УДК 78.03
DOI:10.26176/otmroo.2026.54.2.007

Ирина Марковна Северина
i.severina@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4597-6061
Музыковед, кандидат искусствоведения, член Союза московских композиторов и Ассоциации современной музыки

Irina M. Severina
i.severina@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4597-6061
Musicologist, Ph.D. in Art Studies, Member of the Moscow Composers Union and the Association of Contemporary Music

Пути эстонской радикальной музыки

Аннотация

Во вступительной части статьи рассматриваются некоторые общие вопросы: что мы сегодня понимаем под феноменом авангарда, что отличает активную и пассивную его фазы и затем речь идет о прогрессивной и в той или иной мере радикальной музыке Эстонии. Современная эстонская музыка (как и современная европейская в целом) разнонаправлена в плане эстетических ориентаций и стилистических предпочтений. Однако она имеет заметную объединяющую тенденцию, связанную с тяготением к природе в широком смысле слова, что проявляется в самых разных формах — от уподобления музыкальной материи генетическому коду до экологических проектов.

Ключевые слова

Авангард, поставангард, постмодернизм, радикальная музыка, эстонская музыка, натурфилософия

Для цитирования

Северина И. М. Пути эстонской радикальной музыки // Журнал Общества теории музыки. 2026. № 2 (54). С. 88–106. https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.54.2.007.

The Ways of Estonian Radical Music

Abstract

The introduction of the article examines some general questions: what we understand today by the phenomenon of avant-garde, what distinguishes between its active and passive phases, and then the narration turns to progressive and, in varying degrees, radical Estonian music. Contemporary music in Estonia (like European contemporary music in general) is diverse in its aesthetic orientations and stylistic preferences. However, it has a noticeable unifying tendency associated with attraction towards nature in the broad sense of the word, which manifests itself in a variety of forms — from likening of musical material to genetic code to ecological projects.

Keywords

Avant-garde, post-avant-garde, postmodernism, radical music, Estonian music, natural philosophy

For citation

Severina, Irina M. 2026. “Puti estonskoy radikal’noy muzyki [Ways of Estonian Radical Music].” *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society], no. 2 (54, June): 88–106. (In Russian). https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.54.2.007.

Принципиальным признаком авангарда всегда была актуализация нового — поиски в области средств выражения и музыкального языка, техники композиции, мышления и формы целого. Впрочем, композиторов-новаторов, опережающих свое время, можно найти и в доавангардной истории музыки. Яркий пример — Генрих Игнац Франц фон Бибер (один из концертов фестиваля «Московский форум» 2003 года так и назывался: «Авангард XVII века»). Однако авангардисты XX века (не только композиторы) впервые акцентировали стремление к новизне, эксперименту, открестившись, насколько это было возможно, от предшествующего опыта, и сделали это стремление магистральным трендом в эволюции искусства прошлого столетия. Это был культ новизны — активная фаза авангарда. Найти свой неповторимый стиль, метод композиции — главная задача авангардиста. Один из самых непримиримых, Эдгар Варез, высказывался так: «Если речь идет об искусстве — значит, речь идет о новизне», «Радость художника в поисках» [5, *24*].

Как известно, авангард развивался волнами — начало XX века, затем послевоенные десятилетия (после Второй мировой войны), и в конце концов основная идея и пафос этого направления стали выдыхаться, ослабевать. Поиски и открытия нового становились все более затруднительными и локальными, принципиальность новизны отошла на второй план, уступив место содержанию: «что» вновь перевесило «как». XX век настолько расширил палитру средств выражения, что найти что-то принципиально новое стало практически невозможно. Авангард постепенно потерял свою силу к концу века, растворяясь в окружающей музыкальной среде, переходя в пассивную, инерционную фазу — эту фазу в его эволюции можно считать периодом поставангарда. Иными словами, поставангард продолжает линию авангарда, пользуется его открытиями и развивает их, но ничего принципиально нового не предлагает.

С другой стороны, актуальным становится обращение к стилистике предшествующих эпох, диалог времен, культур, стилей, включая в том числе авангардные, и в связи с этим усиление концепционности, перерастающей в концептуальность. Это постмодернизм, который порой рассматривается в паре с авангардом как две стороны одной медали: Дмитрий Ухов пишет о проявленности этой пары еще в начале XX столетия — под знаком первой волны авангарда [10, *84*]. Однако по существу эстетика и идеи постмодернизма оппозиционны авангардным: это реакция, отрицание, и как магистральное направление в эволюции музыкального мышления постмодернизм сформировался позже (некоторые произведения Чарльза Айвза, Эрика Сати можно рассматривать как его предтечи). Вектор авангарда, направленный в будущее, развернулся в диаметрально противоположном направлении — в прошлое, а авангардная элитарность переформатировалась в постмодернистскую демократичность (во всяком случае, поворот к более широкой аудитории очевиден). Такой эволюционный поворот, как известно, пережили многие авангардисты[1].

Эстонский радикализм — это авангард в своей поздней стадии или, можно сказать, его постформа — поставангард. Отчасти это и постмодернизм. По большому счету в Эстонии не было активной фазы авангарда. И сериализм, по-разному развивающий шёнберговскую додекафонию (Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Милтон Бэббитт и др.), и сонористика (Кшиштоф Пендерецкий, Витольд Лютославский, Дьёрдь Лигети и др.), и спектрализм (Жерар Гризе, Тристан Мюрай, Юг Дюфур и др.), и инструментальная конкретная музыка Хельмута Лахенмана, и нойз (брюитизм) — все это не эстонские изобретения.

Эстонские композиторы не столько стремятся найти нечто абсолютно новое, сколько применить и разработать уже найденное, индивидуализировать те или иные композиционные принципы. Эстонская музыка оперирует разнообразными и даже разнородными, но уже известными выразительными средствами, которые могут сосуществовать и в творчестве одного автора, и даже в рамках одного произведения. Открытия авангарда второй волны широко используются

[1] Эта общая тенденция в развитии музыкального мышления и языка, однако, не исключает хронологического сосуществования авангарда, поставангарда и постмодернизма — ведь эволюция, в отличие от времени, нелинейна.

наряду с иными типами мышления, что встраивает авангард в ряд других музыкальных направлений как нечто завершенное и осмысленное.

Более того, среди эстонских композиторов не встретить тех, для кого средства, приемы, принципы — в общем и целом, новизна материала («как») важнее содержания («что»). Показательно в этом плане высказывание одной из самых авторитетных ныне живущих композиторов Эстонии Хелены Тулве о ее сочинении «Соль» (эст. «Sool», 2011): «Для меня важна интенсивность выражения, сосредоточенность. В этом процессе может появиться что-то новое, но внешняя новизна для меня не является самоцелью» [12][2].

Стоит заметить, что авангардные традиции (общепринятый оксюморон) весьма почитаемы в музыкальной жизни Эстонии: есть, например, специализирующийся на радикальной музыке фестиваль «Afekt» под руководством флейтистки и композитора Моники Маттисен (Monika Mattiesen), где исполняются и столпы послевоенного европейского авангарда (на последнем фестивале 2025 года это были Пьер Булез, Лучано Берио, Хельмут Лахенман), и наиболее прогрессивные эстонские авторы.

От новых техник к божественному откровению

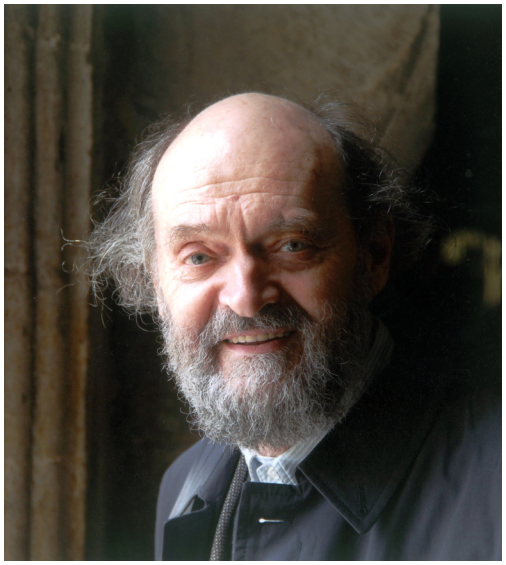

Иллюстрация 1. Арво Пярт.
Фото Эрика Маринича (Eric Marinitsch)
arvopart.ee

Обзор эстонской музыки, так или иначе связанной с авангардной эстетикой, следовало бы начать с **Арво Пярта** (**Arvo Pärt**, p. 1935), однако о нем существует уже довольно много литературы. Принято считать, что его так называемый авангардный период продолжался со времени написания композиции «Некролог» (эст. «Nekroloog», 1960) для большого оркестра до «Credo» (1968) для смешанного хора, фортепиано и симфонического оркестра. Творчество Пярта и, в частности, его начальный период детально описывает Светлана Савенко в статье «Musica sacra Арво Пярта» (из других исследователей назовем Елену Токун, Тоомаса Сиитана / Toomas Siitan, Пола Хиллиера / Paul Hillier). В своей статье Савенко пишет следующее: «Музыка никогда не была для него сферой чисто эстетической “Игры в бисер”» [6, *213*]. То есть, строго говоря, этот начальный период не (или, во всяком случае, не совсем) авангардный, хотя и радикальный для своего времени.

Можно сказать и так: это условный авангард, с технической точки зрения не совершающий принципиальных открытий, но пафос прогрессивного, передового искусства, не одобряемого официозом, в нем, несомненно, присутствует. Во всяком случае, для композитора само по себе освоение новейших техник и типов мышления было авангардным жестом.

В связи с этим возникает вопрос: а были ли стопроцентными авангардистами коллеги Арво Пярта, так называемая «московская троица» — Альфред Шнитке, Эдисон Денисов, София Губайдулина? Ведь и для них содержание неизмеримо важнее средств выражения, которые в общем и целом уже были изобретены. Додекафонная (серийная, а позже и сериальная) техника к тому времени уже разработана; алеаторика, сонористика, да и полистилистика — тоже. Концептуальная статья Шнитке «Полистилистические тенденции в современной музыке» [11]

[2] Впрочем, в музыке не так много «чистых» авангардистов, если связывать это направление с акцентом на эксперименте, с превалированием категории «как» над категорией «что». Нередко это отдельные произведения. К тому же четкой границы — это авангард, а это уже поставангард — здесь быть не может.

опубликована в начале 1970-х годов, но на практике эти тенденции заметны еще у Чарльза Айвза («Вопрос, оставшийся без ответа», 1906; Четвертая симфония, 1916 и т. д.). При этом пафос авангарда у «московской троицы» обостренно ощущается. Думается, это и есть тот самый период пост-, упоминавшийся ранее. В случае с полистилистикой Шнитке — скорее постмодернизм; Губайдулина и Денисов ближе к поставангарду (хотя у Денисова есть выходы в полистилистику в плане работы с цитируемым материалом). Но вернемся к Арво Пярту.

В музыке Пярта условно авангардного периода 1960-х можно отыскать обе тенденции: поставангардную — в серийно-додекафонных «Некрологе» (1960) и «Perpetuum mobile» (1963) для большого оркестра; постмодернистскую — в полистилистике «Коллажа на тему BACH» для струнных, гобоя, клавесина и фортепиано (1964), Концерта для виолончели с оркестром «Pro et contra» (1966), Второй симфонии (1966) и «Credo» (1968). Напомним, что 1968 годом датируется и «Симфония» Лучано Берио, третья часть которой — манифест полистилистики, оперирующей прошлым музыкального искусства.

Возможно, через обращение к И. С. Баху в полистилистических произведениях 1960-х[3] (в финале Второй симфонии также цитируется «Сладкая греза» из «Детского альбома» П. И. Чайковского) Пярт уже совершал разворот к своему стилю tintinnabuli (лат. «колокольчики»), который многие связывают с очень индивидуальной версией минимализма (постминимализма). После продолжительного творческого кризиса его внимание перемещается дальше вглубь веков, концентрируясь на более ранней музыке Средневековья и Возрождения (григорианский хорал, школа Нотр-Дам, Гийом де Машо, франко-фламандская школа), чему способствовало общение с солистами ансамбля старинной музыки «Hortus musicus». По свидетельству Светланы Савенко, в этот период Пярт особенно подчеркивает значение григорианики: «По его словам, соприкосновение с нею было подобно вспышке молнии» [6, *212*].

К григорианскому хоралу в контексте эстонской музыки и его особому значению в творчестве эстонских композиторов вернемся еще не раз. Возможно, этот интерес опосредованно связан с историческим центром, Старым городом (эст. Vanalinn) столицы Эстонии — Таллина, его средневековой архитектурой, где дух отдаленной эпохи не просто бережно сохраняется, но и культивируется.

Наряду с Арво Пяртом, в Эстонии действовал еще один яркий представитель авангарда (поставангарда) — **Кулдар Синк** (**Kuldar Sink**, 1942–1995), по степени радикальности и нонконформизма даже превосходивший своего коллегу. По воспоминаниям самого Арво Августовича, «Кулдар был настоящим гением… Очень, очень интересной, противоречивой, сложной личностью… Он не стоял на месте, он всегда был в поиске»[4]. Синк прошел путь, во многом подобный пути его старшего современника: от ранних опусов 1960-х годов, нередко полистилистичных и/или диссонантно-экстремальных (порой с привлечением серийной техники, алеаторики, сонористики) — к упрощению музыкального языка вплоть до тональной консонантности в поздних произведениях. Напомним, что такая трансформация — вообще тенденция времени, но у каждого большого композитора, вовлеченного в это эволюционное русло, она реализуется по-своему.

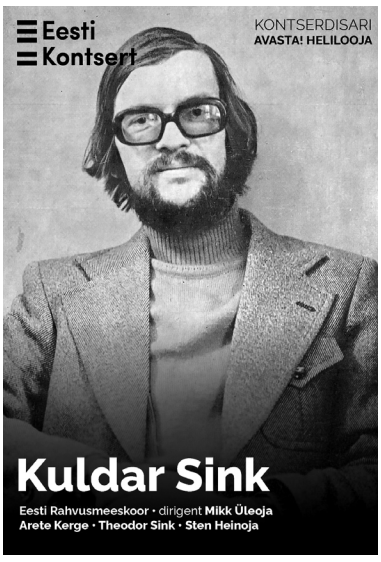

Иллюстрация 2. Кулдар Синк
concert.ee

В сравнении с Пяртом у Синка «авангардного» периода большее внимание уделяется средствам выражения. Каждое новое

[3] Подробнее об этом см.: [6, *209–211*].

[4] «Человек, который знал тайну. Кулдар Синк» (эст. «Mees, kes teadis saladust. Kuldar Sink»): док. фильм / реж. П. Брамбат (P. Brambat). ETV. Премьера: 05.04.1996. URL: https://arhiiv.err.ee/video/vaata/mees-kes-teadis-saladust-kuldar-sink?t=428.

произведение — несколько другой стиль, тип мышления, либо исследование новых возможностей уже опробованной (или впервые опробуемой) композиционной техники, поиск интересных фактурно-тематических решений. Отчасти об этой концентрации внимания на самой музыкальной ткани говорит преобладание абстрактных, нейтральных названий: Камерная симфония (эст. Kammersümfoonia, 1963); «Четыре композиции» (эст. «Neli kompositsiooni», 1964) для двух фортепиано; Вторая камерная симфония (эст. Kammersümfoonia nr. 2, 1967); Фортепианное концертино / Первый камерный концерт (эст. Klaverikontsertiino / Kammerkontsert nr. 1, 1967) и др. Впрочем, среди сочинений этого периода есть и опусы с более «говорящими» названиями: «Монотематические этюды» (ит. «Studi monotematici», 1964) для фортепианного квинтета; «Пять хайку» (эст. «Viis haikut», 1965) для сопрано и струнного квартета на слова эстонского поэта Яана Каплинского (Jaan Kaplinski); кантата «Времена года» (эст. «Aastaajad», 1965) для солиста, смешанного хора и камерного оркестра на тексты другого эстонского автора — Юхана Лиива (Juhan Liiv) и японских хайку.

Помимо радикально-авангардных устремлений, в ранних опусах очевидно увлечение неоклассицизмом (наиболее ярко — в Квинтете для духовых инструментов, 1965), а также музыкой Дмитрия Шостаковича (Концертино для флейты, струнного оркестра и перкуссии, 1960; Концерт для струнных / Три пьесы для струнных, 1960; Вторая сонатина для скрипки и фортепиано, 1961; Пассакалия для скрипки и фортепиано, 1961).

Из других авторов, чье влияние не менее очевидно — Вельо Тормис (Veljo Tormis, один из учителей Синка) и Игорь Стравинский периода «Весны священной» в упоминавшихся «Временах года»; тот же Стравинский в фортепианной трилогии «Горы и люди» (англ. «Mountains and People», 1977), где слышна явная аллюзия на «Пляски щеголих». При этом источником вдохновения трилогии, местами достаточно радикальной, стала казахская и киргизская народная музыка (перед ее написанием композитор путешествовал по Центральной Азии). Среди влияний других культур — испанская и арабская традиционная музыка в вокальном цикле на слова Федерико Гарсии Лорки «Песни рождения и смерти» (англ. «The Songs of Birth and Death», 1986) для меццо-сопрано и инструментального ансамбля.

Демонстративная разностильность Кулдара Синка представляется признаком прежде всего поставангардного мышления, сосредоточенного пусть не на открытии, но на поиске, постижении и развитии, индивидуальной трактовке, можно сказать, условно нового — нового для себя, для своей музыки. Здесь стоит упомянуть российского авангардиста (поставангардиста) Виктора Екимовского, каждое следующее сочинение которого писалось в другом стиле, в иной композиционной технике, и, хотя по большому счету ничего принципиально нового в техническом плане он не изобрел, дух авангарда в его музыке, несомненно, присутствует.

Ассоциация эта приходит в голову еще и потому, что индивидуальная интонация Синка радикального периода в чем-то коррелирует с интонированием Екимовского, эпатирующим чинную воспитанную публику, протестующим против ее консервативных вкусов. Кроме того, для Синка тоже более характерны камерные составы, а это один из признаков экспериментальной музыки, тем более они часто бывают нестандартными (что замечено Тоомасом Велметом / Toomas Velmet, [20]).

В более или менее поздних сочинениях — «Флейтовой симфонии» (эст. «Flöötide sümfoonia», 1985) для трех флейт; фантазии «Море знаю» (фин. «Meren tiedän», 1992) для виолончели и фортепиано на мелодию финского композитора Мики Пиипаринена (Mika Piiparinen) — превалируют ясная тональность, диатоника. Временами тональность перестает восприниматься классически, перерастая в колористическое звучание простых трезвучных структур, что позволяет провести параллель с пяртовским tintinnabuli. Более того, подобно Пярту периода tintinnabuli, в поздних произведениях Синк все чаще обращается к Богу, к библейской тематике — и к католическим, и к православным текстам. Причем здесь нет никакого «двойного дна», как в неостилях, где важна авторская точка зрения на материал.

«Кредо» позднего Синка противоположно его идеям «авангардного» периода: «Написание музыки стало естественным занятием, как еда. И поэтому я больше не думаю о том, в каком стиле пишу. Это совершенно не имеет значения» (цит. по: [15])[5]. Однако, поздний период его творчества стилистически тоже неоднороден, и это вряд ли может быть следствием полной индифферентности к средствам выражения: в нем слышатся отголоски романтической, классической и доклассической музыки, в том числе григорианских песнопений (в частности, в полистилистичной композиции «Veni creator spiritus» для смешанного хора, 1990). Надо сказать, что и в целом творчество Кулдара Синка заметно более стилистически «разношерстно», чем у Арво Пярта.

Натурфилософия и радикализм

Большая часть произведений **Хелены Тулве** (**Helena Tulve**, р. 1972) так или иначе связана с природой. В этом смысле Хелена — одна из тех авторов, творчество которых особенно специфично для эстонской музыки. Стилистически очень разнообразная, она имеет общую глубинную тенденцию, о которой Тулве высказывается так: «Это, возможно, особое отношение к природе, внимание к вопросам экологии… Это выражается в интересе эстонских композиторов к природным звучаниям, в прямой или опосредованной с ними связи» [9].

Иллюстрация 3. Хелена Тулве.
Фото Прийта Симсона (Priit Simson)
ekspress.delfi.ee

По словам Тулве, помимо эстонской культуры, вторая, фоновая, в которой она чувствует себя свободно, — французская [17]. Один из ее ориентиров — французский спектрализм, последнее крупное достижение в эволюции радикальной ветви музыкального языка XX века. Поскольку это направление имеет дело с акустической природой звука (исследованием его обертонового спектра), здесь мы видим органичное соответствие особому вниманию к природным процессам и явлениям.

Вместе с тем музыка Хелены Тулве отсылает к прошлому — эпохе средневековой модальности. Григорианские песнопения она считает своим родным музыкальным языком. «Впервые я соприкоснулась с этой монодийной музыкой благодаря Тоомасу Сиитану на уроке истории музыки, — говорит она в одном из интервью, — и я до сих пор помню то изумление, которое меня охватило». По ее словам, благодаря этому опыту она стала уделять больше внимания деталям и, возможно, именно поэтому вообще стала композитором [18]. В дальнейшем Тулве серьезно изучала григорианский хорал во Франции, в том числе по рукописям с невменной нотацией.

В произведениях Хелены Тулве григорианика проявлена, как правило, не в виде прямых ассоциаций, а это очень опосредованный источник ее линеарного мышления. Значительно менее очевидный, чем у Пярта или Синка. Единственное исключение — унисонная хоровая композиция «Ave Maria» (эст. «Ole tervitatud, Maarja», 2015), где эта проявленность самая непосредственная.

Также на Тулве повлияло модальное мышление Востока — устная певческая традиция Ливана, Израиля, Персии, Индии.

[5] Эта цитата взята автором статьи Кай Киив (Kai Kiiv: [15]) из уже упоминавшегося фильма «Mees, kes teadis saladust. Kuldar Sink».

Примечательно, что в ее музыке эмоциональность, живая интонация превалируют над рациональностью. Многие ее сочинения прежде всего интуитивны, в них заложены глубокие смыслы. Их материал текучий, как вода, и эта стихия присутствует во множестве произведений композитора на уровне программы, как правило, имеющей философское звучание. Конечно, это не случайно: Эстония омывается водами Балтийского моря и Финского залива, здесь вся культура пропитана морем.

Например, в аннотации к композиции «Слияние I. Два моря» (фр. «Confluence I. Deux mers», 2025) для инструментального ансамбля[6] Тулве так формулирует свою идею: «В мире существует множество мест, где встречаются две водные массы с очень разной температурой, плотностью и соленостью. Несмотря на свободу текучести, обе сохраняют свои свойства и не смешиваются. В этой работе я хотела обратиться к непостоянству и неопределенности, характерным для всех ситуаций, где встречаются различия, где переплетаются противоречивые состояния — единство и разделение, видимость и реальность, движение и неподвижность, звук и тишина, шум и музыка, вдох и выдох. Позволив собственной душе проникать сквозь границу между ними, создав для нее пространство, мы можем достичь единения, которое всегда существует под поверхностью вещей. В конце концов, Мировой океан — это тоже одно большое целое»[7]. Текучесть звуковых / водных масс присутствует с самого начала, где, помимо фиксированных высот, есть и микрохроматика в виде экмелики — *glissandi*.

Та же тема — в «Путешествии по ночному морю» (эст. «Öise mere rännak», 2017) для саксофона, ударных и фортепиано: здесь явственно слышны отзвуки природы — морские течения, волны, ветер, а еще — гудки пароходов. «Дышащей воде» (эст. «Hingamisveele», 2011) для струнного оркестра — это некий музыкальный пантеизм во многом сонористического звучания, в котором чувствуется энергия стихийных природных процессов. А в сочинении «В неведомых водах» (эст. «Tundmatuis vetes», 2018) для виолончели и струнного оркестра речь идет о внутреннем пути души.

Авторская концепция композиции «Соль» (эст. «Sool», 2011) для сопрано и ударных на текст Хелены Тулве, Тарво Ханно Варреса (Tarvo Hanno Varres) и Маарьи Кангро (Maarja Kangro) состоит в том, что этот химический элемент представляет собой квинтэссенцию, сущность моря — первобытного, непостижимого, изменчивого; это сущность первозданной среды обитания. Поскольку жизнь зародилась в морской воде, вполне естественно, что соль — незаменимый компонент и человеческого организма: «кровь соленая, слезы соленые» [12]. Можно сказать, «Я — море».

Одно из самых известных сочинений Тулве — «Я — река» (англ. «I Am a River», 2009) для смешанного хора на слова персидского поэта-суфия XIII века Джалаладдина Руми. Это сложнейшая хоровая партитура невероятной красоты, где шепот, *glissandi* и диссонантные вертикали чередуются с кристальной чистотой колористично сопоставленных консонантных созвучий, мажоро-минорной неопределенностью трелей и отголосками григорианской интонационности.

Еще несколько опусов, так или иначе связанных со стихией воды: пять версий композиции «поток» / «течение» (англ. «stream» — именно так, со строчной буквы)[8]; «Пульс, отлив

[6] Состав: флейта, гобой, кларнет, фортепиано, ударные, 2 скрипки, альт, виолончель. Эта композиция представляет собой версию для более компактного состава пьесы 2010 года «Где встречаются два моря?» (эст. «Kus kaks merd kohtuvad?», в которой также задействованы фагот, труба, валторна, тромбон, мандолина, гитара и контрабас.

[7] Текст аннотации к концерту 13 марта 2025 года (Таллин, Концертный зал «Эстония») частично цитируется в трансляции Klassikaraadio: Helena Tulve — «Confluence I. Deux mers» (esiettekanne) // Otseülekanne: Ansambel U ja Ensemble L'Itinéraire (Хелена Тулве — «Confluence I. Deux mers» (премьера) // Прямая трансляция: Ансамбль U и Ансамбль L'Itinéraire): видеозапись концерта. ERR (начало фрагмента: 56'00''). URL: https://jupiter.err.ee/1609621045/otseulekanne-ansambel-u-ja-ensemble-l-itin-raire.

[8] Для 4-х исполнителей: флейтиста (три вида флейт — большая, пикколо и бас), кларнетиста (кларнет и бас-кларнет), скрипача и виолончелиста (2006); для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, ударных и фортепиано (2009); для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и ударных (2010); для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2011); для кларнета, трубы, ударных, фортепиано, скрипки и виолончели (2021). Обилие версий одного и того же опуса говорит о его особой значимости в творчестве Тулве.

и течение» (эст. «Pulss, mõõn ja voolamine», 2012) для басовой флейты и фортепиано; «Как река к морю» (эст. «Nagu jõgi mere poole», 2011) для саксофона и фортепиано. А вот и твердое состояние воды, достоверно переданное в музыке: «…снег идет» (фр. «…il neige», 2004) для клавесина и эстонской цитры каннель (это о том, как снег падает на воду, и этот процесс рассматривается как бы под увеличительным стеклом); «Оттепель» (эст. «Sula», 1999) для симфонического оркестра с участием австралийского духового инструмента диджериду. О последней композиции подробнее. Здесь Хелена Тулве концентрируется на звуке как таковом, ее интересует его природа. Это раннее ее сочинение, где присутствуют элементы спектральной техники композиции, посредством которой воспроизводится процесс таяния айсберга: «Пьеса начинается с одной-единственной высокой и яркой ноты, которая в течение 18 минут постепенно превращается в сильнейший шум» [9].

Во многом такая, природная ориентация музыки Тулве вызывает ассоциацию с одним из пластов творчества финского композитора Кайи Саариахо — это ведь единая финно-угорская культура. У Саариахо есть, например, сочинение «Вольтова дуга» (нем. «Lichtbogen», 1986) для флейты, арфы, фортепиано, двух скрипок, альта, виолончели, контрабаса, ударных и электроники, по своей идее корреспондирующее с «Sula» Тулве. По словам автора, название «Lichtbogen» возникло в связи с однажды увиденным северным сиянием, которое она описывала как скольжение великолепных безмолвных огней по арктическому черному небу. Подобно композиции «Sula», «Lichtbogen» начинается с одного-единственного длящегося звука, темброво перекрашиваемого — как некоего изначального источника (тут вспоминается и итальянец Джачинто Шельси). Музыкальная идея «Lichtbogen», по свидетельству Киммо Корхонена, состоит в компьютерном анализе, масштабирующем превращение обертонов виолончели в шум при сильном давлении на смычок [16, *180*]. Как и Тулве, Саариахо жила и работала в Париже, увлекалась спектрализмом.

Кайя Саариахо могла написать музыку, например, о пыльце: первая из трех частей композиции «Аромат» (нем. «Duft», 2010) для кларнета соло так и называется (нем. «Blütenstaub»). У нее есть и такие сочинения, как «Лепестки» (англ. «Petals», 1988) для виолончели и электроники; «Семь бабочек» (фр. «Sept papillons», 2000) для виолончели; «Снега» (фр. «Neiges», 1998) для восьми виолончелей[9]; оркестровый диптих «От кристалла», «...к дыму» (фр. «Du Cristal», «...à la fumée», 1990)[10], балет «Земля» (фин. «Maa», 1991). Ассоциация возникает еще и потому, что у Саариахо в музыке этой тематики близкое чувствование формы, наполняемой текучим фактурно-тематическим материалом. Кстати, у Тулве есть произведение памяти Саариахо, ей же посвященное — «Становясь светом — Музыка для Кайи» (англ. «Becoming Light — Music for Kaija», 2023) для тенор-саксофона, аккордеона и контрабаса.

Думается, Хелена Тулве солидарна с Антоном Веберном, цитирующим в своих лекциях о музыке Иоганна Вольфганга Гёте. Идея состоит в тождественности законов природы и искусства, так как «всеобщая природа», по Гёте, выступает в том числе в образе человеческой природы и творит посредством человека. Более того, Веберн уподобляет вариационный принцип додекафонии Арнольда Шёнберга гётевскому «прарастению» (Urpflanze): «...корень, в сущности, не что иное, как стебель; стебель не что иное, как лист; лист, опять-таки, не что иное, как цветок». «Нечто, кажущееся совсем иным, — продолжает Веберн, — является, в сущности, тем же самым» [3, *77*]. Это и есть принцип текучести материала и, соответственно, формы произведения — естественное, органичное прорастание первоначального импульса, что очень характерно для Тулве. Будто бы развитие происходит само собой, композитор только записывает

[9] В «Neiges» характерные заголовки частей: «Nuages de neige» («Снежные облака»), «Étoile de neige» («Снежная звезда»), «Étoile de neige 2» («Снежная звезда 2»), «Aiguilles de glace» («Ледяные иглы»), «Fleurs de neige» («Снежные цветы»).

[10] Левон Акопян упоминает этот оркестровый диптих в связи с тяготением Саариахо к натурфилософии (его заглавие отсылает к эссе французского биофизика и философа Анри Атлана «Между кристаллом и дымом: опыт о живом организме») [1].

свое слышание на бумаге. Показательно в этом смысле ее высказывание о процессе сочинения в одном из интервью: «Для меня это нечто живое, что живет своей жизнью... Я не управляю этим пространством, я именно наблюдатель и свидетель» [9]. По словам Хелены Тулве, внешний мир природы непосредственно отражается во внутреннем мире человека, так что человеческая эмоциональность и природная стихийность в ее произведениях взаимосвязаны [9].

Образ цветущего растения Гёте / Веберна можно услышать, в частности, в сочинении для симфонического оркестра «Anastatica» (2011), две части которого вдохновлены суфийской поэзией — стихами Руми и Хафиза. Анастатика (иерихонская роза) — пустынное растение без корней из семейства крестоцветных. Долгое время может обходиться без воды, его постоянно переносит ветер, а с наступлением сезона дождей оно оживает — дает новые зеленые побеги, цветет мелкими белыми цветами.

Интересно, что начальные трели и вообще стилистика начальных страниц вызывают ассоциацию с музыкой Эдисона Денисова. Однако думается, это просто совпадение вследствие воздействия одного и того же источника — французской музыкальной культуры. Далее эта ассоциация уже не возникает. Во многом «Anastatica» — сонорная композиция, при этом звуковысотность детально выписана, а в конце звучит интонационно обостренная утонченная мелодия.

Конечно, есть у Тулве и сочинения иной тематики, но «природный» пласт ее музыки самый значимый. Стоит назвать и такие ее опусы, как «Между небом и землей» (эст. «Taeva ja maa vahel», 2015) для камерного оркестра, «Остров» (эст. «Saar», 1993) для скрипки и кларнета, «Северный ветер, южный ветер» (англ. «North Wind, South Wind», 2010) для голоса, флейты, эстонского варианта кантеле — каннель и виолончели. Все они неразрывно связаны с природой и вместе с тем — с ее человеческим восприятием, которое часто является ее непосредственным отражением. Но нередко поверх этого отражения накладываются мысли и эмоциональное состояние воспринимающего.

В последние годы на сцену выходят ученицы Хелены Тулве — **Татьяна Козлова-Йоханнес** (**Tatjana Kozlova-Johannes**, p. 1977), **Марианна Лиик** (**Marianna Liik**, p. 1992), музыка которых тоже во многом наследует приемы и принципы авангарда.

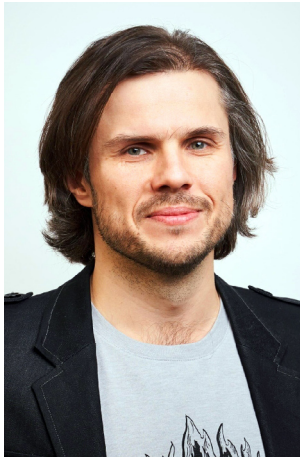

Иллюстрация 4.
Юло Кригуль
streamingita.it

Коллега Хелены Тулве по руководству фестивалем «Eesti muusika päevad» («Дни эстонской музыки») — **Юло Кригуль** (**Ülo Krigul**, p. 1978). И наряду с Хеленой по радикальности средств выражения и оригинальности концепций он один из самых ярких и самобытных композиторов Эстонии. Своим творчеством Кригуль подтверждает особый интерес эстонцев к природе, эта тема для него — одна из важнейших. Вместе с тем его музыка очень разная.

Из «природного» ее пласта выделяется, опять же, тема воды: музыка к масштабному аудиовизуальному спектаклю экологической направленности «Океан» (эст. «Ookean», 2021) для смешанного хора и камерного оркестра; «Аквасферика» («Aquaspherics», 2010) для четырех фортепиано в 16 рук, где исследуются электромагнитные возмущения в условиях водной среды; «Сама вода» (эст. «Vesi ise», 2015) для смешанного хора и фонограммы на текст Ильмара Лаабана (Ilmar Laaban); «И поднялось море» (англ. «And the Sea Arose», 2019) для смешанного хора и струнного оркестра по мотивам евангелий от Матфея и Иоанна (текст Хеди Росма / Hedi Rosma)… Соответственно теме этим композициям в той или иной мере свойственна текучесть музыкального материала, а средства достижения этого качества различны: от постминималистской напряженно-диссонантной репетитивности в «Aquaspherics» до медлительного сумрачно-колористического звукового потока некой архетипической воды в «Vesi ise».

В последнем произведении этот поток атональный, причем на протяжении первых 48 тактов хоровой партитуры постепенно включаются все 12 тонов (привычная, «классическая»

додекафония давно неактуальна, но ее следы остаются). При этом медленно колеблющиеся секундовые интонации и *glissandi* в разных партиях «рисуют» величественные волны на поверхности.

Что особенно привлекает в этой партитуре — ее стопроцентная прослушанность. И еще очень нестандартное отношение к тексту, который в основном состоит из двух слов названия: они дробятся до «атомов»-фонем, «молекул»-слогов в различных комбинациях, многократно повторяемых. Казалось бы, вербальный смысл разрушается, обнажая музыкальность фонетики (особенно в шепоте хора, передающем шелест струящейся воды). Однако из повторов этих комбинаций рождается новый смысл: «see seisev vesi» (в пер. с эст. — «эта стоячая вода»; в данном случае «vesi» — «вода» — в ракоходном движении, палиндромом частично образует слово «seisev» — «стоячая»). Впрочем, это не отменяет музыкальность фонетики. И дальше новая фраза «sinu oma maa» («твоя собственная земля») тоже подвергается деконструкции вплоть до фонем. Вследствие текстовых повторов в кульминации появляется и звуковая репетитивность, заставляющая вновь вспомнить о минимализме (постминимализме).

Из других произведений этого автора «природной» направленности — «Земля... чтобы снова стать Землей» (англ. «Earth... to Become Earth Again», 2007/2009) для флейты, кларнета, фортепиано, ударных, скрипки и виолончели; «Песнь воздуха» (эст. «Õhulaul», 2011) для флейты и фортепиано; «Tulikeel» (эст. «Язык огня», 2018) для вокалиста, электроники и симфонического оркестра на слова Хассо Крулля (Hasso Krull); «Из эпицентра шторма» (эст. «Tormisilmast», 2022) для саксофона и органа; «Свет облаков!» (эст. «Pilvede valgus!», 2013) для мужского хора на слова Индрека Хирва (Indrek Hirv); «К звёздам» (эст. «Tähtedele», 2014) для саксофона и органа; мультимедийный спектакль «Тревожность Полярной звезды» (эст. «Põhjanaela paine», 2001) для ударных, струнных и голоса, чтеца и живой электроники с участием танцоров и видеооператора на текст Арво Валтона (Arvo Valton).

Есть у Кригуля и, напротив, урбанистическая музыка — «Аккорды большого города I» (англ. «Citychords I», 2024) для флейты, бас-кларнета, фортепиано, виолончели и электроники. По сути это музыкальная графика, источником которой стала панорама Манхэттена от Центрального парка до южной оконечности острова, сфотографированная со стороны Нью-Джерси. Композитор зарисовал ее и наклеил на миллиметровую бумагу, приравняв миллиметр к секунде.

Изучая его произведения, оцениваешь широту кругозора, осведомленность о ключевых фигурах музыкального авангарда, композиционных принципах новой и новейшей музыки, и вместе с тем порой утонченную иронию. Хоральная фантазия памяти Дьёрдя Лигети «...Пробудитесь ... Голос!» (нем. «...Wachet auf ... die Stimme!», 2007) для 100 будильников явно корреспондирует с лигетиевской «Poème symphonique» для 100 метрономов (1962). В названии сочинения Кригуля — очевидная купюра: имеется в виду известный лютеранский хорал «Wachet auf, ruft uns die Stimme» («Пробудитесь, зовет нас Голос»). 100 будильников здесь, конечно, очень кстати…

И несколько слов о композиции Юло Кригуля 2021/2023 годов для разных составов[11] под названием «растяжеееееееееение» (англ. «streeeeeeeeeetch»). Ее концепция отчасти напоминает некий авангардный манифест: в авторских комментариях (из аннотации к премьере) композитор говорит об исторических периодах, когда технологические прорывы расширяли возможности творческого самовыражения. В случае этого произведения Кригуль работает с принципиальным свойством музыки — ее временным измерением. Он уподобляет десятикратное растяжение музыкальной материи — изначально короткого фрагмента — рассмотрению каких-либо объектов под увеличительным стеклом микроскопа или телескопа. По его словам, это намеренное искажение, чтобы заглянуть за пределы человеческих возможностей восприятия. И надо признать, что такая запредельность, экстремальность самовыражения композитора в музыке, несомненно, ощущается. Не в последнюю очередь и потому, что

[11] Версия 2021 года: флейта, кларнет, ударные, электрогитара, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, электроника; версия 2023 года: басовая флейта, фортепиано, электроника.

сочинение это четвертитоновое, микроинтервальное. То есть по сути «увеличительное стекло» сработало и во временной развертке, и в звуковысотной.

Иллюстрация 5. Эркки-Свен Тюйр. Фото Аве Марии Мыистлик (Ave Maria Mõistlik) *commons.wikimedia.org*

Эркки-Свен Тюйр (**Erkki-Sven Tüür**, p. 1959) — один из самых глубоких и при этом востребованных авторов на эстонской и, шире, европейской музыкальной сцене. Хелена Тулве — единственная его ученица в Эстонской академии музыки, где он пробовал преподавать композицию в 1989–1992 гг., и невозможно не признать: преемственность очень ощущается. «Для меня привлекательна идея органического развития, — говорил Тюйр на встрече в Москве[12]. — Музыкальную пьесу можно уподобить растению» [7]. При этом его творчество технически и стилистически более разнопланово: он обращается к серийности, модальности, тональности и атональности, минимализму, алеаторике и сонористике... На той же встрече, упоминая об истоках своей музыки, он называет американских минималистов и европейских авангардистов, причем ставит себе задачу навести мосты между этими противоборствующими композиторскими станами. Конечно, особое место в его пристрастиях занимает Арво Пярт: премьеру двойного скрипичного концерта Пярта «Tabula Rasa» (1977) он считает самым значимым музыкальным событием своей жизни. Называет он и альтернативные, неакадемические истоки — прог-рок-группы «Emerson, Lake & Palmer», «King Crimson», «Yes», «Genesis» (с 1979 года у Тюйра была своя очень нестандартная прог-рок-группа «In Spe»). «Я стал подобен архитектору, который использует такие разные материалы, как стекло, сталь, дерево…» [7]. В композиции «Архитектоника VI» (эст. «Arhitektoonika VI», 1992) для камерного оркестра три пласта: 1) природно-обертоновый; 2) неочевидно (не примитивно) репетитивный, тональный и 3) двенадцатитоновый, атональный. Здесь в одном произведении как бы объединились оба периода творчества Пярта — условно авангардный и постминималистский tintinnabuli-стиль.

По признанию Тюйра, в конце 1990-х годов он уже немного подустал от мышления блоками и начал искать цельную индивидуальную форму [7]. Теперь его метод связан с векторами, интервалами, числами, математикой. Интервально-числовой код произведения он уподобляет генетическому, и здесь опять же очевидна отсылка к универсальному природному закону, действующему и на уровне творческого процесса. При этом рациональное начало уравновешивается необычайно широким эмоциональным диапазоном, в котором на переднем плане — выраженная экспрессия.

Аналогия с природным, органическим развитием в случае с музыкой Эркки-Свена Тюйра, однако, не предполагает столь же текучую музыкальную материю, как у Хелены Тулве. Это свойство у Тюйра проявлено в гораздо меньшей степени. Даже в одночастной симфонии-концерте «Magma» для ударных и оркестра (Четвертая симфония, 2002), где, казалось бы, эта текучесть соответствует теме, она представлена фрагментарно, оставляя возможности для контрастных сопоставлений фактурно-тематического материала как по горизонтали, так и по вертикали. Грани формы вполне ощутимы и отчетливы.

Если говорить об основном качестве музыки Тюйра, то это прежде всего мистичность — будь то материальный объект вроде магмы или же некий обобщенный миф (его Девятая симфония называется «Mythos», 2017).

[12] Творческая встреча проходила в лектории Музея архитектуры им. А. В. Щусева в рамках Третьего Международного музыкального фестиваля «Зеркало в зеркале» (2017).

Рассмотрим еще одно произведение, в котором автор напрямую обращается к творчеству одной из ключевых фигур европейского авангарда — «Зодиак» (нем. «Tierkreis», 1975): 12 мелодий для мелодического и/или гармонического инструмента Карлхайнца Штокхаузена[13] и через его музыку — к природе. **Мярт-Матис Лилль** (**Märt-Matis Lill**, р. 1975) в курсе новых и новейших достижений композиторской техники, его опусы оснащены современными средствами выражения. У него есть произведение «Козерог» (эст. «Kaljukits», 2015) для флейты, кларнета, фортепиано, скрипки и виолончели, написанное специально для XXVII фестиваля «Звуковые пути» (кстати, этот петербургский музыкальный форум в основном авангардной направленности). Композиторам из России, Эстонии, Шотландии, Ирана и США заказали серию из двенадцати пьес по знакам Зодиака — как своего рода диалог с упомянутым циклом немецкого автора. У Штокхаузена это крайне афористичные, «микроскопические» пьесы, в том числе и «Козерог» (всего три строчки нотного текста). «Козерог» Лилля чуть длиннее, это миниатюра минут на пять. Показательно, что уже в самом начале Лилль делает отсылку к первоисточнику — в виде аллюзии, чрезвычайно близкой к цитате, — на первый мотив штокхаузеновского «Козерога». Далее происходит рассредоточение стилистически близкой музыкальной материи (и в плане временной развертки, и в плане расширения диапазона), призванное передать таинственное мерцание созвездия в бесконечной пустоте космоса.

Иллюстрация 6.
Мярт-Матис Лилль.
Фото Лаури Кулпсоо
(Lauri Kulpsoo)
commons.wikimedia.org

Радикальность концепции: человеческое сердце как арт-объект

Теперь поговорим о композиторе, произведения которого давно вошли в золотой фонд эстонской музыки XX века. **Лепо Сумера** (**Lepo Sumera**, 1950–2000) отлично знал принципы шёнберговской додекафонии, а также музыку последователей Арнольда Шёнберга, в частности, Лучано Берио. Восхищался произведениями Оливье Мессиана и, по всей вероятности, не прошел мимо его эпохального трактата «Техника моего музыкального языка». В творчестве Сумеры можно встретить и свободно понятую додекафонию, и диатонику, и алеаторику, сонорные и сонористические эпизоды. Он считается пионером эстонской электронной музыки, особенно ему были близки методы лайв-электроники (live electronics). Но использование той или иной композиционной техники, типа мышления никогда не являлось демонстративным, не ставилось во главу угла. Напротив, техника композиции всегда служила какой-то идее, концепции. Поэтому рассматривать творчество Сумеры исключительно с точки зрения авангарда не имеет смысла, оно гораздо шире этого направления. И все же связи с авангардными средствами выражения, эстетикой присутствуют. К тому же музыке Сумеры свойственна характерная черта авангарда — изобретательность.

Иллюстрация 7. Лепо Сумера
erso.ee

[13] Встречается перевод «Знаки Зодиака».

В свое время Лепо Сумера учился в Таллинской консерватории в классе композиции крупнейшего симфониста Хейно Эллера (Heino Eller)[14], поэтому его естественным самовыражением стало симфоническое мышление средствами оркестра. У Сумеры шесть симфоний, последняя из которых написана в год смерти композитора (2000), и в ней отчетливо слышится предчувствие иного мира. По смыслу во многом это параллель с Пятнадцатой симфонией Дмитрия Шостаковича, что не выглядит искусственным сопоставлением: в своей Шестой Лепо Сумера как бы передает привет Дмитрию Дмитриевичу, основывая свои интервально-тематические структуры на его монограмме DEsCH (связь с монограммой Шостаковича заметил музыковед Игорь Гаршнек (Igor Garšnek) в своей статье [13, *10*]). Где-то, возможно, это интонационное совпадение, но в определенные моменты DEsCH звучит без транспозиции и пермутации. Кроме того, есть моменты стилистической ассоциации (возможно, сказался период обучения Сумеры в аспирантуре Московской консерватории в классе Романа Леденёва). Вместе с тем его последняя симфония гораздо более сложна в плане музыкального языка: наряду с рельефным тематизмом в ней много «растворяющих» этот тематизм сонористических эпизодов.

Однако сейчас обратимся к самому нестандартному, концептуальному, разностильному и многослойному опусу Лепо Сумеры — мультимедиа 1999 года «Дела сердца» (эст. «Südameasjad») для флейты, саксофона, виолончели, ударных, фонограммы, видеоряда и лайв-электроники. По сути это индивидуальный проект[15], в котором сильна концептуальная составляющая, перерастающая в концепт.

Идея сочинения возникла после посещения больницы в Мустамяэ (район Таллина), а точнее — кабинета эхокардиографии (у композитора была диагностирована экстрасистолия, которая в течение последнего года постоянно прогрессировала). По его словам, когда он услышал голос своего сердца и увидел его на мониторе, это было подобно прикосновению ангела, в этом было нечто магическое. Стало ясно, что это изумительный, захватывающий материал, который можно обработать в том числе на компьютере и исключительно на этом «естественном материале» построить произведение. Ни один звук, ни один видеокадр не случаен: весь музыкальный материал, все мелодии и гармонии исходят из единого источника — человеческого тела, пульсации сердца, ритмов и шумов работающих сердечных клапанов — путем тех или иных преобразований. Что-то усилено, что-то увеличено, расширено; композитор работает с обертоновой и унтертоновой шкалами. Примечательно, что особую благодарность он выражает не только кардиологам, которые оказали большую помощь в сборе исходного материала, но и природе, которая, по его словам, создала этот великолепный организм. О «Südameasjad» Лепо Сумеры на эстонском телевидении вышел сорокаминутный фильм[16].

«Дела сердца» — дословный перевод; по существу, речь о работе сердца, о его ритме, отображенном и в фонограмме, и в компьютерной графике на экране, — то есть было бы корректнее говорить о сердечной деятельности. В связи с этим проектом вспоминается Ибн Сина (Авиценна), который описал это в стихотворной форме (среди прочего, у него есть стихотворения «О различных видах пульса и прежде всего о его долготе», «О частоте пульса», «О паузах между пульсациями», «О силе пульса», «О периодах пульсаций и пауз», «О количестве пульсаций» и т. д.)[17]. Вспоминается и американский авангардист-экспериментатор Элвин

[14] Хейно Эллер был одним из значимых педагогов Лепо Сумеры, но не единственным. В разное время его учителями также были Вельо Тормис (Veljo Tormis), Яан Ряэтс (Jaan Rääts), Хейно Юрисалу (Heino Jürisalu), Роман Леденёв.

[15] См. об этом жанре: [2].

[16] «Дела сердца Лепо Сумеры. 10 лет спустя» (эст. «Lepo Sumera südameasjad. 10 aastat hiljem»): док. фильм / реж. Ю. Ыун (Ü. Õun). ETV. Премьера: 08.05.2010. URL: https://arhiiv.err.ee/video/vaata/lepo-sumera-sudameasjad-10-aastat-hiljem.

[17] Небольшой отрывок из стихотворения Ибн Сины «О количестве пульсаций»: «Колеблется пульсаций частота, / Как распознать — задача не проста. / Один пульс у артерии одной, / А у другой артерии — иной. / Неправильности пульса также есть, / Которые всего трудней учесть. / Ведь и у них ритм характерный свой: / За долгим звуком наступает сбой. / За сильным слабый следует удар, / Чтоб разобрать — особый нужен дар. / Бывает пульс размерен, хаотичен, / От ритма ритм достаточно отличен» [4, *65–66*].

Люсье (Alvin Lucier), действовавший на рискованном поле саунд-арта. Еще в 1965 году он сочинил «Music for Solo Performer» для одного исполнителя, многократно усиленных мозговых ритмов и ударных инструментов. Кстати, однажды Лепо и Элвин наряду с другими композиторами и исполнителями участвовали в совместном проекте на открытом воздухе под названием «Готический треугольник» (эст. «Gooti kolmnurk», 1993), который был представлен публике в городской среде средневекового Таллина.

В «Südameasjad» пространственное измерение тоже присутствует: стеклянный лифт одного из таллинских банков — Eesti Ühispank (это высокое здание в виде башни, где проходила репетиция и затем премьера[18]) композитор рассматривает в качестве движущегося источника звука — своего рода мини-сцены, вертикально перемещающейся в пространстве зала. Кроме того, в том же фильме Сумера высказывает такую идею (которую, впрочем, довольно сложно реализовать на практике): «Я подумал, что само пространство вполне могло бы стать частью проекта. Конечно, было бы идеально, если бы все здание Ühispank мигало бы снаружи, чтобы в центре города появилась одна такая башня, которая мигает в ритме сердца...».

По поводу «солирующей партии» сердца в «Südameasjad» существуют разногласия. По словам дочери композитора Кадри-Анн, это не эхокардиограмма самого Лепо Сумеры: «Когда ему пришла эта идея, он посетил еще нескольких врачей, чтобы услышать / увидеть больше разных сердец, работающих неправильно, — поясняет она концепцию своего отца. — Для него это было крайне интересно с ритмической точки зрения (аритмия и т. д.), хотя он не взял их в арт-проект по этическим соображениям, т. к. это были сердца больных или умирающих людей. Ведь для кого-то это стало медицинским документом неблагоприятного прогноза... В результате он включил в проект абсолютно здоровое сердце» [8, *73–74*]. Действительно, в начале фильма, когда Лепо проходит обследование, на эхокардиографе слышны те самые экстрасистолы (периодические сбивки ритма), а в проекте пульсация равномерная, ритм сердца абсолютно ровный. С другой стороны, по мнению руководителя фестиваля «NYYD», музыковеда и продюсера Мадиса Колка (Madis Kolk), который заказал Сумере это произведение, в «Südameasjad» используется эхокардиограмма самого композитора. Того же мнения и Игорь Гаршнек [14]. Это было бы логично, но, по всей вероятности, это все же не так.

«Пламенный мотор» сердца порой напоминает ритм-секцию в роке, и, возможно, поэтому Сумера дублирует эхокардиограмму барабаном. Внезапно этот ритм обрывается. Композитор констатирует: «Это конец. Здесь сердце остановилось». И далее, в завершение фильма: «Мне не нравится нервничать, но... я в это ввязываюсь. Я очень часто оказываюсь в самых разных стрессовых ситуациях, которые вообще-то сам себе создаю. Мне кажется, я могу немного облегчить стресс других людей, но свой собственный могу только усилить». Конец жизни был невероятно напряженным: и стресса, и работы стало критически много. В 2000 году, спустя полгода после премьеры Лепо умирает от остановки сердца в возрасте пятидесяти лет. По словам Кадри-Анн, это был его первый и последний инфаркт, — по-видимому, все произошло очень быстро [19]. Создается такое впечатление, что жизнь и творчество Лепо Сумеры — единое целое, единый концепт...

Диффузия авангарда

Рамки одной статьи не позволяют проанализировать все (или почти все) проявления радикализма в эстонской музыке. Однако в произведениях авторов, о которых шла речь, отголоски авангарда особенно ощутимы и сильны. Более или менее радикальные опусы есть у многих — в том числе у таких авторов, как **Тойво Тулев** (**Toivo Tulev**, р. 1958), **Тыну Кырвитс** (**Tõnu Kõrvits**, р. 1969) или **Пеэтер Вяхи** (**Peeter Vähi**, р. 1955). Даже у **Вельо Тормиса** (**Veljo Tormis**, 1930–2017), в музыке которого наиболее выражено народное начало, встречается

[18] Премьера состоялась 24 ноября 1999 года.

додекафония — в камерной опере «Полет лебедя» (эст. «Luigelend», 1965), мини-цикле «Десять хайку» (эст. «Kümme haikut», 1966) для голоса и фортепиано на слова Яана Каплинского.

Иллюстрация 8. Тойво Тулев
last.fm

Тойво Тулев — композитор, транслирующий прежде всего вселенскую, божественную любовь. В этом смысле он соприкасается с творчеством Арво Пярта; его бережное отношение к звуку также коррелирует с пяртовским.

Тулев пользуется достижениями авангарда, но это лишь один из пластов его музыкальной материи. Другой пласт диаметрально ему противоположен — тональность, просвечивающая сквозь диссонантную, нередко сонорную атональность. Многоуровневость и многоплановость фактурно-тематического материала для этого автора вообще характерны. Подробнее остановимся на его сольном произведении, наиболее близком эстетике авангарда.

В «Legatissimo» (2011) для одного перкуссиониста (точный состав: 2 там-тама, 4 тарелки, большой барабан, маримба, вибрафон и тайские гонги) Тойво Тулев ставит своей задачей исследовать неочевидные возможности ударных инструментов, казалось бы, противоречащие их природе — пластичность и континуальность, непрерывность звучания. Особенно нестандартной эта задача представляется в сравнении с основополагающим сочинением сольного перкуссионного репертуара — «Циклом» (нем. «Zyklus», 1959) для одного ударника Карлхайнца Штокхаузена, где акцент как раз на дискретности. Тулев завершает «Legatissimo» концептуальным жестом: исполнитель единственный раз за всю пьесу берет смычок (как символ континуальности *legatissimo*) и проводит им по ребру тарелки.

У **Тыну Кырвитса** можно упомянуть, например, фортепианную пьесу «на север...» (англ. / эст. «to the north... / põhja...», 2017), где сквозь «многоэтажные» диссонирующие созвучия постепенно все больше просвечивает тональность, отсылая восприятие к мессиановским аккордовым «гроздьям». Хотя тема здесь специфически эстонская — холодная красота северной природы. Конечно, это не авангард в общепринятом смысле, а очень атмосферная колористика (что свойственно этому автору). Однако по отношению к его собственной музыкальной эстетике это нечто чуть более радикальное. И дело вовсе не в каком-либо новаторстве, — наверное, это последнее, о чем думал (либо не думал) композитор.

Иллюстрация 9. Тыну Кырвитс. Фото Каупо Киккаса (Kaupo Kikkas)
www.emic.ee

Иллюстрация 10. Пеэтер Вяхи. Фото Иво Круусамяги (Ivo Kruusamägi)
commons.wikimedia.org

У **Пеэтера Вяхи** есть проект под названием «Замедление времени» (англ. «Time dilation», эст. «Aja aeglustumine», 2016), концепция которого связана с теорией относительности Альберта Эйнштейна. Помимо концепции, здесь очень нестандартный, «сочиненный» инструментальный состав: лазерная арфа (исполнитель играет на лазерных световых струнах, извлекая любой тембр), пятиструнная электроскрипка (по диапазону объединяющая обычную скрипку и альт), две танпуры, клавишные и фонограмма. Общедоступной партитуры не существует, т. к. это в значительной степени импровизация (процентов на тридцать). Однако при таком составе музыкальный материал вполне вписывается в стилистику большинства произведений Вяхи (модернизированный ориентализм).

В контексте творчества этих авторов можно говорить о рассеивании принципов авангарда.

* * *

Разнонаправленность, разностильность эстонской радикальной и, шире, новой и новейшей музыки — не новость для современной музыкальной сцены. То же можно сказать и о современной европейской музыке в целом, и о российской (как части европейской). Сейчас нет какого-то единого направления, на которое бы все в той или иной степени ориентировались (или, по крайней мере, оглядывались). Более того, иногда эта разнонаправленность проявляется и на уровне творчества одного автора (поставангард — постмодернизм — постминимализм).

Вероятно, мы наблюдаем один из центробежных этапов в эволюции музыкального мышления и языка, как это уже было не раз. Причем не так важно, каким образом и какими средствами достигается индивидуализация стиля. Нередко это не определенная система организации звуковысотности, ритма, динамики и т. д., а иное проявление индивидуальности, о чем композитор даже не всегда задумывается — естественная авторская интонация, особая эмоциональная энергия. И, конечно, это оригинальность идеи, концепции и, как следствие, формы, происходящая не столько из желания найти эффектное решение, сколько из творческой необходимости.

Однако что касается концепционности эстонской музыки, в том числе радикальной, здесь очевиден объединяющий вектор — ее тяготение к натурфилософии, к природным явлениям и процессам.

Литература

1. *Акопян Л. О.* Саариахо // Музыка последнего столетия: теория и история. М.: ГИИ, 2023. URL: https://hakobian-mlc.sias.ru/personalities/saariakho/ (дата обращения: 18.05.2026).

2. *Амрахова А. А.* Индивидуальные проекты. Не прозевали ли мы рождение нового жанра? // Журнал Общества теории музыки. 2024. № 2 (46). С. 25–43. URL: https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2024_2_%2846%29_3_A_Amrakhova_Individualnie_proekty_0.pdf (дата обращения: 18.05.2026).

3. *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма / сост. М. С. Друскин, А. Г. Шнитке; пер. с нем. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. 143 с.

4. *Ибн Сина.* Избранное / ред. Б. С. Пармузин; пер. с арабского и таджикско-персидского Я. А. Козловского, Н. В. Стрижкова, Р. Х. Фархади. Ташкент: Изд-во ЦК Компартии Узбекистана, 1981. 112 с.

5. Композиторы. Век XX. Краткие биографические сведения о композиторах и их высказывания о музыке / сост. Н. А. Хотунцов. СПб.: Союз художников, 2001. 192 с.

6. *Савенко С. И.* Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. Вып. 2. / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: Композитор, 1996. С. 208–228.

7. *Северина И. М.* Вокруг Пярта // Da capo al fine — Играем с начала. 31.10.2017. URL: https://gazetaigraem.ru/article/4622 (дата обращения: 18.05.2026).

8. *Северина И. М.* Кадри-Анн Сумера: «“Всеядность” обогащает мой исполнительский стиль»: Интервью // PianoФорум. 2020. №1 (41). С. 70–75. URL: https://pianoforum.ru/wp-content/uploads/41.pdf?ysclid=m00whesqsu809698283 (дата обращения: 18.05.2026).

9. *Северина И. М.* Хелена Тулве: «Природная стихийность и человеческая эмоциональность взаимосвязаны»: Интервью // Da capo al fine — Играем с начала. 31.10.2018. URL: https://gazetaigraem.ru/article/13718 (дата обращения: 18.05.2026).

10. *Ухов Д. П.* XX век и границы музыки // Теоретические концепции XX века: Итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: мат-лы конф. / сост. Б. А. Шиндин. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2000. С. 84–87.

11. *Шнитке А. Г.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность: сб. докладов Межд. музыкального конгресса. М.: Советский композитор, 1973. С. 289–291.

12. *Ala J.* Helena Tulve: sool seostub olulisega: Intervjuu // Postimees. 14.07.2011. URL: https://kultuur.postimees.ee/498392/helena-tulve-sool-seostub-olulisega (дата обращения: 18.05.2026).

13. *Garšnek I.* Lepo Sumera — Dracula ja zombi laps // Sirp. 12.05.2000. L. 10.

14. *Garšnek I.* Sumera «Südameasjade» taastulemine // Muusika. Oktoober 2022. URL: https://www.ajakirimuusika.ee/sumera-sudameasjade-taastulemine/ (дата обращения: 18.05.2026).

15. *Kiiv K.* Sa tulid // Sirp. 3.11.2017. URL: https://www.sirp.ee/sa-tulid/ (дата обращения: 18.05.2026).

16. *Korhonen K.* Contemporary Composers from Medieval to Modern: Inventing Finnish Music / transl. by J. Mäntyjärvi. 2nd ed. Helsinki: Finnish Music Information Centre, 2007. 248 p.

17. *Remme A.* Ilus helilooja ja tema kujundid: Intervjuu // Eesti Ekspress. 11.08.2004. URL: https://ekspress.delfi.ee/artikkel/68996689/ilus-helilooja-ja-tema-kujundid (дата обращения: 18.05.2026).

18. *Veidemann R.* Avameelselt eesti asjast helilooja Helena Tulvega: Intervjuu // Postimees. 07.02.2005. URL: https://www.postimees.ee/1458613/avameelselt-eesti-asjast-helilooja-helena-tulvega (дата обращения: 18.05.2026).

19. *Viira A.* Lepo Sumera tütar Kadri-Ann: isa suri teadmisega, et ta pere jääb koduta // Õhtuleht. 1.06.2020. URL: https://www.ohtuleht.ee/melu/1003300/lepo-sumera-tutar-kadri-ann-isa-suri-teadmisega-et-ta-pere-jaab-koduta (дата обращения: 18.05.2026).

20. *Velmet T.* ...Suurt talenti ei saa peita ühegi väljendusvahendi taha // Muusika. August-September 2017. URL: https://www.ajakirimuusika.ee/suurt-talenti-ei-saa-peita-uhegi-valjendusvahendi-taha/ (дата обращения: 18.05.2026).

References

1. Hakobian, Levon O. 2023. “Saariaho.” In: *Muzyka poslednego stoletiya: teoriya i istoriya* [Music of the Last Century: Theory and History]. Moscow: State Institute for Art Studies. Accessed May 18, 2026. https://hakobian-mlc.sias.ru/personalities/saariakho/. (In Russian).
2. Amrakhova, Anna A. 2024. “Individual’nye proekty. Ne prozevali li my rozhdenie novogo zhanra? [Individual projects. Have We Missed the Birth of a New Genre?].” *Zhurnal Obshestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory], no. 2 (46): 25–43. Accessed May 18, 2026. https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2024_2_%2846%29_3_A_Amrakhova_Individualnie_proekty_0.pdf. (In Russian).
3. Webern, Anton. 1975. *Lektsii o muzyke. Pis’ma* [Lectures on Music. Letters]. Edited by Mikhail S. Druskin and Alfred G. Schnittke, translated by Viktor G. Schnittke. Moscow: Muzyka. (In Russian).
4. Ibn Sina, 1981. *Izbrannoe* [Selected Works]. Edited by B. S. Parmuzin. Tashkent: Izdatel’stvo TsK Kompartii Uzbekistana. (In Russian).
5. Khotuntsov, Nikolay A., comp. 2001. *Kompozitory. Vek XX. Kratkie biograficheskie svedeniya o kompozitorah i ih vyskazyvaniya o muzyke* [Composers. 20th Century. Brief Biographical Information about Composers and Their Statements about Music]. St. Petersburg: Soyuz hudozhnikov. (In Russian).
6. Savenko, Svetlana I. 1996. “Musica sacra Arvo Pyarta [Musica Sacra by Arvo Pärt].” In: *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the former USSR], edited by Valeria S. Tsenova, issue 2, 208–228. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
7. Severina, Irina M. 2017. “Vokrug Pyarta [Around Pärt].” *Da capo al fine — Igraem s nachala* [Da capo al fine — Let’s Play from the Beginning], October 31. Accessed May 18, 2026. https://gazetaigraem.ru/article/4622. (In Russian).
8. Severina, Irina M. 2020. “Kadri-Ann Sumera: «“Vseyadnost’ ” obogashchaet moy ispolnitel’skiy stil’»: Interv’yu [Kadri-Ann Sumera: «“Omnivorousness” Enriches My Performing Style»: Interview].” *PianoForum*, no. 1 (41): 70–75. Accessed May 18, 2026. https://pianoforum.ru/wp-content/uploads/41.pdf?ysclid=m00whesqsu809698283. (In Russian).
9. Severina, Irina M. 2018. “Helena Tulve: ‘Prirodnaya stihijnost’ i chelovecheskaya emotsional’nost’ vzaimosvyazany’: Interv’yu [Helena Tulve: ‘Natural Spontaneity and Human Emotionality are Interconnected’: Interview].” *Da capo al fine — Igraem s nachala* [Da capo al fine — Let’s Play from the Beginning], October 31. Accessed May 18, 2026. https://gazetaigraem.ru/article/13718. (In Russian).
10. Ukhov, Dmitrij P. 2000. “XX vek i granitsy muzyki [The 20th Century and the Boundaries of Music].” In: *Teoreticheskie kontseptsii XX veka: Itogi i perspektivy otechestvennoj muzykal’noj nauki* [Theoretical Concepts of the Twentieth Century: Results and Prospects of Domestic Musical Science], compiled by B. A. Shindin, 84–87. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki. (In Russian).
11. Schnittke, Al’fred G. 1973. “Polistilisticheskie tendentsii v sovremennoj muzyke [Polystylistic tendencies in contemporary music].” In: *Muzykal’nye kul’tury narodov. Traditsii i sovremennost’* [Musical Cultures of Nations. Traditions and Modernity], 289–291. Moscow: Sovetskij kompozitor. (In Russian).
12. Ala, Janar. 2011. “Helena Tulve: sool seostub olulisega: Intervjuu [Helena Tulve: Sole Relates to the Important: Interview].” *Postimees*, July 14. Accessed May 18, 2026. https://kultuur.postimees.ee/498392/helena-tulve-sool-seostub-olulisega.
13. Garšnek, Igor. 2000. “Lepo Sumera — Dracula ja zombi laps [Lepo Sumera — Child of Dracula and Zombie].” *Sirp*, May 12, 10.
14. Garšnek, Igor. 2022. “Sumera ‘Südameasjade’ taastulemine [The Return of Sumera’s ‘Heart Affairs’].” *Muusika*, Oktoober. Accessed May 18, 2026. https://www.ajakirimuusika.ee/sumera-sudameasjade-taastulemine/.

15. Kiiv, Kai. 2017. “Sa tulid [You Came].” *Sirp*, November 3. Accessed May 18, 2026. https://www.sirp.ee/sa-tulid/.

16. Korhonen, Kimmo. 2007. *Contemporary Composers from Medieval to Modern: Inventing Finnish Music*. 2nd ed. Translated from Finnish by Jaakko Mäntyjärvi. Helsinki: Finnish Music Information Centre.

17. Remme, Anneli. 2004. “Ilus helilooja ja tema kujundid: Intervjuu [A Beautiful Composer and Her Images: Interview].” *Eesti Ekspress*, August 11. Accessed May 18, 2026. https://ekspress.delfi.ee/artikkel/68996689/ilus-helilooja-ja-tema-kujundid.

18. Veidemann, Rein. 2005. “Avameelselt eesti asjast helilooja Helena Tulvega: Intervjuu [Frankly about the Estonian Thing with Composer Helena Tulve: Interview].” *Postimees*, February 7. Accessed May 18, 2026. https://www.postimees.ee/1458613/avameelselt-eesti-asjast-helilooja-helena-tulvega.

19. Viira, Aigi. 2020. “Lepo Sumera tütar Kadri-Ann: isa suri teadmisega, et ta pere jääb koduta [Lepo Sumera’s Daughter Kadri-Ann: Father Died Knowing That His Family Would Be Homeless].” *Õhtuleht*, June 1. Accessed May 18, 2026. https://www.ohtuleht.ee/melu/1003300/lepo-sumera-tutar-kadri-ann-isa-suri-teadmisega-et-ta-pere-jaab-koduta.

20. Velmet, Toomas. 2017. “...Suurt talenti ei saa peita ühegi väljendusvahendi taha [...A Great Talent Cannot Be Hidden Behind Any Means of Expression].” *Muusika*, August-September Accessed May 18, 2026. https://www.ajakirimuusika.ee/suurt-talenti-ei-saa-peita-uhegi-valjendusvahendi-taha/.