

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
«Арзамасский музыкальный колледж»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА НА ТЕМУ:

«Творчество Арво Пярта»

***Выполнила: преподаватель ГБПОУ
«Арзамасский музыкальный колледж»
Турусова Виктория Анатольевна***

**Арзамас
2024 г.**

Содержание работы

Введение

Годы творческих поисков и экспериментов

Открытие стиля tintinnabuli

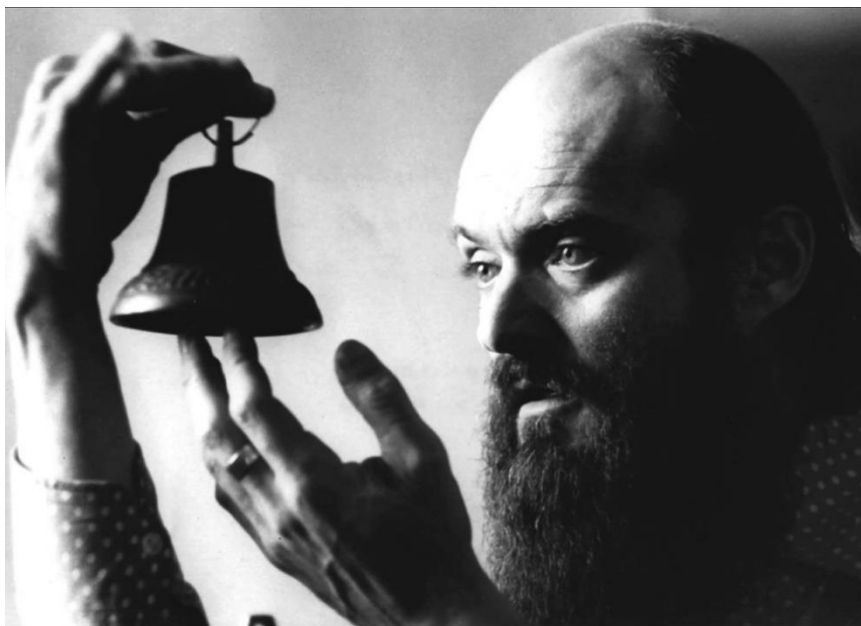
Заключение

Список литературы

Приложение

Введение

Творчество А. Пярта, одного из самых оригинальных, получивших безоговорочное мировое признание современных композиторов, в последние годы вызывает неизменный интерес, каждый раз заставляя остановиться в бесконечной



жизненной круговерти. Довольно часто на фотографиях А. Пярт держит в руках колокольчик, который стал символом его оригинальной композиторской техники, названной автором **tintinnabuli**, что в переводе с латыни и означает колокольчики. Путь А. Пярта к мировому признанию был сложен, тернист, и при этом весьма своеобразен. Ему довольно часто приходилось отстаивать свою позицию, идущую вразрез с общепринятыми нормами. Творческая эволюция складывалась вопреки традиционному принципу «от простого к сложному». Начав как композитор-авангардист, в зрелых сочинениях он приходит к откровениям «сакрального минимализма» средневековой музыки и фламандской полифонии XV-XVI вв.

Арво Пярт родился 11 сентября 1935 г. в местечке Пайда в Эстонии, обучался в Таллиннской консерватории. Еще студентом Арво начал работать звукорежиссером на республиканском радио, благодаря чему состоялось знакомство с современной западной музыкой, постижение новых принципов композиторской техники. Успешно окончив консерваторию в 1963 г., Пярт через некоторое время был приглашен вести теоретические дисциплины (1967–1978). Все, казалось, шло своим чередом, однако вскоре произошел резкий перелом, и в 1980 г. композитор с семьей был вынужден покинуть СССР. После недолгого пребывания в Вене, он переезжает в Западный Берлин, где в основном живет и сейчас. В последние годы композитор нередко бывает на родине – в Эстонии, где его давно уже почитают как национального классика.

Годы творческих поисков и экспериментов

Как композитор А. Пярт ярко дебютировал уже в студенческие годы, сочинив в конце 1950-х гг. несколько фортепианных пьес в неоклассическом стиле. В 1960 г. на свет появилось первое в Эстонии додекафонное сочинение – «Некролог» для большого симфонического оркестра, получившее резко негативную оценку как «чересчур диссонантное». Официальное признание в начале 60-х гг. принесли несколько сочинений в традиционной манере, но уже в 1963 г. А. Пярт предлагает на суд публики новую провокацию – оркестровую пьесу «Perpetuum mobile». Эта пьеса (посвященная итальянскому композитору Л. Ноно) стала известной на Западе благодаря исполнениям на международных фестивалях. Лаконичная композиция построена как постепенное нарастание от одноголосия до фактуры максимальной оркестровой плотности, после чего приходит быстрое угасание. В основе пьесы лежит серийный принцип: 12 звуков ряда постепенно наслаиваются друг на друга, и в результате образуется пульсирующий кластер.

Пярт одним из первых среди советских композиторов обратился к алеаторике и коллажу. Алеаторика (исполнительская импровизация) применяется им на отдельных участках произведения, но на уровне формы произведения в целом Пярт придерживается четкой предписанности. Предвосхищая эволюционное движение современной музыки, Пярт умел лаконично и исчерпывающе передать суть новой стилистической ситуации. Такой «формулой» стал, например, Концерт для виолончели с оркестром «Pro et contra» (1966), точно выразивший идею многозначного полистилистического конфликта. Концерт состоит из трех частей и воспроизводит модель *concerto grosso*: медленное вступление, энергичная первая часть и финал, а между ними краткая медленная часть. Конфликт состоит в противопоставлении «барочного» благозвучия «современному» хаосу – используются диссонансы, шумы. Стуки, нетрадиционные способы игры на инструментах. Ни одна, ни другая сторона не одерживает победу – вопрос остается открытым.

Вскоре было создано еще одно сочинение, появление которого вызвало очередной скандал, и сочинение было практически запрещено к исполнению. Речь идет о «Credo» – кантате для фортепиано, смешанного хора и большого симфонического оркестра. Причиной стало бурной реакции сочетание подлинного евангельского слова и новаторского музыкального языка – совершенно невозможная для официоза комбинация. В «Credo» использована цитата До-мажорной прелюдии из I тома ХТК Баха. Ее материал постепенно вытесняется диссонантностью, что приводит в кульминации к устрашающему хаосу. В «Credo» обозначилась одна сущностная для Пярта особенность —

тяготение к литургическим жанрам и священным текстам, во всей полноте раскрывшаяся позднее.

Итак, «Credo» оказалось последним сочинением композитора, написанным в авангардной манере. Одним из первых среди своих коллег Пярт ощутил исчерпанность для себя авангардных средств. Осознав тупиковый характер подобного звукоизобретательства, он предпринял весьма решительный шаг: практически замолчал на восемь лет.

Границу обозначила Третья симфония (1971 – она прервала восьмилетний период творческого молчания), которой предшествовало углубленное изучение автором музыки европейского средневековья, продолжившееся и позднее, в 70-е годы. Композитор вспоминает: *«Тогда моя жизнь была тесно связана с ансамблем «Hortus musicus» и с его руководителем Андресом Мустоненом. Мир старинной музыки открылся перед нами, и мы все были полны энтузиазма. Эта атмосфера сыграла роль повивальной бабки для моей новой музыки...»*.

Третья симфония действительно тесно связана с музыкальной культурой Средневековья, и ее появление ознаменовало решительный **разрыв композитора с прежним звуковым миром**. Взамен тотальной хроматики – строгое диатоническое письмо с преобладанием мелодического склада, взамен контрастной изменчивости музыкальной ткани – длительное пребывание в одном состоянии, вариантное развертывание. Даже по темпу три части симфонии почти неотличимы.

Старинный колорит присутствует и в «органных» тембрах духовых, и в юбилирующих фигурах оркестровых голосов. Однако Третью симфонию нельзя все же считать стилизаторским произведением. Тому препятствует уже сам масштаб ее звучания, размах большого симфонического оркестра с подчеркнуто значительной ролью ударных. Подспудный трагизм порой прорывается в плавном течении музыки, он слышен в остроте ее ритма, в напряженной силе кульминационных провозглашений. Это уже не Pro et contra коллажных столкновений, а чуткое вслушивание, как бы взаимное комментирование прошлого и настоящего.

Открытие стиля **tintinnabuli**

К середине 70-х годов в творчестве Арво Пярт формируется новый стиль, названный композитором латинским словом **tintinnabuli** — «колокольчики». Так же был озаглавлен цикл, точнее, сборник разного вокальных и инструментальных пьес, сочинявшихся в то время. По мысли композитора, *«красота натурального звучания колокольчика ассоциируется с понятием благозвучия и, конкретнее, с трезвучием, которое становится не только интонационной, но и конструктивной, формообразующей основой цикла»*.

В самом широком понимании **tintinnabuli** — это прежде всего философия творчества Пярта, неразрывно связанная с философской и богословской традицией православия. Духовные основы творчества композитора формируют все уровни его музыкальной системы **tintinnabuli**, названной самим автором «бегством в добровольную нищету».

И действительно, первый и самый заметный признак стиля **tintinnabuli** — аскетическое ограничение музыкального материала. В основе лежит мелодическое письмо, вертикаль возникает лишь как результат сочетания линий. Сами мелодии принадлежат минорной диатонике (чаще других встречается ля эолийский), причем существует лишь два типа линейного движения: поступенное (восходящее, нисходящее или комбинированное) и движение по звукам трезвучия (собственно, **tintinnabul-голос**).

Мелодическое начало, естественно, сильнее выражено в гаммообразных рисунках, на фоне которых **tintinnabuli-голоса** воспринимаются как род фигурации. *«Мои мелодии — грехи, тинтиннабули — отпущение грехов»*, — комментирует свою новую технику композитор.

Первым произведением в этом стиле оказалась фортепианная пьеса «К Алине», где Пярт, по его словам, *«нашел маленькие простые правила»*. Новый стиль Пярта произвел сильнейшее впечатление, но был принят далеко не всеми и не сразу. Но со временем вокруг его музыки образовался круг поклонников, для которых композитор превратился в культовую фигуру.

По признанию композитора, его новый музыкальный сформировался благодаря встречам (и не только с людьми, но и с музыкальной идеей). Пярт вспоминает, что весьма важной была «встреча» с одним коротким (в несколько секунд) отрывком из григорианского хора, который он совершенно случайно услышал в магазине грампластинок. Позже в одном из интервью Пярт признался в том, что открыл в нём неизвестный до этого мир: без гармонии, без ритма, без колорита, без оркестровки — без всего. И в этот момент пришло понимание нового вектора творческого поиска. Следующие

несколько лет Пярт активно и сознательно посвящает исследованию искусства доклассического периода. Особенно его привлекала литургическая музыка, лишенная тщеславия, не стремящаяся к парадоксальной гармонии или неожиданным мелодическим изыскам. Это музыка служения; и если в атональных композициях действуют логика и расчет, то в григорианском хорале художник чувствовал прежде всего духовное начало. Позже Пярт, уже опробовав собственно изобретенную композиторскую технику, сказал: *«Я обнаружил, что бывает достаточно, когда красиво сыгран один-единственный тон. Тишина всегда совершеннее музыки. Нужно научиться слушать тишину»*.

Стиль *tintinnabuli* Пярт связывает с григорианским хоралом. *«Григорианское пение научило меня, какая космическая тайна скрыта в искусстве комбинирования двух, трех нот...»* Как в грегорианике, у Пярта господствует плавное диатоническое разворачивание, чуждающееся скачков. Однако архаический облик мелодики не должен вводить в заблуждение. Точного прототипа в прошлом пяртовское «основное двухголосие» не имеет, и главным препятствием здесь оказывается характер *tintinnabuli*-голоса. В григорианском хорале иногда встречаются ходы по звукам трезвучия, вкрапленные в общее поступенное движение, но у Пярта два эти типа всегда обособлены, даже в одном голосе. Очевидно и родство с ранними формами двухголосия, но и для них нехарактерны чисто трезвучные оstinатные линии. «Трактовка тонального центра сходна с бурдоном в модальной музыке (звучащим либо предполагаемым), но с важным отличием, что полное трезвучие присутствует постоянно». (Исследователь творчества Пярта Пауль Хиллер). Письмо *tintinnabuli* оказывается на поверку отнюдь не стилизацией реставраторского толка, а поистине индивидуальным стилем современного композитора.

Стиль этот подвержен естественной **эволюции**. Можно выделить 3 основных типа стиля *tintinnabuli*:

- **Сонорный вариант.** Существует в условиях большого количества голосов, обычно встречается в инструментальных сочинениях (*Tabula rasa*, *Cantus* памяти Б. Бриттена);
- **Аскетический вариант.** Существует в условиях малого количества голосов, в вокальных сочинениях («Страсти по Иоанну», *Stabat mater*);
- **Модально-гомофонный вариант.** Большую роль играет аккордовая вертикаль, мелодическое начало и полифония отступают на второй план (*Te Deum*, *Miserere*)

В 1978 г., на знаменитом фестивале современной музыки в Таллине состоялась премьера пяртовской «Fratres», написанной в 1977 г. специально для «Hortus Musicus» и посвящённой друзьям Пярта: руководителю ансамбля Андресу Мустонену и всемирно известному скрипачу Гидону Кремеру. Изначально партитура была предназначена для старинных инструментов камерного ансамбля. Позже для автора станет характерным создание новых версий собственных опусов и «Fratres» побьёт все рекорды по количеству имеющихся аранжировок. В переводе с латыни «Fratres» означает «братия» – это на самом деле духовная, а не светская музыка. Это своего рода проповедь, обращённая ко всем нам, к «братиям и сестрам». И в то же время «Fratres» – это молитва монаха-аскета, устремлённая ввысь, к Богу. Главная сложность в интерпретации музыки Пярта – исполнить всё, ничего не добавляя от себя. Итак, выйдя из добровольного отшельничества, композитор предстаёт автором новой техники композиции, которую он назвал *tintinnabuli* и которой он не изменяет вот уже на протяжении четырех десятилетий.

Заключение

Арво Пярт – тихий скромный человек, избегающий публичности. Он не тщеславен и сознательно отказывается от самопрезентации. Его иногда называют современным Бахом, в том числе и потому, что их роднит источник вдохновения – религия. Поиск авторского стиля для Пярта всегда неразрывно связан с поиском духовной опоры творчества и бытия. Он проповедует то, к чему прочие боятся прикоснуться – самоотверженное служение Богу через музыку и служение музыке через Бога. В 1970-х гг. мастер принял православное крещение под именем Арефа, и с тех пор влияние религии отчетливо заметно и в его сочинениях, и в его образе жизни.

Несмотря на этот взгляд в прошлое и внутрь себя, Пярт нередко откликается и на события настоящего времени. Осенью 2006 г. он объявил, что все исполнения его сочинений, написанных в 2006–2007 гг., должны быть посвящены памяти убитой А. Политковской, а в 2008 г. посвятит свою Четвертую симфонию («Лос-Анджелесская») «всем бесправным узникам в России». Музыка Пярта звучит в кино, в частности в саундтреках фильмов «Покаяние», «Изгнание»; в современных хореографических постановках; растиражирована в огромном количестве альбомов.

«Новая простота» Арво Пярта действительно нова. Свободное от наивности неопримитивизма, возвращение в прошлое на самом деле оказывается путем в будущее. Его изобретение – стиль *Tintinnabuli* — как система композиции — это новое единство контрапункта, гармонии и формы на рубеже XX-XXI веков, в котором простота слышимых звуковых параметров, чистота и строгость звучания сочетаются с числовым программированием строения музыкальной материи. По словам композитора, *«нельзя торопиться. Надо взвешивать каждый шаг от одной точки до другой на нотной бумаге. Надо, чтобы шаг был совершен только после того, как ты пропустил все возможные ноты через свое „чистилище“. Тогда звук, претерпевший до конца все испытания, будет истинным...»*

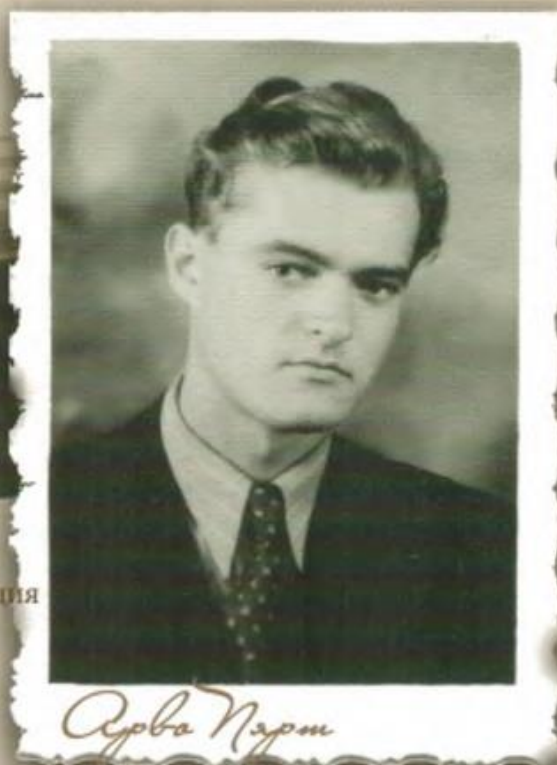
Список литературы

1. Классен, Н.Д. Арво Пярт. В поисках собственного стиля / Н. Д. Классен // Материалы VI Международной научно-практической конференции Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры Самара, 11 апреля 2019 года. - Самара : Самарский государственный институт культуры, 2019. - С. 18-22.
2. Левая, Т.Н. История отечественной музыки второй половины XX века / Т.Н. Левая, В. Б. Валькова, Н. С. Гуляницкая, Е. М. Двоскина, Т. А. Зайцева, Н.М. Зейфас, Т. Ю. Масловская, Ю. И. Паисов, С. И. Савенко, А. Я. Селицкий, В. Н. Сыров, В. Н. Холопова, В.С. Ценова, Е. И. Чигарева, Е. Г. Шевляков ; отв. ред. Т. Н. Левая. - Санкт-Петербург : Композитор, 2005. - 554 с.
3. Пярт, А. / Э. Рестаньо, Л. Браунайс, С. Кареда, Е. Токун, А. Пярт // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / пер. А. Вайсбанд, Н. Комарова. - Киев : Дух і літера, 2014. – 215 с.
4. Савенко, С. И. Строгий стиль Арво Пярта // Советская музыка. - №10. - 1991. - С. 15-19.

Приложение



4. Ударник в школьном оркестре. 1940-е гг.
Фото: частная коллекция



5. 1954. Фото: частная коллекция



15. С Альфредом Шлее и Альфредом Шнитке, Таллин 1978.
Фото: частная коллекция

18. С Валентином Сильвестровым и Александром Кнайфелем в Берлине у Арво Пярта, ок. 2002 Фото: частная коллекция



22. С Альфредом Шнитке, 1980.
Фото: частная коллекции

