁵⁴ Токата (1968) – обов'язковий твір IV Міжнародного конкурсу піаністів імені П.І. Чайковського (1970).

⁵⁵ Heinoja S. Raimo Kangro Klaverisüit op. 1. Sten Heinoja, piano, 2019. URL: <https://youtu.be/b2PuQJ1K46A> [155].

⁵⁶ Piano Sonata No.1, op. 1 (1969), Piano Sonata No.2, op. 8 (1973), Piano Sonata No.3, op. 15 Присвячена Я.Ряетсу, Piano Sonata No.4, op. 23 написана для К.Рандалу.

⁵⁷ Piano Concerto op. 9 (1976), Cat Concerto op. 35a (1985), Piano Concerto No.2, op. 60 (1999).

стилістичній різноманітності. Його музика поєднує елементи поп-музики, року та естонського фольклору [124, с.157].

Яскравим представником генерації сучасних композиторів став У. Сісак⁵⁸ (*Urmak Sisak*, 1960–2022). Митець отримав початкову музичну освіту в Талліннській музичній школі під керівництвом композиторів А. Гаршнека, **Р. Ееспере** та М. Куульберга, продовжив своє навчання в консерваторії по класу композиції Р. Ееспере та успішно закінчив її у 1985 році [167, с.5]. В цей час митець активно включився в культурне життя невеликого містечка Янеда. Там він обіймав посаду художнього керівника будинку культури до 1998 р. та викладача музики, був диригентом різних музичних колективів, включаючи місцевий камерний хор.

У 1994 р. в будівлі садиби була створена «Музична обсерваторія». У 1996 р. композитор відкрив там саморобний планетарій. В цій вежі митець здійснював астрономічні спостереження та організовував різноманітні лекції-концерти. Там було написано більшість його опусів, присвячених космічній тематиці. Творчість У. Сісаска різноманітна за стилями та жанрами: від духовної музики до популярних і навіть реп-пісень. Композитор написав численні опуси для фортепіано, зокрема, Фортепіанний концерт для лівої руки «Квазари» ор.146 (2015), працював у жанрах хорової, камерної та оркестрової музики [там само, с.37].

Інтерес митця до астрономії був таким же палким, як і його потяг до композиторської діяльності. Перші астро-музичні твори було написано в дитинстві, зокрема фортепіанний цикл «Кассіопея» ор. 55 (1975). Підчас створення опусу У. Сісак імпровізував на фортепіано просто неба, досліджуючи зорі. Відтоді астрономія стала його головним джерелом натхнення. Творчість митця формувалася двома різними шляхами. По-перше

⁵⁸ Життєве кредо митця: «Всесвіт був створений з любові понад чотирнадцять мільярдів років тому. Зірки, галактики, планети, комети та інші космічні істоти, включаючи нас, щасливо співіснують у всесвіті. Люди були створені, щоб відчувати любов. Планета Земля – це магніт для життя. Людина народжується із зірок і також стає ними. Тому, я не вважаю себе композитором, радше – переписувачем музики» [167, с.9].

– інтуїтивним, у якому натхнення почерпнуто з досвіду та спостережень у поєднанні з астрономічними знаннями. По-друге – математичний метод теоретичних звуків, де конкретні висоти зумовлені числовими описами руху космічних об'єктів. Він заснований на принципі, при якому обертання небесних тіл розглядаються як коливання фіксованих частот. Їх можна зробити чутними, перетворюючи у діапазон людського слуху⁵⁹. Аналізуючи рух планет Сонячної системи, в 1987 році композитор придумав п'ятизвучний ряд (*до дієз – ре – фа дієз – соль дієз – ля*), який, зауважимо, є точним еквівалентом японської пентатоніки, відомої як Кумайоші [167, с.86].

Астрономічні сюжети в музиці У. Сісаска відображено в його інструментальних творах: зокрема, цикли для фортепіано «Зоряне небо» (*Starry Sky Cycles*), кожен з яких складається з 22-х п'єс, різних за образним змістом. Серед них: «Північне небо» *op. 10* (1987), «Південне небо» *op. 52* (1995), «Екваторіальне небо – Метелик і Вовк» *op. 155* (2016) та «Північне полярне небо» *op. 160*. (2018). «Естонське народне небо» (*Estonian Folk Sky*) *op. 94* (2004) написано для двох фортепіано, має присвяту піаністу Л. Вяйнмаа (*Lauri Väinmaa*). Цікавим є фортепіанний цикл «Зодіак» *op. 50* (1994)⁶⁰. Твір складається з 12 частин, кожна з яких присвячено астрономічному знаку Зодіаку [там само, с.101].

Як учень Р. Ееспере митець почерпнув інтерес викладача до прадавніх шаманських ритуалів, а також до естонських рунічних пісень. У його творчості відчутно вплив європейської духовної музики: від григоріанського хоралу та середньовічної вокальної поліфонії до лютеранських хорів. Яскравим принципом мислення митця став також варіантний розвиток мелодій у творах [там само, с.97].

У роки незалежності разом із вже відомими іменами з'являється талановита плеяда молодих композиторів, серед них – Тиніс Кауманн,

⁵⁹ 16–20000 Гц

⁶⁰ Kapten K. Urmas Sisask Sodiaak op. 50 No 4 & 6 & 8. Kristi Kapten, piano, 2019. URL: <https://youtu.be/pq9FQHkphV4> [170].

Ліза Гірш та Пярт Уусберг. Т. Кауманн (*Tõnis Kaumann*, 1971) учень трьох естонських митців⁶¹, виплекав яскравий і неповторний авторський стиль, в якому поєднав джаз, віденську класику та бароко, прикрасивши все щедрим гумором. На ранньому етапі творчості музична мова митця мала схожість з творами С. Прокоф'єва, однак із часом у ній став простежуватися вплив музики епохи бароко. Принципом розвитку творів Т. Кауманна є імпровізація. Незважаючи на використання прийомів різнорідних стильових напрямків, його музика не позбавлена «свіжості» та індивідуальності. Серед опусів для фортепіано відзначимо: цикл з Трьох етюдів⁶² (2003); Дві п'єси («Для Кароліни» та Варіації на французьку народну пісню «*La misère chasse le balai dans le puits*», 2009). Досить яскравим взірцем гумору композитора стала п'єса «Соната для фортепіано №3, I частина “Паморозь”»⁶³ (2017)⁶⁴. Найбільш «свіжим» твором Т. Кауманна, на момент написання дисертації є «*Folia Antiqua*» (2017), що має присвяту Я. Ряєтсу [121, с.227].

Кардинально інші засоби виразності для своєї творчості обрала Л. Гірш (*Liisa Hirsch*, 1984), створюючи опуси, які вона супроводжує детальним поясненням щодо їх концепції та способів виконання. Композиторка зацікавлена тембральною стороною музики та намагається у своїй творчості відтворити звуки природи. Головним принципом її стилю стали експерименти з температурацією на препарованому фортепіано. Л. Гірш закінчила Естонську академію музики і театру 2009 року у Т. Тулева (композиція), І. Іллі (фортепіано), М. Килар (електронна музика) та в А. Петта (імпровізація). У 2015 році отримала ступінь магістра композиції у Королівській консерваторії Гааги під керівництвом П. Адріанша (*Peter Adriaansz*) та К. Бондта (*Cornelis de Bondt*). У 2017 році була удостоєна

⁶¹ Закінчив Талліннську музичну школу (викладач Рене Ееспере), Естонську академію музики і театру (1989–1994, Раймо Кангро) та отримав ступінь магістра (2000, Яан Ряєтс).

⁶² «Етюд з ходячим басом», «Етюд з бурхливим ритмом» та «Етюд про вивчення етюдів».

⁶³ Randvere J. Tõnis Kaumann Klaverisonaat nr 3 I. Johan Randvere, piano, 2019. URL: <https://youtu.be/zex7-HjSrDk> [208].

⁶⁴ Гумор у тому, що композитор, не писав сонати для фортепіано.

музичної премії *Heino Eller Music Prize* [159, с.6].

У доробку Л. Гірш є два твори, що найяскравіше підкреслюють оригінальність її принципу мислення. Ці п'єси написані для двох преарованих фортепіано таким чином, що у їх спільному звучанні досягається ефект мікротоновості (мікрохроматики). Так авторка, на нашу думку, створює алюзію на творчість І. Вишнеградського. Твір «*Terrains*»⁶⁵ (2018) написаний для двох, по-різному налаштованих, фортепіано та одного виконавця. Завдяки цьому подібні звуки мають різні тембральні відтінки, створюючи вібраційні частоти. Твір, за словами автора, відтворює безперервний процес руху вниз. В п'єсі «*Quantum Well*»⁶⁶ (2020) фортепіано преароване за допомогою прищипок різних розмірів таким чином, що підготовлені струни опускаються до звучання майже в унісон із непідготовленими струнами. Це створює тембральну взаємодію в тісному гармонійному просторі. Щоб підсилити ритмічну випадковість в «атомному ландшафті» цієї п'єси, піаніста просять грати якомога тихіше та швидше, щоб молоточки ледь торкалися струн, а іноді й не активувалися взагалі. Л. Гірш відкрита до експериментів, своєю творчістю демонструє дослідницький підхід до композиції, намагається розвивати у публіки вміння зосередженого слухання.

Ще одним представником сучасної естонської музичної культури є П. Уусберг (*Pärt Uusberg*, 1986). Композитор закінчив Талліннську музичну школу імені Г.Отса по класу хорового диригування у Х. Юргенсона, де також вивчав композицію у А. Пилдмяе та Г. Григор'євої. У 2012 році митець отримав диплом бакалавра з композиції в Естонській академії музики і театру Т. Кирвица, а в 2014 році – магістра у Т. Тулева [149]. Основна частина

⁶⁵ Sumera K. Liisa Hirsch – Terrains (2018). Kadri-Ann Sumera, pianos. URL: https://youtu.be/ABp_WyYjalc [235].

⁶⁶ 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. Fleitz R. Liisa Hirsch: Quantum Well. Robert Fleitz, piano, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nReuxTwlCRk> [147].

творчості митця представлена хорвою музикою, але автор охоче пише і твори для фортепіано. Їх милозвучна та медитативна аура захоплює своєю простотою, ніжністю та емоційними кульмінаціями. П. Уусберг відомий як композитор і за межами Естонії. В 2010 році його фортепіанна п'єса «*Paradiis*» була обрана до програми Всесвітнього дня нової музики в Сідней через конкурс *Momentary Pleasures*, у якому композиторам було запропоновано створити п'єсу для фортепіано за один день [там само]. Серед творчого доробку молодого митця знаходимо наступні фортепіанні твори: цикл «Прелюдії» (2004–2005), п'єси «*Paradise*» (2009), «*Mood of Loviisa*» (2013), «*Marianne Laumets*» (2013) та «*Pala-Fantaasia*» (2017), що має присвяту Й. Рандвере. В цілому фортепіанна творчість митця спонукає до екзистенційних роздумів, дарує слухачу почуття спокою завдяки медитативності, вчить вслухатися у тишу.

На даний момент сучасні композитори продовжують свою діяльність, збагачуючи виконавський репертуар піаністів новими творами. У фортепіанній музиці цих обдарованих митців простежується високий рівень професіоналізму та уміле володіння арсеналом виразних засобів, накопичених музичною культурою Естонії.

Р. Ееспере є ключовою персоною серед групи митців, які проявляли значний інтерес до фортепіано та відзначилися активною творчою діяльністю в цій сфері. Його опуси, створені для даного інструменту, відіграли важливу роль у розвитку фортепіанної культури країни. Цей внесок виявився значним для збагачення як юнацького репертуару, так і концертних програм досвідчених піаністів, що сприяли популяризації фортепіанної культури Естонії за її межами. Музикознавець Е. Аруярв зауважує, що музика Р. Ееспере втілює міркування автора над таємницею буття, його цінностями (життя та смерть, добро і зло) [140]. Так, щира радість дитячої гри в численних піснях та фортепіанних мініатюрах, межує з ритуальним пафосом багатьох хорових та оркестрових творів. Про це свідчить і вибір композитором відповідної форми вираження. Жанри, пов'язані зі словом,

а також інструментальна музика, що містить елементи руху, посідають центральне місце в доробку митця. У самотньому авторському стилі Р. Ееспере поєднуються стилістичні ознаки бароко (інструментальний тип мелодики) та енергетика контрастів рок-музики, а також простежується зв'язок з архаїчними пластами фольклору та репетитивною технікою (є уособленням ритуальності, як способу зв'язку з давніми традиціями). В більшості випадків камерне звучання музики поживається драматичними декламаційними інтонаціями та гострими ритмічними патернами.

Для ранніх творів композитора характерним є тональний або модальний підхід, остинатна техніка та варіантний розвиток простого набору мотивів. У його зрілому доробку посилюється контрастність художніх образів, вводиться нефіксована, вільна хроматична тональність та лінарне мислення. Все це вказує на еволюцію принципів митця, зумовлену зміною як історичного контексту епохи, так і переосмисленням особистісного досвіду, що в свою чергу визначає необхідність створення періодизації фортепіанної спадщини естонського майстра.

Висновки до Розділу 1

Рене Ееспере – видатний естонський композитор, володар низки престижних премій та нагород; музикант, визнаний майстром сучасного композиторського мистецтва як в Естонії, так і за її межами.

1. Вивчення життєтворчості митця свідчить, що, почавши свою композиторську діяльність у часи радянської епохи, Р. Ееспере став свідком складних політичних, соціальних та культурних змін у суспільстві, які вплинули на його мистецьке мислення. За цей період він пережив низку трансформацій, ставши представником музичної культури незалежної цивілізованої країни. Його еволюція від молодого композитора радянської доби до «зрілого митця» є прикладом духовного зростання творчих особистостей, що народилися в колишній радянській імперії, і згідно

з викликами часу ставали на шлях власного розвитку.

Перегляд всіх цінностей протягом становлення можна вважати феноменом, який відбувся в житті Р. Ееспере і вплинув на його сприйняття власної особистості. Це позначилося, насамперед, на виборі підходів до творчості, формуванні національної самоідентичності та світогляду. Процес становлення був досить складним і динамічним, проте він дав змогу митцю сформуватися як самобутня творча особистість. У цілому, спадщина Р. Ееспере репрезентує його світогляд та національно-ментальні риси, що мають значення в контексті європейського музичного мистецтва. Творча реалізація композитора відзначається не тільки внутрішньою глибиною та оригінальністю, а і своєрідним відображенням духовного багатства національної естонської культури.

2. Простежено шляхи розвитку естонської фортепіанної культури ХХ–ХХІ століть, на ґрунті якої сформувалася творчість композитора. Активний розвиток музичного мистецтва Естонії нерозривно пов'язаний із національними традиціями. Вивченням фольклору займався А. Гаршнек (1918–1998) – викладач Р. Ееспере з композиції. Становлення професійної фортепіанної музики відбувалося в *три етапи*, на кожному з яких композитори так чи інакше віддзеркалювали своєрідність естонської культури та її ментальну самобутність (стриманість, раціональність мислення, схильність до споглядальності, розміркованості, медитативності, лаконічності висловлювання). Значним є внесок у цей процес митців Х. Еллера, М. Саара, Р. Тобіаса, Я. Ряєтса, Е. Мягі та Р. Ееспере.

Національна специфіка естонських фортепіанних творів проявляється в споглядальній та меланхолійній образності, зверненні до жанру мініатюри («багателі», «остинато», «скриньки»), поліфонічності (вплив хорової культури), звукозображальності (інструмент каннель), фольклорності тематизму, носіями якого стають пісенні інтонації (колискові) і танцювальні ритми (лабаялавальс, полька, рейнлендер), змінні розміри.

Етап *генези*, представниками якого стали Р. Тобіас, М. Саар та

Х. Еллер, ознаменувався появою значної кількості обробок естонських народних пісень, які легко піддавались гармонізації в межах мажоро-мінорної системи. Національний зміст набуває універсальності завдяки засобам, що сформувалися в західноєвропейській музиці. Тяжіння до стриманості та лаконічності знаходить вияв у звертанні композиторів до малих форм, де короткий тематичний матеріал стає основою п'єси. Підчас *інтенсивного розвитку* відбувається збагачення жанрової тематики творів, а також перехід на більш високий рівень оволодіння прийомами західноєвропейського композиторського письма. Ключовими постатями на цьому етапі були Я. Ряєтс, Р. Кангро, А. Пярт, Е. Мягі, та учень Р. Ееспере – У. Сісаск. Митці 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 лаконізм мислення. *Третій етап* характеризується засвоєнням та розвитком новітніх композиторських технік та сміливим використанням досягнень митців ХХ століття, синтезом різних стилєвих напрямків, експериментами в організації звуковисотності, від введення додекафонії та атональності до застосування розширено-тональної, модальної та мікротональної систем. Твори композиторів цього періоду – Т. Кауманна, Л. Гірш, П. Уусберга – найчастіше передають споглядально-меланхолійні настрої. Творчі пошуки естонських митців сьогодні спрямовані до синтезу традицій і новацій, що уможлиблює створення неповторної композиторської мови на основі стилістичних принципів національної та світової музики. Результатом цих пошуків стають нові опуси, що відкривають перед виконавцем значний інтерпретаційний потенціал.

РОЗДІЛ 2

ПЕРІОДИЗАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ РЕНЕ ЕЕСПЕРЕ

У фортеп'яній творчості Р. Ееспере, принаймні в тих опусах, що вже написані, відбулася значна еволюція, що відзначається не лише в естетичному й технічному аспектах, а й у відображенні його ідентичності та культурного контексту. Усі ці зміни втілилися у фортеп'яних творах Р. Ееспере, які яскраво відображають його становлення як композитора та подальші зрушення в його музичному мисленні протягом років. Розгляд означених опусів в історичній послідовності є доцільним, оскільки дозволяє краще зрозуміти динаміку творчого розвитку Р. Ееспере, виявити зміни в авторському стилі, композиторській техніці, оцінити вплив зовнішніх чинників на його творчість у різні періоди. В цілому, фортеп'янна музика Р. Ееспере найяскравіше репрезентує еволюцію його музичного мислення, вибір жанрів. Цей аспект відкриває перспективу вивчення стилістики фортеп'яних творів та принципів їх виконавської реалізації.

2.1. Період становлення: 1969–1995 роки

Можна з впевненістю сказати, що фортеп'яно є найулюбленішим інструментом Р. Ееспере як результат низки суб'єктивних та об'єктивних уподобань, а також впливу музичного середовища та інших факторів, що сформували музиканта як особистість. Об'єктивні причини включають доступність інструменту, його технічні можливості, які добре підходять для звукового відтворення різноманітних музичних ідей. До суб'єктивних – можна віднести особисті уподобання автора щодо звучання інструменту, його тембрової палітри, а також нерозривний зв'язок з історією та фортеп'яною культурою Естонії. Наведені фактори сприяли інтенсивному творчому використанню фортеп'яно у композиторській діяльності митця.

Зауважимо, що музикант і фортеп'яно – завжди поруч. Р. Ееспере отримав потужну базу як піаніст під час навчання в Талліннській середній школі, а тому досить добре володіє цим інструментом. Його перший викладач

Має Ааса – випускниця Бруно Лукка⁶⁷ – була дуже вимогливим педагогом. За спогадами митця піаністка показувала учнів естонському маестро кілька разів на рік і це було не простим викликом для Р. Ееспере. Подібні випробування очікували музиканта й підчас навчання у Валдура Руутса. Викладач активно консулювався із наставницею – Анною Клас⁶⁸. Від корифеїв Р. Ееспере отримував відгуки, стосовно його музикальності та емоційності. Ці якості увиразнювали Р. Ееспере серед інших піаністів школи [240, с.6]. Тому не дивно, що митець так охоче створює опуси для фортепіано. Саме з п'єс для цього інструменту автор розпочинає свій творчий шлях як композитор. Перші «проби пера» Р. Ееспере були здійснені у сфері дитячої музики.

Коли музиканту було шістнадцять років він, наслідуючи палкий та емоційний концертний стиль Ф. Ліста, написав програмну п'єсу «**Дике полювання**» (1969). Твір неодноразово виконувався як самим митцем на різних шкільних заходах, так і його однокласниками. Багато викладачів відмітили творчий потенціал майбутнього маестро, а публіка із захопленням сприйняла юнацький максималізм автора [там само, с.8]. Згодом митець продовжує працювати в жанрі мініатюри. На думку К. Паппель, саме цей жанр приніс визнання Р. Ееспере, як «серйозному творцеві великих шедеврів» [203, с.208]. Композитор обирає жанр фортепіанної мініатюри через його спрямованість на ефективну передачу художнього образу в лаконічному висловленні, що дозволяє втілити конкретні ідеї, зосереджуючи увагу на суттєвих моментах. Цей жанр також дає можливість експериментувати з різноманітними стилістичними та композиційними прийомами. Такий підхід є характерним для особистості автор, адже Р. Ееспере відзначається тяжінням до перфекціонізму⁶⁹, тому в мініатюрі він

⁶⁷ Ест. *Bruno Lukk*; (1909–1991) – естонський піаніст та педагог. Ректор Талліннської консерваторії (1948–1951). Народний артист Естонської РСР (1977). Лауреат Державної премії Естонської РСР (1947).

⁶⁸ Ест. *Anna Klas* (1912–1999) – піаністка та педагог, заслужена артистка Естонської РСР (1946).

⁶⁹ У творчій спадщині митця багато прикладів перегляду вже написаних композицій та створення нових, «покращених» версій опусів.

має можливість якнайкраще відшліфувати кожну деталь. Разом з тим, музикант тяжіє і до великих форм, що проявляється в циклічності (життя як цикл від народження до смерті, а мініатюри – це ті деталі, з яких воно складається), що обумовлена багаточастинними хоровим творами майстра.

Варто зазначити, що опуси, створені митцем у період становлення – це численні цикли мініатюр. У «Семи багателях» (1974) автор структурно, інтонаційно та семантично продовжив інтерпретацію європейського жанру фортепіанної музики, вступаючи в історичний діалог із композиторами. Цикл «24 прелюдії» (1975–1979), написаний під час його студентства, репрезентує картину світу композитора радянської доби. Експериментальними в аспекті образного змісту та композиторських засобів є «Чотири остинато» (1977). В цьому опусі Р. Ееспере вперше застосував принцип остинатності, що пов'язує окремі частини воедино і надає його музиці дух архаїки (остинатність притаманна прадавнім формам естонського фольклору).

Ключовими для розуміння стильового мислення митця є «Чотири діалоги» (1978) як присвята викладачу, «Вісім ригурнелів» (1978–1982) як рефлексія автора на музику французьких клавесиністів, «Музичні скриньки» (1979–1982) як втілення принципів мінімалізму та багато музики для дітей⁷⁰ із яскравими програмними назвами. Це мініатюри з зошиту «для підготовлених виконавців» та дитячі п'єси для фортепіано з оркестром: «Хоровод навколо радості» (1985), «Шарм сутінків» (1986).

2.1.1. Дитячі опуси: п'єси для підготовлених, «Сім багателей» у дарунок сину Юрмо (1974)

Музика для дітей посідає значне місце в творчому доробку Р. Ееспере, композитор звертається до означеної сфери протягом усього життя.

Захоплення темою дитинства в творчості Р. Ееспере пов'язане із різними чинниками, що охоплюють як педагогічні, так і особисті та

⁷⁰ Значна кількість дитячої музики пов'язана з професійною діяльністю митця, адже він майже весь час поєднує композиторську діяльність із викладанням. Крім того, Р. Ееспере – батько трьох дітей, які продовжили музичну династію.

філософські аспекти. Педагогічний, на нашу думку, виникає з бажання Р. Ееспере зрозуміти та покращити методи навчання та виховання дітей, оскільки дитинство є критичним періодом у формуванні особистості. Власний досвід батьківства Р. Ееспере також викликав інтерес до цієї теми, оскільки він дозволяє розглянути дитинство з більш особистого та емоційного погляду, а також виявити потреби та інтереси власних дітей. З точки зору особистісної філософії, цікавість митця до теми дитинства відображає більший інтерес до процесу *становлення особистості*, розуміння природи людини та її місця у світі.

У фортепіанному доробку Р. Ееспере є багато творів для дітей. Цей цінний матеріал активно розвиває поліфонічне мислення, вчить майстерності використання різноманітної звукової палітри, виховує почуття стилю і форми. У п'єсах простежуються принципи, типові для творчої манери композитора. Основні особливості його ритміки, почерпнуті з народної музики, у кожній п'єсі трактуються по-різному (провідна роль остинатності, поліритмія, поліметрія).

Фортепіанна музика для дітей відзначається особливою різноманітністю та значущістю в контексті музично-естетичного та духовного розвитку молодого покоління. Як відомо, ця музика умовно може бути призначена для вивчення дітьми, може виконуватися дорослими для них та мати дитячі сюжети, а також може бути присвячена темі дитинства [104, с.3]. Перша група підлаштована до здібностей та фізіологічних особливостей дитини, сприяє активному включенню молодших виконавців у світ музики. Такі твори стають навчальним матеріалом, в якому важливим є розвиток музичної грамотності, формування технічних та виразових навичок. Ці композиції роблять процес вивчення музики доступним та цікавим, сприяючи інтелектуально-емоційному становленню майбутніх музикантів.

Друга категорія відкриває перед малечю світ ідей та образів, виражених мовою фортепіанних звуків. Така музика стає своєрідним «містком» між світом дитячим та дорослим, викликаючи у юних слухачів

інтерес до вивчення музичних творів та гри на фортепіано в цілому. В свою чергу, досвідчені виконавці, поринаючи у світ дитячої фантазії, стають посередниками в передачі цінних музичних та естетичних ідей дітям.

Мало вивчена проблема виконання дорослими фортепіанних творів для дітей вказує на необхідність більш ґрунтовних досліджень у цьому напрямі. Відомості про інтерпретації видатними піаністами світу дитячих фортепіанних композицій можуть пролити світло на взаємодію дорослих виконавців з цією унікальною музичною сферою. Це беззаперечно розширить розуміння значущості впливу дорослих артистів на музичне виховання та духовний розвиток дітей через мову фортепіанної музики.

Інтенції автора щодо збагачення учнівського репертуару піаністів набули подальшого втілення та їх результатом став зошит дитячих п'єс інструктивного напрямлення⁷¹, які сприяли розвитку музичної культури молодших поколінь. Таким чином, Р. Ееспере залишив свій внесок у формування національної фортепіанної школи. Його зошит мініатюр, хоча й адресований «підготовленим» виконавцям (нім. *Kinderstücke für Fortgeschrittene*), як вказує композитор на титульному листі збірки, проте приваблює не лише технічним втіленням творчого задуму митця, але й яскравістю образів, що розкриваються в назві кожної п'єси. У збірці є «Колискова», «Дике Полювання», «Графи та Міледі», «Пан Банан», «Темна Історія», «Маленька Корида». Композитор не обмежився сольними композиціями, включивши у збірку твори і для ансамблевого музикування. «Сон зимової ночі» та «Дружній жест» написані для виконання в чотири руки, «Одне бажання та мрія» орієнтовані для двох фортепіано.

Дитяча музика Р. Ееспере спрямована на пробудження інтересу юних піаністів до музикування. Аналогічно творам Е. Гріґа та Б. Бартока вона має унікальну можливість зайняти своє місце поряд із шедеврами світової

⁷¹ Варто зазначити, що як викладач теоретичних дисциплін, Р. Ееспере створив два підручники з сольфеджіо: *Prima vista* [266], *Prima volta* [267].

класики. Невичерпна енергія та творча «свіжість» музики Р. Ееспере по праву роблять її важливим елементом дитячої музичної освіти Естонії. Отже, проаналізуємо декілька прикладів сольних фортепіанних п'єс митця.

Композитор активно задіює у творчості фольклорний матеріал. Розпочинається зошит п'єсою, яка буде зрозумілою та прийнятною юними піаністами. Історія колискових пісень налічує сотні років і вони стали невід'ємною частиною культури багатьох народів. Колискові інтонації, що існують в Естонії, побудовані із використанням низхідного стрибка (частіше за все на терцію) з опорою на нижній звук. Ці пісні ніжні та спокійні, виконуються м'яким приємним звуком. «*Коліскова*» Р. Ееспере не стала винятком. П'єса відкривається вступом, який передає стан спокою та тиші нічної пори. На початку твору композитор вказує ремарку *quasi campanelli*. Інтонаційний малюнок мелодії відповідає руху гойдання. У середньому розділі п'єси з'являється новий музичний матеріал, що звучить більш емоційно. Заклучна частина мініатюри спирається на початкову мелодію, динаміка якої поступово затихає, імітуючи процес засинання малої дитини.

«*Дике полювання*» – жвава захоплива концертна п'єса, у якій автор відтворює звуки та ритми під час полювання в лісі. Мініатюра відкривається невеличким вступом (*glissando* вгору, що імітує гучний, але, на щастя, невлучний постріл), далі звучить токатна тема, що викладається шістнадцятими тривалостями у швидкому темпі. Композитор втілює образ «настирливого» переслідування. Середній розділ змальовує гру в хованки, коли здобич причаїлася десь у гущавині лісу, а мисливець намагається її відшукати. П'єса містить багато веселих та енергійних елементів, які дуже позитивно сприймаються публікою. Кульмінація, що розташована наприкінці твору (*glissando* вниз), завершує «полювання» На щастя, мисливець виявився мрійником, тому всі звірі залишилися живими.

Назва п'єси «*Пан Банан*» відображає естетику автора, який часто використовує гумор та іронію у своїх творах для дітей. Музика мініатюри стала яскравим прикладом сучасного в творчості Р. Ееспере. Вона спирається

на елементи різних музичних стилів, включаючи джаз, блюз та рок. У п'єсі присутні елементи танцювальності, що втілюється за допомогою ритмічного малюнку акордів у партії лівої руки. Мелодія будується навколо яскравого та енергійного мотиву, який повторюється протягом усієї композиції.

«*Графи та Міледі*» є простою та легкою п'єсою, яка зацікавлює дітей своїми світлими позитивними образами. Композитор створює алюзію на барокові твори, проте робить це крізь призму національних інтонацій та ритмів. Р. Ееспере використовує змінний розмір, який притаманний естонському фольклору (прадавні рунічні пісні). Проте музична мова твору не виходить за межі мажоро-мінорної системи, що робить музику доступною для юних музикантів.

Доробок Р. Ееспере вміщує як сольні, так і ансамблеві дитячі твори, а також композиції для фортепіано з оркестром. Варто відзначити, що в період становлення митець віддавав більшу перевагу жанру фортепіанної мініатюри. Саме в цей час в творчості Р. Ееспере з'являються п'єси із назвою «багатель». На відміну від своїх попередників, композитор адресує їх *дитячій аудиторії*. Ці твори входять до навчального репертуару.

«**Сім багателей**» (1974) став першим циклом у фортепіанному доробку Р. Ееспере. Композитор присвятив його своєму синові, піаністу Юрмо⁷². Автор по-своєму інтерпретує цей «іграшковий» жанр. Він спробував зловити «миттєвість» та надати їй звукового вираження. Його наміри не були сфокусовані на охоплення чогось неосяжного, а навпаки, більше уваги приділялося деталям. Такий підхід був характерний французьким клавесиністам – представникам галантного стилю.

Визначення багателі як невеликої, технічно нескладної музичної п'єси (найчастіше для фортепіано) міститься в енциклопедії [118, с.19]. У перекладі з французької «*les bagatelle*» – маленька витончена річ, дрібничка. Перший зразок з означеним заголовком зустрічається у творчості Ф. Куперена як

⁷² Народ. 5 січня 1974 у Таллінні.

програмна назва однієї із частин сюїти. Самостійним жанром багатель стає в епоху класицизму завдяки Л. Бетховену та Й. Гуммелю [107, с.177]. При цьому варто пам'ятати, що в цей же час виконавці демонстрували не тільки майстерне володіння інструментом в усіх його можливих гранях, але і проявляли себе з позиції творців художніх ідей, які й реалізовували через виконання. Подібне взаємопроникнення цих складових утворювало умови для розвитку мистецької віртуозності, що давала змогу не тільки творити конкретний «проект», але й виражати його в досконалій виконавській формі.

У ХХ столітті відбулося поступове відродження жанру багатель. До нього зверталися естонські митці. Х. Еллер написав п'єси, кожна з яких має власний заголовок, та об'єднав їх у збірку із назвою «Дванадцять багательей» (1961). Зауважимо, що твори користувались великим попитом у музикантів-аматорів та були орієнтовані для домашнього музикування. М. Саар обрав інший підхід до трактування цього жанру. Не об'єднуючи мініатюри циклічно, кожна з його п'єс має присвяту. Наприклад Багатель *H-dur* (1922) персоніфікована дочці композитора Хелі. Цикл «24 багательей» ор. 50 створено Я. Ряетсом (1973). В основу драматургії опусу покладено принцип темпового контрасту. Р. Кангро у «Сюїті в стилі бароко» (2000) третю частину озаглавлює як Багатель, що, на нашу думку, може бути відсилкою до творчості Ф. Куперена (та його *Les bagatelles*).

Жанр знайшов віддзеркалення в доробках й інших сучасних митців. Б. Барток, який створив збірку із чотирнадцяти п'єс, австралійський композитор К. Вайн теж написав п'ять багательей для фортепіано. Д. Лігеті спочатку створив шість мініатюр для фортепіано, пізніше зробив оркестровку для духових. Не залишились осторонь від цього процесу й сучасні українські композитори. Характерно, що в період із 2006 року у творчості В. Сильвестрова жанр багательей стає провідним. Композитор знаходить в цій жанровій формі глибокий зміст, на його думку, це в той же час, безпосереднє імпровізаційне висловлювання [83]. Вишуканими «дрібничками» фортепіанної творчості стали багательей представниці харківської

композиторської школи Л. Шукайло. Її музика насичена елементами звукової зображальності, танцювальними ритмами. У ній відчуваються фольклорні витоки. Свої «П'ятнадцять багателей Л. Шукайло написала в стислий термін протягом 1990 року.

Наслідуючи традиції попередників, Р. Ееспере формує власний погляд на трактування жанру. Це дозволяє ідентифікувати його твори з чималою кількістю подібних опусів сучасників автора. Зрозуміло, що відблиск примхливої історії жанру багателі не міг не відбитися в музиці естонського митця. З кращими попередніми зразками його п'єси єднає елегантність, невимушеність вислову та струнка логіка форми. Композитор з перших звуків будь-якої багателі вводить нас у настрій та атмосферу твору, скоріш за все це визвано камерним спрямуванням кожної з п'єс. Варто підкреслити, що вже у фортепіанному циклі «Сім багателей» склалися індивідуальні принципи композиторського мислення (див. Додаток А, нотний прикл. 1). У цьому опусі зацікавлений слухач знайде для себе яскравий світ музичних образів.

Отже, розглянемо докладніше структуру циклу та музичні прийоми, що використав композитор у кожній мініатюрі, а також проаналізуємо їх емоційні характеристики та педагогічний потенціал.

У *першій* мініатюрі (*Allegretto ma non troppo*) втілюється світлий ніжний образ (авторська ремарка *amoroso*⁷³). Мелодична лінія складається з коротких мотивів, що надають їй речитативний характер. Фактура насичена поліфонічними підголосками. Композитор використовує змінний розмір. Цей прийом впливає на плин часу в творі. Важливим для виконання означеної п'єси є пошук балансу між мелодією та підголосками, а також раціональне використання педалі, яка може підкреслити музичну виразність і ніжність, що є характерними для цієї композиції.

Друга багатель (*Allegretto*) має низку інтонаційних зворотів, що роблять її подібною до відомих дитячих музичних творів (ніби заставка до програми

⁷³ З італійської «з любов'ю» або «ніжно».

«Вечірня казка»). П'єса привертає увагу своєю надмірною лаконічністю та чіткою музичною концепцією. Образ виражає радість дитячої гри, проте це втілюється із делікатністю та вишуканістю. Під час виконання означеної мініатюри у піаніста можуть виникати складнощі, пов'язані з перекиданням лівої руки, адже композитор розміщує музичний матеріал на трьох рядках. Неабияку складність для юного музиканта представляє відчуття басової лінії фактури, ноти якої беруться на слабких долях такту, при цьому їх бажано грати м'яким звуком. Р. Ееспере вказує ремарки стосовно темпу, динаміки та педалізації, яких важливо дотримуватися під час виконання.

У *третій* багателі (*Allegro*) втілюються сміливі акустичні експерименти автора. Це – наймасштабніша композиція циклу: у ній митець демонструє чергування токатності та хоральності. Імпровізаційний виклад твору настановлює на думку, що композитор втілює образ маленького допитливого музиканта, який вперше знайомиться із безмежними можливостями інструменту фортепіано. Він робить це з цікавістю та повним поглибленням у даний процес. Серед виконавських складнощів, в першу чергу, підкреслимо техніку *martellato*⁷⁴ – умовна назва прийому гри поперемінним ударом рук. При цьому піаніст має зберігати чіткість ритму та пульсацію. Після «токатного» матеріалу настає перехід до «хоралу». Подібні фактурні контрасти вимагають від музиканта пластичності в зміні піаністичних прийомів. У творі композитором задіяний досить широкий діапазон фортепіанної клавіатури. Отже рух у темпі *Allegro*, який зазначено на початку п'єси, спонукає юного виконавця до щоденних сумлінних занять.

Четверта п'єса (*Allegretto scherzando*), на нашу думку, стала першою пробою створення композитором мініатюри, що нагадує звучання музичної скриньки. Цикли з подібними п'єсами з'явилися в творчості Р. Ееспере в 1979–1982 роках. Серед основних вимог перед виконавцем – дотримання чіткого метроритму, незалежно від того, де і як звучить мелодія, чи то в партії

⁷⁴ *martellato* – «молотячи» – вказівка грати уривчасто й голосно.

правої руки, чи то в лівій. У творі використовується прийом *martellato*, що вимагає окремої уваги з боку інтерпретатора. Зрозумілий зміст, сприятливе емоційне забарвлення, лаконізм композиторської думки свідчать, що музика може бути цікавою для дітей. Слід враховувати, що для відтворення п'єси піаністичний апарат має бути готовим до виконання октав.

П'ята мініатюра (*Moderato*) сповнена грайливим настроєм. Композитор втілює комічні образи, які розкриваються завдяки співставленню різних артикуляційних прийомів. Автор проставляє у творі динамічні відтінки, фразування, штрихи, а також агогіку. Під час виконання важливо зберігати слуховий контроль над мелодичною лінією та одночасно дотримуватися різнорідних артикуляційних прийомів у партіях обох рук, що представляє певну координаційну складність.

Ліричним центром циклу є шоста багатель (*Larghetto*), що має назву «Спомин». У цій мініатюрі відчутно, якщо не новаторство, то майстерність в створенні фортепіанної фактури. Вона записана на чотирьох нотних станах, об'єднаних однією аколодою, що допомагає виконавцеві візуально диференціювати шари фактури. Серед складнощів, що можуть виникнути під час інтерпретації твору, варто підкреслити часті перекидання рук та переходи мелодії по регістрах.

Сьома багатель (*Allegro molto*) є однією з циклу, де композитором вказаний штрих *legato*. Мелодика цього твору відповідає тактовому розміру $3/4$, проте супровід відповідає розміру $6/8$, що створює ефект легкого погойдування. Композитором втілено світлий безхмарний образ. Серед виконавських складнощів п'єси вкажемо збереження стабільної метро-ритмічної пульсації протягом твору з природніми агогічними коливаннями та обмеженість використання педалі, що вимагає неабиякої пальцевої майстерності від виконавця.

Отже, фортепіанний цикл «Сім багатель» яскраво репрезентує специфіку мислення композитора на ранньому етапі його творчого шляху. Фактично це перше творче «портфоліо», де ретельно підібрані та

впорядковані зразки композиторського письма Р. Ееспере. Жанр «багателі» не обмежує уяву, а навпаки, дає змогу для фантазії як композитору, так і виконавцю зі слухачем. В той же час музична мова та мислення естонського митця настільки доступні та зрозумілі, але при цьому не зводяться до примітивного музикування. Навіть непідготовлений слухач знайде для себе в цих «дрібничках» яскравий світ музичних образів.

2.1.2. Цикли фортепіанних мініатюр

«24 прелюдії» як картина світу молодого композитора» (1975–1979)

Прелюдія, як музично-історичне явище, тісно пов'язана з розвитком фортепіанного виконавства. Цей жанр дозволяє простежити основні шляхи розвитку музичної культури, адже має давню історію. Прелюдія адаптувалася майже до всіх музичних епох, від бароко до сучасності. Жанр змінювався під впливом технічного удосконалення клавішних інструментів з одного боку, а з іншого – віддзеркалював естетику нових часів у мистецтві. Прелюдії вражають слухачку аудиторією, перш за все, своєю імпровізаційністю та емоційною насиченістю. На відміну від багатьох інших жанрів, прелюдія завжди залишалася об'єктом зацікавлення композиторів на всіх етапах музичної історії. Ключова роль означеного жанру визначала напрями її розвитку та надавала новий вимір сучасній виконавській практиці.

Цикли прелюдій ставали «візитівкою» світобачення композиторів – представників різних національних композиторських шкіл. У них митці могли втілити власний погляд на світ та відтворити палітру почуттів та емоцій, що виражалися звуками. Значний розвиток означений жанр отримав і в музиці українських композиторів – Б. Лятошинського, С. Борткевича, В. Барвінського. Митці намагалися впроваджувати в прелюдії елементи національної культури, щоб створити унікальні музичні образи. Це призводить до появи нових напрямків у розвитку жанру, який став символом не лише сучасності, але і встановив діалог між епохами.

Усі означені тенденції разом створюють багатогранний та сучасний образ прелюдії, яка продовжує залишатися важливою частиною репертуару

піаністів та завдячує своєму розвитку творчому підходу композиторів у ХХ та ХХІ століттях. В епоху авангарду спостерігаються нові принципи в еволюції жанру, що визначаються рядом важливих тенденцій. По-перше, ключову роль відіграє поява «ударного» піанізму, який акцентує технічну витривалість виконання. Композитори починають використовувати фортепіано як інструмент, спроможний відтворювати енергійність та рухливу динаміку. Другою важливою тенденцією є бажання сформувати новий звуковий образ фортепіано. Митці експериментують із тембрами, звуковими ефектами та різноманітними способами обробки матеріалу, створюючи унікальні зразки прелюдій. Однак, незважаючи на інновації, у мистецькому часопросторі не зникає потреба в активному діалозі з культурою минулих епох. Багато авторів звертаються до романтичного жанрового інваріанту прелюдії. Проте цей вибір спрямований на пошук нових шляхів музичної експресії та розуміння сучасних музичних форм.

Задум створення опусу «Прелюдій» з'явився у Р. Ееспере в роки навчання в консерваторії (1975–1979). Автор пригадує, що в той період, як композитор та виконавець, він вже був ознайомлений із великими поліфонічними циклами Й. С. Баха, П. Гіндеміта. Проте Р. Ееспере обрав романтичну модель прелюдії, як самостійного твору.

П'єси Р. Ееспере писалися для того, щоб збагатити концертні репертуари піаністів композиціями, що здатні викликати емоційний відгук у слухачів. Першою виконавицею циклу стала естонська піаністка – А. Куусеокс, якій композитор присвятив перший зошит. Показовим є камерний характер кожної з п'єс, їх «приблизна» рівномасштабність. Опус народжувався в атмосфері Москви 80-х років, коли композитор розпочав інтенсивні пошуки більш тісного зв'язку музики з життям, вступаючи в діалог зі сферою існуючих на той час інтонацій. І як результат, цикл відображає авторський «музичний простір», образи якого в чомусь малюють епізоди з життя молодого композитора, зануреного в атмосферу того часу. Музична семантика прелюдій яскрава, різноманітна та водночас в ній, хоч і

узагальнено, є естонський колорит. Під пером Р. Ееспере народжувалася «юнацька» композиція, що відсилає нас у реалії «минулих часів».

Період стажування став значущим для творчого розвитку Р. Ееспере. Молодий композитор, обтяжений політичними перипетіями, вже на той момент надбав до свого арсеналу достатній матеріал, який дозволив йому розпочати відвертий діалог зі слухачем. Усі ці враження, що кристалізувались у свідомість Р. Ееспере, стали невичерпним джерелом для його подальших творчих рішень. Юнацьке бажання композитора відзначитися в мистецькому часопросторі допомогло знайти цікаві рішення. Опус став для нього важливим кар'єрним кроком. Це була неповторна можливість відзначитися в жанрі, де Р. Ееспере міг не лише виявити свою майстерність, але і стати зрозумілим і прийнятим для широкої аудиторії. Відчуття зв'язку зі слухачем та бажання поділитися власними думками й емоціями грали ключову роль у формуванні творчої концепції опусу.

Можна констатувати, що циклу «24 прелюдії» приділяється дуже мало уваги з боку як музикознавців, так і виконавців. У період становлення цей опус займає одне з центральних місць. Він став «переходом-пошуком», своєрідною точкою відліку в формуванні зрілого стилю композитора, адже підсумовує етап пошуків композиторського Я, у якому після протиріч ранніх фортепіанних опусів починається стилістичний перелом, формуються нові емоційні мотиви, кристалізується музична мова та реалістична образність. Узагальнююча роль прелюдій виявляється в тому, що в них виразно чутні перегуки з усією творчістю Р. Ееспере, «діалог» того часу із сьогоденням. В п'єсах зустрічаємо чергування роздуму з експресією, співучості з бадьорою ритмікою, прозорості фактури з більш масивним оркестровим звучанням. Як і раніше, чітко простежується зв'язок із національним інтонаційним комплексом.

Цикл побудовано за хроматичним принципом: *перший зошит* – від *cis* до *C*, *Другий* – від *h* до *C*. Центром опусу стала прелюдія у тоні «*C*». Під час написання твору композитор утримався від використання тональностей

класико-романтичного типу. В основі кожної п'єси – звукоряд, що розкривається поступово, проте автор на початку вказує основний тон кожної прелюдії. П'єси *другого зошиту*, присвячені Т. Ееспере, засновані на тематичному матеріалі *першого*, тим самим є їх мотивними варіаціями.

Розглянемо більш детально структуру Першого зошита та проаналізуємо композиційно-драматургічні особливості п'єс, а також визначимо їх інтерпретаційний потенціал.

№1 (in cis). П'єса відкриває великий цикл із двадцяти чотирьох прелюдій, вона філософічна за змістом, тому вимагати серйозного виконання цієї прелюдії можна тільки від піаніста, схильного до поглиблених роздумів. Темп *Adagio* підкреслює функцію вступу до циклу. Фактура – поліфонічного складу. Особливістю мелодики є витійний ритмічний малюнок, з великою кількістю дрібних тривалостей та пунктирним ритмом. Певну перепону для виконання створює змінний розмір – улюблений прийом композитора. Форма твору проста тричастинна, середній розділ позначено композитором у нотному тексті як *piu mosso* та відокремлено від експозиції подвійною тактовою рисою.

У творі яскраво простежується зв'язок з епохою бароко та музикою Й.С. Баха. Обмірковуючи динамічну драматургію прелюдії, слід пам'ятати, що стилю музики цього періоду властиві контрастна динаміка та довгі динамічні лінії. Ці установки можна застосувати й до музики Р. Ееспере. Композитор детально виписав динаміку, яка коливається від *pp* до *mf*. Завдання піаніста полягає не лише в тому, щоб запам'ятати її та виконати, воно складніше – необхідно проникнути в дух цієї музики та слідувати накресленим композитором шляхом. Необхідно звернути увагу, що для виконання музики Р. Ееспере дуже важливо відчувати процес співтворчості.

Робота над поліфонічними творами у виконавців часто виникає низку серйозних проблем. В першу чергу, це слухові складнощі. Тут від інтерпретатора знадобиться уміння інтонувати звуки внутрішнім слухом; що стосується звуковидобування, то в цьому творі воно має бути

артикульованим. Композитор ретельно вказує в нотному тексті рекомендації відносно штрихів, динаміки та агогіки.

Застосовуючи педаль, необхідно пам'ятати, що вона в творі мелодична і використовувати її треба акуратно. При цьому не забувати, що всі довгі тривалості мають бути витриманими. У тих місцях, де пальцям важко «дотягуватися» не розриваючи мелодичної лінії, слід використати педаль. Щоб уникнути зайвого звукового «бруду», слід збалансувати рівні звучності в усіх голосах.

Прелюдія №2 (in D) – своєрідний зразок втілення споглядальної лірики в творчості естонського маестро. На нашу думку, створити композицію Р. Ееспере надихнула краса естонської природи, за якою він сумував під час навчання. На початку п'єси митець вказує темп *Sostenuto*, розмір 4/4. За об'ємом музичної думки (52 такти), віднесемо прелюдію до великих п'єс циклу. Фактура цієї композиції багатопшарова, складається з трьох пластів: бас, спочатку представлений квінтою, середній голос та мелодія. Р. Ееспере використовує прийом звукозображальності та залучає для цього увесь діапазон фортепіано. Спостерігається певний зв'язок із фактурою деяких творів Ф. Ліста: використання октав, акордів, довгих мелодичних фраз. Регістрові зсуви композитор забарвлює контрастними динамічними відтінками, які, змінюючись впродовж такту, допомагають виконавцеві ясніше диференціювати фактурні пласти.

Педаль в п'єсі виконує єднальну та колористичну функції, часто береться на слабкі долі такту, що може викликати певні складнощі у піаніста. Дана прелюдія вдало підходить для виконавців, які досконало володіють крупною октавною технікою та мають пластичну кисть. Вибір зручної аплікатури є також важливим чинником успішного втілення музичного образу прелюдії. Це більше стосується виконання штриху *legato* в мелодії. Підчас вивчення п'єси інтерпретатору варто приділити увагу виразному та продуманому інтонуванню, а також побудові динамічних градацій, щоб уникнути механічного виконання тексту.

№3 (in dis). У технічному аспекті мініатюра є однією з найскладніших у циклі. Передусім, з тієї причини, що її фактура орієнтована на токатний тип виконання, підчас якого досвідчений піаніст повинен мати досить чітку артикуляцію та жваву моторику. Цей критерій підвищує рівень складності сценічного виконання твору. Майже кожен музикант має певні побоювання з приводу якості гри «моторної» музики на естраді. Ще складніше правильно осмислити художньо-образну змістовність подібних творів.

Композитор вказує темп *presto* та розмір 4/4. Основу руху становить безупинний, наскрізний біг шістнадцятих тривалостей типу «*perpetuum mobile*»⁷⁵, протяжністю в 43 такти.

Р. Еспере як піаніст прекрасно розумів технічну складність виконання подібної фактури. Для полегшення відтворення мініатюри він розділив її музичний матеріал між партіями обох рук так, що в лівій опинилася ритмічно опорна перша доля, а в партію правої – перейшли три шістнадцятих. З перших тактів композитор проставляє пряму педаль на кожному чверть, тим самим створюючи додаткову ритмічну підтримку під час виконання (див. додаток А, нотний прикл. 2). Одна з причин того, що в творі видозмінюється емоційний тонус, незважаючи на фактурну одноманітність, криється в переміщенні музичного матеріалу по різних регістрах фортепіано. Виконавець повинен помічати такі темброві зміни та реагувати на них, даючи слухачеві можливість почути різнобарвний колорит фортепіано.

Увиразнити твір, окрім регістрових контрастів, покликані ретельно проставлені композитором динамічні відтінки. Починається прелюдія з *pp*, яке витримується не змінюючись упродовж періоду (10 тактів). В другому – звучність посилюється до *mf* і композитор одразу проставляє нюанс *dim.*, у третьому періоді зустрічається нюанс *cresc.*, але завершується твір початковою динамікою. У цей момент доцільно максимально полегшити

⁷⁵ Коротка музична форма, складена так, що вона не має чіткого початку чи кінця і може бути повторена без перерви. Назву ввів Н. Паганіні (*Moto Perpetuo* op. 11).

звучність та виконувати *legato* шістнадцятих тривалостей більш сухо.

В основі виконавської драматургії – принцип виявлення інтонаційних точок та підпорядкуванні їх генеральній кульмінації, яка припадає на останній період твору. Фінал п'єси досить неочікуваний, особливо після найзначущої її точки (музика миттєво обривається). Виконавцю необхідно приловчитися, щоб слухач мав можливість зрозуміти, що твір завершено. Для цього, незважаючи на інерцію руху, краще всього треба миттєво заспокоїтися та взяти останній тон в правій руці максимально ясно.

Прелюдія №4 (in e) – лірико-філософська за змістом, водночас є втіленням смутку. Композитор вказує темп *Adagio (tempo rubato)*, при якому відлік часу сприяє спокійному та неквапливому тону музики. Мініатюра увиразнює лаконізм авторської думки, що складається з двох речень (8+11 тактів), тож досить ретельно підібрані митцем і засоби для втілення художнього образу. Кожен елемент поліфонізованої фактури має свою семантичну функцію. Спочатку сольно звучить мелодія інструментального складу, немов самотній голос пастушого ріжка. Поступово спускаючись, вона поєднується із середнім голосом; а наприкінці речення їх спільний рух уповільнюється та завмирає. Естонського колориту мелодії надає її ритмічне оформлення. Композитор використовує мотив народного інструментального награшу (чверть із крапкою та восьма, тріоль, потім знову чверть із крапкою, далі зупинка на половинній із крапкою). Басовий голос повторює цей ритмічний малюнок лише фрагментарно.

Композитор використовує змінний розмір, що притаманний естонському музичному фольклору. Впродовж одного речення чергуються: $3/4$, $2/4$, $3/4$ та $4/4$. В наступному – чергування частішає. Автор змінює розмір майже кожен такт. Характерною особливістю побудови стає тонічний органний пункт, що звучить спочатку два такти поспіль, а потім упродовж трьох і до кінця мініатюри. Останній такт виконується на *ppp*, в цей момент доцільно використати ліву педаль, для надання більш приглушеного звучання.

Р. Ееспере пропонує виконувати п'єсу в динаміці *pp* та штрихом *legato*. Створити невагомий, ефірний образ допомагає вміле використання педалі, яку композитор проставляє самостійно, полегшуючи тим самим роботу виконавцеві. Оскільки музична тканина прелюдії багат шарова, задача інтерпретатора – ясно диференціювати її пласти, як тембрально, так і за допомогою динаміки, а також приділяти увагу інтонуванню мотивів фраз, що спираються на специфічний ритмічний малюнок.

№5 (in f). Майже половина п'єс циклу – танцювальні за характером, причому кожна з них має неповторне емоційне забарвлення. Ця прелюдія написана в розмірі 6/8. Автор вказує темп *Allegro assai*. За жанром п'єса нагадує тарантелу. Стрімка, жвава тема сповнена мелізматикою в мелодичній лінії. Варто зауважити, що естонський фольклорний матеріал, однією з характерних рис якого є ритмічна одноманітність, становить основу мелодики п'єси. Отже, виконавцеві не слід боятися певної статичності руху, заснованого на «естонських мотивах».

Спочатку основна тема проходить у верхньому регістрі. Жвавість, дзвінкість та легкість образу створюється токатним рухом тріолей в швидкому темпі. Фактуру п'єси можна умовно розмежувати на три голоси. Відстань між ними не значана, тож партії правої та лівої рук нотуються в одному ключі, або скрипковому або басовому. Автор проставляє динамічні ремарки та вказівки, що стосуються педалізації (у творі ритмічна педаль). Серед основних виконавських завдань – чіткість ритмічної пульсації та єдність темпу, адже агогічні відхилення в творі відсутні. Стосовно артикуляційних прийомів в другому розділі прелюдії Р. Ееспере вказує *staccato* для лівої руки, яке зберігається до завершення твору та нюанс *secco*.

№6 (in fis) – зразок філософської лірики в доробку Р. Ееспере, що спонукає виконавця до екзистенційних роздумів (*Sostenuto*). У ній композитор втілює чарівний таємничий образ, який, на нашу думку, викликає асоціації з космічною тематикою. З першого такту композитор вимагає від піаніста виконання штриху *legato*. Початковий мотив «виростає» з тонічного

органного пункту, при цьому автор вказує динаміку *pp*, щоб створити ефект віддаленості. Фактура – поліфонічного складу. Голоси вступають по черзі: спочатку лунає бас, майже два такти поспіль, береться він разом із педаллю, а в інших голосах у цей момент четвертні паузи, далі вступає середній голос із квартовою інтонацією, потім до них приєднується верхній голос (див. додаток А, нотний прикл. 2).

Незважаючи на трьохдольність (розмір $6/8$), вальсового руху в прелюдії немає, замість нього – хід по звуках акорду (тризвука) у верхньому голосі, а середній пласт вертикалі організовано так, що ритмічно він доповнює мелодію. Лаконічна фактура поєднується з її гармонічним наповненням, що створює легкий рух, сповнений «широтою дихання».

Масштаб твору, у порівнянні з іншими зразками циклу, середній – 39 тактів. Прелюдія складається з трьох речень (11+16+12), в яких композитор розставив вказівки стосовно агогічних відхилень. У кінці побудови – нюанс *rit.* Кожне нове речення збільшується відносно попереднього за тривалістю композиторської думки та починається на *pp*.

У нотному тексті проставлена гармонічна педаль, динамічні та агогічні ремарки; ці вказівки дозволяють виконавцеві точно передати художній образ. Кульмінація п'єси розташована в третьому реченні і співпадає з найвищою інтонаційною точкою верхнього голосу.

Завершується прелюдія в динаміці *ppp*, доцільно в цей момент узяти ліву педаль, щоб втілити задуманий автором нюанс. Останні звуки поступово завмирають на фоні мерехтіння згасаючого тонічного органного пункту. Головним завданням інтерпретатора є виконання співучого *legato*, адже треба знайти консенсус між його пальцевим варіантом та застосуванням єднальної педалі. Виконавець має проявити пластичність, як піаністичного апарату, так і принципів мислення, щоб точно відтворити композиторський задум.

Прелюдія №7 (*in g*) написана в простій тричастинній формі. Крайнім розділам, з їх скерцозним характером та напористим рухом, протистоїть ліричний середній. Інерція руху та енергійність у творі втілюється за рахунок

остинатного пульсу обох голосів фактури (у верхньому – рух тріолей, нижньому – восьмі тривалості). Р. Ееспере вказує темп *Allegro* та змінний розмір (4/4 чергується з 2/4).

Експозиція розпочинається в динаміці *pp*. У верхньому регістрі композитор імітує тембр малих дзвоників: в основі мотиву – стрибок на октаву. Партія лівої руки, у цей час, необтяжена технічними складнощами, в ній присутні опорні восьмі тривалості та паузи. Поступово до восьмих у терцію додається інший голос. Композитор створює імітацію дзвонів, які набагато більші за розміром, ніж перші. На завершення розділу з'являється мелодичний голос у партії правої руки, спочатку виписаний композитором одноголосно, але з наближенням до кульмінаційної точки він спочатку подвоюється в октаву, а потім його ритмічна основа зазнає змін, спираючись на гострий пунктирний малюнок.

Кульмінація першого розділу співпадає з 34-м тактом композиції (нюанс *f* в нотному тексті). Октави в цей момент повинні виконуватися штрихом *legato*, що може створити певні труднощі для виконавця. Так само в нотному тексті проставлена ритмічна педаль, що підкреслює бас у тактах 34 та 35. Завершення розділу уповільнюється ремаркою *rit.*, щоб поступово підготувати слухача до наступної частини.

За змістом середній розділ похмурий та містичний. Образ, на нашу думку, взятий композитором з естонського фольклору, з казок чи оповідань, з якими він був ознайомлений у дитинстві.

Автор сповільнює темп, проставляючи нюанс *meno mosso* та вказує штрих *legato*; мелодія переходить у нижній регістр та звучить більш загадково. У партії правої руки звучать низхідні пасажі, а в лівій – з'являються акорди та октави, які створюють фонове забарвлення. Композитор підкреслює узяття октавного баса педаллю.

В репризі повертається первинний темп. Основний тематичний матеріал об'єднується – тріолі звучать разом із терцієвими стрибками, немов передзвін. Поступово фактура та звучність стають прозорішими.

Завершується п'еса в динаміці *pp*.

Прелюдія №8 (*in gis*) невелика за обсягом (два періоди 16+16), але надзвичайно змістовна. Характер п'еси елегійний. Р. Ееспере присвятив її Марту Саару⁷⁶. Композитор вказує темп *Andante* і з першого такту проставляє динаміку *pp*. Фактура твору гомофонно-гармонічна. Можна сказати, що майстерність Р. Ееспере – це вміння виражати свої абстрактні ідеї в тому вигляді фактури, який найбільш відповідає образу. Особливістю прелюдії є змінний розмір, який підкреслює тісний зв'язок з естонською народною музикою ($5/4$ чергуються з $3/4$). Структура мелодики схожа на будову людської мови. (Як слова утворюють словосполучення, а з них складаються речення, так у музиці невеликі виразні частки – мотиви, об'єднуються у фрази).

Мелодична лінія п'еси розпочинається протяжним звуком, центральним тоном – *gis*. Висхідний мотив повторюється тричі й наприкінці речення знову звучить «тоніка». Усього у першому реченні шість остинатних мотивів, що інтонаційно схожі зі схлипами та стогонами в старовинних естонських народних піснях (див. додаток А, нотний прикл. 2).

У партії лівої руки на третю долю такту з'являється супровід із двох низхідних терцій. В другому реченні першого періоду композитор переміщує мелодію до малої октави, при цьому терцієвий супровід залишає без змін. Середній регістр надає мелодії похмуріше забарвлення, вона з'являється перед слухачем абсолютно інакшою, більш зламанною та змученою. Завершується перший період тоном. Розмір $2/4$ в останньому такті другого речення як певний надрич після інтонаційної верхівки в мелодичній лінії.

Другий період більш насичений змінами динаміки. Композитор вказує *f* в першому такті, яке співпадає з кульмінацією у творі. Для надання масштабності Р. Ееспере використовує октавні подвоєння в мелодії та

⁷⁶ Март Саар (ест. *Mart Saar*) – відомий естонський композитор, піаніст, органіст та педагог. З 1943 року викладав у Талліннській академії музики і театру. Серед його учнів – Е. Мягі, Я. Ряетс та інші.

акомпанементі, а також збільшує відстань між партіями обох рук. Педаль проставлена композитором одна на цілий такт, береться разом із басом. У прелюдії вона виконує важливу колористичну функцію – створює сонорний фон, на тлі якого лунає мелодія в октавному подвоєнні. В другому реченні відбувається «обмін» музичного матеріалу між партіями рук. Мелодія переходить до лівої, акорди супроводу виконує права.

Головним завданням для виконавця в п'єсі є чітке виконання всіх нюансів, проставлених композитором у нотному тексті, а також володіння прийомами кантиленної гри.

№9 (in a). Лаконічна дев'ята прелюдія (39 тактів) є яскравим взірцем контрастної поліфонії, хоча в стилістиці творів ХХ століття. Р. Ееспере вказує темп *Allegretto* та розмір $2/4$. Скерцозна тема, як одна з небагатьох лаконічних в творчості композитора, створена з урахуванням виконання в активному моторному русі; авторська динаміка в прелюдії досить різноманітна, присутній нюанс *sf*.

Автор відмічає пасажі шістнадцятих тривалостей штрихом *staccato* та проставляє акценти, що допомагають згрупувати шістнадцяті. Синкопований малюнок викликає певні виконавські складнощі, пов'язані з координацією, адже партії обох рук насичені паузами на сильних долях такту. В мелодичних лініях присутні форшлагги, що виконуються за рахунок основного часу. Окремої уваги заслуговує динамічний план твору. Від виконавця потребується робота, що має бути спрямована на пошук фарб та відтінків для створення миттєвих динамічних контрастів.

Зв'язок з епохою бароко простежується у відсутності педалізації (вказівка щодо використання педалі є в нотному тексті лише один раз – т.25). У коді автор створює алюзію на перші такти етюду Ф. Шопена №4 op. 10. Проте у Р. Ееспере цей мотив завершує твір. Під час останнього проведення теми мелодична лінія спускається з верхнього регістру фортепіано в нижній та, поступово затихаючи, зникає. Завершується прелюдія у динаміці *pp*.

№10 (in b) вирізняється невеликим масштабом; автор – прекрасний

знавець фортепіанної фактури. За жанровими ознаками твір схожий на етюд: наявність повторюваної фактурної формули, що заснована на арпеджованих пасажах, октавних подвоєнь та перекидів рук.

В п'єсі відчувається вплив фортепіанного стилю Ф. Ліста та Ф. Шопена. Для переконливого втілення образу прелюдії від піаніста потрібен співучий насичений фортепіанний звук, зв'язний штрих *legato* та вміння вибудовувати звуковий баланс у музичній вертикалі, а також раціональне використання педалі.

Фактура прелюдії гомофонно-гармонічна. Мелодія у партії лівої руки, супровід виписаний тріолями, виконується правою. В сьомому такті в мелодії розпочинаються стрибки на широкі інтервали, з перекиданням руки, що може створити певні складнощі для інтерпретатора. По характеру виконання стрибків, прелюдія нагадує однорядковий етюд Ф. Ліста за каприсами Н. Паганіні, проте Р. Ееспере для більшої візуальної ясності записує музичний матеріал на двох рядках.

Образ передається через ритмічну стихію. В музиці чергуються декілька яскравих, гострих ритмічних малюнків. Рішучий характер, незважаючи на порівняно помірний темп *Moderato*, створюється не лише за допомогою оригінального ритмічного комплексу з різноманітним акцентуванням, а й завдяки використанню яскравих динамічних контрастів та різкою зміною артикуляційних прийомів.

Характерною особливістю прелюдії є різноманітна динаміка (від *p* до *ff*). Виконавцю слід уникати надмірного *forte*, яке може зашкодити об'ємному звучанню. Не слід забувати і про те, що всі елементи тканини мелодизовані. Домінує кантиленна манера викладу (нюанс композитора *legato*). Примхливо мінлива мелодика відрізняється ритмічною різноманітністю. Часта зміна гармонії у поєднанні з гостротою метроритмікою створює відчуття світлотіні. Завершується прелюдія на тонічному органному пункті в динаміці *ff*.

Прелюдія №11 (in h) належить до нечисленних зразків патетики в творчості стриманого та раціонального Р. Ееспере. В п'єсі втілені бунтівні

душевні пориви ліричного героя. Автор використовує змінний розмір 4/4-6/4 та вказує темп *Allegro*. Фактура прелюдії токатного складу, викладена восьмими тривалостями. Висхідні квартові інтонації надають темі наполегливості. Незважаючи на початкову вказівку *pp*, у процесі розгортання музичної думки, динамічний план зазнає певних змін. Дозволені невеличкі звукові коливання, нюанси *dim.* та *cresc.*

Прелюдія написана у простій двочастинній формі. Експозицію композитор пропонує повторити двічі, проставивши репризу наприкінці побудови, проте вказавши на динамічний контраст при повторенні (1.x *dim.* 2.x *cresc.*). Так само автор змінює початкову динаміку на *mp*, тим самим створюючи ефект наближення, що супроводжується збільшенням гучності звучання поступово (*poco a poco cresc.* у першому такті другого розділу). В тексті проставлена пряма педаль, що виконує гармонічну функцію. В окремих тактах митець вказує нюанс *senza ped.*, роблячи звучання більш «сухим». Тематизм коди подібний висхідним інтонаціям прелюдії. Р. Ееспере вказує темпові позначки *poco meno mosso* та *rit.*, а гучність пропонує зменшити до *ppp*.

Під час виконання можуть виникнути технічні складнощі в партії правої руки (третьої, шостий такти твору). Для полегшення виконання можна перенести другу ноту групи вісімок у партію лівої руки, щоб уникнути незручних стрибків у мелодії. Головне завдання, що стосується виконавської концепції п'єси, пов'язане з побудовою драматургії прелюдії. В творах токатного плану потрібно розрахувати інтенсивність кожної кульмінації та зберегти інерцію руху до її генеральної появи, що в означеній п'єсі співпадає з закінченням другої частини (*mf* в нотному тексті).

Як зазначає Р. Ееспере в особистому листуванні⁷⁷, №12 (in C) є кульмінаційним центром циклу (див. додаток А, нотний прикл. 2). Твір значущий не лише за образним наповненням, а й за обсягом – 116 тактів

⁷⁷ Зберігається в архіві автора дослідження.

(4 періоди: 28+29+30+29). Темп *Andante*; розмір 3/4. Фактура п'єси хорального складу. Космічний образ прелюдії, сповнений яскравим теплим світлом. Творчий задум митця вплинув на характер створеної ним музики, що сповнена споглядальним настроєм. В основу композиції – інтонаційний комплекс, за допомогою якого автор створює алюзію на імпресіоністичний стиль К. Дебюссі. (Виникають асоціації з п'єсою «Затонулий собор» із циклу «Прелюдій для фортепіано»).

Твір написано у складній двочастинній формі. Перше речення починається таємничо, ніби здалеку, музичний тематизм засновано на низхідних мотивах. Між партіями обох рук присутній значний простір, що додає музиці легкості та невагомості. Перший акорд дає фонове забарвлення, слід підкреслити його взяття педаллю. Наступна акордова послідовність виконується на *pp*: піаністу варто бути обережним, щоб не зруйнувати той об'єм, що створений початковим співзвуччям. Далі, у другому реченні, фактура стає більш прозорою, але з'являється мелодичний підголосок, у нотному тексті ця поява підкреслена позначкою *legato*. Третє речення динамікою та фактурою подібне до першого, але змінюється його тональне забарвлення. Останні чотири такти першого періоду відзначаються появою фанфарних акордів-кластерів, які виконуються прийомом арпеджіато.

Композитор вказує нюанс *cresc.*, яке розпочинається з *mp*, та приводить композиторську думку до *mf* у другому періоді, що структурно відрізняється від попереднього матеріалу. В ньому з'являються нові інтонації та акордові послідовності по звуках До мажору. Далі повторюється мелодичний підголосок, який приводить композиторську думку в ля мінор. Третій період ускладнений варіюванням тематичного матеріалу. Заклучна побудова знов звучить у мажорі. Поступово рух музики уповільнюється, автор використовує більш довгі тривалості. Після цього розпочинається кода. Завершується прелюдія початковим акордом, що створює ефект тематичного обрамлення.

Виконавська проблематика п'єси пов'язана з побудовою градацій

динамічного плану. Р. Ееспере добре відчуває специфіку фортепіано. Розуміючи, що звук інструменту поступово затихає, автор проставляє нюанси (*mp-p-pp*) майже в кожній фразі. Тож інтерпретатору варто бути уважним для того, щоб підтримати інтенції композитора стосовно дбайливого ставлення до звуку, як до чогось крихкого, тендітного. В деяких місцях (*ppp, pp*) доречним є використання лівої педалі для створення нової колористики та надання звучанню легкості.

Отже, драматургічний план *прелюдій першого зошита* вміщує ліричні настрої на початку циклу, з подальшим посиленням психологічного напруження в драматичному центрі і з кульмінацією наприкінці циклу. Інтонаційна мова «24 прелюдій» спирається на естонський фольклор. Фактура в п'єсах представлена поліфонічним, хоральним, гомофонно-гармонічним і токатним викладом. Виконавська драматургія циклу потребує звукової реалізації за допомогою контрасту кантилени й моторності. У повільних прелюдях піаніст має продемонструвати гарне *legato*, раціонально використовуючи педаль. У рухливих п'єсах інтерпретатор має показати чітку артикуляцію, ритмічну стабільність і моментальну реакцію на акценти й динамічні нюанси типу *sforzando*. Саме тому, щоб виконувати фортепіанні цикли Р. Ееспере, піаністу потрібна ґрунтовна професійна підготовка. Підкреслимо, що в даному циклі представлені принципи мислення Р. Ееспере періоду становлення. Жанр прелюдії надав змогу митцю яскраво втілити власні творчі ідеї та сміливі акустичні експерименти.

«Чотири остинато»: стихії ритмічної організації як першооснови музики (1977)

Остинато, або постійне повторення музичного матеріалу, є старовинним прийомом, коріння якого «проростає» в різноманітні культурні традиції. Його прадавній вигляд знаходимо навіть у шаманських ритуалах, де нескінченне повторення одноманітного ритму мало за мету створювати сприятливий стан для медитації. У своїй первинній формі остинато зберігає незмінність протягом усього твору, що передає відчуття ритуальності. Однак

у сучасній музиці ми спостерігаємо цікаві трансформації цього прийому. Остинатна фігура може варіюватися та змінюватися, взаємодіючи з гармонічним супроводом, що створює нові семантичні виміри.

Одним з перших видів цього прийому в музиці було басо остинато (італ. *basso ostinato* – упертий, завзятий, настирливий бас), яке отримало поширення в епоху бароко, зокрема в поліфонічних творах і стало одним із визначальних елементів стилістики творчості композиторів того періоду. Басо остинато слугувало основою для варіацій у мелодії та гармонії, відіграючи ключову роль у побудові композицій. Значний вплив даного прийому можна спостерігати в різноманітних формах варіацій, таких як фолья, чакона та пассакаля, що отримали назви від різних басових фігур [118, с.24-25]. Подібні форми є у творах Й.С. Баха. Це найбільш простий спосіб побудови великої форми без використання контрастних частин. В епоху класицизму остинато втратило свою актуальність.

У сучасному контексті остинато стає не лише засобом створення ритмічної стійкості, але і зручним інструментом для експериментів та вираження творчої свободи композиторів. Наприкінці ХІХ та на початку ХХ століть остинато пережило «друге відродження», втілюючи нові захопливі можливості в музиці. Цей прийом став ключовим у творах К. Дебюссі, М. Равеля, І. Стравінського. Остинато слугувало важливим засобом для створення багатофункціональних поєднань акордів. Митці використовували його для будови складних музичних структур та втіленні атмосфери, що відрізнялася своєю експериментальністю. У музиці ХХ ст. остинато набуло нового значення, підсилюючи відчуття центрального тону та підтримуючи модальні особливості композицій. Значна залежність ритміки від мелодії та гармонії у ХІХ ст. привела до того, що усталені зв'язки між елементами музичної мови почали руйнуватися, а в музиці ХХ ст. метр та ритм взагалі звільняються від «кайданів» гармонії та виходять на перший план. Відповідно, зростає значення таких ритмічних явищ, як остинато.

Посилення ритмічної остинатності в музиці початку ХХ століття було

викликане не лише «метроритмічною революцією», але й потребою в натуралістичному зображенні таких образних сфер, як, наприклад, архаїка («Allegro barbaro» Б. Бартока) чи індустріально-урбаністичні мотиви («Пасифік 231» А. Онеггера). Художнє наповнення нової музики дуже добре вписувалося в контекст антиромантичних тенденцій, популярних у той час, вступаючи в конфлікт із романтизмом як на рівні образності, так і в царині музичної мови [62].

У зв'язку з великою кількістю музичних течій і напрямків у ХХ столітті з'являється немало різноманітних методів організації форми на основі остинато. Виникають цікаві тенденції, що полягають у прив'язці до незмінного ритму акордів, що не мають гармонічної функції. Яскравим прикладом цього став цикл Р. Ееспере «**Чотири остинато**». Він складається з чотирьох п'єс, різних за обсягом та рівнем технічних складнощів. Ці мініатюри виконуються безперервно, *attacca*, демонструють єдність форми.

Опус написаний восени 1977 року, коли Р. Ееспере вступив до асистентури Московської консерваторії. Композитор згадував, що показав цикл мініатюр своєму новому вчителю А. Хачатуряну, той сподівався знайти у творі відчутній зв'язок з естонською народною музикою, її мелодикою, але цього не сталося. Проте молодий автор втілює національну стилістику завдяки остинатності мелодій і ритмів, притаманних архаїчному фольклору [203, с.208].

Основу кожної п'єси становить фактурна формула, яка ілюструє типові жанрові ознаки. Особливу увагу привертає філософський підтекст, що розкривається у кількісному складі циклу. Цифра «4» означає досконалість, гармонійну пропорцію, повноту; чотири сторони світу, пори року, чотири вітри, сторони квадрату й синтез сил чотирьох стихій. Так, *Перше* остинато є своєрідним вступом, *друге* – кардинально відрізняється за характером. *Третє* остинато є кульмінацією циклу, оскільки п'єса є наймасштабнішою за обсягом та більш насичена представленими в ній виконавськими труднощами. Завершує цикл *Четверте* остинато, яке має функцію післямови.

Перший та заключний номери схожі за емоційним станом, створюють тематичну арку в циклі.

Пропонуємо виконавський аналіз циклу в аспекті композиторської драматургії.

Остинато № 1 (*Andante*). В основі фактури – остинатна формула, що складається з двох акордів-кластерів, викладених четвертними тривалостями. Композиторська ремарка *tenuto* налаштовує виконавця на домінування витриманого звуку. Протягом усієї п'єси зберігається споглядальна образна сфера. У другому такті до остинатної формули додається мелодична лінія, сповнюючи твір експресією. Композитор позначає появу мелодії терміном *espressivo*. Особливу увагу привертає її метроритмічна організація, насичена синкопами, розміщеними тільки між остинатними кластерами, порушуючи цим статичність твору.

Виконавську драматургію можна вибудувати, спираючись на динамічні вказівки композитора. Тема розпочинається *pianissimo*, у другому реченні відбувається поступове посилення звучності, аж до головної кульмінації; далі автор ставить нюанс *dim*. Третє речення знову звучить у початковій динаміці. Зазначимо, що кульмінаційну вершину композитор розмістив приблизно в точці «золотого перетину» – саме там починається поступове *diminuendo*.

До виконавських засобів виразності належить використання педалі та дбайливе ставлення до звуку. В цій п'єсі піаніст має користуватись м'яким туше. Характерною ознакою є поєднання різних видів артикуляції: остинатні кластери виконуються штрихом *tenuto*, на фоні яких значно вирізняється за динамікою і характером звуковидобування мелодична лінія.

Одним з найважливіших завдань, що постають перед виконавцем п'єси, є розкриття її жанрової специфіки. Остинатність виявляється тут за допомогою повторюваних кластерів, однак основний тематизм розкривається в мелодії. Тому виконавське завдання полягає в пошуках вдалого акустичного співвідношення обох компонентів фактури.

Остинато № 2 (*Agitato*) контрастує попередній п'єсі. Емоційне

наповнення відображає остинатна формула, що звучить у партії лівої руки. Схвильований рух допомагає створити своєрідний ритмічний рисунок. Остинатна формула викладена так: група двох шістнадцятих повторюється двічі, розділяючись шістнадцятою паузою, наступні $3/8$ триває пауза, що створює відчутний контраст між звучанням і тишею.

Тема виконується *forte*. Далі виступає мелодичний мотив з авторською ремаркою *espressivo*. У цей момент змінюється динаміка на нюанс *p*, тим самим поступаючись першістю мелодії. Початковий мотив складається з двох нот, у наступному такті він збільшується до трьох, а потім несподівано зникає. Після такту мовчання спроби розростання знову поновлюються.

Зважаючи на невеликий обсяг твору, композитор за допомогою ремарок вказує, якими засобами виконавець зможе досягти точного відтворення авторського задуму. Так, остинатна формула складається з однакових мотивів. У нотному тексті є ліга, якою поєднано два звуки (цього разу це один із мотивів), які розділяються паузою, тому акустично остинатний елемент наближений до штриха *non legato*. Мелодичні підголоски контрастують остинатності викладу, їх слід виконувати зв'язно. В кульмінації (тт.22–23) з'являється новий звукообразальний елемент – «дзвони». Це винятковий випадок у творі: доцільно застосувати технічну педаль, щоб утримати звучання «дзвіниці» до наступного мотиву, уникаючи розриву тематичної думки.

Остинато № 3 (*Moderato con forza*) є драматургічним центром циклу. Головна особливість твору – змінний метр – $4/4$, $3/4$, $2/4$, $1/4$, притаманний естонському фольклору. Остинатна формула, покладена в основу п'єси, – безперервна пульсація чотирьох шістнадцятих, що надає музиці жвавості, рухливості і створює враження потужного рішучого руху вперед.

Фактура твору диференційована на верхній, середній і нижній шари. Мелодична лінія, витримана половинними тривалостями, становить середній пласт звучання. Енергійному руху сприяють динамічні вказівки композитора: три *piano* в першому такті й далі *crescendo poco a poco*. Композитор акцентує

увагу на тому, що остинатна формула має виконуватись *non legato*, проте із застосуванням педалі. Виконавцеві слід усвідомлювати, що надмірна педалізація здатна ускладнити точне виконання *non legato* шістнадцятих і нечітко підкреслити мелодичну лінію, надавши інтонаційним точкам надмірної зв'язності. Отже, педаль необхідно використовувати за вказівками автора, бо вона, вочевидь, виконує метроритмічну й гармонічну функції.

Щоб завершити твір, уникаючи кадансування, композитор використовує цікавий прийом. Після кульмінації на *fortissimo* він додає такт із паузою тривалістю у чверть, потім знову повторює музичний матеріал попереднього такту, а далі – тиша. В останньому проведенні тричі звучить остинатний мотив і музична думка несподівано обривається.

Остинато № 4 (*Andante*) виконує функцію післямови циклу. Характер п'єси виражає стан відчуженості і просвітлення. Фактура твору прозора, її діапазон – чотири октави. Щоб візуально розшарувати фактурні пласти, Р. Еспере записує п'єсу на трьох рядках. На нижньому – розміщує органний пункт на ноті «до» великої октави, що береться на педалі, адже його тривалість – цілих два такти. На середньому рядку композитор нотує мелодичну лінію, що виконується на *legato*. Вона спускається звуками акорду; особливої виразності мелодії надає синкопа в другому такті. Остинатна формула розміщена на верхньому рядку. Вона виписана восьмими тривалостями й займає другу половину такту, повторюючись рівно через такт. Для її виконання композитор обирає штрих *non legato*.

Особливістю цього твору є композиторська «скупість» щодо динамічних відтінків. Лише в першому такті автор вказує нюанс *pianissimo*. Одним з основних завдань піаніста є збереження первинної динаміки, а також пошуки інших засобів виразності, що дають змогу «розфарбувати» твір. Слід звернутись до тембральної сторони музичного матеріалу. Уміле використання звукової колористики допоможе виконавцеві краще диференціювати кожен пласт фактури твору, надати йому об'єму. У цьому має допомогти колористична педаль, яку треба змінювати щодва такти, щоб

уникнути «брудного» звучання.

У піаністичному плані, цикл «Чотири остинато» вимагає від виконавця технічної довершеності, здатності виконувати складні ритмічні комплекси (остинато), диференціювати поліфонічні звукові шари й різноманітні градації динамічних відтінків.

«Чотири діалоги» в присвяту Араму Хачатуряну (1978)

Символічним у доробку композитора став цикл «Чотири діалоги» (1978). Р. Ееспере пояснює природу його виникнення дуже просто: опус, присвячений А. Хачатуряну, «як творчий діалог із наставником» [203, с.208]. Дійсно, якщо замислитися над сенсом назви твору, то варто відсторонитися від музики. Потрібно згадати про існування теорії діалогу як методу педагогіки. Ідею запропоновано бразильським викладачем П. Фрейре, що відомий внеском у розвиток народної освіти. Він зазначав, що ведення діалогової комунікації в середовищі, яке характеризується повагою та рівністю, дозволяє викладачу та учню навчатися один в одного [148].

Р. Ееспере зазначає, що заняття з вірменським маестро проходили протягом тижня і тривали довгий час. Це були гуртові уроки, на яких кожного разу свої роботи могли продемонструвати декілька учнів. Показ матеріалу супроводжувався жвавим обговоренням у формі діалогу, як із наставником, так і з присутніми [240, с.8].

Першовиконання циклу належить Т. Ееспере. Тож більш детально проаналізуємо виконавську версію естонського піаніста. У *першій* мініатюрі смисловий акцент припадає як на мелодичну лінію, так і на гру тембрів та регістрів, тому досить важливу роль у творі грає продумана педалізація. З її допомогою Т. Ееспере вдається не тільки об'єднувати численні мотиви у фрази, а останні в загальну лінію, а й досягти переконливого відтворення композиторської ремарки *cantabile*. Важливим завданням для виконавця стає вибір відповідного туше. Дотик у цій мініатюрі має бути м'якими та одночасно невимушеним. Загальний динамічний план п'єси викликає асоціації з поступовим наближенням та віддаленням, що створює ефект

просторовості. Заклучний матеріал, повторюючись циклічно на *dim.*, нагадує прийом «відлуння», що поступово розчиняється у звуковому просторі.

Наступна мініатюра має зовсім інший характер, яким контрастує відносно першої п'єси. Він досягається шляхом застосування інших засобів музичної виразності, включаючи темп, штрихи та динаміку. Характерною її ознакою є відсутність педалі, що робить акцент не на збагаченні палітри звуків, а на точності і строгості артикуляції. Мініатюра побудована на протистоянні двох тем, послідовна видозміна яких свідчить про застосування варіаційного принципу. Цьому сприяють і особливості штрихів: легке *staccato* провокує сухість і токатність руху. Незважаючи на невеликі масштаби другої, більш експресивної теми, її своєрідність, контрастність та подальший розвиток підтверджують самостійний статус. Зауважимо, що Т. Ееспере вміло застосовує комплекс виконавських прийомів, використовуючи можливості фортепіано для досягнення переконливої інтерпретації авторського тексту.

Третя п'єса – кульмінація циклу. Її неквапливе розгортання та напружений настрій наділені рисами імпровізації. Безперервність інтонаційної лінії та одноманітність руху створює ефект статичності. Ядром композиції є темброво-сонорні інтонації, що виникають через переміщення гармонічних комбінацій по різних регістрах фортепіано. Т. Ееспере вдається втілити суворий образ твору, завдяки продуманій педалізації, яка в свою чергу об'єднує всі звуки в «гармонічні кластери». Завершується п'єса фанфарними вигуками в динаміці *ff*.

Рівномірний пульс, темп *Adagio*, надають музиці *заклучної п'єси* циклу скорботний характер, вводячи в атмосферу зосередженого роздуму. Фактура твору легка та прозора. Перед виконавцем постає найскладніше завдання – відтворити художній образ, маючи в арсеналі мінімальний музичний матеріал та незмінно тиху динаміку, що поступово згасає наприкінці твору. Отже, єдиними засобами виразності для Т. Ееспере стали повільний темп, що поглиблює емоційну напруженість музики та вишукане туше піаніста.

Особистісно чутливі мініатюри Р. Ееспере підтверджують його прагнення до свободи самовираження. Використання в п'єсах контрастних образів, драматичних змін настрою та підвищеної емоційності, вказує на зв'язок митця з історичним періодом в естонській музиці, який отримав визначення «національний романтизм» (за А. Клотінсом). Його коріння сходять до творчості колег-попередників, серед яких був і викладач композитора А. Гаршнек. Цей митець часто втілював фольклорні елементи в своїх творах, експериментував із гармонією та формою. Варто відзначити, що основним жанром означеного напрямку була фортепіанна мініатюра.

Втілення фольклорної тематики в опусі «Вісім ритурнелів» (1978–1982)

Цикл «Вісім ритурнелів» (1978–1982) став важливим для становлення Р. Ееспере як композитора. У ньому ми помічаємо характерні принципи мислення митця, які простежуються і в більш зрілих творах. Це *ритурнельність*, що властива композиційній структурі багатьох старовинних жанрів. Митець підкреслює особливість цього опусу, зауваживши, що в ритурнелях відчувається вплив музики епохи бароко. Він простежується у мелодиці п'єс, їх фактурі та формі. Також Р. Ееспере відмічає в них «віяння галантного стилю французьких клавесиністів та музики мінімалізму» [203, с.209]. Цей важливий аспект вказує на осмислений підхід Р. Ееспере до створення ритурнелів, на його здатність вдало поєднувати в композиціях різні стильові напрямки. Зазначимо, що важливим є не лише факт використання барокових музичних елементів, а і спосіб, за допомогою якого митець вписує їх у сучасний контекст: наприклад через використання відповідних назв п'єс. Це вказує, перш за все, на палке бажання автора поглиблюватися в минуле, переосмислювати та адаптувати його до нової епохи.

Існує кілька визначень ритурнелю. Так називали інструментальну тему, що виконувала роль вступу вокальної арії, допускалося також повторення цієї теми між її розділами. Ритурнель був основною темою швидких частин старовинного концерту. Він звучав декілька разів у виконанні повного складу

оркестру та завершував твір [118, с.225]. У творчості Р. Ееспере ритурнелъ із тематичної одиниці концертного жанру перетворюється в самостійний жанр. Визначення терміну *ritorno* (з італ. повернення) у творах композитора трактується у двох напрямках: як символічний посыл – «повернення» до епохи бароко, і як повторення ідентичного музичного матеріалу, безпосередньо в самій п'єсі [203, с.210].

Хоча фортепіанні опуси Р. Ееспере, здебільшого, тяжіють до європейської традиції, проте в них є і національне, фольклорне підґрунтя. Втілюючи образну сферу ритурнелів, автор спирається на естонські казки та оповідання, в яких головними героями були не тільки люди і тварини, а й фантастичні істоти. Антагоністи цих оповідань – страшні чудовиська, а серед позитивних якостей головних героїв варто зазначити доброту, вірність та відвагу. Назва п'єс вказує на повернення основного музичного матеріалу (А), що об'єднує п'єсу в одне ціле та створює симетричну композиційну форму. Основний тематизм, повторюючись із невеликими тембральними змінами (зміна регістрів), «розгортається», розвиваючись у довшу музичну думку, яка втілює різні варіанти цього мотиву. Виникає нескінченно циклічний звуковий потік, що лунає тембрами великих і малих дзвонів [203, с.208]. Отже, проаналізуємо композиційно-драматургічні особливості мініатюр.

Характерною ознакою, що увиразнює ритурнелъ *in d/ D* з поміж інших п'єс циклу, є зіставлення мінорного ладу з мажорним. Автор вказує темп *Allegro moderato* та унікає звичного тактового ділення композиторської думки, тому розмір у творі відсутній. Проте Р. Ееспере зазначає штрих *legato* на початку п'єси. В основі теми – мелодичні фігурації восьмих тривалостей з елементами «прихованої» поліфонії (див. додаток А, нотний прикл. 3).

У процесі розгортання композиторської думки до теми додається бас, який далі звучить із темою в октавному подвоєні. Тематичний матеріал у партії правої руки зазнає мотивно-варіаційного розвитку, який приводить в однойменний мажор. У мініатюрі є звукообразальність: імітуються маленькі дзвіночки, є вказівки стосовно використання педалі для створення означеного

ефекту. Фактура п'єси прозора. Однотипність мелодики композиції та відсутність класичної гармонії споріднює твір Р. Ееспере з опусами композиторів-мінімалістів. Медитативна образність твору репрезентує головний принцип означеного напрямку – ідею статичності часу.

У різнохарактерних темах ритурнелю *in D* втілюються контрастні образи трьох різних персонажів. Композитор повертається до звичного поділу на такти і вказує розмір 4/4. Тема *A (Allegro)* звучить на *f*. Войовничого та рішучого характеру їй надає фактурне викладення остинатного ритмічного та інтонаційного малюнків. У партії правої руки використана репетиція шістнадцятими тривалостями з низхідним ходом на октаву, а терція на першу долю в партії лівої, у цей час, додає чеканності ритму та додаткового гармонічного забарвлення. Тема *B (poco piu mosso)* – таємнича та загадкова, проте містить скерцозний елемент. Вона контрастує до попередньої динамікою, автор пропоставляє нюанс *p*. Скерцозність проявляється через використання автором змінного розміру, що на деякий час «руйнує» рівномірне тактове мислення і надає музиці більшої свободи. Інтонаційно музичний матеріал походить з теми *A*. Середній розділ – *C*, ліричний центр твору. Сповільнений темп, ламентозні інтонації та штрих *legato* надають музиці споглядального настрою. За фактурним викладенням представлений матеріал нагадує Арію з Партити №5 М. Скорика.

У Ритурнелі *in f (Allegro molto)* наявний безпедальний піанізм, обумовлений швидкістю темпу і токатним викладом фактури. В ньому візуально простежується декілька розділів, проте підчас виконання контраст між ними невеликий, він полягає у відмінності темпу й характеру музики. Р. Ееспере при створенні даної п'єси використав репетитивну техніку. Так, Розділ *A* складається з блоку патернів, повторених декілька разів, середній – мрійливий та спокійніший – контрастує попередньому. Зв'язок із тональністю підкріплюється тоном «*f*», який постійно повторюється в партії лівої руки. За змістом ритурнель бадьорий, життєрадісний, з елементами звукообразжальності. На нашу думку, автор відтворює дзюркіт струмка.

Простежується сонорна схожість із «Грою води» М. Равеля, що проявляється у використанні високого регістру фортепіано та стрімких «потоків» дрібних тривалостей у швидкому темпі. Проте фактура Р. Ееспере значно прозоріша, що споріднює композитора з творами мінімалістів. Переконливу інтерпретацію п'єси створив Т. Ееспере. Піаністу вдалося технічно зобразити плескіт водних потоків; його виконання вирізняється віртуозністю без ознак зайвої механічності.

Ритурнель *in g* написаний у розмірі $3/4$. Автор вказує темп *Allegro*. За формою п'єса схожа на рондо французьких клавесиністів, однак у Р. Ееспере присутній контраст між рефреном та епізодами. *Рефрен* за характером схвильований, напружений та водночас рішучий. Він не простий для виконання в технічному плані: автор задіяв репетиційну техніку з перекиданням рук. (Подібний прийом зустрічаємо в сонаті ре мінор *K.141* Д. Скарлатті).

Перший епізод (До мажор) – грайливий та життєрадісний, немов матеріал із фінальних частин сонат Й. Гайдна. Повторне проведення рефрену звучить в іншому регістрі – октавою вище, однак свій характер він від цього не змінює. *Другий епізод* – граціозний та пластичний менует. В музичному матеріалі танцювальні рухи представлені відповідними гармонічними елементами: серединний та заключний каданс, затримання, мелізматики. З їх допомогою формується сприйняття «інтонаційної лексики» пластичного походження – елементи кроків, присідань та поклонів. Третє проведення рефрену завершує твір.

Отже, розглянуті ритурнелі підкріпили твердження Р. Ееспере про його звернення до музики різних епох. Так, принцип *ritorno* виявився ключовим як для формоутворення (основний тематичний матеріал зазнає багаторазового відтворення), так і в власному прочитанні першоджерела – клавірного мистецтва епохи європейського бароко. Мелодика творів, переважно інструментального характеру, іноді з використанням орнаментики, вимагає від виконавця вміння підлаштовуватися під бароковий тип віртуозності.

Алюзію на галантний стиль французьких клавесиністів у ритурнелях відтворює прозора та інколи розріджена фактура.

«Музичні скриньки» і принцип мінімалізму (1978–1982)

Філософія мінімалізму⁷⁸ була почерпнута у 1960-ті роки зі Сходу спочатку американськими митцями, а згодом і їх європейськими колегами, які досліджували східні музичні та інші культурні практики. Тож зародження мінімалізму співпало з популярністю «американського дзену»⁷⁹, коли композиторами були відкриті неєвропейські принципи музичного мислення. Т. Райлі (*Terry Riley*) подорожував Індією, де навчавсь гри на індійських інструментах. С. Райха (*Steve Reich*) їздив у Гану освоював африканські ударні. На мінімаліста Ф. Гласа (*Philip Glass*) вплинув гуру індійської музики Р. Шанкар (*Ravi Shankar*) [221, с.112].

Мінімалізм став втіленням принципу: «Речі сприймаються по-іншому, якщо ви їх чуєте більше одного разу» (за Т. Райлі)⁸⁰. Багаторазове повторення змінює якість сприйняття матеріалу, і, що ще важливіше, сутність слухання музики і навіть самого слухача. Реципієнт тепер не стільки сприймає нотний текст, що звучить, скільки поглиблено занурюється в нього, або навпаки, зосереджується на власних думках чи вдається до медитативних практик. Саме тому мінімалізм, що виник у 1960-ті роки як протиположність серійній музиці та загальній технікоцентристській спрямованості післявоєнного авангарду, сьогодні не тільки не втратив своє значення, але і продовжує розвиватися, розкриваючи нові стилістичні аспекти.

«Музичні скриньки» створювалися Р. Ееспере в «кульмінаційний» момент періоду становлення. Представлені мініатюри скомпоновані у два

⁷⁸ Мінімалізм (від лат. *minimum* – найменше) – музичний напрямок, головною особливістю якого є багаторазове повторення статичної гармонії, що поєднується з гіпнотичною дією акустичних ефектів [118, с.158].

⁷⁹ Ранні спроби рецепції духовних постулатів дзен-буддизму художньою елітою субкультури бітників у США 60-х років ХХ ст. Маніфестом бітницького дзен став роман Д. Керуака «Волоцюги дгарми» («*The Dharma Bums*», 1958). Твір був формою протесту проти «суспільства споживання» та виправданням їхнього прагнення визволитися від пуританської моралі.

⁸⁰ Haggerty G., Haggerty A. Terry Riley. «*Rhythmos*» [154].

зошити (I-й 1978/1979 та II-й 1980–1982). Цикл увиразнює витончений, проте раціональний підхід до композиції, де автор майстерно експериментує з фортепіанною фактурою та звучанням інструмента, в аспекті естетики нового часу. Лаконічність мініатюр увиразнює їх у контексті загальної творчості митця. У циклі, на думку К. Паппель, домінує не механічне повторення, а різноманітність його ритмів. Автор, за допомогою тембру фортепіано, створює унікальну «гармонічну утопію» в п'єсах [135].

У серії мініатюр, що відрізняється лаконічними формами, композитор найбільш яскраво проявив тяжіння до мінімалізму. Р. Ееспере дав назву циклу *Скриньки* – це музичні сувеніри, які були популярними в ХІХ – на початку ХХ століть до поширення грамофонів. Відкриєш скриньку – а там «кришталеvими» звуками грає мелодія. З такою музикою були годинники, табакерки і скриньки для дитячих іграшок – *mängutoosid* (з естонської).

Мелодії їх були гарні, але з неживим відтінком. Грав не музичний інструмент, а механізм, зроблений із заліза. Подібне звучання намагався відтворити у своїх п'єсах Р. Ееспере. Під час прослуховування п'єси, виникає відчуття естетичної насолоди, викликане спогадами про візуальний вигляд подібних іграшкових скриньок, прикрашених різноманітними візерунками. Автор ретельно обрав відповідні музичні інструменти для втілення художнього задуму, віддаючи перевагу фортепіано або челесті. Такий вибір обумовлений їх тембральними характеристиками, що повноцінно дозволяють передати звучання «чарівного» механізму та відтворити його казковий образ. Подібний акустичний підхід впливає на слухацький емоційно-естетичний спектр, викликаючи бажання розкрити та осмислити таємниці, які заховано всередині кожної музичної «скриньки».

Важливим аспектом цього твору є його структурованість, що проявляється в поділі циклу на чотири частини в кожному із зошитів. У мініатюрах простежується виразна спільність ряду характеристик, яка створює унікальну музичну ідентичність. Лаконічність, прозора та розріджена фактура, використання високого регістру, а також відсутність

динаміки та агогіки визначають принцип мислення Р. Ееспере у цій серії мініатюр. Автор використовує уповільнення лише в закінченнях певних частин, створюючи ефект, схожий на затримку часу або навіть імітацію розряджання механізму уявної скриньки. Це не лише додає інтриги, але і вказує на тонку гру митця з хронотопом. Також варто відмітити використання Р. Ееспере змінного метру. В першій мініатюрі це: $5/4$, $6/4$, $7/4$ та $8/4$. Проте поділ на такти, що виглядає умовним, дозволяє автору вільно маневрувати в часових рамках, додаючи свободи й невимушеності у їх відчутті.

Т. Ееспере в своїй інтерпретації вдалося переконливо втілити художній задум митця. Виконання піаніста характеризується ясністю, виразністю та дбайливим ставленням до звуку. Його вміння передати настрої та власне розуміння композиторських намірів робить його інтерпретаційну версію особливо цінною. Успішне засвоєння та вірне втілення музичної концепції свідчать про високий рівень майстерності самого Т. Ееспере як виконавця та глибоке розуміння ним творчості брата.

2.1.3 Твори для фортепіано з оркестром

Твори для фортепіано з оркестром є невід'ємною складовою естонської музичної літератури. Сучасні композитори продовжують обирати цей формат із різних причин. По-перше, оркестр дозволяє митцям створювати багатий та різноманітний звуковий «пейзаж», використовуючи різні інструменти для досягнення конкретних музичних ефектів. У свою чергу, фортепіано, як солюючий інструмент чи як частина ансамблю, взаємодіючи з оркестром, привносить унікальний спектр технічних та емоційних виражальних засобів. По-друге, означені твори надають композиторам можливість реалізувати більш масштабні творчі ідеї та визначати нові стандарти академічної музики. Оркестрові партії можуть використовуватися для створення динамічного конфлікту, як між окремими групами інструментів, так і солісту з оркестру, або навпаки, вступати з партією фортепіано в емоційно насичений «діалог». Такі опуси сприяють розкриттю глибоких композиторських задумів та дають можливість для розширення симфонічного мислення митця. По-третє,

подібні опуси нерідко стають своєрідним викликом для виконавців, які повинні взаємодіяти з оркестром, тим самим, одночасно проявляючи себе і як соліст, і як учасник ансамблю; окрім цього, піаніст має розвивати високий ступінь технічної майстерності, аби відповідати рівню означеного концертного репертуару.

Р. Ееспере також поповнив свій творчий доробок опусами для фортепіано з оркестром⁸¹. Його композиції стали певною формою самовираження як для композитора, так і для їх перших виконавців. У період становлення Р. Ееспере створює єдиний в його доробку Фортепіанний концерт (1979/2019) для брата Тармо, а також дві дитячі п'єси з оркестром для сина Юрмо. Загалом, опуси, що будуть розглянуті далі, вирізняються своєю унікальною здатністю композитора поєднувати різнобарвне оркестрове звучання з індивідуальною майстерністю солістів-виконавців, ставлять перед ними завдання не тільки технічного вдосконалення, але і сприяють індивідуальному самовираженню піаністів.

Підчас навчання почути власні твори у виконанні симфонічного оркестру було рідкістю, адже студентські роботи оркестр консерваторії не виконував, пригадує Р. Ееспере. В останні роки навчання митцю пощастило тісно спілкуватися із диригентом Р. Мацовим (*Roman Matsoviga*) і навіть бути його асистентом. На думку композитора «оркестрові уроки були цінними» для професійного зростання. Зауважимо, що багато записів оркестрової музики раннього періоду зроблено в Таллінні під керівництвом Р. Мацова. Це була велика вдача для студента, наголошує композитор [240, с.6-7].

Фортепіанний концерт (1978/2019)

Яскравим прикладом втілення жанру став Фортепіанний концерт митця (I ред.1978, II 2019). Саме він, на нашу думку, продемонстрував основні

⁸¹ Творча спадщина митця включає десять концертів, включаючи «*Concerto ritornello*» для двох скрипок (1982/1993), Концерт для скрипки (1983/1991), альту (1996/1998), Два концерти для флейти (1995/1998, 2003), концерт для віолончелі, що має заголовок «*Concertatus celatus*» (2004) та для кларнета із програмною назвою «*In dies*» (2005), а також концерти для гітари (2007), труби (2008).

результати композиторських пошуків юного композитора. Створення опусу було орієнтоване, передусім, на багатогранні піаністичні можливості Т. Ееспере, які обов'язково слід відмітити при аналізі інтерпретації першовиконання твору.

Зазвичай у процесі створення музики Р. Ееспере співпрацює з Тармо, який дає йому поради щодо гри на інструменті, виявляє можливі недоліки партитури та підказує, як її поліпшити. Крім того, під час виконання музики на сцені піаніст відчуває, які саме музичні елементи не дуже добре сприймаються аудиторією. У такому випадку він може звернутися до композитора з проханням внести деякі зміни, щоб зробити твір більш привабливим для слухачів.

Фортепіанний концерт Р. Ееспере народжувався в період, коли його брат ще навчався в консерваторії, був завершений у 1978 році та присвячений піаністові. Саме віяння того часу стимулювали натхнення композитора; формувалися нові образні задуми та інноваційні методи їх утілення. Р. Ееспере пише твори, різні за змістом, значні за концепціями, де найважливішим завданням стає включення фольклорних елементів у традиційні жанри та форми.

До цього опусу композитор ішов цілеспрямовано. Твору передували цикли мініатюр, а сам концерт (перша редакція) став композицією, в якій він вперше поєднав звучання оркестру та сольного інструменту. Опус мав стати дипломною роботою на закінчення асистентури під керівництвом А. Хачатуряна. За спогадами Тармо, Рене сподівався, що його професор дасть поради щодо покращення оркестровки опусу, але вірменський митець пішов з життя, не встигнувши це зробити. Тому твір у першій редакції виконувався публічно лише один раз. Прем'єра Концерту у виконанні Тармо Ееспере та Естонського Національного Філармонічного Оркестру відбулася у Таллінні 19 грудня 1981 року, диригував П. Лільє (*Peeter Lilje*, 1950–1993) [144].

В особистому листуванні⁸² з автором дослідження композитор наголошував на створенні другої редакції Концерту зі змінами в оркестровці, яку й було опубліковано у грудні 2019 року. За словами митця, перший варіант його не влаштовував, бо був занадто слабким. Імпульс до створення другої редакції надійшов від Тармо, бо саме він завжди надихає та підтримує Рене в часи творчої кризи. Естонський піаніст пише: «Кілька років тому ми разом із братом слухали запис прем'єри й раптом зрозуміли, що концерт непоганий і потрібно лише внести певні корективи в оркестрову партію» (там само)⁸³. Над створенням нової версії композитор працював протягом двох років.

Зазначимо, що для Р. Ееспере втілення національних традицій у професійній творчості залишається головною метою, що зумовлює впровадження певних композиторських методів, серед яких провідним є опора на естонський фольклор. Введення національних елементів у музичний тематизм (принципи розвитку, ритми, мотиви та інтонації) формує композиторський стиль, який, в свою чергу, потребує особливого виконавського підходу.

Системний аналіз Концерту дає можливість виокремити зв'язки з національними традиціями та встановити характер їхнього втілення. Опус викликає дослідницький інтерес як в інтерпретаційному аспекті, так і з точки зору синтезу національної складової з європейською традицією. Інструментовка твору відповідає класичній західній моделі: крім фортепіано соло, оркестр включає 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 4 валторни, 2 труби, 2 тромбони, перші та другі скрипки, альти, віолончелі, контрабаси, литавриста та трьох окремих ударників (тобто використано парний склад оркестру). Ладовою основою Концерту є мажорно-мінорна система, розширена за рахунок європейських композиційних прийомів ХХ століття.

⁸² Зберігається в архіві автора дослідження.

⁸³ Там само.

Проте, досліджуючи сучасну музику, завжди варто пам'ятати, що у «XX ст. будь-яка модель концерту стає нормою, віддзеркалюючи множини світоглядів...» [70, с.26]. Фортепіанний концерт Р. Ееспере яскраво відображає філософські погляди композитора. У творі втілено його власне сприйняття Всесвіту, де все пов'язано між собою та має свій музичний вимір. На думку митця, вся музика – це віддзеркалення, насамперед, будови Всесвіту, а її першоосновою все ж таки є ритмічна організація [133].

Концерт Р. Ееспере вирізняється яскравістю і свіжістю звучання, чому сприяє гармонійне співвідношення його форми та змісту. Рух прискорюється у повторюваних ритмоформулах звукової канви. Музика ніби натякає, що цінувати потрібно кожен мить життя, бо час людини в цьому світі є таким обмеженим. Образи, що змінюються, то неспокійні, то грайливі, передають психофізичний тонус буття. І ця «первісна ідея» притаманна й іншим опусам композитора, що написані в різні творчі періоди.

Концерт складається із трьох непрограмних частин – це типова конструкція класичного європейського сонатно-симфонічного циклу із зазначенням темпів. **I частина** (*Allegro moderato*) написана в сонатній формі зі вступом, що будується на двох контрастних елементах. Перший, оркестровий – висхідні та низхідні войовничі мотиви дерев'яних духових на фоні струнних. Другий – у партії фортепіано, повільний та невпевнений. Поєднуючись, обидва демонструють зародження ключової інтонації, що основана на кварто-квінтовій інтерваліці. Вступ важливий для становлення тематизму всього твору. Елементи його інтонаційного рельєфу згодом відтворюються в інших темах.

Основна тема *головної партії* (в подальшому скорочено – Г. П.) – вольова, імперативна, яскраво вираженого енергійного характеру – має специфічний синкопований ритмічний малюнок. Контур мелодії спирається на кварто-квінтові інтонації з поступовим «розгойдуванням» на інтервали кварта, квінти, сексти; нарешті він розгортається в октаву. Розширення діапазону теми асоціюється з накопиченням потужної енергії.

Т. Ееспере дотримується темпу, виставленого композитором, не прагне швидкого руху та досягає співучої вимови й осмисленості кожного звуку, використовує педаль досить аскетично, а іноді й зовсім знімає її.

Побічна партія (далі – П. П.) контрастує головній. Її витоком є другий елемент вступу, проте він тепер виконується оркестром. У партії соліста звучать арпеджіато, які нагадують перебори струн каннеля, старовинного естонського інструмента. Контрастує і жанрова семантика побічної з її «заколисуючими» фактурно-ритмічними формулами.

Естонський піаніст переконливо вибудовує кульмінації, місця з нюансом *f* звучать м'яко, вони вирівняні по відношенню до загальної динаміки – Тармо Ееспере властиве ідеальне почуття міри. Співуче туше піаніста підкреслює ліричний зміст П. П.

Розробка починається з елемента Г. П., що звучить у соліста й переривається потужними вигуками міді. Далі «обіграється» П. П., яка поступово трансформується і набуває войовничого характеру. Розробка включає три розділи, межі яких, крім змін тематизму та виконавських груп, позначають також темпові вказівки композитора. Поступово починається експонування віртуозних формул у партії рояля: різноманітних пасажних фігурацій через усю клавіатуру, в тому числі руху терціями у правій руці, що переходить в акорди та потужні октави обох рук із подвійним темповим прискоренням. На фоні хвилеподібних фігурацій фортепіано проходить епічна Г. П. у збільшенні. У ній вже немає і сліду войовничості, вона набуває рис величного гімну.

Отже, перша частина має сонатну форму із дзеркальною репризою. При цьому на відміну від канонічних моделей формоутворення, каденція не випереджає репризу, а роз'єднує П. П. та Г. П. У динамізованій репризі продовжується розвиток тематизму.

Після проведення П. П. оркестром її підхоплює соліст, підводячи музичний розвиток до масштабної каденції. В її основі – тематичний матеріал вступу, побудований на кварто-квінтових інтонаціях, які спочатку

звучать у паралельному русі партій обох рук. Далі виникає образ протистояння, що створюється контрастним зіставленням шарів музичної тканини у різних регістрах. Поступово відбувається трансформація фактурних формул у паралельний рух акордами і формується образ подолання.

Каденція у виконанні Т. Ееспере розширює уявлення слухача про звукову палітру фортепіано. Привертає увагу туше піаніста – ясність кожного звуку, насиченість та розмаїття динамічних градацій. Загалом виконавській інтерпретації, представленій Т. Ееспере, притаманні обачність, певна емоційна сухість і метроритмічна сміливість. Незважаючи на токатність і остинатність фактури твору, імпульсивність музики, яка може спровокувати соліста на зайву відкритість, естонського піаніста відрізняє дбайливе ставлення до звуку.

Антитезою до першої у загальній драматургії концерту постає **II частина, *Grave*** – ліричний центр циклу, натхненний ноктюрн, лаконічний за змістом, взірць споглядальної лірики в творчості митця. У побудові частини особливо вражають змінний розмір, притаманний естонській народній музиці, та кварто-квінтові інтонації мотивних закінчень, що виконують семантичну функцію: начебто вдалині розноситься естонська пісня. Фактура в партіях обох рук прозора, гомофонно-гармонічного складу. Ремарки Р. Ееспере досить чітко вказують на особливості динаміки та педалізації твору, що допомагає запобігти виконавському свавіллю (див. додаток А, нотний прикл. 4).

Експозиція (розділ А) – «пісня» солюючого фортепіано, яку з 16 такту підхоплює *solo* гобоя, що звучить у супроводі дуету соліста з оркестром. Основна тема не зазнає кардинальних змін, вона лише варіюється, немов народна пісня. В цілому *Grave* написано в простій двочастинній репризній формі. Розділ В представлений численними фортепіанними арпеджіато, основаними на пентатоніці. В інтерпретації Т. Ееспере виклад партії соліста приваблює різнометровим звучанням пластів фактури. Піаніст, барвисто

зіставляючи реєстри фортепіано, майстерно застосовує прийоми «пісенного» інтонування. Мелодичній лінії притаманна органічність переходів та артикуляції за допомогою продуманої позиційної апікатури. У репрізі мелодію знову веде фортепіано у супроводі дерев'яних духових. Поступово вона затихає та розчиняється (авторська ремарка «*perdendosi*»).

Виконання мелодичних ліній II частини потребує від інтерпретатора гарного *legato*, значення якого хочеться особливо підкреслити. Важливу роль відіграє і педалізація, пов'язана з кантиленим трактуванням інструмента композитором, а також з гармонічною колористикою і тембровою функцією фактури твору. У виконанні Т. Ееспере слід особливо відзначити ритмічну гнучкість та чудове відчуття пластики кантилених тем.

Активний, запальний **фінал** (*Prestissimo*) у формі рондо пронизаний токатними віртуозними фігурами у фортепіанній партії, що лежать в основі тематичного розвитку. Рефрен та обидва епізоди не контрастують між собою. У фіналі фактично відсутній матеріал, що виконує функцію мелодії (крім невеликих висхідних фраз басів в оркестрі). Семантика третьої частини сходиться до образності архаїчного дійства, що має фольклорні витоки.

Р. Ееспере, спираючись на гарну технологічну базу, зміг створити складну сольну партію, насичену акордами та стрибками, що охоплюють весь діапазон фортепіано, водночас зробивши її зручною для добре підготовленого виконавця. Т. Ееспере втілює емоційну яскравість і від початку частини задає активний тон для подальшого розвитку драматургії фіналу. Слід підкреслити віртуозну майстерність піаніста, точність виконання ним надскладних технічних прийомів.

Т. Ееспере переконливо втілює у своїй інтерпретації загальну ідею циклу – зіткнення ліричного героя з об'єктивною реальністю. В основі виконавської драматургії твору – відтворення конфлікту між зловісно-агресивною силою та душевно-поетичним началом через звукову реалізацію різноманітних типів мелодики, ритміки, фактури, тембрової палітри Концерту. Т. Ееспере виразно передає увесь спектр динамічних та

агогічних нюансів, досить детально зазначені композитором у тексті, чітко та наполегливо підкреслює ритмічні особливості твору, віртуозно втілюючи все багатство його ритмічних малюнків. Незважаючи на доволі рухливу фактуру, виконавець досягає легкості звучання. Відповідально ставиться піаніст і до авторської педалізації.

Т. Ееспере яскраво втілює і національну специфіку Концерту. По-перше, він добре відчуває форму, певні ознаки якої пов'язані з естонською ментальністю: лаконічність висловлювання, раціоналізм та єдність (частини виконуються *attacca*). По-друге, піаніст органічно виконує складні ритмічні конструкції зі змінним розміром, характерні для музики Концерту. Гідна реалізація поставлених композитором метроритмічних завдань ґрунтується на глибокому розумінні специфіки естонських фольклорних жанрів. По-третє, національна приналежність музики відчувається в інтонаціях, що сходять до типових особливостей вербального інтонування, притаманних естонському фольклору.

«Хоровод навколо радості» (1985) і «Шарм сутінків» (1986) для сина Юрмо

Дитячі твори для фортепіано з оркестром належать до окремої сфери музики для юних виконавців, що орієнтована на розкриття їх професійного потенціалу. Незважаючи на те, що такі композиції часто асоціюються з легкістю, грацією та яскравістю, автори створюють їх, враховуючи особливості розвитку майбутніх виконавців та інтереси, перш за все, і дитячої слухацької аудиторії, роблячи коло образів доступним для сприйняття. Цей напрям може включати різноманітні жанри та форми, такі як дитячі концерти, сюїти та концертні п'єси. Крім того, опуси спеціально пишуться і для дитячих камерних чи симфонічних оркестрів. Підчас створення означеної музики метою композитора, на нашу думку, стає не лише бажання розважити та вразити юних музикантів, але і сприяти їх духовному розвитку, розвиваючи в кожному з них любов до музики. Автори опусів часто використовують яскраві мелодії та енергійні ритмічні елементи,

що створюють привабливу та надихаючу енергетику.

Варто врахувати, що опуси Р. Ееспере, перш за все, передають сенс і водночас є зрозумілими для молодших слухачів. Оркестрування, створене митцем, зацікавлює своєю вишуканістю та пропонує детально продумані аранжування, що свідчить про високий рівень його композиторської майстерності. Музичні твори дитячого спрямування, переважно, мають значно простішу структуру та мелодику. Проте Р. Ееспере свідомо слідує принципу, що написання музики для дітей вимагає серйозного підходу.

П'єси для фортепіано з камерним оркестром, написані Р. Ееспере в період становлення, як і цикл «Сім багателей», мають присвяту сину Юрмо та орієнтовані, перш за все, на його піанізм. Однією з композицій стала п'єса «*Хоровод навколо радості*», написана у 1985 році. В цьому творі відчувається синергія, що народжується підчас вдалого поєднання солюючого фортепіано та камерного оркестру.

Автор вказує початковий темп *Allegro*. П'єса написана в тричастинній репризній формі. Перший розділ містить дві контрастні теми – активну (складається з енергійних повторюваних мотивів) та більш ліричну (має схожість із мелодикою колискових пісень). Цей контраст добре передає Ю. Ееспере підчас інтерпретації твору. За участю Національного симфонічного оркестру Естонії під керівництвом диригента П. Мягі (*Paul Mägi*) юний піаніст втілює творчий задум батька та репрезентував красу та витонченість означеної композиції.

Музика середнього розділу контрастує відносно першого, Р. Ееспере вдало передає атмосферу веселощів та радості, поєднуючи барвисті тембри оркестру та гострі синкоповані ритми в партії соліста. Кульмінація твору припадає саме на завершення середнього розділу. Митець використовує *tutti* оркестру та вказує ремарку *rit.* у партитурі. Композиторські засоби виразності, вказівки стосовно динаміки та педалізації, присутні в нотному тексті, вказують на точні параметри авторського задуму.

«*Шарм сутінків*» написаний у 1986 році, переносить слухача

в загадковий ірраціональний світ (авторська ремарка *Andante con moto*). Музика наповнена атмосферою таємничості. Відкривається твір солуючим фортепіано, що виконує головну тему, яка складається із висхідного мотиву в партії лівої руки та мелодичного голосу в правій. П'єса містить елементи підголоскової поліфонії, які спочатку пронизують фортепіанну партію, а потім вплітаються в оркестрову фактуру. Цей прийом підсилює таємничість та додає багатогранність композиції. Звукові образи, які створив автор, розкривають перед слухачем захоплюючий світ, де кожен тон-тембр мають своє значення у втіленні картини сутінкового шарму.

Обидва твори свідчать про мистецьку витонченість Р. Ееспере та його здатність писати цікаву музику для дітей, що залишає по собі враження та викликає живі емоції. Наявність записів виконання Ю. Ееспере дозволяє слухачам у будь-який момент насолодитися цими творами й надає можливість відчуття їх характер та ауру.

2.2. Період творчої зрілості: з 1995 року

2.2.1. Концертні п'єси

Повернення до написання творів для фортепіано після дев'ятирічної паузи (з 1986 по 1995 рр. композитор не писав фортепіанних опусів) відкриває новий етап розвитку та вказує на більш зрілий творчий підхід Р. Ееспере. Здійснення цього кроку свідчить про постійний пошук та прагнення до відкриття нового в мистецтві, що є характерним для творчої особистості композитора. Фортепіанний доробок митця зацікавлює виконавців своєю змістовністю та викликає відчуття особистісної рефлексії.

В творах композитору вдається талановито поєднати музичну витонченість із концептуальними ідеями, а використання неординарних назв латиною надає його композиціям особливого характеру та символічної насиченості. Роз'яснення митця щодо вибору таких заголовків, в цілому, висвітлює його погляд на зрілий творчий процес. Ідентифікуючи свої концертні п'єси як «історії», Р. Ееспере надає їм статусу живих розповідей,

які запрошують слухача в ірраціональний світ. Кожна композиція, що отримала латинську назву, стає не лише художнім твором, але й розглядається в більш широкому аспекті – як віддзеркалення філософського світогляду естонського митця [25].

Латинські слова належать до конкретної мовної традиції, що давно зникла та стала майже недоступною для багатьох культур і націй. Отже подібний вибір композитора, на нашу думку, підкреслює вічність його «історій» та може символізувати звернення до історичності як категорії осмислення певного досвіду або якихось життєвих цінностей і поглядів.

Теми його «історій» про людину, сутність життя, таємниці буття свідчать про необхідність інтелектуального пошуку внутрішнього сенсу в опусах. Музика композитора, що наділена антагоністами емоційних станів (радістю чи сумом, надією або смутком), стає віддзеркаленням суперечливого внутрішнього світу людини. Автор створює опуси, в яких зображує і власний ірраціональний вимір, де «народження і смерть стають лише певним етапом, подолання якого є важливим для процесу переосмислення» [там само].

«Concentus»⁸⁴ для брата Тармо (1995)

«Concentus», написаний у 1995 році, став першим опусом Р. Ееспере після «мовчазного періоду». Назва твору це щось більше, ніж просто заголовок, перш за все, вона – ключ до розуміння музики, який допомагає слухачеві відчувати її справжню сутність. Історія назви означеного опусу має довге музичне «коріння». Слово *concentus* можна зустріти в заголовках збірок пісень та мес, на титульних листах скрипкових сонат Й. Г. Шмельцера (*Johann Heinrich Schmelzer*, 1623–1680) та оркестрових сюїт Й. Фукса (*Johann Joseph Fux*, 1660–1741). Воно, на нашу думку, не є жанровим позначенням, а скоріше стало образним виразом. Синоніми «концентуса» – «концерт», проте в первісному значенні цього терміну, а також «симфонія», в тому сенсі, який на ранньому етапі надавали цьому слову композитори

⁸⁴ Eespere T. (piano) Concentus H-Moll, 2018. URL: <https://youtu.be/7u1tsWiC9bY> [143].

Джованні та Андреа Габріелі (*Giovanni Gabrieli*, 1555–1612, *Andrea Gabrieli*, 1533–1585) та Г. Шютц (*Heinrich Schütz*, 1585–1672) – співзвуччя голосів та інструментів.

Concentus значно старший за термін *concerto*. У Середньовіччі його також використовували як латинський еквівалент грецького слова «гармонія». Так називали свої твори композитори Я. Обрехт (*Jacob Obrecht* 1457–1505), Г. Гасслер (*Hans Leo Haßler*, 1654–1612) та А. Хакенбергер (*Andreas Hakenberger*, 1574–1627). Терміни «концентус» (*concentus*) та протилежний до нього «акцентус» (*accentus*) зазначені в трактаті німецького музичного критика XVI століття А. Фогельзанга⁸⁵ (*Andreas Vogelsang*, 1490–1590) «Мікролог про практичну музику» (*Musicae Activae Micrologus*), датованого 1517 роком, на титульній сторінці якого було зображено міфологічні образи Орфея та Евридіки, що символізувало неймовірну силу музики, здатну повертати до життя. Це можна порівняти з фактом повернення Р. Ееспере до написання творів для фортепіано. А. Фогельзанг зазначає, що концентусом називали все, що співається... акцентусом – що зачитується». Цей трактат також у заголовку відсилає до відомого однойменного тексту італійського музичного теоретика та педагога Г. Аретинського [201]. В польському музичному житті в ранній період бароко композитори зверталися до жанру мотету, духовного концерту, мадригалу та *конценту*. Зокрема, була відома збірка *Atonici concentus* («Гармонічні співзвуччя», 1626) К. Коккі (*Claudio Cocchi*), яка містить твори в концертному стилі для п'яти голосів та *basso continuo* [207, с.378].

Концертний стиль охоплює особливості, спрямовані на виконання музичних творів перед публікою. Означений напрям визначається, перш за все, високим рівнем віртуозності інтерпретатора, передбачає поглиблене розуміння змісту творів та його ретрансляції підчас втілення, що створює

⁸⁵ Орнітопархус – переклад прізвища Фогельзанг грецькою мовою. Відомий також як Фогельхофер (*Vogelhofer*), Фогельмайєр (*Vogelmaier*) і навіть Фогельштеттер (*Vogelstätter*).

неповторний момент спільного зв'язку та динамічної взаємодії між виконавцем та публікою. Опуси естонського митця періоду творчої зрілості, здебільшого, написані на замовлення видатних піаністів, орієнтовані для концертного виконання та підпадають під цей напрямок.

П'єса Р. Ееспере «*Concentus*» характеризується художньою стриманістю, яка віддзеркалює подібність до середньовічних жанрів. Це твір, музика якого занурює слухачку аудиторію в атмосферу ліричної медитативності та приводить у стан споглядальності. Свідома простота музичної мови опусу дивовижно розкривається у виразних тонких нюансах, що впливають на емоційне забарвлення та викликають духовні переживання. Ця простота твору увиразнюється та стає багатошаровою завдяки смисловим мікроподіям, які відбуваються на різних етапах його структурної організації. Смислові деталі дозволяють виражати нюансовані відчуття, роблячи музику більш наповненою, змістовно насиченою та значущою. Таким чином, «*Concentus*» переносить слухача в особливий світ, де простота не виключає різноманітності вираження та стає ключем до розкриття багатства виконавських засобів виразності, які таїть цей витончений музичний твір.

Отже, проаналізуємо детальніше концертну п'єсу «*Concentus*» та виявимо принципи, що проявляються в композиційній, музично-мовній та образно-драматургічній організації твору. Також детально простежимо особливості виконавської концепції Т. Ееспере означеного опусу.

Твір написано у складній тричастинній формі. Його структура підкреслює майстерність композитора в обробці музичних елементів та їх злагодженій взаємодії. Схематично форму «*Concentus*» можна зобразити наступним чином: $A | B C B | A$, де $B-C-B$ структурно представляє собою середній розділ. Перший елемент форми – A (такти 1-64), представлений взаємодією двох голосів, що створюють врівноважений характер протистояння статичності та динаміки у творі. Семантичне значення голосів породжує відчуття одухотвореності музичного звучання. Середній розділ твору виступає як центральний епізод, що відрізняється імпульсивністю,

більшою емоційною насиченістю та контрастує відносно до крайніх розділів. Вона заснована на використанні тематичного матеріалу, який вносить нові музичні елементи та збагачує загальний контекст твору. Тематичний матеріал *B* (такти 65-78) містить у собі елементи звукозображальності, зокрема, імітуються «маленькі дзвоники». Для їх імітації автор звертається до прийому *Martellato* та вдвічі сповільнює темп музики. Відмітимо також використання подовженої педалі, що утримується протягом шести тактів поспіль. Для матеріалу епізоду *C* (такти 79-96), що контрастує за характером із попереднім розділом, характерним є викладення шістнадцятими тривалостями з пунктирним ритмом, який створює ефект схвильованості, наполегливості та рішучості. В цьому розділі є затактові окличні інтонації, що підкріплюються контрастами у динаміці. Далі слідує епізод *B* (такти 97-110), але після бурхливого «потокую» шістнадцятих музика сприймається значно спокійніше.

З огляду на сказане, зазначимо, що у «*Concentus*» Р. Ееспере двічі підкреслює єдність статичного та динамічного начал: у крайніх розділах *A* – це остинатний перший голос, мелодичний другий; у середньому – рухлива дієвість. Такий прийом створює ефект стрімкого розвитку музичного наративу, підкреслюючи зміну настроїв. Кожний розділ має свої унікальні характеристики, але разом вони формують комплексну й гармонійну музичну структуру. За фактурним викладенням, інтонаційними зворотами та загальним емоційним забарвленням розглянутого твору, можна провести паралелі з відомою композицією А. Пярта «*Für Alina*». В своєму творі Р. Ееспере, використовує класичну нотацію, а також вказує тональність (сі мінор), розмір (змінний), детально прописує темпові та динамічні ремарки. При цьому Р. Ееспере створює алузію на стиль колеги – *tintinabuli* – за допомогою статичності одного голосу (октавний унісон звука «сі» в крайніх регістрах), що нагадує великий дзвін та мелодійності другого голосу, який викладено з подвоєнням у дециму та сексту.

Першим виконавцем «*Concentus*» є Т. Ееспере, якого, власне,

композитор вказав у ремарці-присвяті на початку твору: «Моєму найкращому другові, братові Тармо» (див. додаток А, нотний прикл. 5). У 1995 р. відбувся реліз компакт-диску з однойменною назвою [135]. Піаніст принципово ставиться до композиторських ремарок, на нашу думку, робота над творами для платівки відбувалися в тісній творчій співпраці з братом.

Технічна досконалість Т. Ееспере виступає міцним підґрунтям, яке відкриває широкі можливості для художньої інтерпретації. Вишукане туше виконавця відіграло ключову роль у звуковому втіленні твору «*Concentus*». Майстерне використання ним різноманітних тембрів, регістрів інструмента створює враження «безмежного простору» в творі. Віддаленість голосів фактури сприяє поглибленому інтонаційному аналізу поліфонічних пластів, які формують цілісність музичної тканини твору. Піаніст, осмислюючи будову кожної фрази, створює ефект безупинного розвитку. Його точне виконання ритмічних фігур та неквапливий темп передають стан «роздумів» у крайніх частинах, водночас як середній розділ вирізняється контрастним рішучим та збудженим характером, який виконавець виразно втілює.

Особливу увагу варто приділити ритмічній стороні твору, де пунктир спонукав піаніста застосувати гострий та чіткий прийом виконання. Педалізація інтерпретатора також відіграє важливу роль, надаючи опусу необхідний звуковий об'єм та створюючи ефект «храмового простору», начебто звуки утворюють особливу «звукову арку». Отже, з огляду на аналіз інтерпретаторської концепції Т. Ееспере, можна стверджувати, що виконавській версії концертної п'єси «*Concentus*» піаністом властива самобутність та висока творча майстерність, що викликає захопленість у широкої слухацької аудиторії.

«*Ludus tactus*»⁸⁶ для Ральфа Таала (2008)

П'єса «*Ludus tactus*» була написана Р. Ееспере у 2008 році спеціально

⁸⁶ Taal R. (piano) *Ludus tactus* Ralf Taal, Eespere: Februa, 2010. URL: https://youtu.be/VHT4JmIJ_Cw [236].

для фестивалю фортепіанного мистецтва «Klaver»⁸⁷. Твір має досить цікавий композиторсько-виконавський потенціал, адже багатогранність його авторської ідеї потребує значної гнучкості та свободи піаністичного втілення. Назва твору буквально перекладається з латини як «гра дотиків». З особистого листування з композитором⁸⁸ нам відомо, що Р. Ееспере спирався на традиції старовинних майстрів, звідси, доречним буде врахувати той факт, що під поняттям «*tactus*» в музичній теорії XV–XVII століть мався на увазі певний відрізок часу [225]. Отже, можна сказати, що творчий задум композитора в п'єсі можна розглядати з різних боків її програмного змісту.

Композиція будується на чергуванні схожих між собою лаконічних фраз, які утворюють єдину канву твору. Перший мотив, що лунає на *f* як рішуче твердження, після фермати сприймається ніби відлуння. Поступово починається розгорнуте «розмірковування», сповнене переживань і нерішучості. Зокрема, це проявляється в певній мотивній «рвучкості», використанні дрібних шістнадцятих, стрімкий рух яких постійно порушується паузами, та застосуванні переважно тихої динаміки лише з короткочасною появою *f* (див. Додаток А, нотний прикл. 6).

У подальшому динамічний план стає більш рухливим: в основному він змінюється в межах від *pp* до *f*. Здебільшого динаміка хвилеподібна – звучання то поступово затихає, то, навпаки, звукова потужність посилюється. Так розгортаються фраза за фразою. Часом деякі інтонації, немов обриваючи попередні, виникають знову й лунають з новою силою. Музичні фрази то сповнені сумніву, то достатньо наполегливі та впевнені. І знову повертається початковий мотив, але на цей раз він звучить спокійніше.

Після першої кульмінації починається новий виток розвитку (т. 28). Пасажі в партії правої руки супроводжуються важкими «кроками» в партії лівої. На зміну довшим фразам приходять секундові хроматичні ходи, які

⁸⁷ Прем'єра «*Ludus tactus*» відбулася 28 жовтня 2008 року в концертному залі «Естонія».

⁸⁸ Зберігається в архіві автора дослідження.

в подальшому підсилюються у своїй виразності за рахунок пунктирного ритму. Хроматичні «зітхання» звучать із кожним разом більш рішуче та впевненіше. Висхідні «хвилеподібні» пасажі приводять композиторську думку до *f*, після чого раптом настає тиша (т. 63). Друга хвиля розвитку (т. 93), приводить до «зловісної бурі», створеної великим акордовим нарощенням та ущільненням фактури, її поліфонічним розшаруванням, і розширенням звуковисотного діапазону (візуально в нотах цей момент легко ідентифікувати за використанням техніки *martellato*). Таким чином музична ідея підходить до своєї генеральної кульмінаційної точки (т. 126). Після такого сплеску час ніби зупиняється, а музика поступово починає «ціпеніти» й «розчинятися». Кілька пасажів переходять у верхній регістр, фактура спрощується, темп сповільнюється. Автор робить ремарки щодо зміни швидкості з агогічними відхиленнями. З'являються довгі тривалості, покликані гальмувати й зупинити рух. Все завмирає.

Через досить активний та енергійний розвиток музичного матеріалу Р. Ееспере створює ефект «жвавої» розмови, яка динамічно розвивається протягом усього твору. Композитор досягає цього також за рахунок постійної зміни розміру такту, що наближує музику до «живого» людського мовлення, яке не підпорядковується суто шаблонному викладу. Можна сказати, що автор застосовує прийом «звукової мови» – уподібнення словесному вираженню думки шляхом його заміщення звуковими елементами.

Динамічність розвитку також досягається завдяки застосуванню миттєвих регістрових переключень. Варто зауважити, що композитор від самого початку обирає темп *Moderato*, однак помірність руху взагалі не відчувається через використання дрібних шістнадцятих, які чергуються з чвертю або половинною. Ці тривалості викладаються в регістровому протиставленні, що створює неймовірний контраст. Велике значення у цьому плані також має токатна остинатність руху у чергуванні з акцентованим, часом поліфонізованим, синкопованим ритмом. Загалом ритмічний малюнок підкреслює гнучкість і мінливість інтонацій, іноді їх різкість. Композитор

створює ритмічні патерни, що втілюють специфічні настрої та відчуття, наприклад, невпевненість чи нервовість.

Зауважимо, що композитором ретельно проставлена педалізація. Детальність її опису свідчить, що Р. Ееспере бажав передати ясність в образах, без зайвого звукового фону, уникаючи виконавського свавілля. Окремо відзначимо, що автор рекомендує використовувати напівпедаль, яка створює легку завуальованість і надає звучанню додаткової м'якості.

Отже, п'еса репрезентує віртуозність композиторської роботи Р. Ееспере, багатоплановість його мислення, креативність у використанні різноманітних художніх і технічних прийомів. «*Ludus tactus*» – яскравий взірець фортепіанного твору, в якому втілюється оригінальний композиторський задум.

Творчі пошуки Р. Ееспере отримали своє яскраве втілення завдяки інтерпретації Р. Тааля (*Ralf Taal*, 27.03.1974 р.), якому, власне, і присвячений «*Ludus tactus*». Як видатний представник естонської піаністичної школи, Р. Тааль є досить помітною творчою постаттю на світовій музичній арені. Митець закінчив Талліннську музичну середню школу в 1992 році у М. Пакрі (*Maigi Pakri*) і Б. Лукка (*Bruno Lukk*) та Естонську музичну академію в 1998 році під керівництвом Л. Вейнмаа (*Lauri Väinmaa*) та П. Лассмана (*Peep Lassmann*). Під час навчання – брав участь у майстер-класах таких відомих піаністів, як К. Рандалу, А. Валдма, П. Геніушасе, Б. Бермана. У 1990 році виконавець продовжив свій творчий шлях у Ганноверській Академії музики і театру, де його викладачем став А. Володось. Навчання в Німеччині сприяло остаточному формуванню творчої особистості молодого піаніста та подальшому успішному розвитку його виконавської кар'єри.

Варто зазначити, що Р. Тааль лауреат численних національних та міжнародних конкурсів. Його виступи найчастіше отримують високу оцінку критиків та публіки. Серед основних досягнень піаніста слід зазначити перші премії на Міжнародному конкурсі в Усті-над-Лабем (1989), Конкурсі естонських піаністів (1994) та фестивалі-конкурсі «*Con Brio '94*». У 1995 році

Р. Тааль отримав спеціальний приз на Конкурсі піаністів імені Ф. Шуберта в Дортмунді. Талановитий виконавець регулярно виступає як соліст з відомими оркестрами та на міжнародних музичних фестивалях.

Окрім виконавської діяльності, Р. Тааль є також відомим педагогом. Він працює на кафедрі фортепіано в Академії музики і театру Естонії в Таллінні, де навчає молодих талановитих піаністів, передаючи їм свої знання та досвід.

Виконавський стиль митця відзначається віртуозністю техніки, виразністю звуковидобування, а також глибинністю інтерпретації. Його виступи завжди залишають незабутні враження та укріплюють престиж Естонії як музичної країни, яка багата на талановитих артистів. Отже, не дарма Р. Ееспере відзначив саме Р. Тааля, присвятивши йому цей твір.

Розглянемо детальніше інтерпретацію «*Ludus tactus*» піаністом та виявимо основні принципи його виконавського підходу. В цілому зауважимо, що Р. Тааль не ігнорує композиторські вказівки, щодо звукової реалізації, але віднаходить оригінальні засоби втілення особистого бачення цієї композиції. Передусім, відзначимо виразність музичної тканини й почуття смаку виконавця в роботі з її колористичним забарвленням. Його туше відрізняється поєднанням м'якості та «кристалічності» у верх-ньому регістрі з об'ємністю і, разом з тим, витонченістю у нижньому. Підхід Р. Тааля до роботи над звуковим віддзеркаленням композиторського програмного задуму повністю відповідає розумінню поняття «*tactus*» як «дотик», «торкання», адже, як йшлося вище, це одне з ключових його визначень. Дійсно, Р. Тааль, ніби граючись зі звуками, раптово переключається з однієї задачі на іншу, і робить це з видимою легкістю та віртуозністю.

Майстерність піаніста допомагає йому передати весь спектр динамічних нюансів, які досить детально зазначені композитором. Іноді при прослуховуванні твору складається враження, що музика від дотику рук Р. Тааля «занурюється під воду», поступово наближається, «з'являється»

на деякий час у повній своїй красі, але потім знов «поринає у загадкову глибину». Такого ефекту Р. Тааль досягає, зокрема, за допомогою лівої педалі.

Не дивлячись на доволі рухливу фактуру твору, виконавець не обтяжує звучність, а навпаки, де дозволяє авторський текст, створює відчуття легкості, «невловимого польоту чарівної вуалі». В окремих епізодах, утримуючи бас на педалі, Р. Таалем створюється додатковий акустичний ефект, що нагадує потужний тембр органу. Також педалізація слугує вірним засобом для досягнення яскравої кульмінації.

Дуже чітко піаніст підкреслює ритмічні особливості даного твору. Так, ясно і виразно звучать зміни ритмічного малюнку (особливо пунктир), а також зміни темпів та агогічних нюансів. Окремо відмітимо, що відображення піаністом поняття *«tactus»* як своєрідного «відрізку часу» проявляється у відчутті часу як такого, його просторовій плинності та уривчастості, а також звуковій організації музичної тканини.

Згадуючи ідею «звукового мовлення» композитора, відзначимо, що Р. Тааль реалізує її безпосередньо за допомогою звуків, його виконання утворює відчуття вільної плинності «мови», її нестабільності, наполегливості або виразної емоційності. Чітка артикуляція, ритмічність і доволі гнучка динаміка дозволяють слухачеві відчути рухливість і життєвість музичної тканини. Особливо ці якості проявляються в агогіці, адже виконавець досить тонко відчуває міру в її застосуванні, як локально, в конкретну мить, так і в масштабах побудови цілісної форми твору.

Отже, інтерпретація Р. Таалем *«Ludus tactus»* у художньо-технічному аспекті представляє собою неабиякий інтерес, адже в ній майстерно поєднуються відповідність авторського задуму особистісному баченню виконавця, симбіотичному існуванню творчої майстерності митців, що дозволяє слухачеві в повній мірі відчути «гру звукових дотиків у часі».

«Alter ego»⁸⁹ для конкурсу юних піаністів (2011)

Сучасні твори часто містять характерні особливості, які значно відрізняють їх від класичних або романтичних зразків. Під час їх виконання на концертних майданчиках молодий музикант може зіштовхнутися з певними складнощами, що перешкоджатимуть втіленню переконливої інтерпретації та успішному виконанню твору в цілому. Серед них можуть бути як новаторські підходи композитора до техніки гри на фортепіано, незвичні форми, гармонії або ритми, так і своєрідна аура та характер музики. Однак подібні «перепони» можуть мати досить позитивні наслідки, адже вони спонукають виконавця до розширення обріїв його творчої уяви, розкриття його артистичної «самості», розвитку музичного мислення, здійснення постійних художніх розвідок, які занурюють у творчий світ композитора та стимулюють пошук відповідного звукового образу фортепіано. Додамо, що успішне виконання новітньої музики вимагає від піаніста глибокого розуміння музичного матеріалу, різноманітних технічних навичок та креативності у втіленні художнього задуму. Інтерпретація опусів XXI століття є захоплюючим викликом для виконавця, який дає йому можливість продемонструвати свою творчу майстерність.

Серед сучасних європейських композиторів, які нерідко долучаються до співпраці з молодими музикантами, не є винятком і Р. Ееспере. Його концертна п'єса «Alter ego» була написана для конкурсу юних піаністів, що проходив у Таллінні 2012 року [141].

Концепція «Alter ego»⁹⁰ дозволяє митцям розширити можливості творчості, експериментувати, звертаючись до різних граней своєї особистості, які можуть бути недоступні їх звичайному «Я». Який змістовний

⁸⁹ Abolđmova P. (piano) René Eespere – Alter ego, 2013. URL: https://youtu.be/ZTeKpYschUY?si=N_5gRqNuGJlbPXi9 [120].

⁹⁰ Альтер-его (з лат. «інший я») – це реальна або придумана альтернативна особистість людини або персонажа, в характері і вчинках якої відображається постать автора (митця) [8, с.23].

сенс вкладений у фортепіанну п'єсу із програмною назвою «*Alter ego*»? Запропонуємо кілька варіантів його пояснення.

По-перше, звернемося до того, як сам Р. Ееспере розкриває сенс твору: «Альтер-его = Інший Я. Безсумнівно, кожна людина має декілька сторін особистості: сильну (більш рішучу) та м'яку (більш чутливу). Але мало хто здатен їх утримувати в рівновазі (балансі). Ці персони яскраво представлені у даній п'єсі (як частині мене?)»⁹¹. Отже, бачимо, що означене поняття, вказує на наявність двох (або більше) особистісних граней, присутність внутрішнього діалогу або конфлікту думок митця. Таким чином, п'єса «*Alter ego*» виступає як відображення різносторонньої сутності особистості самого автора та його переживань.

Якщо поглянути ширше, то назва твору може вказувати на існування конфлікту або протиріч між різними образами в самій композиції. Тобто твір може сприйматися як спроба виразити напруження або розбіжність саме в музичному контексті. Як правило, подібна дуальність надає досить широке поле для творчої фантазії виконавця, адже осмислення взаємопов'язаних, але, водночас, протилежних за своїм складом образно-емоційних характеристик допускає використання цілого арсеналу не тільки композиторських засобів, але й різноманітних виконавських прийомів.

За допомогою яких виразних і технічних засобів композитору вдалося втілити свій задум, які зразки виконання п'єси «*Alter ego*» існують сьогодні, детально розглянемо далі.

На початку п'єси композитор вказує помірний темп – *Moderato*. Однак, як і у випадку з «*Ludus tactus*», протягом усього твору не виникає відчуття спокійного руху через досить контрастний драматургічний розвиток. При цьому у процесі розгортання тематичного матеріалу Р. Ееспере використовує низку агогічних нюансів, що додають музиці живої виразності, роблять її емоційно більш насиченою.

⁹¹ Лист від 31.07.2023 р. Зберігається в архіві автора дослідження.

Композиційно п'єса складається із двох великих розділів. Перший вміщує в себе три тематичних елементи, що з різних боків розкривають сутність альтер-его митця. Елемент *ritardando*, викладений восьмию тривалостями, виконується прийомом *martellato*. Структура його мелодики складається з «ломаних інтервалів» (переважно септим та секст), що можна символічно трактувати як душевний злам героя, його терзання і емоційні пориви, боротьбу із самим собою.

Другий елемент (*in tempo*) символізує світ високих «небесних» ідеалів: він викладений у верхньому регістрі шістьнадцятьма тривалостями. У той же час, він сприймається як видозмінене продовження першого, чому, зокрема, сприяє ритмічна структура: короткі мотиви, як і раніше, постійно перериваються паузами. На зміну душевному зламу приходить бурхлива рішучість. Звучання верхнього регістру, якому були притаманні м'якість і «кристалічність», тут стає жорстким, рух – стрімким. Отже, змістовне наповнення другого тематичного елементу є драматичним, бурхливо-емоційним. Для втілення цього образу композитор використовує змінний розмір, що створює неочікувані ритмічні акценти, які змінюють динаміку та напруженість музичного наративу (див. Додаток А, нотний прикл. 7).

Третій елемент є кульмінацією першого розділу. Триголосна хорова вертикаль (*ritardando*, т. 31), з точки зору музичної семантики, символізує так звану «духовну гармонію» людини. Тим не менш, сповнена сумного меланхолійного настрою музика занурює у стан туги, підкреслений виразним затриманням в останньому такті побудови. Низхідний верхній голос, що безсило спускається згори донизу та поступово стихає, уособлює образ самотності людини.

Другий розділ (*tempo primo*, т. 36) є більш насиченим за розвитком. Будовою він відповідає структурі першого, проте матеріал кожного із трьох тематичних елементів варіюється та розширюється. Зокрема, епізод, де проводиться перший елемент, розростається із семи тактів до сімнадцяти. Крім цього, зазнає переосмислення і музичний матеріал другого. Рвучкі

короткі мотиви тепер чергуються з довгими пасажами (т. 65), що стрімко злітають знизу догори та поступово розкачують «емоційний човен» твору.

Розширюється і викладається третій тематичний елемент (*poco meno mosso*, т. 81). Авторська ремарка *espressivo* вказує на підвищення емоційно-виразного градуса, але фактично одразу композитор вимагає від виконавця грати *dim. e meno espressivo*, що може означати «охолодження» почуттів, відстороненість і перехід у стан емоційного спокою та споглядання («духовної гармонії»).

У відеоархіві концертів Талліннської музичної школи, що зберігається на платформі *YouTube*, нами було знайдено відео переконливої інтерпретації твору Поліною Аболімовою [120]. Виконання концертної п'єси «*Alter ego*» піаністкою цілком збігається з тими характеристиками, що визначають, на нашу думку, індивідуальність Р. Ееспере та енергетику створеної ним музики. Конкурсантка вміло втілює ретельно підібрані композитором виразні прийоми, тонко реагує на композиторські ремарки Р. Ееспере стосовно динаміки та агогіки. Прослуховуючи кожен пласт фактури, піаністка добре відчуває гармонічну вертикаль, уважно дослухається до пауз, якими насичений твір. Інтерпретаторка дотримується темпу, виставленого композитором, лише на «стиках» розділів дозволяючи собі значні уповільнення (варто відзначити, що піаністка досить переконливо втілює контраст між першим та другим розділами), але потім повертається до основного темпу. Виконавиця доречно використовує щільну колористичну педаль у поєднанні зі співучим туше. У цілому, П. Аболімова грає яскраво та емоційно, як того і вимагає композиторська концепція твору.

«*Persona mea*» для Калле Рандалу (2016)

У фортепіанній музиці п'єси-портрети та автопортрети – це твори, які мають глибокий емоційний зміст. Зазвичай через мову музики в них зображені характери певних особистостей або персонажів, включно із самим

автором. П'єса «*Persona mea*»⁹² віддзеркалює інтроспективні роздуми Р. Ееспере, відбиває тонкі грані його внутрішнього світу, почуттів та емоцій, та стає втіленням його творчого «Я» через мову звуків.

Першим виконавцем «*Persona mea*» став Калле Рандалу⁹³, якому і присвячено твір. Музикант відомий не тільки в Естонії, а й за межами своєї батьківщини. Завдяки тісним зв'язкам із сучасними естонськими композиторами К. Рандалу неодноразово першим репрезентував їх твори на міжнародній музичній арені. Зокрема, він уперше виконав деякі твори К. Сінка, Р. Кангро, Я. Ряетса та Р. Ееспере.

К. Рандалу був удостоєний багатьох нагород на престижних конкурсах: I премія на Міжнародному конкурсі молодих піаністів в Усті-над-Лабем (Чехословаччина, 1971), I премія на конкурсі піаністів республік колишнього Радянського Союзу у Таллінні (1976), лауреат конкурсу ім. Р. Шумана у Цвікау (1981) і конкурсу ім. П.І. Чайковського в Москві (1982), лауреат I премії Міжнародного музичного конкурсу ARD у Мюнхені (1985). Крім цього К. Рандалу виступав із концертами в більшості європейських країн, США, Австралії та Японії. Репертуар виконавця складається з-понад 50 фортепіанних концертів, великої кількості сольних та камерних творів.

Прем'єра п'єси відбулася 10 липня 2016 року на фестивалі «*Glasperlenspiel*»⁹⁴, що проходив у Тартуській церкві Святого Іоанна. За згадками естонської преси це був унікальний проєкт злиття музики та поезії в одному концерті «*Eesti asi*»⁹⁵, де К. Рандалу виконував добірку творів естонських композиторів, а поет І. Хірв (*Indrek Hirv*) читав вірші. Саме того вечора вперше пролунав музичний твір Р. Ееспере «*Persona mea*», який, за словами автора, став «намальованим звуками автопортретом» [157].

Розкриваючи зміст п'єси, Р. Ееспере пише⁹⁶: «...цей твір

⁹² З лат. «моє Я» або «моя персона, особистість».

⁹³ Ест. *Kalle Randalu*, рік народження 1956-й.

⁹⁴ З нім. «Гра в бісер».

⁹⁵ Буквальний переклад – «Естонська річ».

⁹⁶ Лист від 07.08.2023 р. Зберігається в архіві автора дослідження.

(«*Persona mea*») – малоформатний автопортрет. Я тут відкрився з трьох сторін: у повсякденних, яскравих кольорах, так би мовити, в позитивному світлі; в інтимній самоті – погляд, спрямований всередину, та під час прийняття вірних чи зовсім неправильних рішень, у більш напруженому, злегка схвильованому стані. Ці настрої були відповідно представлені трьома частинами твору: *Moderato*, *Adagio* та *Allegro molto*».

Піаніст Андре Хінн, який був присутнім на концерті «*Eesti asi*», зазначив, що Естонській музиці притаманна певна загадкова тривожність, яка немов спільний знаменник або водяний знак висвічується в творчості композиторів. Це схоже на спільний мотив або певний елемент, який можна відчутти в більшості композицій. Так само було й на цьому концерті, де музика й поезія взаємодіяли з відтінком осінньої туги. Щодо виконання «*Persona mea*» К. Рандалу, піаніст зауважує, що *Moderato* не було пов'язане з «яскравими кольорами» й «позитивним світлом», а більше нагадувало «повсякденність» композитора; *Allegro molto* в його кольорах справді було похмурим та іноді експресивним. На думку А. Хінна, опис Р. Ееспере другої та третьої частин був «влучним», він відчув «ті самі зв'язки під час прослуховування та міг ототожнити їх з авторським баченням» [там само].

За відгуками естонської преси концерт «*Eesti asi*» пройшов на високому рівні. Великою мірою це стало можливим завдяки грі К. Рандалу, яка «віддзеркалює найкращі виконавські традиції естонської фортепіанної школи», отримані від свого викладача Б. Лукка й завжди відрізняється «знаком якості»: технічно бездоганна, надзвичайно деталізована, з ясною концепцією, культурна та витончена [там само]. Варто зазначити, що К. Рандалу навчає багатьох естонських піаністів у Німеччині. Автор статті А. Хінн із ностальгією пригадує ті часи, коли студентам не потрібно було покидати Таллінн, щоб вчитися у маестро. А. Хінн також зазначає, що завдяки «симбіозу найкращих естетичних надбань» естонської музики та високих вимог західної культури, означений концерт перетворився на «безцінний досвід, що розширив кордони сучасного мистецтва» [157].

Отже, розглянемо докладніше структуру й музичні прийоми концертної п'єси «*Persona mea*», а також проаналізуємо її емоційні характеристики. Дійсно, у творі відчувається присутність того самого «спільного знаменника», про який говорив А. Хінн: перша та друга частини заворожують своєю меланхолійною красою. Третя ж, де ритмічна жвавість стає основою динамічного розвитку, має ознаки скерцо.

Перша частина (*Moderato*) відкривається експонуванням повторюваного мотиву на *tr*, світлого задумливого образу, який пронизує всю частину (див. Додаток А, нотний прикл. 8). Зазначимо, що настрої, як важливий аспект психологічного стану може впливати на різні сторони життя, в тому числі, здатність до «прийняття правильних та важливих рішень», взаємодію з іншими людьми та загальний рівень задоволеності життям. При цьому емоційний фон може бути як позитивним або негативним, так і нейтральним. Останній варіант вважаємо характерним для першої частини «*Persona mea*».

Фактура *Moderato* переважно двоголосна. Лейтмотив складається з двох елементів. Перший викладено шістнадцятими тривалостями, що спираються на ступені ля мінору в партії правої руки та VII септакорду – лівої руки. Другий – звуки тих самих ступенів та їх переміщення, проте вже половинної тривалості, розташовані октавою вище, що розширює звуковий простір твору. Основним штрихом виконання цього лейтмотиву композитор вказує *legato*. Обидва його елементи поєднуються за допомогою педалі. Взагалі п'єсі притаманна щільна педалізація, проте щоб уникнути занадто брудного звучання, Р. Ееспере водить позначку напівпедалі (в нотах *x Ped*) та чітко вказує в тексті, де саме брати її, а де повну педаль. Об'єм п'єси також створюється композитором завдяки ретельно продуманому динамічному плану. У *Moderato* присутні градації від *pp* до *f molto*.

Композиція першої частини складається з двох періодів (32+27 тактів). Р. Ееспере використовує в ній змінний розмір, на відміну від двох наступних частин. Цей прийом у *Moderato* підсилює ритмічний пульс і динаміку розгортання композиторської думки. В окремих випадках (такти 10,11

та 41,42) нерегулярний розмір сприяє створенню акустичних ефектів, таких як відлуння чи віддалення. Кульмінація першого періоду співпадає з 22-м тактом – у нотному тексті октавне подвоєння в партії правої руки і динаміка *f*. Композитор використовує октавні унісони та додає акорди-кластери (такти 24,25), задіює більш широкий діапазон фортепіано.

Точка найбільшого напруження другого періоду приходить на такт 42 (в нотному тексті *f molto*). Завершується частина матеріалом, що побудований на висхідних тонових мотивах, які підіймаються від звука ля бемоль до соль другої октави. В останніх трьох тактах звук соль повторюється, ритмічно варіюючись. Композитор проставляє ремарку *rit.* та нюанс *pp*.

Фактура другої частини (*Adagio*) прозора та розріджена. Композитор вказує розмір 4/4 (в першій частині цей розмір змінювався) і тональність до мінор (за контрастом до першої частини, де головний тематизм побудований на поліладовій основі з опорою на дорійський «ре»). Як один із найповільніших темпів, що зазвичай створює спокійну та медитативну атмосферу музики, темп *Adagio* дозволяє музичній думці розгортатися неспішно, із великою виразністю, надаючи звукам можливість «дихати», а слухачам – почути кожен ноту. Отже, Р. Ееспере чинить глибокий емоційний вплив на слухачів: *Adagio* стає, на нашу думку, виразом туги, суму та навіть певної загадковості. У цій частині Р. Ееспере також імітує перебір струн каннеля шляхом використання верхнього регістру та розкладеного руху мелодії по опорних ступенях тональності, з повторюваним останнім звуком, що ніби втілює зосередженість авторської рефлексії – той самий «погляд всередину» себе, про який говорив композитор.

Доповнює основний тематичний елемент хорова вертикаль, з низхідним мелодичним рухом (т.68). Щоб підкреслити емоційний відтінок музики, композитор використовує паузи. Вони також впливають і на виразність частини, створюючи контраст між гучними та тихими моментами. Динамічний план коливається в межах від *p* до *mf*. Р. Ееспере досить точно вказує нюанси *cresc.* та *dim.*, а також позначки стосовно педалізації.

Третя частина (*Allegro molto*) є втіленням скерцозного образу, проте замість гумору та пустощів музика передає схвильований та напружений стан. Починається частина експонуванням основної теми, яку Р. Бєспєре розміщує в нижньому регістрі. Інтонанційно вона спирається на інтервал чистої квінти. Композитор вказує початкову динаміку *p* з поступовим збільшенням гучності, ніби натякаючи на подальше загострення конфлікту. У наступному реченні фактура теми трансформується у двоголосся, при цьому вертикаль утворюється переважно дисонуючими інтервалами (такт 110). Стан неспокою та схвильованості досягається композитором за рахунок нерівномірності фразування та застосування синкопованого ритму. Також для підсилення цього ефекту Р. Бєспєре використовує паузи та контрастну динаміку; зазначимо, що в цій частині твору митцем досить чітко проставлена й ритмічна педаль.

Новий тематизм з'являється в такті 126: в партії правої руки автор створює мелодичні фрази з синкопами, у лівій – ритмічну пульсацію (восьмі тривалості на першу та третю долі такту). Наближаючись до першої кульмінації композитор застосовує октавне подвоєння мелодичних побудов (т. 140). Пік розвитку музичної думки на даному етапі співпадає з тактом 148 (в нотному тексті динаміка *ff*).

Далі знов на *mp* проводяться мелодичні мотиви з ритмічним супроводом у партії лівої руки. Поступово динаміка збільшується до *ff*, приводячи композиторську думку до генеральної кульмінації (т.165). Для підсилення драматичного ефекту та надання образу більшої ваги та напруження митець тричі використовує акордові фанфарні вигуки (т. 165,169,173). Після кульмінації слідує спад напруження – тричі повторюється низхідний пасаж на органному пункті *До*. Композитор вказує фінальною динамікою *pp* та маркує позначку *senza rit*, а в останньому такті використовує фермату. Напряга поступово зменшується і звучання зникає. Таким чином завершується «музичний портрет» автора.

2.2.2. «*Tactus musicus*» для фортепіано з камерним оркестром (2018)

Назву «*Tactus musicus*», за словами автора⁹⁷, можна трактувати як «дотик музики». На нашу думку, це є досить неординарним творчим рішенням митця. Щоб глибше зрозуміти контекст композиції потрібно більш детально проаналізувати історію виникнення опусу, спираючись на матеріали естонської преси та особистий контакт автора дослідження із композитором.

Талліннська музична середня школа сумісно з Талліннським камерним оркестром щорічно організовують весняний концерт «*Kivimäe virtuosid*» (віртуози Ківімяе), метою якого є репрезентація учнівських музичних талантів. Цей захід став справжньою знахідкою для молодих виконавців, адже надає можливість продемонструвати виняткову майстерність перед шанувальниками музичного мистецтва.

У 2018 році особлива увага приділялася двадцяти двом юним музикантам, учням спеціалізованої музичної школи, що мали честь виступити разом з камерним оркестром. Виявлення унікальних музичних здібностей кожного інтерпретатора зайняло центральне місце в цьому заході, аудиторія мала можливість насолодитися вишуканістю та виразністю їх виконання, адже цих молодих людей музика «торкнулася» змалку.

Окрім того, однією з важливих подій концерту стала прем'єра⁹⁸ «*Tactus musicus*», що був замовлений організаторами спеціально для цієї події. На сцені з'являлися талановиті солісти-учні, а також висококваліфіковані музиканти Талліннського камерного оркестру, які втілювали творчі задуми під керівництвом досвідченого диригента Л. Сірпа (*Lauri Sirp*). За згадками естонської преси ця подія стала яскравим заходом, на якому об'єдналися не лише талант і майстерність, а й «оживала музика» під керівництвом видатного диригента [172].

Повертаючись до прем'єрного твору Р. Ееспере, стисло

⁹⁷ Лист від 03.12.2023 зберігається в особистому архіві автора дослідження.

⁹⁸ 12 квітня 2018 року. Концертна зала «Талліннського будинку Чорноголових». Першовиконання опусу належить піаністці С. Хвичії (*Sofia Khvichia*).

охарактеризуємо закономірності його музичної драматургії та розкриємо комплекс композиторських виразних засобів, а також проаналізуємо виконавське втілення «*Tactus musicus*». Композиція яскраво віддзеркалила основні принципи мислення зрілого майстра, відзначивши Р. Ееспере як ключового учасника цього заходу. В опусі композитор продовжує розпочату в ранній творчості гілку ритурнельності. Циклічна форма складається з шести послідовно зіграних розділів. Принцип *ritorno* присутній як у загальній структурі твору, так і всередині кожного розділу. Барокова течія руху *Allegro* протиставляється *Andante*, що сповільнює плинність музики.

Твір відкривається повільним вступом-роздумом (*Andante*, такти 1-19), який занурює слухача в ліричний світ рефлексій автора. Перший елемент – «сплеск енергії», гучний фанфарний вигук, що виконується одночасно оркестром *tutti* та солістом. Композитор вказує динамічний нюанс *ff* як у фортепіанній, так і в оркестровій партіях. Далі на *mp* розпочинається інтонаційне «зародження» основного тематизму, що поступово розкривається в процесі діалогу соліста з оркестром. Автор використовує змінний розмір та проставляє ремарку *poco rubato*, що додає вступу більшої виразності та свободи в інтерпретації. Означена композиторська вказівка – немов «дозвіл» на імпровізаційне музикування, яке дає можливість інтерпретатору виражати індивідуальний виконавський погляд на музику, не обмежуючись вказаним на початку твору темповим позначенням (див. Додаток А, прикл. 10).

У партії фортепіано – прийом *martellato*, що поживляє динамічність розгортання музики та підкреслює значущість тематизму вступної частини. В цій «відвертій розмові» ключовим стає кожен звук, як частка великої «музичної історії» автора. Незважаючи на лаконічність вступу, в нього досить розлогий емоцій діапозон – від піднесення до меланхолії, що підкреслює майстерність композитора в передачі різних образів.

Перший розділ *poco piu mosso* (т.20), представлений тематизмом, що визначає подальший напрямок та емоційний тон композиції. Зміна розміру

(2/4, 3/4 та 4/4), хвилеподібна динаміка (від *p* до *ff*) та стрімкий рішучий характер створюють драматичний образ та енергійність даної частини. Швидкі шістнадцяті ноти та уривчасте фразування із синкопами додають музиці хвилювання та напруженості.

У такті 37, коли звучить *tutti* оркестру, ми відчуваємо поглиблення драматизму (своєрідний «крик душі»), що відображається і в динаміці – композитор вказує відтінок *f*. За допомогою почергових реплік соліста та оркестру, Р. Ееспере підсилює конфліктність музичного образу. Остинатні мотиви, представлені в партії фортепіано (т.43), чітко підкреслюють пульс музики та сприяють нарощенню напруги. Далі слідує її поступовий спад.

З такту 47, ініціатива переходить до оркестру, в партії якого з'являються мелодичні «потoki» шістнадцятих тривалостей, які створюють ефект напливу нової музичної енергії. Перша кульмінація, що припадає на так 59 (нюанс *ff*), маркує найвищу точку напруження розділу, підкреслюючи загострення конфлікту та продовження драматичної сюжетної лінії. Тут міститься зображення душевних метань людини, її внутрішній конфлікт, сум'яття, та переживання. Драматичний характер яскраво втілюється композитором завдяки зміні динаміки, використанню оркестрових та фортепіанних засобів.

Наступний розділ (т.61) контрастує до попереднього матеріалу. Маркером зміни тематизму можна вважати тремоло ударних в оркестрі, що створює ефект «перегортання сторінки». Цей розділ повністю витриманий композитором у розмірі 4/4. Характер музики відрізняється меланхолійним настроєм. Поява дзвоників та ламентозні інтонації в партії оркестру, що спускаються по звуках хроматичної гами, передають духовний стан туги ліричного героя твору. У партії фортепіано Р. Ееспере використовує хорovu вертикаль, підкреслюючи особливий момент роздумів та медитативний образ. Ремарка *quasi campanelli* підсилює асоціацію із дзвонами.

Відносно ритмічної організації музичного матеріалу, варто зазначити наступне: хід шістнадцятих сповільнюється, композитор використовує восьмі

тривалості. Перегуки між фортепіано та оркестром виражають сповільнену динаміку діалогу, у якому виникає невизначеність або невпевненість.

Починаючи з такту 83 відбувається стрімка зміна настрою, відзначена швидкими пасажами в партії фортепіано. Зникає сум та невпевненість – з'являється дієвість та рішучість. Далі плинність руху поступово сповільнюється за рахунок пауз, які «вклинюються» в музичну канву обох партій. Оркестр виконує піцикато в поєднанні із тембром дзвоників. Наприкінці розділу автор вказує ремарку *rit.* та динаміку *pp* і завершення побудови графічно в нотному тексті позначає подвійною тактовою рисою.

Новий епізод відкриває соло фортепіано (т. 94, *poco meno mosso*). Основний матеріал, взято зі вступу, немов контекстуальний звуковий зв'язок із початком твору. Темпова позначка *R. Esopere*, що вказує на легке сповільнення руху, сприяє більшій емоційній виразності музичної думки та неквапливому розгортанню наративу.

Соло фортепіано супроводжують лише звуки трикутника, що створює образ загадковості та невизначеності. Означений інструмент додає тембровий колорит та акустичну текстуру, яка відзначається своєю легкістю та «свіжістю». Цей матеріал є своєрідним підсумком (переосмисленням) попередніх ідей, що поглиблює у «відлуння пережитого досвіду». Далі в усіченому вигляді звучить перший розділ твору (його десять тактів), створюючи ефект незавершеності. Фермата наприкінці побудови сприймається як своєрідне «музичне питання, яке залишилося без відповіді».

Імпульсивно енергійний розділ *Allegro ma non troppo* (т.111) відкривається темою вступу (*martellato* в партії фортепіано), яка тепер звучить більш рішуче – на *f*, що вказує не лише на нарощення динаміки, а й втілює емоційне напруження. Перегуки між оркестром та солістом, а також використання піцикато у струнних додають різноманітності та фактурного ущільнення. Стрімкі пасажі шістнадцятих з повторюваними мотивами, дозволяють солісту розкрити власну технічну витонченість та виразність.

З такту 128 в музиці починається динамічне розгойдування, яке

поступово приводить до кульмінації (т.135). Створюючи потужний та емоційно насичений сплеск, композитор вказує нюанс *rit.*

Розділ *poco meno mosso* (т.137) містичний епізод (графічно в нотному тексті позначаються його межі подвійною тактовою рисою). В цей момент знову звучить фортепіано соло. В музиці Р.Ееспере втілює таємничий ірраціональний образ. Фактура в партії соліста прозора та розріджена. Регістрова віддаленість партій рук надає звучанню особливий характер та створює ефект віддзеркалення звуків у безмежному просторі. Поступово звучання фортепіано підсилюється оркестровими групами, які не суперечать солісту, а навпаки, доречно підтримують його інтонаційно.

Розділ *Andante* (т.152) увиразнюється особливою тембровою палітрою, яка підсилює меланхолійний образ музики. Генеральна кульмінація твору припадає на т.165, що позначений динамічною ремаркою *f.* Цей момент характеризується поглибленням та психологізацією образу. Ритмічний плин шістнадцятих у партії соліста, спільно з піцикато в оркестрі, створює ефект «цокання годинника». Щось невблаганно наближається, викликаючи враження невідворотності або важливого розвитку подій. Нюанс *poco rit.* вказує на поступове сповільнення темпу, що сприяє ще більшому поглибленню емоційного виразу. У момент коди (*in tempo*) Р.Ееспере стверджує свій фінальний висновок, який і завершує твір.

Інтерпретація «*Tactus musicus*» С. Хвичією [172] вирізняється внутрішньою глибиною та раціональним підходом, що надзвичайно добре поєднується зі змістом твору. Між тим, як відомо, головним завданням інтерпретатора є проникнення головною ідеєю композиції та адекватне відтворення її сутності. Характер артистичності піаністки може здатися дещо відстороненим та холодним, але він стає необхідним елементом її виконавської концепції. Ансамблеве мислення інтерпретатора проявляється в особливому балансі між фортепіанною фактурою та оркестром. Сприйняття музики Р.Ееспере та вміння виконавиці взаємодіяти з великим колективом досвідчених музикантів говорять про досить високий професійний рівень та

осмислене розуміння юною піаністкою музичної мови митця.

Якщо абстрагуватися від звукообразів, створених Р. Ееспере, то гра С. Хвичії виявляє індивідуальний підхід до композиторського задуму. Як видається, найбільше відповідають намірам автора контрастні розділи, тобто ті, в яких виконавиця може продемонструвати свою технічну майстерність. У більш статичних розділах піаністка повною мірою втілює образ спокою, у жвавих – вона затушовує властиву музиці афективність, тим самим значно звужуючи її змістовний план. С. Хвичія вдало вибудувала форму твору, надаючи їй цілісності за допомогою спрямованої течії руху. При цьому, інколи, музичний матеріал у виконавиці втрачає вишуканість звукопередачі, що є дуже помітним, адже темброві фарби для музики Р. Ееспере мають досить важливе значення. Втім С. Хвичії вдається досягти виняткової синергії підчас виконання твору з оркестром; це викликає емоційне відгук у слухачів. І публіка, і диригент Л. Сірп виявилися чуйними до інтенцій молодшої піаністки та підтримали її підчас творчого процесу.

2.2.3. П'єси для юних виконавців

У 2000-х роках Р. Ееспере пише нові п'єси для дітей. Однак це вже не просто програмні мініатюри, що можна об'єднати в збірку. Кожен твір має оригінальну назву, в яку автор вкладає певний психологічний підтекст. Проте, є дещо спільне, що об'єднує дитячі твори періоду становлення та означені п'єси для молодих музикантів. Це, на нашу думку, спрямованість на більш компетентну виконавську аудиторію, що свідчить про професійну зацікавленість композитора в підготовці кваліфікованих піаністів. Важливим аспектом подібного спрямування є передача власного життєвого досвіду та професійних знань наступному поколінню музикантів. Направленість Р. Ееспере на академічну та професійну підготовку піаністів свідчить про значущість творчого внеску композитора в музичну освіту та культуру. Таким чином, митець не просто створює музику, а й активно впливає на розвиток музичної спільноти та формування професійної аудиторії.

У фортепіанних п'єсах нового періоду простежуються принципи

мислення, типові для творчої манери зрілого митця. Основні риси його ритміки корінням проростають у народну музику. Перш за все це тяжіння до поліритмії, поліметрії, провідна роль остинатності. У кожній мініатюрі композитор використовує змінний розмір, впроваджує ритмічні фігури з пунктиром та органічно задіює широкий діапазон фортепіано.

Виходячи зі сказаного, зазначимо, що вивчення та виконання означеного музичного матеріалу позитивно впливає на розвиток образного мислення, розширення звукової майстерності. Цей процес сприяє більш глибокому розумінню та осмисленню музичних концепцій, а також допомагає виконавцю проявити власну творчу особистість. Тож, розглянемо більш детально композиції, що створені в часи незалежної Естонії.

П'єса «*Idée fixe*» Р. Ееспере (2000) відзначається своєрідністю та значним потенціалом, що розкривається як у композиційному аспекті, так і під час виконавської реалізації. Важливою ознакою композиції є її енергетика. У контексті концертного виконання «*Idée fixe*» сприяє виявленню віртуозно-артистичних якостей піаніста. Вона може стати своєрідним полем для прояву творчої індивідуальності юного музиканта, його технічної вправності та емоційної виразності. Отже, унікальність твору полягає у відкритості авторській концепції до реінтерпретації.

Виконання цього опусу різними піаністами підкреслює, що під час звукової реалізації музичний твір набуває різноманітних адаптивних форми, але при цьому зберігається його ідейно-художня сутність. Це свідчить про універсалізм та гнучкість композиторської майстерності.

Троє виконавців різних за віком та піаністичними здібностями представили власні інтерпретації п'єси. Вперше вона пролунала у виконанні Вікторії Зейлья (*Viktoria Zeilja*), прем'єра відбулася 24 жовтня 2000 року в концертному залі «Будинку Братства Чорноголових»⁹⁹.

Яскравою, в аспекті образного втілення та технічної реалізації, стала

⁹⁹ *Blackhead Brotherhood House.*

інтерпретаційна версія Р. Таала. Виконавський досвід піаніста проявляється в його здатності не лише передати емоційний настрій композиції, а й у невимушеності трактування світу дитинства. Його інтерпретація увійшла до компакт-диску 2002 року із назвою «Фортепіанна музика естонських композиторів для дітей та юнацтва» 2002 року [145].

Цікавою збіркою є платівка під назвою «Для моєї молодшої сестри» (2008), яка включає 29 фортепіанних творів, написаних естонськими митцями для дітей та юнацтва, у виконанні учнів Талліннської музичної школи [198]. Серед яких є і дві роботи Р. Ееспере – означена «*Idée fixe*» та п'єса «*Process*». Виконали твори музиканти: Х. Марьямаа (*Holger Marjamaa*) та В. Соосалу (*Valter Soosalu*) відповідно.

Інтерпретація «*Idée fixe*» Х. Марьямаа (*Holger Marjamaa*) характеризується тим, що наділяє твір особливим відтінком витонченої виразності, підкреслюючи унікальні аспекти авторської концепції, та, в цілому, додає новий вимір емоційного насичення. При цьому піаністові вдається зберегти важливий баланс між технічною вправністю та образною виразністю, що дозволяє слухачам об'єктивно відчутти та оцінити красу означеної музичної п'єси Р. Ееспере.

Назва твору «*Idée fixe*» з французької мови перекладається як «нав'язлива думка», що наштовхує інтерпретатора на пошук стабільних засобів композиторського втілення програмної ідеї-образу. П'єса побудована із використанням ключового мотиву, що повторюється протягом композиції та закріплюється у свідомості слухача.

Окремо відмітимо, що «ідея фікс» – крилатий вираз, який є похідним з художньої літератури й зазвичай асоціюється з творами, в яких такий повторюваний мотив має особливе значення або символізує певну ідею, почуття або персонажа. В музиці цей вираз набув поширення після того, як був використаний Г. Берліозом у його «Фантастичній симфонії» Митець застосував тему «*Idée fixe*» для символізації коханої особи, означений лейтмотив повторюється протягом усього твору, змінюючись і

трансформуючись відповідно до розвитку сюжету. Відтак, термін «нав'язлива думка» почав використовуватися для опису подібних мотивів і в інших музичних творах.

Системний аналіз «*Idée fixe*» викликаний, перш за все, педагогічним та виконавським інтересом, адже п'єса створена для вивчення юними музикантами та орієнтована на особливості їх фізіологічного розвитку та інтелектуального рівня. Жвава ритміка твору спонукає піаніста до енергійного та бадьорого виконання. Композитор вказує досить швидкий темп *Allegro assai*, який підкреслює динамічність розвитку музичного матеріалу. Скерцозність в п'єсі втілюється за допомогою змінного розміру тактів, уривчастому фразуванню та хвилеподібній динаміці. Гра з розмаїттям звукових відтінків відкриває можливості для експериментів, де юний виконавець зможе навчитися контролювати силу звуку. Музика то наближається здалеку, створюючи ефект віддаленого звучання, то поступово зникає. Подібна хвилеподібна динамічна драматургія дозволяє виконавцеві потренуватися в її яскравому відтворенні при формуванні цілісної художньої концепції.

Композитор задіює весь діапазон фортепіано, розпочинаючи п'єсу в нижньому регістрі, що створює особливий загадковий образ. Починається твір на *pp* (протягом п'яти тактів); далі композитор вказує нюанс *cresc.* (т.5). У динаміці *mf* в партії правої руки лунає мотив, що стане ключовим – «нав'язливою думкою».

Перша кульмінація припадає на середній розділ складної тричастинної форми (*f molto*). Він повністю витриманий у розмірі 3/4. В основі тематизму – остинатна формула: в партії правої руки кластери, що повторюються. В лівій з'являються мелодичні мотиви, засновані на інтервалі малої секунди, які збільшуються в тривалості та спускаються у нижній регістр. Напруження теж поступово спадає. Р. Ееспере вказує нюанс *poco a poco dim.*

Генеральна кульмінація припадає на останній розділ (точка золотого перетину, т.86). Автор вказує вперше нюанс *ff*. Далі одразу звучить

початковий мотив у динаміці *pp*. В фактуру влітаються акорди-вигуки фанфарного типу, що звучать у верхньому регістрі на *f*. Після ремарки *dim*, музика поступово завмирає.

Отже, спираючись на системний аналіз п'єси, зазначимо, що стійке поєднання швидкого темпу, остинатних ритмічних формул, специфічного вимову та фактури, свідчать про наявність в «*Idée fixe*» «токатного комплексу» (за О. Бондаренко). Цей композиційний прийом став ключовим для розвитку музичного матеріалу в п'єсі. На думку Бондаренко О.М: «токатність як художній засіб виразності, може проникати в інші жанри, сприяючи їх динамізації» [7, с.13].

П'єса «**Процес**»¹⁰⁰, написана у 2000 році, привертає увагу бадьорим настроєм, який створюється завдяки дотепному гумору Р. Ееспере. Вказівка автора *Presto* не лише визначає темп композиції, але й натякає на швидкий біг ідей чи образів підчас виконання музики на естраді (виконавський **процес** – гра слів). На нашу думку, версія назви «*Perpetuum mobile*» добре віддзеркалила б безперервний рух та енергійність цієї п'єси.

Розпочинаючись на *f* стрімким пасажом вісімок у партії правої руки, музика задає жвавий та імпульсивний тон. З приєднанням нижнього голосу (т.10), що фактично дублює мелодію (в терцію чи дециму), фактура п'єси розширюється. Музика звучить вже начебто зі стереофонічним ефектом. Іноді цей голос виконує функцію супроводу, що будується на повторі терцієвих мотивів. Мелодична лінія обох голосів втілює скерцозний образ. Її напрямок, то вгору, то вниз, надає музиці більш динамічний характер, що дає змогу виконавцю проявити майстерність у втіленні досить незвичних, технічно не простих хвилеподібних пасажів.

На противагу першому розділу, середній – увиразнюється більш статичними настроями (т.52). Композитор використовує змінний розмір такту; фактура, що спочатку складалася переважно з пасажів, перетворюється

¹⁰⁰ Першовиконання твору належить Анні Прелковій (*Anna Prelkova*).

на хорал. Верхні голоси представлені остинатними акордами кластерами, а лінія басу спускається поступово вниз (т.65). Далі повертається початковий тематизм зі стрімкими пасажами (т.99).

Синкопована ритміка твору, велика кількість пауз та фанфарні вигуки, що побудовані по звуках розгорнутого тризвуку, надають музиці енергійності. Штрихи стакато та легато, акцентування та контрастна динаміка створюють багатошарову звукову композицію, де кожен елемент знаходить своє місце та значення. Генеральна кульмінація припадає на фанфарні вигуки (т.103). Фінал п'єси з низхідним пасажем у паралельному русі закріплює враження завершеності та закінчення музичного «процесу».

Виконання п'єси В. Соосалу (*Valter Soosalu*) заслуговує аналітичної уваги, бо відзначається своєю точністю та чіткістю, що свідчить про високий рівень технічної майстерності піаніста. Тож проаналізуємо інтерпретаційну версію твору, представлену естонським митцем.

Музикант розсудливо вибудовує та розвиває музичні фрази, точно передає динамічні відтінки, що додає осмислення та глибини його інтерпретації. Важливо, що він дотримується визначеного композитором темпу, але при цьому піаністу вдається уникати зайвої квапливості та надлишкового хвилювання. Це свідчить не лише про його вміння відтворювати композиторські засоби, але і про осмислений власний підхід, що базується на фаховому виконавському досвіді.

Чітка ритмічна пульсація та координаційні зіставлення музичних фраз, де превалює паралельний рух, підкріплюють метроритмічну організованість виконання піаніста. Це свідчить про його вміння не лише виразно виконувати окремі елементи твору, приділяти увагу деталям, але і про спроможність об'єднувати їх, створюючи цілісне враження.

Інтерпретація В. Соосалу в цілому є досить енергійною та гармонійно взаємодіє з композиторською концепцією. Піаніст репрезентує авторський текст достовірно та яскраво, що дозволяє слухачеві насолоджуватися захоплюючою подорожжю у світ звуків та ритмів. Все це формує унікальний

музичний процес, що робить виконання В. Соосалу оригінальним.

Ще однією цікавою композицією Р. Ееспере стала п'єса «Суперники». Її було створено у 2001 році на замовлення товариства Рудольфа Тобіаса. Прем'єра відбулася на конкурсі піаністів у рамках XI Музичних днів імені Р. Тобіаса в травні 2003 року. В архіві естонського музичного інформаційного центру зберігається фотокопія авторського рукопису першої сторінки твору, на якому представлений зразок почерку Р. Ееспере (див. додаток А, нотний прикл.9).

Інтелектуальний гумор композитора проявився не лише в музичному змісті обов'язкового для конкурсу фортепіанного твору, а й у виборі його назви, що має досить глибокий сенс. Обираючи такий заголовок, Р. Ееспере вдається вдало поєднати серйозність концепції з елементами гри та гумору. Слово «суперник», по своїй суті, означає того, хто виступає проти, але в контексті гумористичної інтерпретації композитора це, скоріше, іронічний погляд на конкуренцію в мистецькому часопросторі.

Такий вибір назви свідчить, що композитор враховує не лише серйозні прагматичні аспекти процесу створення музики, але й підкреслює важливість невимушених веселощів та креативного підходу до власної роботи. Гумор у цьому випадку є не лише засобом для розваги конкурсної аудиторії, а й формою вираження авторського досвіду та гнучкості мислення.

Відзначаючи такий аспект творчості, підкреслимо, що Р. Ееспере прагне зробити свою творчість привабливою для широкого кола слухачів, вводячи елемент гри та гумору в серйозний світ академічної музики. Такий твір відкриває нові шляхи розуміння конфліктних ситуацій, даючи змогу слухачеві глибше відчувати різноманітні сторони суперництва. Ця композиція стає не лише втіленням певного звукового образу, але й артистичним виразом важливих аспектів міжособистісних відносин та взаємодії виконавців, що беруть участь у конкурсних змаганнях.

2.2.4. «Втеча в дитинство» для оркестру піаністів (2016)

Зазначимо, що вперше в історії музичної культури звучання чотирьох

клавішних інструментів поєднав Й. С. Бах у своєму концерті (*Concerto for 4 Harpsichords, BWV 1065*). У творчості композиторів ХХ століття простежується відновлення інтересу до написання творів для нестандартних за складом ансамблів. Яскравим прикладом експериментальності такого поєднання є твір відомого нідерландського композитора-мінімаліста С. тен Холта (*Simeon ten Holt, 1923–2012*) «*Canto Ostinato*»¹⁰¹ (1976). Композиція складається зі ста шести музичних патернів, що можуть повторюватися будь-яку кількість разів за бажанням виконавців, з варіаціями або без, та в будь-якому темпі та динаміці. Вибір надано на розсуд музикантів. Для виконання композитор обрав склад із чотирьох піаністів на чотирьох фортепіано, але існують варіанти інтерпретації твору не тільки для нього. В цьому сенсі, на нашу думку, неважливо, на якому інструменті грають «*Canto Ostinato*» – на чотирьох маримбах, струнних чи органі. Кожен варіант, з поправкою на семантику нового тембру, неминуче несе в собі фортепіанний код та початкову призначеність для роялю¹⁰² [217].

У своїх творчих експериментах Р. Ееспере втілює досить сміливі ідеї, що знаходять реалізацію в опусах, здатних переносити слухачів у захопливі світи. Такою, на нашу думку, стала його композиція під назвою «**Втеча в дитинство**» (*Escape to Childhood*), написана у 2016 році, що відзначається масштабністю та нестандартним композиторським підходом. У даному творі відчувається дух епохи романтизму, як у сповненій змін гармонії, так і в емоційній палітрі. Цей опус, що очевидно з назви, підштовхує на подорож у світ дитинства, але, за задумом Р. Ееспере, це не просто ностальгічне відзначення минулого. Композитор використовує фортепіано, щоб відтворити його романтичний звуковий образ. Такий прийом відкриває нові

¹⁰¹ Riemsdijk J., Rumiantsev T., Sandra & Jeroen van Veen (pianos). Canto Ostinato live in Veldhoven 2012 by Piano Ensemble, 2012. URL: <https://youtu.be/K-4bh8J84Go> [217].

¹⁰² У творчості Р. Ееспере багато прикладів перегляду фортепіанних творів з урахуванням їх виконання на інших інструментах, які значно відрізняються своєю тембровою колористикою відносно фортепіано. Наприклад «*Concentus*» для дуету гітаристів, «*Ludus tactus*» для флейти і скрипки, «Музичні скриньки» для челести, «Ритурнелі» для камерного оркестру.

виміри для сучасного сприйняття музики.

Особливість твору полягає в тому, що митець вирішив використати не один інструмент, а цілий ансамбль з восьми піаністів на чотирьох роялях. Це не просто паралель з чотирма ударними роялями І. Стравінського, а, на нашу думку, трактування «співучого роялю» Ф. Шопена, що раптово потрапив у музичний простір ХХІ століття.

Цей синтез вказує, що Р. Ееспере вдається відтворити звуковий образ романтизму в контексті сучасної музичної епохи, надаючи йому новий семантичний відтінок. Таким чином, «Втеча в дитинство» характеризується не лише глибоким рефлексивним підходом автора, але й постає творчим експериментом. Митець створив музичний простір, в якому хочеться перебувати, де музика стає не тільки слуховим досвідом, але і «духовною подорожжю» [230].

Прем'єра твору відбулася в концертному залі «Естонія» в рамках Талліннського фортепіанного фестивалю¹⁰³. В естонській пресі знаходимо інформацію, що на заключному вечорі яскраву та нову музику виконував найдосвідченіший гість заходу – фортепіанний оркестр піаністів. Серед світових прем'єр прозвучала лірична «Втеча в дитинство» Р. Ееспере».

Естонський фортепіанний оркестр є унікальним ансамблем, який визначається неперевершеною майстерністю та оригінальністю музичного виконання. Представлений талановитими піаністами, що майстерно володіють мистецтвом гри в чотири руки, оркестр вирізняється органічним симбіозом індивідуальних музичних талантів. Твір Р. Ееспере виконали на концерті: Й. Рандвере (*Johan Randvere*) – М. Ріймаа (*Margus Riimaa*), К. Ратасепп (*Kai Ratassepp*) – М. Мікалай (*Mati Mikalai*), Р. Копвільєм-Руубель (*Reet Kopvillem-Ruubel*) – П. Хабак (*Piret Habak*) та П. Вяйнмаа (*Piret Väinmaa*) – Л. Вяйнмаа (*Lauri Väinmaa*).

За останні роки учасники колективу підкорили найпрестижніші

¹⁰³ 12 листопада 2016 року.

концертні зали світу. Виступи в Лондоні, Шанхаї, Нью-Йорку та інших містах світу підтверджують міжнародне визнання та популярність Естонського фортепіанного оркестру. Світовий успіх та великий інтерес до колективу свідчить про його унікальність у мистецькому часопросторі, а також підкреслює його внесок у розвиток музичного мистецтва. Цей оркестр не лише розширює горизонти можливостей фортепіанної гри, але і привносить нові відтінки та емоції у світові музичні канони. Колектив робить привабливим не лише висока технічна майстерність його учасників, але й здатність досягати вражаючої синергії під час виступів. Фортепіанні партії кожного з учасників об'єднуються в гармонійну цілісність, створюючи естетично вишукані та емоційно насичені інтерпретації сучасних опусів.

Відмітимо, що всесвітньо відомий британський композитор Г. Брайарс (*Gavin Bryars*, 1943) присвятив свої твори «*Grainger's Woogle*» та «*Zaleski's Perfumed Garden*» Естонському фортепіанному оркестру. Вперше, в той вечір¹⁰⁴, також, прозвучала п'єса Дж. Сімона (*John de Simone*, 1974) «*The Great Piano in the Sky*». Світовою прем'єрою стало виконання і нових творів естонських композиторів: «*Causérie desconfiseurs*» Ю. Рейнвере (*Jüri Reinvere*, 1971) та означена п'єса «Втеча в дитинство» Р. Ееспере [230]. Рефлексійна спрямованість твору увиразнює елементи романтичної вишуканості, на тлі емоційної експресії. Більш того, ніжна, надзвичайно вразлива, вона втілює не лише красу та невинність дитинства, але й внутрішній стан самого митця під час написання музики.

У витонченій та нюансованій канві твору відчувається, що Р. Ееспере дозволяє своїй музиці взяти на себе роль співрозмовника, який відкриває слухачеві свої внутрішні переживання. Ця емоційна сповідь, привнесена в музичну семантику, не лише створює «ауру ностальгії» за дитинством, але й дозволяє долучитися до авторефлексії в звукообразах. Здавалося б, крихка лірика могла б загубитися в об'ємному просторі композиції, але, навпаки,

¹⁰⁴ 12 листопада, 2016 року.

вона виявляється надзвичайно пронизливою.

У виконанні оркестру піаністів твір набуває унікального інтерпретаційного бачення¹⁰⁵, де гра стає ідеальним злиттям раціональності та емоційності. Вражає ідеальний баланс, добре організована структура, втілення пісенності, що зберігається під час повільного вступу, монументальної середини та логічного завершення твору. Кожен учасник оркестру виявив чудову свідомість щодо виконавської драматургії та уважність до напруженості її руху. Звукова панорама, створена оркестром піаністів, підкорює своєю широтою, що перевищує звичайні рамки сприйняття музики. Гра відзначається логічністю, елегантністю, вишуканістю, засвідчуючи високий художній рівень виконавців.

В інтерпретаційній версії відчувається не лише технічна вправність піаністів, але й їх плідна співпраця з автором, що додала виконанню нових смислів та виразних відтінків, а музику наповнила «життєвою енергією».

Висновки до Розділу 2

Запропонована періодизація фортепіанної творчості Р. Ееспере тісно пов'язана з ключовими моментами його професійного зростання. Так, ранній період (1969–1995) відзначається процесом становлення митця, співпадає з роками його навчання та дорослішання. Зрілий творчий етап, розпочатий з 1995 році, триває і по теперішній час. Еволюція авторського стилю Р. Ееспере проявляється в поступовій психологізації художніх образів. Це позначилося також на зміні жанрів його фортепіанного доробку та розкритті звукових можливостей інструменту.

Фортепіано для естонського композитора є ідеальним інструментом для втілення художніх задумів. Підхід Р. Ееспере до написання музики дозволяє відобразити різні площини звучання цього інструменту. У творах

¹⁰⁵ Відтворити подібне виконання вкрай складно, як з технічного боку (наявність чотирьох роялів, бажано однієї марки та моделі), так і піаністичного (приспособаність виконавців до ансамблевої гри).

поєднуються риси токатного трактування фортепіано з кантиленним, різноманітні фактурні формули, що вимагають від виконавця мобільності в зміні піаністичних прийомів. Технічна складова пов'язана зазвичай зі швидким темпом та віртуозними елементами фактури. Принципи остинатності та ритурнельності, які митець впроваджує у свої опуси, нерідко стають ключовими, увиразнюючи стиль автора в контексті сучасної музики.

Ранній період охоплює 1969–1995 роки, під час яких відбувалося *становлення* Р. Ееспере як композитора. Зазначений період характеризується експериментами з композиторськими техніками, а також пошуками у сфері гармонії, ритміки та мелодики. Опуси поєднують у собі різноманітні стильові елементи, почерпнуті з фольклору, музики бароко та мінімалізму. Для ранніх творів митця характерні тональний або модальний підхід, остинатна техніка та варіантний розвиток. Створені цикли мініатюр і розгорнуті опуси відображають картину світу композитора радянської доби. Серед них значне місце відведене дитячій музиці, в якій автор міг відверто говорити зі слухачем, адже вона менше підлягала цензурі. Означена сфера діяльності Р. Ееспере активно вплинула на формування національної фортепіанної школи. Він створив збірку дитячих п'єс для «підготовлених виконавців» з яскравими назвами, такими як «Дике полювання» (1969), «Маленька корида» (1970) та інші, а також опус «Сім багателей» (1974) у дарунок сину Юрмо. Численні цикли, серед яких «Чотири остинато» (1977), «Чотири діалоги» (1978), «24 прелюдії» (1975–1979), «Вісім ритурнелів» (1978–1982), «Музичні скриньки» (1978–1982), підкріплюють симпатію митця до жанру фортепіанної мініатюри, який на етапі становлення перетворюється на поле інструментальних пошуків власного стилю.

Серед інших опусів відзначимо Концерт (I ред. 1978, II 2019) та дитячі твори для фортепіано з оркестром («Хоровод навколо радості» 1985, «Шарм сутінків» 1986). Опуси цього періоду виступають не лише як окремі зразки раннього етапу творчості естонського митця, але й як міцний базис для подальшого втілення композиторського потенціалу Р. Ееспере.

Період творчої зрілості (з 1995 року) знаменується новою історичною віхою – відновленням незалежності Естонії. Цей час характеризується значним впливом на культуру та мистецтво країни, що знайшло відображення і у творчості митця. На зміну циклам мініатюр приходять розгорнуті концертні п'єси-присвяти. «*Concentus*» для брата Тармо (1995), «*Ludus tactus*» для Ральфа Тааля (2008), «*Persona mea*» для Калле Рандалу (2016), а також твори, адресовані молодим виконавцям – «*Alter ego*» для конкурсу піаністів (2011), «*Tactus musicus*» для концерту Талліннської середньої школи (2018). У музичній мові опусів посилюється контрастність художніх образів, поглиблюється їх психологічна складова.

Композитор продовжує працювати над підвищенням професійного рівня естонської фортепіанної школи, створюючи нові опуси для юних виконавців («*Idée fixe*», «Процес» 2000, «Суперники» 2001), а також пробує себе у незвичних жанрах, таких як великий ансамбль для оркестру піаністів («Втеча в дитинство» 2016). Характерним принципом мислення *періоду творчої зрілості* стало використання композитором назв латиною, в яких закодоване «філософське послання» митця.

В цей період на високий рівень виходить процес творчої співпраці Р. Ееспере із сучасними естонськими музикантами, результатом якої стає народження оригінальних опусів та виникнення низки виконавських версій, що дає змогу порівняти представлені інтерпретації та оцінити адекватність відтворення авторського задуму піаністами.

У творах зрілого періоду серед «нових викликів» перед виконавцем з'являються «перепони», що спонукають піаніста до розширення творчої уяви, розвитку його музичного мислення, розкриття артистичності, здійснення невинних художніх «розвідок», які наштавхують на постійне «занурення» в творчий світ композитора та пошук відповідного звукового образу фортепіано. Додамо, що успішне виконання новітньої музики вимагає від піаніста глибокого розуміння музичного матеріалу, різноманітних технічних навичок та креативності у втіленні художнього задуму.

ВИСНОВКИ

Фортепіанна творчість Р. Ееспере репрезентує еволюцію його авторського стилю, основні зміни в якому відбувалися на ґрунті історичних зрушень. Композиторська діяльність музиканта вписується в історичні та стильові рамки епохи постмодерну і водночас співпадає з періодом виходу з неї до культури новітнього часу. Розпочавши свій творчий шлях як молодий композитор радянської доби, митець став видатним майстром сучасного музичного мистецтва незалежної цивілізованої країни. Серед факторів, що вплинули на формування особистості Р. Ееспере як носія «коду естонської нації», значну роль відіграв фольклор. Майже всі викладачі митця – А. Гаршнек, В. Торміс та Я. Ряєтс, – приділяли велику увагу народним традиціям у своїй творчості. Стажування у А. Хачатуряна і О. Ніколаєва розкрило перед ним й інші композиторські принципи та світоглядні установки. Проте, щоб віднайти свій шлях, Р. Ееспере знадобився певний час, наполеглива праця та інструментарій.

Незважаючи на те, що життєтворчість цього талановитого музиканта припадає на злам століть, йому вдалося переосмислити радянський досвід та завдяки власній музичній ерудиції органічно поєднати в творчості стильові особливості різних епох. Так, естетичні погляди минулого вплинули на ідеї сьогодення. Митець як послідовник національної композиторської школи, на ґрунті якої сформувалися основні світоглядні установки музиканта, набув популярності за межами батьківщини та отримав високу оцінку творчості європейськими колегами й музичними критиками.

Розглядаючи шляхи розвитку естонської фортепіанної культури ХХ–ХХІ століть, яка безумовно вплинула на творчість Р. Ееспере, необхідно відзначити, що її інтенсивний розвиток пов'язаний із декількома ключовими факторами. По-перше, це надзвичайно багата й різноманітна естонська музична традиція, що має фольклорне коріння. По-друге, численні заходи, які привертають увагу як місцевих музикантів, так і піаністів світового рівня, сприяючи обміну досвідом. Крім того, інновації в технології виготовлення

фортепіано дозволяють виробникам випускати зразки високої якості, що забезпечує музикантам доступ до сучасного інструментарію. Усі ці чинники сприяють зростанню і популяризації фортепіанної культури, яка в свою чергу впливає на стимулювання та активізацію композиторської діяльності.

Вивчення життєтворчості Р. Ееспере, систематизація даних про нього, дозволила не тільки значно точніше реконструювати творчий портрет митця, а й, перш за все, побачити конкретну людину та спробувати досягнути її внутрішній світ, що «відображає систему цінностей ... й визначає характерне обличчя музиканта, його стиль...» [109, с.171]. Завдяки численним інтерв'ю з митцем на сьогодні ми можемо оцінити деякі риси його характеру. Отже, Р. Ееспере, без сумніву, відрізняється своїми цікавими поглядами та високими стандартами як до життя, так і відносно процесу творчості. Ця людина освічена та професійно компетентна, що підтверджують обіймані митцем посади, глибоко порядна, тому з великою повагою ставиться до оточуючих. Таким самим постає образ автора в його музичних творах. При цьому Р. Ееспере іноді дозволяє собі жартувати, інтелектуальний гумор притаманний його дитячій музиці.

Багатогранна композиторська спадщина охоплює різні жанри, являючись розгорнутим і багатим матеріалом для дослідників та виконавців. Опуси композитора мали статус обов'язкових на національних конкурсах. Одним з найважливіших питань, пов'язаних з творчістю митця, є її приналежність до європейської фортепіанної культури. Найяскравіше виявляють індивідуальність майстра його опуси для фортепіано, тому саме вони опинилися у фокусі даного дослідження.

Його фортепіанний доробок можна умовно поділити на два періоди – *становлення*, що розпочався в 1969 році одночасно з навчанням і тривав до початку 1995 року; і *зрілість* – з 1995 і по теперішній час. Критерієм його ділення є переломні моменти життєвого шляху композитора, які співпадають зі змінами в історії країни. В цілому розвиток фортепіанного

стилю Р. Ееспере полягає в переході на якісно новий рівень психологізації та символізації його творчості.

Початок композиторської кар'єри Р. Ееспере знаменує 1969 рік, коли митець написав свій перший твір для дітей «Дике полювання». Пізніше з'явивсь опус «Сім багателей» (1974), створений молодим автором для новонародженого сина Юрмо. В ньому втілено яскравий світ музичних образів, сповнених елегантності та стрункої логіки форми. Наслідуючи традиції попередників, Р. Ееспере формує власний погляд на жанр багателі, що дозволяє ідентифікувати п'єси серед композицій сучасників. Означений цикл став твором, де вперше проявляється специфіка мислення Р. Ееспере.

Період становлення характеризує звернення митця до жанру *фортепіанної мініатюри*. Здебільшого це роботи орієнтовані на юних піаністів, враховуючи їхні інтереси та виконавські можливості. Тим самим автор віддає данину розвитку національної фортепіанної школи. Особливої уваги заслуговує збірка дитячих п'єс «для підготовлених», до якої увійшли як сольні мініатюри, так і ансамблі з яскравими програмними назвами. У дарунок сину митець створює опуси для фортепіано з оркестром: «Хоровод навколо радості» (1985), «Шарм сутінків» (1986), у яких Юрмо вперше має навчитися взаємодії з великим ансамблем. П'єси Р. Ееспере для дітей завдяки невичерпній енергії та творчій «свіжості» заохочують інтерес до музикування, тож можуть конкурувати із шедеврами світової класики у цьому напрямку.

У **Фортепіанному концерті**, який поряд з творами для духових і струнних прикрашає палітру цього жанру в творчості композитора, Р. Ееспере органічно втілює енергійність та динамічний первень, спираючись на фольклор та використовуючи сонорні ефекти і ритмічне комбінування. Твір складається з трьох частин. Перша (*Allegro moderato*) – сонатна форма зі вступом, активною багатоступеневою розробкою, що яскраво доповнюється каденцією соліста. Важливу роль у частині відіграє темпова динаміка, яка створює образ постійного розвитку, прагнення до безперервного оновлення.

Друга частина (*Grave*) – поетичний ноктюрн, образ сподівань щастя. Фінальне рондо (*Prestissimo*) втілює радість загального триумфу.

Існують дві версії твору, у другій редакції концерту досягнуто рівновагу між партіями соліста й оркестру: парний склад оркестру використовується автором повноцінно та яскраво. В свою чергу, перед виконавцем постають певні завдання виявлення інтонаційного рельєфу мелодичної лінії, енергії ритму, протиставлення моторних та ліричних епізодів. Партія соліста віртуозна й багата на ліричний мелодизм.

Загальний огляд фортепіанної творчості Р. Ееспере дозволяє простежити особливості його раннього стилю. Окрім експериментальних пошуків (відмова від тональностей класико-романтичного типу), композитор застосовує поліфонізацію фактури, складні ритмічні комбінування, характерні для естонської національної музичної мови. Інтонаційна складова насичена тритоновими, октавними звучаннями та кварто-квінтовими інтонаціями; у рухливих фрагментах композитор відсилає до танцювальних фольклорних жанрів за допомогою змінного розміру, дрібних тривалостей, тріолей та мелізматики.

У творчості Р. Ееспере проявляється тяжіння до мінімалізму, акварельності фортепіанних фарб, витонченості фактури. У багатьох творах переважають меланхолійні настрої та стани спокою. Для їх втілення композитор користується засобами викладення музичної думки, що споріднюють його з мінімалістами: це безкінечні ритмічні та інтонаційні повторення зі «скупим» варіюванням музичного матеріалу. Яскравим втіленням такої ритмічної *остинатності* став цикл «**Чотири остинато**» (1977). Опус складається з чотирьох п'єс, що виконуються *attacca*. Кожна з них за допомогою унікальної фактурної формули демонструє типові жанрові ознаки мініатюри. Кількісний склад опусу означає повноту та досконалість, що можна співставити з філософською формою пізнання світу. Втілюючи загальну ідею, кожна з п'єс циклу виражає певний художній образ: перша – споглядальність, друга – збудженість, третя – рухливість,

четверта – статичність.

У піаністичному плані опус вимагає від виконавця технічного оснащення, здатності до відтворення складних ритмічних конструкцій, а також диференціації поліфонічних звукових пластів та втілення різноманітних динамічних градацій. Так, виконавець зможе реалізувати задум композитора за допомогою: дотримання авторських рекомендацій стосовно динаміки та артикуляції кожного з голосів та поєднання різних її видів; диференціація фактури за допомогою тембральних фарб.

Значущим для фортепіанної спадщини Р. Ееспере став цикл «**24 прелюдії**» (1975–1979), що складається з двох зошитів. *Перший* – присвячений естонській піаністці А. Куусеокс, *другий* – брату композитора Т. Ееспере. Незмінний тип фактури, що розкриває жанрову модель прелюдії, імпровізаційність висловлювання та кількість п'єс свідчать про звернення Р. Ееспере до досвіду композиторів-попередників. Серед авторських підходів до написання опусу, слід зазначити, відсутність мажоро-мінорної тональної організації. В основу кожної п'єси покладено звукоряд, що розкривається поступово. Основний тон позначено на початку кожної прелюдії. Цикл упорядковано за хроматичним принципом: Перший зошит від *cis* до *C*, другий – від *h* до *C*.

У даному дослідженні розглянуто *перший* зошит циклу. Його драматургічний план наступний: прелюдії №4, №6 зображають ліричні настрої, прелюдія №8 є психологічно напруженою та представляє собою драматичний центр, а кульмінація співпадає з останнім номером. У музичній мові п'єс простежуються алюзії на творчість композиторів різних епох. Так, знаходимо інтонаційні та ритмічні зв'язки з творами Д. Скарлатті (п'єса №3), Й. С. Баха (№1), Ф. Шопена (№6), Ф. Ліста (№10), Е. Гріга (№4), К. Дебюссі (№12) та С. Прокоф'єва (№9).

Перед інтерпретатором постають два основних завдання – звукове відтворення семантики кантиленного та моторного типів. У повільних номерах циклу піаніст має відтворювати штрих *legato* та раціонально

використовувати педаль. У рухливих прелюдіях – увага до артикуляції, ритмічної організації та миттєвого реагування на акценти й динамічні нюанси типу *sf*. Токатний виклад фактури потребує при виконанні впевненого руху вперед, а також раціональної розбудови кульмінаційних моментів.

Важливими для еволюції композиторського стилю стали цикли, що перебувають у полі жанрових експериментів митця. Опус **«Чотири діалоги»** (1978) присвячено наставнику А. Хачатуряну. У ньому простежуються принципи, що тяжіють до музичного напрямку, який отримав в Естонії визначення *«національного романтизму»* [173, с.407]. Лаконічна інструментальна тема, що в епоху бароко мала назву *«riturnelo»* стає основним музичним матеріалом для кожної з п'єс циклу **«Вісім ритурнелів»** (1978–1982), у якому митець створює алюзію на галантний стиль французьких клавесиністів. У **«Музичних скриньках»** (1978–1982) автор апелює до творчості композиторів-мінімалістів. Трактуючи фортепіанну мініатюру в якості основної одиниці більш масштабної, багатоскладової композиції, Р. Ееспере дотримується певних закономірностей циклізації. В означених опусах головним є жанровий принцип поєднання (багателі, прелюдії), що зумовлює певне коло образів і піаністичних прийомів.

На початку 1990-х років Р. Ееспере тимчасово зменшив інтенсивність композиторської діяльності через низку причин, серед яких – бурхливі події під час розпаду СРСР, переїзд та хвороба батька. У цей період митець взагалі не писав фортепіанних творів. До створення музики для фортепіано композитор повертається у 1995 році.

Період творчої зрілості Р. Ееспере відновився після майже десятирічної паузи в створенні фортепіанної музики. Він відзначається появою нових музичних жанрів. Розгорнуті концертні п'єси-присвяти змінюють циклічні твори. Композитор також продовжує працювати над підвищенням професійного рівня естонської фортепіанної школи, створюючи нові опуси для юних виконавців та пробує себе в незвичних жанрах, таких як великий ансамбль для восьми піаністів на чотирьох роялях.

Зрілий етап творчості митця позначений появою концептуальних творів з назвами латиною, в яких закодоване «філософське послання» автора. Так, концертна п'єса «*Concentus*» (1995), присвячена брату Тармо, яка дала назву компакт-диску фортепіанної музики композитора. Платівка стала переконливим прикладом вдалої співпраці з братом Т. Ееспере та яскраво проілюструвала вміння композитора поєднувати традиції із сучасністю. У диск увійшли як обрані опуси раннього періоду творчості Р. Ееспере, так і означена п'єса нового етапу. У творі митець органічно поєднує минуле та сучасність, звертаючись до середньовічного жанру, створює при цьому алузію на стиль *tintinabuli* свого естонського колеги-мінімаліста А. Пярта. За фактурою та інтонаційно опус нагадує композицію «*Für Alina*». Твір написаний у складній тричастинній формі, де середній розділ контрастує з матеріалом крайніх. Неквапливий рух музики надихає слухача на екзистенційні роздуми. На відміну від крайніх частин, середній розділ має доволі збуджений і рішучий характер. Вишуканий дотик Т. Ееспере відіграв ключову роль у звуковому втіленні п'єси. Майстерне використання піаністом різноманітних виконавських засобів виразності посприяло створенню ефекту «безмежного храмового простору» у творі.

Принципи віртуозної композиторської роботи Р. Ееспере, багатоплановість його мислення та креативність у використанні художніх та технічних прийомів проявляються і в наступних опусах.

Інтерпретація Р. Таалем концертної п'єси «*Ludus tactus*» (2008) в художньо-технічному аспекті являє неабиякий інтерес: в ній майстерно поєднуються відповідність авторського задуму особистісному баченню виконавця, співіснування творчої майстерності митців, що дозволяє слухачеві повною мірою відчувати «гру звукових дотиків у часі». Твір «*Alter ego*» (2011) є цікавим зразком модерного мистецтва, адже спрямовується на розкриття артистичного потенціалу молодого виконавця, сприяє розвитку його художньо-емоційного мислення. Водночас назва твору відображає авторефлексію композитора як спосіб самопізнання через

звукоутворення власного універсуму, який цікавий й іншим людям. Інтерпретація п'єси П. Аболімовою віддзеркалює не лише творчі здібності піаністки, а й уміння передати та розкрити емоційні аспекти самого твору, втілюючи мистецьку витонченість Р. Ееспере.

«*Persona mea*» (2016) – ще один зразок авторефлексії – звукового самовираження митця, його автопортрет. В п'єсі відображено ті риси особистості, які притаманні його людській сутності. Він майстерно втілює їх художньо-технічними засобами фортепіано, можливості якого дозволяють повною мірою реалізувати будь-який сміливий задум композитора. З точки зору виконавської концепції яскравою є інтерпретація твору К. Рандалу – бездоганна в технічному втіленні, винятково деталізована, вишукана в звуковому відношенні.

У творі «*Tactus musicus*» (2018), що був замовлений організаторами концерту «Віртуози Ківімія», втілюються основні принципи зрілого періоду творчості митця, відзначивши Р. Ееспере як ключового учасника цього заходу. Його назва («Дотик музики») вказує на філософський підтекст композиції. Першовиконання опусу належить юній естонській піаністці С. Хвичії. Її артистичний стиль, підкріплений раціональністю мислення виконавиці, стриманий та малоемоційний, що співзвучно естонській ментальності та стилю музики. Ансамблеве почуття розкривається у вдалому балансі між фортепіанною фактурою та оркестровим супроводом. Усе це свідчить про винятковий талант Софії, підтриманий диригентом Л. Сірпом. Інтеграція нового твору композитора в програму концерту підкреслила його важливість та високу оцінку серед шанувальників музики.

Р. Ееспере активно працює над створенням сольних фортепіанних творів для молодих виконавців. У них автор намагається передати власний досвід та професійні знання наступному поколінню музикантів. Інтерпретації п'єс «*Idée fixe*» та «*Process*», представлені Х. Марьямаа і В. Соосалу, увійшли до компакт-дисків з дитячою фортепіанною музикою композиторів Естонії. Композиція «*Суперники*», написана у 2001 році на замовлення

організаторів конкурсу, стала взірцем інтелектуального гумору Р. Ееспере.

Твір «Втеча в дитинство» є досить незвичним у контексті творчості автора. Ансамблеве спрямування для восьми піаністів свідчить про його високий рівень майстерності як композитора. Естонський оркестр піаністів, виконуючі цей твір на сцені, вражає технічною вправністю та спроможністю досягати синергії підчас виступу. Варто відзначити, що «Втеча в дитинство» є не лише прикладом рефлексії Р. Ееспере, але і своєрідним кроком у відкритті нових шляхів сучасної музики. Його творчий експеримент створює платформу для подальших досліджень та відкриває простір для виникнення нових артистичних концепцій.

Проаналізувавши записи сучасних інтерпретаторів, визначено, що виконавська традиція фортепіанного доробку Р. Ееспере у світі поширюється. Твори митця активно пропагують брат Т. Ееспере та син Ю. Ееспере. Інтерпретаторами фортепіанної музики композитора також є поважні в Естонії діячі – А. Куусеокс, Р. Тааль; молоді виконавці – П. Аболімова, С. Хвичія, Х. Марьямаа, В. Соосалу та Й. Рандвере. В Японії твори композитора репрезентує піаністка Ю. Йошіоко, в Європі – німецький піаніст естонського походження К. Рандалу, в Україні – автор даної наукової праці. Багато виконавців підтверджують, що опуси для фортепіано Р. Ееспере дуже зручні в піаністичному плані, адже автор і сам добре володіє цим інструментом. Інколи досить складно осягнути глибокий творчий задум і багатство образного мислення митця. Водночас, композиції зрозумілі за формою, фортепіанною фактурою та музичною мовою. Технічна складова в них пов'язана зі швидким темпом та віртуозністю пасажів.

У музичній мові Р. Ееспере простежується вплив епохи бароко (інструментальний тип мелодики), рок-музики (емоційний заряд) та проявляється зв'язок з естонським фольклором (рунічні пісні зі змінними розміром) і репетитивною технікою (провідна роль остинатності). Національного колориту музиці композитора додають енергійні танцювальні ритми, які інколи поживляють лаконічну, камерну фактуру творів. Таким

чином, у фортепіанних опусах Р. Ееспере поєднуються риси токатного трактування інструменту з кантиленою, різноманітні фактурні формули, що вимагають від виконавця мобільності в зміні піаністичних прийомів.

Інтерпретаторів різних країн, привертає в музиці композитора органічність поєднання різних стилістичних напрямків, традицій минулих епох і сьогодення. Незважаючи на наявність у доробку митця масштабних форм, усім творам композитора притаманні риси витонченості та ретельна деталізація, що проявляються в прагненні до лаконізму та мініатюризації, які обумовлені естонською ментальністю. Цілісність творів забезпечують типові для стилю композитора принципи наскрізного розвитку та варіювання.

З огляду на особливості авторського мислення, окреслена проблематика інтерпретації піаністами творів Р. Ееспере. Вона полягає в неподільності технічних і художніх завдань, взаємозв'язку віртуозності як основи музичної змістовності, а також дотриманні жанрово-стильових ознак. Невід'ємною складовою циклів є яскрава артистична подача піаністом музичного матеріалу. Отже, твори Р. Ееспере націлені на розкриття інтерпретатором звукообразного змісту, а в педагогічному аспекті – на його формування.

Еволюція стилю Р. Ееспере репрезентує процес семантичного узагальнення. В радянський період його музика характеризувалася пошуками яскравості, мала вплив плакатності та строкатості, цикли поєднували в собі різноманітність стильових напрямків. Виконавцю в них була відведена роль «покірного послідовника» композиторських вказівок. Зрілість митця відзначається переходом від принципу циклізації, що позначився стисненням циклу мініатюр в одну п'єсу. При цьому в опусах на перше місце виходить індивідуальне, що проявляється через символізм латинських назв та персоніфікацію творів, посилюється інтелектуальне начало та психологізм художніх образів. Це вимагає від піаніста більш жорсткого відбору виразових засобів.

Інтерпретуючи твори зрілого періоду Р. Ееспере, виконавець має подолати шлях, зворотний композиторському (згідно вислову Б. Кроче). Першим кроком має бути ознайомлення з загальним доробком митця, 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, вибудувані уявою автора музики й зафіксовані в нотному тексті.

Таким чином, представлена в дослідженні концепція фортепіанної творчості Р. Ееспере дозволила уяснити виконавську поетику його авторського стилю. *Втім проаналізований повний корпус творів митця для фортепіано потребує всебічного вивчення зв'язків різних жанрових сфер його загального доробку, що окреслює перспективи подальших досліджень.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 46. С. 154–165.
2. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зав'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU* : Collective monograph. Riga, 2020. P. 1–20.
3. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 20 с.
4. Антонова О. Г. Жанрові ознаки інструментального концерта та їх втілення в передкласичний період : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1989. 20 с.
5. Бассель Н. Історія культури Естонії. Таллінн : Ест.-Амер. бізнес-коледж, 1998. 265 с.
6. Безбородько О. А. Національно-вербальний фактор музичної творчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ., 2010. 16 с.
7. Бондаренко О. М. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 18 с.
8. Бусел В. Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Ірпінь : Перун, 2005. 1728 с.
9. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2008. 19 с.
10. Віссел А. Естонські пастуші пісні (види, регіони та музичні особливості). *Фінно-угорський музичний фольклор: проблеми синкретизму* : тези доп. Таллінн, 1982. С. 16–19.
11. Ганзбург Г. Образ автора у музичному творі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. /

- Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 38. С. 191–202.
12. Гаршнек А. Народні пісні Сету : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, 1954. 12 с.
13. Герасимова-Персидська Н. Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47.
14. Гончаров А. Неофольклор як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України*. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 37–47.
15. Горюхіна Н. А. Нариси з питань музичного стилю та форми. Київ : Муз. Україна, 1985. 112 с.
16. Горюхіна Н. А. Узагальнення як елемент художнього мислення. *Музичне мислення. Сутність, категорії, аспекти дослідження* / [уклад. Л. Дис]. Київ, 1989. С. 47–54.
17. Грица С. Трансмисія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки. Київ-Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.
18. Гуральник Н. П. Науково-теоретичне обґрунтування феномену власного стилю педагогічної діяльності музиканта. *Наука і сучасність*. Серія: Педагогіка. Філологія : зб. наук. пр. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2004. С. 49–58.
19. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : Волинськ. обл. друк., 2010. 400 с.
20. Дедусенко Ж. Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 15. С. 64–70.
21. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.

22. Дедусенко Ж. В. Школа і традиція у виконавському мистецтві. *Культура України* : зб. наук. ст. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2000. Вип. 7. С. 158–166.
23. Довжинець І. Г. Музичне середовище: особливості і проблеми дослідження. *Fine Art and Culture Studies*, 2022. № 2. С. 65–73.
24. Драганчук В. М. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії* : наук. зб. ст. / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. Вип. 18. С. 11–18. URL : <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9236>
25. Ееспере Р. 60-й ювілей. URL: www.digar.ee/arhiiv/ru/download/212115
26. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 19 с.
27. Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правил до звучання. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 132. С. 9–23.
28. Зінкевич О. С. Заголовок. *Музична критика* : навч. посіб. / О. С. Зінкевич, Ю. І. Чекан. Чернівці, 2007. С. 114–124.
29. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство*. Київ, 1980. Вип. 15. С. 131–141.
30. Карелова Г. В. Функції багатіли у контексті творчої спадщини Людвіга ван Бетховена. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків, 2012. Вип. 5. С. 122–125.
31. Катрич О. Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 5. С. 59–65.
32. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.

33. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика* : науковий часопис. Львів, 2014, 3 (13). С. 52–57.
34. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.
35. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль на дворі? *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2017. Вип. 19. С. 65–90.
36. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Сполом, 2000. 284 с.
37. Коменда О. Музика мови і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. *Яровиця*. Луцьк, 2014. № 1/2. С. 133–139.
38. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Харків, 2019. 41 с.
39. Копелюк О. Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Вип. 55. Харків : ХНУМ, 2019. С. 7-21.
40. Котляревська О. І. Біфункціональність музичного тексту у процесі пізнання художньої картини світу. *Наукові записки Тернопільск. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка*. Серія «Мистецтвознавство». 1999. Вип. 2 (3). С. 5–9.
41. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології* : зб. наук. ст. / Центр муз. україністики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
42. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство* : зб. ст. / *Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. муніципальна акад. ім. Р. М. Глієра*. Київ, 2017. Вип. 55. С. 70–81.

- 43.Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
- 44.Кріпак О. Виконавські засоби відтворення фактурної програми фортепіанного твору (на прикладі циклу «Шевченківська сюїта» Б. Лятошинського). *Культура України* : зб. наук. ст / Харків держ. акад. культури. Харків, 2021. Вип. 74. С. 47–55.
- 45.Ліва Н. Музичний мінімалізм у контексті західноєвропейської метасвідомості. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. С. 6–16.
- 46.Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 19 с.
- 47.Малий Д. М. Техніка письма як складова композиційного процесу (на прикладі творчої практики другої половини ХХ–ХХІ століть). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 59. С. 117–130. DOI 10.34064/khnum1-5908.
- 48.Маркова О. Виконавський та композиторський принцип мислення як антитези екстатично-риторичного та композиторського творення музики. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 69, кн. 13. С. 6–14.
- 49.Миронова Н. О. Композиторська і виконавська співтворчість як комунікативна система у скрипковому мистецтві. *Українське музикознавство*. Київ, 2021. Вип. 47. С. 66–78. DOI: 10.31318/0130-5298.2021.47.256735
- 50.Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.

51. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ, 2012. 249 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
52. Москаленко В. Про розуміння музичного твору. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 7. С. 3–13.
53. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–15.
54. Москаленко В. Про художню функцію фактури в музиці. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
55. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Концептуальні питання сучасного музикознавства. *Часопис. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. 2009. № 1. С. 106–111.
56. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра, 1988. Вип. 1 С. 87–93.
57. Муха А. І. Принцип програмності в музиці. Київ : Наук. думка, 1966. 175 с.
58. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
59. Ніколаєвська Ю. В. Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 131. С. 8–25.
60. Овсяннікова-Трель О. А. “Нова простота” як явище сучасної музики в понятійному контексті новизни. *Українське музикознавство*. Київ, 2020. Вип. 46. С. 113–128.

61. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2021. 45 с.
62. Онищенко К. М. Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019. 17 с.
63. Пилипенко С. О. Естонська фортепіанна музика: шляхи розвитку (осягнення інонаціонального репертуару сучасним виконавцем). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 61. С. 179–200. DOI: 10.34064/khnum1-6110
64. Пилипенко С. О. Звукове втілення фортепіанних циклів Рене Ееспере: досвід виконавського аналізу. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 131. С. 94–103. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243222>
65. Пилипенко С. О. Концертні п'єси Рене Ееспере: від концепції композитора до виконавської інтерпретації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. Вип. 33. С. 65–85. DOI: 10.34064/khnum2-3304
66. Пилипенко С. О. Творчий взаємовплив братів Ееспере та його віддзеркалення у Фортепіанному концерті Рене Ееспере. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. Вип. 66. С. 79–95. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-66.05>
67. Приходько В. І. Музична фактура та виконавець. Харків: Форма, 1997. 208 с.
68. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, Вип. 7, 2012. С. 4–56.

- 69.Ракочі В. Взаємовплив оркестру і принципу концертності у XVI–першій половині XVII століть. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2021 № 1 (50), С. 49–63. doi: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233112](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233112).
- 70.Ракочі В. О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 60. С.7–35, DOI 10.34064/khnum1-6001
- 71.Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 23 с.
- 72.Рощенко О. Історико-соціальні типи функціонування музично-культурної спадщини в композиторській творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1988. 20 с.
- 73.Рюйтель І. Виникнення новітньої естонської народної пісні : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Тарту, 1969. 17 с.
- 74.Рюйтель І. Опорна система та закономірності варіювання мобільних елементів як структурні ознаки типології народних співів. *Проблеми таксономії естонських рунічних мелодій*. Таллінн, 1977. С. 80–117.
- 75.Рюйтель І. Синкретизм, жанрова специфіка та музична типологія. *Фінно-угорський музичний фольклор: проблеми синкретизму* : тези доп. Таллінн, 1982. С. 50–53.
- 76.Рябуха Н. Звукообраз у виконавському мистецтві (етимологічний дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
- 77.Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX–XX століть)

- : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2004. 201 с.
78. Садівнікова О. До проблеми визначення категоріальної сутності поняття «авторський стиль». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 127–138.
79. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Київ : ДАКККіМ, 200 с.
80. Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрямок сучасної герменевтики. *Часопис нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 2 (11). С. 3–11.
81. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір* / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Вип. 3. С. 94–104.
82. Серова О. Ю. Парадигма мінімалізму у просторово-часових вимірах музичної культури постмодерну : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2014. 19 с.
83. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей організованих С. Пілютиковим. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2001. 368 с.
84. Симонова Н. В. До проблеми жанрового інваріанту в музикознавстві. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 27. С. 191–197.
85. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.
86. Сумарокова В. Традиції та новаторство у пошуках сучасної моделі виконавця. *Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій* : тези доп. всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2000. С. 122–123.

- 87.Сунь Тянь. Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції : автореф. ... канд мистецтвознавства. Харків, 2019. 19 с.
- 88.Сухленко І. Методика аналізу індивідуального виконавського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 37. С. 303–312.
- 89.Сухленко І. Ю. Про генеалогію виконавського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 362–373.
- 90.Сухленко І. Ю. Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 169–180.
- 91.Талліннський фортепіанний фестиваль. URL: http://festivals.ee/Mezhdunarodnyj_fes_892
- 92.Тампере Г. Деякі питання етнічної історії естонців у світлі усної народної творчості. *Питання етнічної історії естонського народу*. Таллінн, 1956. С. 293–318.
- 93.Тампере Г. Жанрові музичні особливості та мелодійні стилі старовинних естонських народних пісень (рун) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Тарту, 1962. 31 с.
- 94.Тампере Г. Мелодії старовинних (рунічних) народних пісень. *Естонський фольклор*. Таллінн, 1980. С. 116–178.
- 95.Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 183 с.

96. Тинуріст І. Деякі питання історії кантеле. *XII наукова конференція Державного етнографічного музею Естонської РСР* : тези доп. Тарту, 1970. С. 14–15.
97. Тукова І. Г. Роль жанрового позначення у розумінні музичного твору. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України*. Київ, 2003, Вип. 28. С. 74–81.
98. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західно-європейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.
99. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
100. Фергюсон Г. Фортеп'янне виконавство / пер. з англ. Мирона Кушніра. Львів : Сполом, 2007. 224 с.
101. Фоміна Н. П. Прагматика присвяти в творчості Сергія Прокоф'єва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 19 с.
102. Хаасма У. Естонські награти на козячому ріжку. *Музичний фольклор фінно-угорських народів та його етномузичні зв'язки з іншими народами* : тези доп. Таллінн, 1976. С. 55–56.
103. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
104. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
105. Чернявська М. С., Тимофєєва К. В. Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 29. С. 43–67.
106. Чернявська М. Піаністичні дуелі Л. Бетховена і його сучасників-віртуозів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 45. С. 59–70.

107. Чернявська М. С. Багателі Бетховена. Становлення жанру. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2000. Вип. 7. С. 175–184.
108. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навч. посіб. Харків : Смугаста тип., 2015. 208 с.
109. Чернявська М. С. Поетика і віртуозність Зігізмунда Тальберга (щодо проблеми: виконавський стиль як феномен музичного мистецтва). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. Київ : КНЛУ, 2003. Вип. 24. С. 171–176.
110. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.
111. Шаповалова Л. Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіка та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
112. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.
113. Шаповалова Л. В. Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1986. 18 с.
114. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.
115. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
116. Шукайло В. Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запоріз. нац.ун-т, 2017. 206 с.

117. Шукайло В. Ф. Педалізація у професійній підготовці піаніста. Харків : Факт, 2004. 158 с.
118. Юцевич Ю. Музыка: словник-довідник. Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2003. 352 с.
119. Юшкевич С. Концерт студентів ХНУМ по класу Заслуженого артиста України доцента Сергія Юрійовича Юшкевича, 2018. URL: <https://youtu.be/F9wM3PJpKcI?t=629>
120. Abolõmova P. René Eespere – Alter ego, 2013. URL: https://youtu.be/ZTeKpYschUY?si=N_5gRqNuGJlbPXi9
121. Alaküla A. Kes on kes? Eesti 2000. Tallinn : Tallinna Raamatutrükikoda. 2000. 271 lk.
122. Aleksandrova O.; Samoilenko O.; Osadcha S.; Grybynenko J.; Nosulya A. Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *WISDOM*. 2021. Vol. 20, Issue 4, pp. 158–165. (WOS). Asriel A. Jazz. Analysen und Aspekte. Berlin : VEB Lied der Zeit Musikverlag, 1985. 435 с.
123. Anfilova S., Kucherenko S., Mizitova A., Pidporinova K., & Sediuk I. «The Own-The Borrowed» in Artistic Culture of the 20th-21st Centuries. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9 (1). P. 258–272.
124. Arujärv E. Helilooja Jaan Rääts. Tallinn : Eesti Muusika Infokeskus, 2008. 215 lk.
125. Arujärv E. René Eespere ja Ervin Õunapuu «Gurmaanid»: kuri on kuri on kuri?. *Teater. Muusika. Kino*, aprill 2006. URL: <https://www.emic.ee/evi-arujarv-rene-eespere-ja-ervin-Ounapuu-gurmaanid-kuri-on-kuri-on-kuri---teater-muusika-kino-aprill-2006>
126. Arujärv E. Rõõmustagem, sest aega on vähe. *Sirp*. 2013. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/2013-12-19-13-32-10/>
127. Ashmore R. D., Jussim J L., Wilder D. Social identity, intergroup conflict, and conflict reduction. Oxford : Oxford University Press, 2001. 270 p.

128. Aulis U., Humal M.... Vahter A. Eesti muusika II. Tallinn : Eesti Raamat, 1975. 531 lk.
129. Bezborodko O. Innovative use of the damper pedal in the contemporary piano music. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв.* 2017. № 3. С. 89–94. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_3_21
130. Chernyavska M., Ivanova I., Timofeyeva K., Syriatska T., Mits O. Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica.* 2023. Vol. 68 (LXVIII). Special Issue no. 2. P. 165–179. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10
131. Chernyavska M., Ivanova I., Timofeyeva K., Syriatska T., Mits O. Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica.* LXVIII, Special Issue 2, 2023. P.166-179. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10.
132. Chopin piano competition. History. URL: <http://chopin.narva.ee/eng/history/>
133. Colucci E. René Eespere. Interview with the Estonian composer, 2012. URL: <https://youtu.be/faTggIyxWXQ>
134. Competitions. *EMIC.* URL: <https://www.emic.ee/competitions>
135. Concentus : Tarmo Eespere spielt Klaviermusik von René Eespere [CD]. Bühl/Baden : Antes, 1995. 12 lk.
136. Dolgopolova A., Tool A., Kruuspere P. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia 100 : Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lugu 350 pildiga. Tallinn : Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kirjastus, 2019. 172 lk.
137. Eespere R. Biography. *EMIC. Eesti muusika infokeskus.* URL: <https://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=58&id=10&lang=eng&action=view&method=biograafia>
138. Eespere R. Biography. URL: <https://www.eespere.ee/english.php?leht=2>

139. Eespere R. Opinions / reviews. URL: <https://www.eespere.ee/english.php?leht=7>
140. Eespere R. RENÉ EESPERE. Main page. URL: <https://www.eespere.ee/english.php?leht=1>
141. Eespere R. Works for piano. *EMIC. Eesti muusika infokeskus*. URL: <https://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=58&id=10&lang=eng&action=view&method=teosed#13530>
142. Eespere R. Works. URL: <https://www.eespere.ee/english.php?leht=3>
143. Eespere T. Concentus H-Moll, 2018. URL: <https://youtu.be/7u1tsWiC9bY>
144. Eespere T. ERSO studiotund: Rene Eespere Kontsert klaverile ja orkestrile, 1981. URL: <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/erso-studiotund-rene-eespere-kontsert-klaverile-ja-orkestrile>
145. Eesti heliloojate klaverimuusikat lastele ja noortele = Piano music for children and youth by Estonian composers [CD]. Tallinn : L. Kõlar, 2002. 12 lk.
146. Estonia pianos. URL: <https://www.estoniapiano.com/about-us/history/>
147. Fleitz R. Liisa Hirsch: Quantum Well. Robert Fleitz, piano, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nReuxTwlcRk>
148. Freire P. Pedagogy of the oppressed. (translated by Myra Bergman Ramos). London : Penguin Books, 1996. 164 p.
149. Garšnek I. «Pärt Uusberg õhtu ilu sügavust tabamas». *Sirp*, 2014. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/2014-05-29-19-37-06/>
150. Garšnek I. Eespere autoriõhtu talveaias. *Sirp*, 2001. URL: <https://www.sirp.ee/archive/2001/25.05.01/Muusik/muusik1-3.html>
151. Garšnek I. Kitarrimaagia mängurõõm ja maailmavalu. *Sirp*, 2021. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/kitarrimaagia-manguroom-ja-maailmavalu/>

152. Garšnek I. René Eespere kammerlikud instrumentaalkontserdid. *Sirp*, 2007. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/ren-eespere-kammerlikud-instrumentaalkontserdid/>
153. Garšnek I. Teatud ajast vaatad ikka meelsamini tagasi. *Sirp*, 2013. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/teatud-ajast-vaatad-ikka-meelsamini-tagasi/>
154. Haggerty G., Haggerty A. Terry Riley. “Rhythmos” https://webcitation.org/6EDWU2btG?url=http://www.qaswa.com/thoughts/entry/terry_riley
155. Heinoja S. Raimo Kangro Klaverisüit op. 1. Sten Heinoja, piano, 2019. URL: <https://youtu.be/b2PuQJ1K46A>
156. Hillier P. The Music of Arvo Pärt. Oxford University Press, 1997. 219 p.
157. Hinn A. «Klaaspärlimängu» kontsert «Eesti asi» 10. VII Tartu Jaani kirikus. *Eesti oma muusikapärlid*. 2016. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/eesti-oma-muusikaparlid/>
158. Hirt F. J. Meisterwerke des Klavierbaus. Stringed keyboard instruments. Dietikon-Zürich : Urs-Graf-Verlag, 1981. 235 S.
159. Hirv T. «Persona grata. Liisa Hirsch». *Teater. Muusika. Kino*, 2014. URL: <https://www.temuki.ee/archives/620>
160. Humal M., Rimmel R. Heino Eller in modo mixolydio. Tallinn : Tallinna Raamatutrükikoda, 2008. 197 lk.
161. International pianist’s festival PIANO 2012 in Estonia. URL: https://www.baltic-course.com/eng/baltic_news/?doc=9987&output=d&ins_print
162. Ivanova I., Chernyavska M., & Pupina O. Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. 9(3). P. 257–266. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>
163. Johnen K. Wege zur Energetik des Klavierspiels. Paris, 1928. 112 S.

164. Johnson T. The voice of new music. Eindhoven, Netherlands : Het Apollohuis, 1989. 543 p.
165. Junghanns H. Der Piano- und Flügelbau (Fachbuchreihe Das Musikinstrument Band 4). Frankfurt : Bochinsky, 1991. 410 p.
166. Kaarma. J. Heino Elleri nimeline I vabariikidevaheline konkurss (pianistidele). URL: https://www.muis.ee/en_GB/museaalview/1670794
167. Kahro A. Sindrinahkses kasukas. Tallinn : Talmar & Põhi, 2000. 142 lk.
168. Kaldoja K. Tartu Jaani kirikus kõlavad muusika ja luulekontsert koos taiko trummidega. (10.07.2016), URL: <https://kultuur.err.ee/312935/tartu-jaani-kirikus-kolavad-muusika-ja-luulekontsert-koos-taiko-trummidega>
169. Käo K. Eespere teekond iseendasse. *Sirp*, 2007. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/eespere-teekond-iseendasse/>
170. Kapten K. Urmas Sisask Sodiaak op. 50 No 4 & 6 & 8. Kristi Kapten, piano, 2019. URL: <https://youtu.be/pq9FQHkphV4>
171. Karjapasun. URL: <https://www.muis.ee/museaalview/597989>
172. Kersti I. Muusikatuba. Kivimäe virtuoosid, 2018. URL: <https://klassikaraadio.err.ee/828519/muusikatuba-kivimae-virtuoosid>
173. Klotins A. Music in Latvia during the Stalinist post-war decade. Latvian Musical Life and Creative Work 1944–1953. Summary Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa : Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig, 2019. pp. 391–435. URL: <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A70777/attachment/ATT-0/>
174. Kokla M., Stulov A. Grand piano manufacturing in Estonia: Historical review. *Proc. Estonian Acad. Sci. Engin.* 1 (2): 1995. P. 158–171. doi:10.3176/eng.1995.2.04
175. Kulo H. Loomejuttu René Eesperega. Noorte Hääl №8, 1984
176. Lassmann S. Heino Eller complete piano music. Sten Lassmann, piano. URL: <https://toccataclassics.com/composer/heino-eller/>
177. Leichter K. Kaasaja muusikast. Tallinn : Eesti Raamat, 1970. 148 lk.

178. Leichter K. Mart Saar (elu ja tegevus). Tallinn : Eesti Riiklik Kirjastus, 1964. 147 lk.
179. Lippus U. Eesti Muusikaloo Toimetised Nr 1. Eesti Keele Instituut, 1995. 113 lk.
180. Lippus U. Mägi, Ester, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42516>
181. Lippus V. Eesti Muusikaloo Toimetised Nr 3. Eesti Muusikaakadeemia. 1997. 210 lk.
182. Lippus V. Konkursi kommentaare. Sirp ja Vasar №12, 1987. lk 10. URL: <https://dea.digar.ee/page/sirpjavasar/1987/03/20/10>
183. Mändla M. «Februarium» raekojas. *Sirp*, 2005. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/februarium-raekojas/>
184. Mängel J. Unikaalne Eesti Klaveriorkester esitab uudisteoseid, 2016. URL: <https://klassikaraadio.err.ee/734533/unikaalne-eesti-klaveriorkester-esitab-uudisteoseid>
185. Martiensen C. A. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1930. 251 S.
186. Mcglaughlin B. Arvo Pärt and the New Simplicity. URL: http://saintpaulsunday.publicradio.org/features/9810_part/index.htm
187. Mihkelson I. Tähtis on see, millest laval saab söönuks. *Postimees*, 2006. URL: <https://www.postimees.ee/1531237/tahtis-on-see-millest-laval-saab-soonuks>
188. Morozov M. Muinasjutt, mis nõuab süvenemist. *Sirp*, 2018. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/muinasjutt-mis-nouab-suvenemist/>
189. Music history. Estonian Music Information Centre. URL: <https://www.emic.ee/music-history>
190. Niineste M. René Eespere: armastan kitarri, kuid seda mängida ei oska. *Eesti Päevaleht*, 2013. URL: <http://epl.delfi.ee/news/kultuur/rene-eespere-armastan-kitarri-kuid-seda-mangida-ei-oska.d?id=67432448>

191. Nikolaievska Y., Paliy I., Chernenko V., Tsurkanenko I., Lozenko K., Yurchenko O., Dikariev S. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue no.: 12/02/XXIX, 2022. P. 193–198. DOI: 10.33543/120229193198 (<https://doi.org/10.33543/120229193198>).
192. Nikolaievska Y., Paliy I., Denysenko I., Cherednychenko O., Kuzhba M., Cherniavskiy I., Wang I., Youjie; Zeng, Qian. Style paradigm of the instrumental etude genre. *AD ALTA: Journal of interdisciplinary research*. Vol. 13. Issue 2 (Special Issue SI). P. 18–25. doi. 10.33543/j.130235.1825.
193. Nikolayevska Yu. Communicative Mechanisms of the 21st Century Music Interpretation. *Music science today: the permanent and the changeable* : Scientific Papers. 1 (9). Daugavpils University Academic Press Saule, 2017. P. 29–34.
194. Nikolayevska Yu. Contonation and communicative strategies mechanisms of the 21st century music analysis. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 36–46.
195. Nixon E. Metsik Jaht (Wild Hunt) René Eespere piano, 2019. URL: <https://youtu.be/cJ44lBPSrZ0>
196. Normet L. & Vahter A. Sowjetestnische Musik. Tallinn : Eesti Raamat, 1968. 36 lk.
197. Normet L. The Years 1896–1914 in Estonian Music. *Baltic Countries 1900–1914* : theses of reports. Uppsala, 1987. P. 687–694.
198. Õekese eest = For my little sister / Eesti heliloojate klaveripalu mängivad Tallinna Muusikakeskkooli õpilased [CD]. Tallinn : Tallinna Muusikakeskkool, 2008. 1 lk.
199. Olt H. Estonian Music. *Periodika*, 1980. 159 lk.

200. Olt H. Modern Estonian composers. Kodumaa, 1972. 46 lk.
201. Ornithoparchus A. Musicae activae micrologus, Leipzig : Schumann, 1517. 107 p.
202. Ots A. René Eespere sümfoonilise puhkpillimuusika DVD. *Muusika*, 2019/2. URL: <https://www.ajakirimuusika.ee/single-post/2019/02/02/Ren%C3%A9-Eespere-s%C3%BCmfoonilise-puhkpillimuusika-DVD>
203. Pappel K. Eesti tänase muusika loojaid. Tallinn : Eesti Muusikafond, 1992. 224 lk.
204. Päts R. Rudolf Tobias. Tallinn : Eesti Raamat, 1968. 160 lk.
205. Põldmäe A. Estonian pianos. Tallinn : Tallinna Raamatutrükikoda, 2015. 39 lk.
206. Põldmäe A. Marginaale «Metsluikede» kolmandast tulemisest. *Sirp*. 2011. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/marginaale-metsluikede-kolmandast-tulemisest/>
207. Przybyszewska-Jarmińska B. Historia Muzyki Polskiej. Tom III, część 1: Barok 1595–1696. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013. 679 s.
208. Randvere J. Tõnis Kaumann Klaverisonaat nr 3 I. Johan Randvere, piano, 2019. URL: <https://youtu.be/zex7-HjSrDk>
209. Ränk A. Eesti etnograafia sõnaraamat. Koostanud, toimetanud Õie Ränk. Tallinn 1995. 194 lk.
210. Raud K. Vt. *Sirp* ja *Vasar* №7, 1980. URL: <https://dea.digar.ee/page/sirpjasasar/1980/02/15/8>
211. Raun T. U. Estonia and the Estonians. Hoover Institution Press, Stanford University, 1991. 336 p.
212. Reich S. Music as a gradual process. New York ; London : Oxford; New Delphi; Sydney, 2017. 645 s.

213. Reich S. Music as a Gradual Process. *Reich S. Writings on Music 1965–2000* / Ed. with an Introduction by P. Hillier. Oxford; New York : Oxford University Press, 2002. P. 34–36.
214. Reimann A. Salut für die junge Avantgarde. *Neue Zeitschrift für Musik*. 140 (1), 1979. P. 23-38.
215. Remmel I. René Eespere teede ristumispaigas. *Postimees*, 2003. URL: <https://www.postimees.ee/1388985/rene-eespere-teede-ristumispaigas>
216. René Eespere at Aram Khachaturyan's lessons. URL: https://youtu.be/VC_a5ctPK54
217. Riemsdijk J., Rumiantsev T., Sandra & Jeroen van Veen. Canto Ostinato live in Veldhoven 2012 by Piano Ensemble, 2012. URL: <https://youtu.be/K-4bh8J84Go>
218. Rips P. René Eespere autoriõhtu. *Muusika*, jaanuar 2006. lk. 12. URL: <https://www.digar.ee/arhiiv/nlib-digar:189298>
219. Rohtla G., Siitan T., Raag V., Vaitmaa M., Sedrik K. Eesti Muusikaloo Toimetised Nr 5. Valgeid laiike eesti muusikaloost. Eesti Muusikaakadeemia, 2000. 189 lk.
220. Ross J. Kaksteist loengut muusikapsühholoogiast. Tartu Ülikooli kirjastus, 2007. 190 lk.
221. Ross J. Veljo Tormis and Minimalism: On the Reception of His New Musical Idiom in the 1960 s. *Res Musica* : aastaraamat Tallin : Eesti Muusika ja Teatri Akadeemia, 2017. Nr 9. P. 109–118.
222. Ross J., Lehiste I. The temporal structure of Estonian runic songs. Walter de Gruyter, 2001. 205 S.
223. Saame L. Ester Mägi – Vana kannel, piano, 2011. URL: <https://youtu.be/maMBkCVT5-g>
224. Saaremõts Ü. Kolmõgeski kaarassim, 2012. URL: https://youtu.be/NY1U_koF5mE?list=PLrLh0Vet5pcLkIXQz6juafFmwPZwQuaqP

225. Segerman E. Tempo and tactus after 1500. Companion to medieval and Renaissance music / ed. by T. Knighton and D. Fallows. New York ; London: Schirmer Books, 1992. pp. 337–344.
226. Serhaniuk L., Shapovalova L., Shehda L., Kazymyryv K., Kolubayev O. Portraits and Self-Portraits of Composers at the Musical Work. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 11. Issue 1, 2021. pp. 111–115.
227. Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina. N., Nikolaievskaya Y. Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18–21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*. Magnanimitas. Vol. 11 Issue 02. Special Issue XX., 2021. pp. 136–140.
228. Sikusarv. URL: <https://www.muis.ee/museaalview/503787>
229. Solomonova O. B., Zavgorodnia G. F., Muravska O. V., Chernoiivanenko A. D., Aleksandrova O. O. Interconnection of linguistics and musical art: Specifics of music semantics development. *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5 (S4). Pp. 700–713.
230. Steinfeld N. Armastusega pianistidest, 2016. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/armastusega-pianistidest/>
231. Süld K. Ürgne loits kui eestlase palve kõrgema poole. *Sirp*, 2023. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/urgne-loits-kui-eestlase-palve-korgema-poole/>
232. Sumera K. Ester Mägi – Junipers of Kassari. Kadri-Ann Sumera, 2017. URL: <https://youtu.be/x6PcRcDbMOc>
233. Sumera K. Ester Mägi - Pictures of the Sea. Kadri-Ann Sumera, piano, 2020. URL: <https://youtu.be/bLIA0Nyy-VY>
234. Sumera K. Ester Mägi: Joiks from Lappland. Kadri-Ann Sumera, piano, 2016. URL: <https://youtu.be/BEL156XmtJs>
235. Sumera K. Liisa Hirsch – Terrains (2018). Kadri-Ann Sumera, pianos, 2018. URL: https://youtu.be/ABp_WyYjalc

236. Taal R. Ludus tactus Ralf Taal, *Eespere: Februa*, 2010. URL: https://youtu.be/VHT4JmIJ_Cw
237. Tall J. Elements of folk music in selected works of Estonian composers. *Journal of Baltic Studies*. London, 1983. Vol. 14, Issue 1. P. 40–47.
238. Tall J. Kannel. *Folk Harp Journal*. No. 30. 1980. P. 25–29.
239. Tampere H. Eesti rahvapillid ja rahvatansud. Tallinn : Eesti Raamat, 1975. 234 lk.
240. Teder T. Vastab René Eespere. *Teater. Muusika. Kino*, 2011. URL: <http://www.temuki.ee/numbers/2011/12/article5364.pdf>
241. The birth of a Higher Music School. URL: <https://eamt.ee/en/about/the-academy/history/>
242. Tobias R. Jälle rahvaviiside korjajad tulemas. — In puncto musicorum / Koost. ja kommenteerinud V. Rumessen. *Eesti mõttelugu. Raamatusari 2*. Tartu : Ilmamaa, 1995. lk. 25–26.
243. Töpel M. Trivium for flute, violin and guitar. Preface. URL: <https://www.notenpost.de/en/instrumental-music/strings/violin-plus/trivium-flute-violin-and-guitar-111.html>
244. Tormis V. Rahvalaul ja meie: artiklid, intervjuud, kommentaarid / koost. V. Jürisson, Tallinn : SP Muusika-projekt. 1997. 50 lk.
245. Unseld M. Musikgeschichte «Klassik». Bärenreiter-Verlag, 2022. 264 s.
246. Vaga K. «Starship: René Eespere». 2006. URL: <https://jupiter.err.ee/1608275358>
247. Valk J. Klaveri ja poeesia duell: Kalle Randalu versus Indrek Hirv, 2016. URL: <https://kultuur.err.ee/312823/klaveri-ja-poesia-duell-kalle-randalu-versus-indrek-hirv>
248. Valk-Falk. M. Interpreetid eesti klaverimuusikast : Ada Kuuseoks, Marje Lohuaru, Vilma Mallene. Tallinn : Fratres, 1991. 57 lk.

249. Valme V. Laureaat René Eespere: muusika on meelelahutus. *Postimees*, 2011. URL: <https://kultuur.postimees.ee/585048/laureaat-rene-eespere-muusika-on-meelelahutus>
250. Vaus-Tamm H. Toidulaulik René Eespere ooper. *Sirp*, 2006. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/toidulaulik-ren-eespere-ooper/>
251. Verkina T., Bondarenko M., Sagalova A., Timofeyeva K. The Performing Art as a Practice of Actual Intoning. *Tarih Kultur Sanat Arastirmalari Dergisi. Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9 (3). P. 17–28. DOI 10.7596/taksa.d.v9i3.2656
252. Viires A. Eesti rahvakultuuri leksikon (3. trükk). Tallinn : Ühiselu AS trükikoda. 2007. 71 lk.
253. *Virmalised: Eesti klaverimuusika läbi sajandi | Northern Lights: Treasury of Estonian Piano Music [4CD]*, Eesti Pianistide Liit, Eesti Interpretide Liit, 2019. URL: <https://www.lasering.ee/virmalised-eesti-klaverimuusika-labi-sajandi-northern-lights-treasury-of-estonian-piano-music-4cd.html>
254. Võsamäe H. Muusikaline Tund. Lõppes H. Elleri nimeline I pianistide konkurss, 1987. URL: <https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/muusikaline-tund-loppes-h-elleri-nimeline-i-pianistide-konkurss>
255. Waren W. 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*, (Vol. 43, No. 2), 2012. pp. 439–451.
256. Zavialova O., Kalashnyk M., Savchenko H., Stakhevych H., Smirnova I. From a Work to an «Open» Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*. 2020. № 9. P. 2938–2943. DOI: <https://doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.358>

Ноти

257. Eespere R. *Alter ego : klaverile = for piano : 2011 / René Eespere*. Tallinn : Eesti Muusika Infokeskus, 2016. 4 lk.

258. Eespere R. *Concentus* : für Klavier / René Eespere. Bühl/Baden : Antes : edition 49, c1995. 5 lk.
259. Eespere R. *Die Spieldosen I* : für Klavier (Cembalo) / René Eespere. Bühl/Baden : Antes : edition 49, c1998. 9 lk.
260. Eespere R. *Die Spieldosen II* : für Klavier (Cembalo) / René Eespere. Bühl/Baden : Antes : edition 49, c1998. 6 lk.
261. Eespere R. *Kinderstücke für Fortgeschrittene* : für Klavier zu zwei und vier Händen. Bühl/Baden : Antes : edition 49, c1995. 46 lk.
262. Eespere R. *Ludus tactus* : für Klavier / René Eespere. Berlin : Neue Musik, c2014. 9 lk.
263. Eespere R. *Persona mea* : klaverile = for piano / René Eespere. Tallinn : Eisenberg, c2018. 11 lk.
264. Eespere R. *Preludes. Volume I* : for piano = Präludien. Band I : für Klavier / René Eespere. Karlsruhe : edition 49, c2006. 27 lk.
265. Eespere R. *Preludes. Volume II* : for piano = Präludien. Band I : für Klavier / René Eespere. Karlsruhe : edition 49, c2006. 24 lk.
266. Eespere R. *Prima vista?* : tonaalsusest atonaalsuseni : solfedzeerimisharjutused professionaalseks muusikuks pürgijale muusikalise kuulmise arendamiseks = from tonality to atonality : advanced learner's exercises of solfeggio for developing one's ear for music / René Eespere. Tallinn : Eesti Eres, 1994. 79 lk.
267. Eespere R. *Prima volta?* : õpik/käsiraamat muusikalise kuulmise arendamiseks = an ear training textbook for musicians / René Eespere. Tallinn : Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, 2010. 273 lk.
268. Eespere R. *Ritornell I* : (d-moll) : für Klavier / René Eespere. Bühl/Baden : Antes : edition 49, c1995. 7 lk.
269. Eespere R. *Ritornell IV* : (F-dur) : für Klavier / René Eespere. Bühl/Baden : Antes : edition 49, c1995. 8 lk.
270. Eespere R. *Ritornell V* : (g-moll) : für Klavier / René Eespere. Bühl/Baden : Antes : edition 49, c1995. 8 lk.

271. Eespere R. Ritornell VII : (a-moll) : für Klavier / René Eespere. Bühl/Baden : Antes : edition 49, c1995. 10 lk.
272. Eespere R. Ritornell VIII : (d-moll/D-duur) : für Klavier / René Eespere. Bühl/Baden : Antes : edition 49, c1995. 9 lk.
273. Eespere R. Tactus musicus : klaverile ja kammerorkestrile = for piano and chamber orchestra / René Eespere. Tallinn : Eisenberg, c2021. 18 lk.
274. Irjas K. Eesti heliloojate klaveripalu. I = Piano pieces by Estonian composers. I. Tallinn : Eesti Muusika Infokeskus, c2004. 65 lk.
275. Roasto P. T.12 klaveripala Rudolf Tobiase nimelisele klaveriõpilaste konkursile : Rudolf Tobiase päevad Hiiumaal. Tallinn : Muusika, 2012. 43 lk.

ДОДАТКИ

Додаток А. Нотні приклади

Приклад 1. René Eespere. «Сім багателей».

Seitse bagatelli

pisipoeeg Jürmole (1974)

Nr 1

René Eespere

Allegretto ma non troppo (♩ ≈ 104)

amoroso
mp

5

p

Nr 3

Allegro (♩ ≈ 132)

mf

Nr 5

Moderato

mp

Nr 7

Allegro molto (♩ ≈ 66)

legato
f

Приклад 2. René Eespere. «24 прелюдії».

Ada Kuuseoks gewidmet

Präludien I

Nr. 1 (in cis)

René Eespere

www.edition49.de/composers/r_espere

Adagio (♩ = 60)

pp legato *p* *p*

pp *p* *p*

pp *legato e poco rubato* *mp*

Nr. 3 (in dis)

Presto (♩ = 76)

pp *simile*

pp *simile*

13

Nr. 6 (in fis)

Sostenuto (♩ = 60)

pp legato

Nr. 8 (in gis)

zur Erinnerung an Mart Saar

Andante (♩ = 72)

pp

Nr. 9 (in a)

Allegretto (♩ = 120)

Musical score for Nr. 9 (in a), Allegretto (♩ = 120). The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand starts with a melody in the treble clef, marked *mp*. The left hand has a bass line in the bass clef, featuring a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Nr. 11 (in h)

Allegro (♩ = 120)

Musical score for Nr. 11 (in h), Allegro (♩ = 120). The score is in 4/4 time and consists of two staves. The right hand has a melody in the treble clef, marked *pp*. The left hand has a bass line in the bass clef, marked *scd.* with asterisks. The key signature has two sharps (F# and C#).

Nr. 12 (in C)

Andante (♩ = 66)

Musical score for Nr. 12 (in C), Andante (♩ = 66). The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand has a melody in the treble clef, marked *p* and *pp*. The left hand has a bass line in the bass clef, marked *scd.* with asterisks. The key signature is C major.

meinem Bruder Tarmo Eespere gewidmet

Präludien II

Nr. 1 (in h)

Allegro moderato (♩ ≈ 96)

René Eespere
www.edition49.de/composers/r_espere

Musical score for Nr. 1 (in h), Allegro moderato (♩ ≈ 96). The score is in 6/8 time and consists of two staves. The right hand has a melody in the treble clef, marked *pp*. The left hand has a bass line in the bass clef, marked *scd.* with asterisks. The key signature has two sharps (F# and C#).

Nr. 2 (in b)

Adagio (♩ = 40)

Musical score for Nr. 2 (in b), Adagio (♩ = 40). The score is in 4/4 time and consists of two staves. The right hand has a melody in the treble clef, marked *pp legato*. The left hand has a bass line in the bass clef, marked *poco a poco cresc.* and *p*. The key signature has two sharps (F# and C#).

Приклад 3. René Eespere. «Вісім ритурнелів».

Ritornell I

(d-moll)

Allegro René Eespere

Klavier *f*

Ritornell V

(g-moll)

Allegro (♩ = 120) René Eespere

Klavier *f*

Ritornell VII

(a-moll)

Allegro molto (♩ = 80) René Eespere

Klavier *f* *p*

Ritornell VIII

(d-moll/D-Dur)

Allegro moderato (♩ = 88) René Eespere

Klavier *legato* *pp* (con ped.) *pp*

Приклад 4. René Eespere. Фортепианный концерт.

to my dear brother Tarmo
Concerto for Piano and Orchestra
 Kontsert klaverile ja orkestrile

René Eespere

I

Allegro moderato

2 Flute
 1 Oboe
 1 Clarinet
 II Clarinet
 Bass in Bb
 2 Bassoon
 4 Trumpet
 in F
 2 Trombone
 in Bb
 2 Trombone
 in Bb
 Timpani
 Percussion
 Piano
 Piano II

Allegro moderato

II

Grave

Andante poco rubato

Piano solo
 2 Flute
 Percussion
 Piano solo
 Vc.
 Cb.

III

Prestissimo

Piano solo
 Flute
 Percussion
 Piano solo
 Vc.
 Cb.

Приклад 5. René Eespere. «Concentus».

Für meinen besten Freund, Bruder Tarmo

Parimale sõbrale, vend Tarmole

Concentus

René Eespere

♩ = 104

Klavier

mp p mp p

8 mp p mp p

15 pp poco cresc.

24 p cresc. mf

34 mp mf mp mf mp

* Ped.

Приклад 6. René Eespere. «Ludus tactus».

Für Ralf Taal

Ludus tactus

René Eespere

Moderato (♩ = ca 96)

1 *f* *pp* *p*

5 *mp* *f* *mf*

9 *mf* *p* *mf* *mp*

13 *mf dim.*

17 *f* *p* *mf* *p*

Red.

* Red.

* Red.

Приклад 7. René Eespere. «Alter ego».

Alter ego
(Teine mina)

R. Eespere

Moderato (♩ = ca 88)
poco rubato

p

poco a poco dim. e rit.

in tempo

f

p

pp

f

Sw

Приклад 8. René Eespere. «Persona mea».

für Kalle Randalu

Persona mea

für Klavier

René Eespere

Moderato (♩ = ca 88)

legato

mp p mp p

mp mf

f molto mp *f* p mf

mp p mp p

mp *f* pp

Приклад 9. René Eespere. «Суперники».

Rivaaadid

Moderato

The musical score is written in 3/4 time and consists of six systems of two staves each. The music is in the key of F# (one sharp). The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various dynamics: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece is titled 'Rivaaadid'.

Приклад 10. René Eespere. «Tactus musicus».

Tactus musicus
for piano and chamber orchestra

René Eespere

Andante

Piano
ff poco rubato

Perc.
mp
Vibr.

Violini I
mp
p
1. solo

Violini II
ff
p

Viola
mp
p
1. solo

V.-celli
ff
p

C.-bassi
ff
p

Pno.
p

Perc.
mp

VI. I
p
pp
p
tutti
div.

VI. II
pp
p
mp
div.

Vie.
p
pp
p
tutti
mp

Vc.
pp
p
mp

Cb.
pp
p
mp

Приклад 11. René Eespere. «Втеча в дитинство».

to Lauri Väinmaa and Estonian Piano Orchestra

Escape to the Childhood
Põgenemine lapsepõlve

for eight pianists on four Pianos / kaheksale pianistile neljal klaveril

René Eespere

Andante con moto

The musical score is arranged for eight pianists on four pianos, with each piano having two staves (treble and bass clef). The piece is in 4/4 time and marked 'Andante con moto'. The score is divided into eight systems, each corresponding to a piano. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Performance markings include 'rit.' (ritardando) and 'rit.' (ritardando). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

**Додаток Б. Перелік фортепіанних творів Рене Ееспере
(по матеріалам офіційного сайту eespere.ee)**

Рік/ Період	Назва	аудіо- та відеозаписи (за наявності); прем'єра	Тривалість (хвилини)
1969/1979	«Дике Полювання» [<i>est. Metsik jaht</i>]	<i>Ene Nixon</i> Wild Hunt (2019)	2'
1970?	«Пан Банан» [<i>Härä Banano</i>]	-	3'
1970?	«Темна Історія» [<i>Tume lugu</i>]	-	
1970?	«Маленька Корида» » [Väike corrida]	-	2'
1974	«Сім багателей» [<i>Seitse bagatelli</i>]	<i>Veronika Malikova</i> 7 bagatelles (2023)	11'
1975- 1979	«24 прелюдії» [<i>24 prelüüdi</i>] <i>Preludes I</i> <i>Preludes II</i>	01.02.1982, <i>Ada Kuuseoks. Estonia Concert Hall, Tallinn.</i> CD «Concentus: <i>Tarmo Eespere</i> spielt Klaviermusik von René Eespere», Antes Edition (1995) Preludes in F, G minor, B flat, B minor, D sharp minor, D minor. <i>Stanislav Pylypenko</i> Прелюдії №№ 3,4,6,8,9,11,12 (2020)	70'
1977	«Чотири остинато» [<i>Neli ostinaatot</i>]	CD «Concentus: <i>Tarmo Eespere</i> spielt Klaviermusik von René Eespere», Antes Edition (1995) Neli Ostinaatot Vier Ostinati. CD «Estnische Klaviermusik», Eres Edition (1994). <i>Peep Lassmann.</i> <i>Stanislav Pylypenko</i> Чотири остинато (2018).	7'
1978	«Чотири діалоги» [<i>Neli dialoogi</i>]	CD «Concentus: <i>Tarmo Eespere</i> spielt Klaviermusik von René Eespere», Antes Edition (1995) Dialogue I, Dialogue II, Dialogue III, Dialogue IV.	6'
1978/2019	Фортепіанний концерт <i>I. Allegro non troppo</i> <i>II. Grave. Poco rubato</i> <i>III. Prestissimo</i>	19.12.1981, <i>Tarmo Eespere</i> Kontsert klaverile , Estonian National Symphony Orchestra, conductor <i>Peeter Lilje</i> ; Estonian Radio White Hall	16'
1978-	«Вісім ригурнелів»	CD «Concentus: <i>Tarmo Eespere</i> spielt	50'

1982	[Kaheksa ritornelli]	Klaviermusik von René Eespere», Antes Edition (1995) Ritornell F-Dur , Ritornell G-Moll , Ritornell D-Moll , D-Dur , Ritornell D-Moll .	
1978-1979	«Музичні скриньки» [Mängutoosid I]	CD «Concentus: Tarmo Eespere spielt Klaviermusik von René Eespere», Antes Edition (1995) Maengutoosid 1 , Die Spieldosen .	4'
1980-1982	«Музичні скриньки» [Mängutoosid II]	CD «Concentus: Tarmo Eespere spielt Klaviermusik von René Eespere», Antes Edition (1995) Maengutoosid 2 , Die Spieldosen .	4'
1983	«Графи та Міледі» [Krahvid ja mileedid]	-	3'
1985	«Сон зимової ночі» [Talveöö unenägu]	-	4'
1985	«Дружній жест» [Sõbralik sarž]	-	4'
1985	«Хоровод навколо радості» [Ring ümber rõõmu]	Jürmo Eespere Circle Around the Joy . Estonian National Symphony Orchestra, conductor Paul Mägi.	5'
1986	«Шарм сутінків» [Videvikulumm]	Jürmo Eespere Twilight Charm , Estonian National Symphony Orchestra, conductor Paul Mägi	4'
1986	«Одне бажання та мрія» [Üks soov ja unelm]	-	5'
1987	«Колискова» [Unelaul]	-	3'
1995	«Concentus»	Tarmo Eespere ; 1995, Tallinn Blackhead Brotherhood House CD "Concentus: Tarmo Eespere spielt Klaviermusik von René Eespere", Antes Edition (1995) Concentus H-Moll . Ana Glig (Recorded, edited in Cape Cod, MA, 2020) Concentus	8'
2000	«Нав'язлива думка» » «Idée fixe»	24.10.2000, Viktoria Zeilja , Tallinn Blackhead Brotherhood House CD «Piano music for children and youth by Estonian composers», L. Kõlar (2002). Ralf Taal . CD «For My Little Sister», Tallinn Music High School, EMIC, ERR (2008); Holger Marjamaa	2'

Idee Fixe.

- 2000 «Процес» 24.10.2000, **Anna Prelkova**, Tallinn Blackheads 2'
[Protsess] Brotherhood House.
CD «Piano music for children and youth by
Estonian composers», L. Kõlar (2002).
Ralf Taal.
CD «For My Little Sister», Tallinn Music High
School, EMIC, ERR (2008); **Valter Soosalu**
Process.
- 2002 «Суперники» May 2003, Käina, Hiiumaa island, XI Rudolf
[Rivaalid] Tobias Music Days. Commissioned by: NPO
Tobias Society
- 2008 «Ludus tactus» 28.10.2008, **Ralf Taal**, Estonia Concert Hall, 5'
International Pianists' Festival «Klaver».
CD «Februa», Estonian Record Productions
(2010); **Ralf Taal** Ludus tactus.
Yuko Yoshioka (Japan Premiere: 09.02.2011,
Tokyo) Ludus tactus
- 2011 «Alter ego» 13.04.2012, **Arno Gabriel Humal**, Heino Eller 4'
обов'язковий твір Tartu Music School.
конкурсу юних **Polina Abolõmova** Alter ego (2013).
піаністів Таллінн, **Veronika Malikova** Alter ego (2024)
2012
- 2016 «Persona mea» 10.07.2016, **Kalle Randalu**, Tartu St. John's 9'
Church, Glasperlenspiel Festival
Commissioned by: Estonian Record
Productions
- 2018 «Tactus musicus» 12.04.2018, **Sofia Khvichia** Tactus musicus, 9'
solo piano, chamber Tallinn Chamber Orchestra, conductor
orchestra: Lauri Sirp. Tallinn House of Blackheads
percussion, strings
- 2016 «Втеча в Estonian Piano Orchestra: **Johan Randvere** - 9'
дитинство» **Margus Riimaa, Kai Ratassepp - Mati Mikalai,**
[Põgenemine **Reet Kopvillem-Ruubel - Piret Habak, Piret**
lapsepõlve] **Väinmaa - Lauri Väinmaa**; November 12,
2016, Estonia Concert Hall, Tallinn Piano
Festival Escape to childhood.

Додаток В. Публікації та апробації за темою дисертації

Статті в фахових виданнях України (категорія Б):

5. Звукове втілення фортепіанних циклів Рене Ееспере: досвід виконавського аналізу. *Науковий вісник НМАУ ім. І. П. Чайковського* : зб. наук. ст. Вип. 131. Київ, 2021. С 94–103, DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243222>

1. Естонська фортепіанна музика: шляхи розвитку (осягнення інонаціонального репертуару сучасним виконавцем). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 61. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2022. С. 179–200, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-61.10>

2. Творчий взаємовплив братів Ееспере та його віддзеркалення у фортепіанному концерті Рене Ееспере. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 66. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2023. С. 79–95, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-66.05>

3. Концертні п'єси Рене Ееспере: від концепції композитора до виконавської інтерпретації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. 33. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2023. С. 65–85, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-33.04>

Апробація отриманих результатів

1. XX науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (Київ, 30.10-01.11.2020 р.);

2. міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях та відповідях» (Харків, 15-18.01.2021 р.);

3. міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 04-06.03.2021 р.);

4. міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І.П. Котляревського 105 років – Звершення та випробування» (Харків, 11-12 жовтня 2022 р.);
5. III міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14.02.2023 р.);
6. науково-практична конференція «Втілення традицій західноєвропейського музичного мистецтва» (Харків, 21.04.2023 р.);
7. міжнародна науково-практична конференція «Вища музично-театральна освіта Харкова – 100 років єднання» (Харків, 24-25.10.2023 р.);
8. VIII міжнародна фортепіанна конференція ім. Бруно Лукка (Таллінн, 11.11.2023 р.);
9. науковий проєкт «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14.02.2024 р.).