



УДК 782

TINTINNABULI-ТЕХНИКА В "TABULA RASA" АРВО ПЯРТА

Л.В. ГАВРИЛОВА, А.Н. ЗИМИНА

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена особенностям авторской техники tintinnabuli современного эстонского композитора Арво Пярта, которая рассматривается на примере сочинения "Tabula rasa". Авторы привлекают внимание к названию произведения, подчеркивая его метафорический смысл. В статье также рассматриваются теоретические аспекты техники tintinnabuli с опорой на исследования зарубежных ученых. Помимо принятых терминов Hauptstimme и Tintinnabuli-Stimme, вносится и авторское теоретическое понятие "Haupt-Tema", дополняющее аналитический терминологический аппарат. Отмечается генезис техники tintinnabuli Пярта, вырастающей из традиций колокольного звона, связанного с церковными ритуалами. Подробно анализируются структурные особенности "Tabula rasa", получающие наглядное подтверждение в таблице, а также претворение композиционных принципов Tintinnabuli-техники в каждой из двух частей. Подчеркивается значение тембровой и динамической составляющих оркестровой партитуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Арво Пярт, "Tabula rasa", tintinnabuli, техника композиции, Hauptstimme, Tintinnabuli-Stimme, Haupt-Tema.

TINTINNABULI-TECHNIQUE IN "TABULA RASA" BY ARVO PÄRT

L.V. GAVRILOVA, A.N. ZIMINA

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the peculiarities of the author's tintinnabuli technique of the modern Estonian composer Arvo Pärt, which is considered on the example of the composition "Tabula rasa". The authors draw attention to the title of the work, emphasizing its metaphorical meaning. The article also discusses the theoretical aspects of the tintinnabuli technique based on the research of foreign scientists. In addition to the accepted terms Hauptstimme and Tintinnabuli-Stimme, the author introduces the theoretical concept "Haupt-Tema", which complements the analytical terminological apparatus. The genesis of the tintinnabuli Pärt technique, which grows out of the traditions of bell ringing associated with church rituals, is noted. The structural features of the "Tabula rasa" are analyzed in detail, which are clearly confirmed in the table, as well as the implementation of the compositional principles of the Tintinnabuli technique in each of the two parts. The importance of the timbre and dynamic components of the orchestral score is emphasized.

KEYWORDS: Arvo Pärt, "Tabula rasa", tintinnabuli, composition technique, Hauptstimme, Tintinnabuli-Stimme, Haupt-Tema.



*«Необходимо концентрироваться на
каждом звуке, чтобы каждая травинка
была так же важна, как цветок»
Арво Пярт [1]*

Концерт для двух скрипок, струнного оркестра и подготовленного фортепиано "Tabula rasa" Арво Пярта был сочинен по просьбе скрипача Гидона Кремера в 1977 году. Премьера состоялась 30 сентября того же года в Таллинском политехническом институте (в настоящее время – Таллинский технический университет). С Эстонским камерным оркестром под руководством Эри Класа в качестве солистов выступили Гидон Кремер и Татьяна Гринденко, пока еще в то время молодые, но вскоре всемирно известные музыканты, а партию фортепиано исполнил Альфред Шнитке, давний друг Пярта.

Путь к премьере был непростым. Внешне простая музыка оказалась поначалу непонятной для исполнителей. Гидон Кремер отметил, что был удивлен тем, что ему понадобилось много времени, прежде чем он пришел к пониманию того смысла, который скрыт в этих звуках. По воспоминаниям жены композитора Норы Пярт, все музыканты накануне концерта были освобождены от работы, так как для исполнения нового сочинения потребовались дополнительные репетиции.

«На премьере все прошло чудесно... Это молчание, что преобладало в зале во время концерта, я никогда не встречал позже», – сказал композитор [1]. Скрипач Гидон Кремер назвал произведение декларацией важности тишины и признал, что эта работа изменила всю его дальнейшую жизнь. Для самого Пярта "Tabula rasa" стала поворотным моментом в его композиторской судьбе. Выпущенная в 1984 году ECM "ECM New Series" запись произведения стала прорывом в мировую известность. Оно повлияло на многих композиторов и музыкантов, определив совершенно новые пути в композиторской технике, восприятии и понимании музыки.

Название "Tabula rasa" с латинского переводится как «чистая доска». У древнегреческого фи-

лософа Аристотеля¹ оно обозначает изначальность «чистого» состояния сознания человека – сознания ребенка. Подобно дощечке для письма с восковым покрытием, использующейся в Древней Греции – табуле – на ней можно написать любой текст, стерев ранее написанный, превратив ее в чистый лист. В философии понятие Tabula rasa обрело характер метафоры «чистоты разума» младенца, приходящего в наш бренный мир. Можно провести ассоциативную параллель с творческим путем композитора, когда он в определенный момент отказался от авангардной техники и обратился к истокам европейской музыкальной культуры – к духовным жанрам, тем самым, начав своё творчество как бы с нуля.

У Пярта, скорее всего, это произведение символизирует глобализацию (характерную черту современной социальной действительности), падение индивидуальности. Первая часть дает характеристику главных действующих сил – индивидуальность, представленная солирующей скрипкой, оркестровое tutti, олицетворяющее бездушную массу и препарированное фортепиано, изображающее злой рок, фатум. В конце первой части происходит драматическая кульминация, смысл которой можно определить как погружение индивидуума в массу, потерю им свободы и самобытности, можно даже вообразить, как музыкально изображается «метание индивида как пойманной птицы». Вторая часть – лебединая песня, «тишина», смерть индивида, затухание, гибель. Исходя из этого, можно объяснить название сочинения А. Пярта "Tabula rasa": словосочетание применяется им как метафора.

По структуре концерт представляет собой двухчастный цикл. Первая часть "Tabula rasa"

¹ Это выражение приобрело популярность благодаря английскому философу Джону Локку.



называется "Ludus" («Игра»), вторая – "Silentium" («Тишина»). В них композитор использует авторскую композиционную технику, которая у А. Пярта и вслед за ним у исследователей закрепилась в понятии **«Tintinnabuli-техника»**. В ней произошло соединение традиций модальной и тональной музыки с четким разграничением двух планов: первый представляет мелодию, имеющую определенную логику; второй – выполняет функцию сопровождения и основан на трех тонах («триадические голоса»), которые, с одной стороны, связаны с мелодией, с другой – подчинены собственной логике, однако не простирающейся явно.

Техника Tintinnabuli может быть описана как стиль, в котором музыкальный материал чрезвычайно сконцентрирован, сводится только к самому важному, где простой ритм, поступенно развивающиеся мелодии и триадические голоса tintinnabuli интегрируются в искусство полифонии. Не случайно творчество Пярта последующих десятилетий исследователи относят к стилевому направлению, так называемой, «новой простоты», а также (в англоязычной прессе) определяют с помощью понятий «духовного минимализма» и «новой благозвучной музыки». «Простой» в зрелой музыке Пярта считается гармония (расширенная тональность с ясно ощущаемой опорой на трезвучие, скупо украшенное мягкими «призвуками», то есть дополнительными конструктивными элементами вертикали), ритм (неоднократно повторяемые ритмоформулы, так называемые «паттерны»), силлабический распев текста, прозрачная гомофонная фактура (нередко – контурное двухголосие). Ее особенности определяются спецификой формирования звуковысотной стороны произведения, подчиненной строжайшей организации всех избираемых композитором музыкальных средств. Это математически строго просчитанная техника композиции на основе прогрессии, в которой правила строго формализованы. «По сути, концепцию tintinnabuli можно сравнить с тем, что обычно происходит в начале обучения игре на фортепиано: левая рука все время повторяет один и тот же аккорд, а правая развивает мелодию. В моем случае имеется одна мелодия и три тона, но каждая нота мелодии в соответствии с очень точными правилами связана с одним из трех тонов – и, конечно же, наоборот. Возникают явно неожиданные диссонансы,

но в верхней мелодии есть определенная логика, как есть она (хотя и в более скрытом виде) и в тех трех тонах, которые эту мелодию сопровождают. Как ребенок похож на своих родителей, так и голос tintinnabuli несет в себе ген мелодии», – рассказывает Арво Пярт в своем интервью [1].

В каждом произведении, где применяется техника tintinnabuli, композитор использует только одну тональность, или, точнее, один тональный центр. Поэтому термин тональность не подходит для данных сочинений. По словам Пярта: «Мою музыку можно лишь условно назвать тональной. Ее нельзя отождествлять с классической теорией тональности» [1].

Первое теоретическое осмысление техники А. Пярта принадлежит немецкому музыковеду Лотару Матнеру². Он ввел понятия, которые используются в статье при дальнейшем анализе:

- 1/ **Hauptstimme** – главный голос (сокращенное обозначение – H-S);
- 2/ **Tintinnabuli-Stimme** – tintinnabuli-голос (T-S).

Партитуры характеризуются двухуровневым типом фактуры, состоящим из мелодического голоса (Hauptstimme) и голоса tintinnabuli (Tintinnabuli-Stimme). Мелодический голос, по существу, основан на пошаговом движении, движущимся к тональному центру или от него. Он разворачивается в результате непрерывного расширения и/или сжатия мелодической линии. Возможны различные формы мелодических голосов. Простейшая – это масштабный паттерн, основанный на пошаговом движении. Другие индивидуальные формы развились из этой основной: мелодические голоса с повторяющимися тонами или масштабные «узоры» со скачками или мелодическими поворотами.

Пол Хиллиер³ классифицировал эти мелодические голоса в четырех различных режимах – Mode. Первая и вторая моды удаляются от тонального центра, но в противоположных направлениях. Третья и четвертая моды движутся к тональному центру с противоположных направлений. Например, в "Tabula rasa" композитор использует все четыре режима, используя «d» в качестве тонального центра.

2 Немецкий музыковед, автор работы "Tabula rasa".

3 Английский исследователь, создатель первой англоязычной биографии Арво Пярта.



Арво Пярт "Tabula rasa" "Silentium"

Второй – подчиненный, поддерживающий голос в двухуровневой фактуре называется *tintinnabuli*⁴. Концепция *tintinnabuli* Пярта вырастает из особенностей колокольного звона, тесно связанного с церковными ритуалами: колокола в эпоху Средневековья приобрели торжественное и медитативное звучание, которое вдохновляло верующих, направляя их для поклонения Богу. Их многослойный,

медленно затухающий звук, богатый обертонами, вдохновил композитора на поиски средств подражания ему. Композитор для *tintinnabuli* использует исключительно три ноты фундаментальной триады (тоны трезвучия). Что касается положения, то голос *tintinnabuli* Пярт располагает тремя различными способами: над мелодическим голосом, под ним или чередуя эти два положения. Это демонстрирует схема, приводимая ниже:

⁴ Буквально "*tintinnabulum*" в переводе с латыни означает «маленький звон» или «колокольчик».



“TABULA RASA” (1977) “LUDUS”

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	2 т. до ц. 1 + 9 т. (11) т.	14 т.	18 т.	23 т.	27 т.	32 т.	36 т.	30 т. + 22 т. каденция (52 т.)	17 т.
	Haupt-Tema – 1 такт	H–T – 2 т.	H–T – 3 т.	H–T – 4 т.	H–T – 5 т.	H–T – 6 т.	H–T – 7 т.	H–T – 8 т.	Coda
Вступление	Hauptstimme / Tintinnabuli- Stimme	H. = 3,5 т. / T-i = 3 т. / H. обр. = 3,5 т. H. 1 скр. = 4 т.	H. = 4 т. / T-i = 4 т. / H. обр. = 4 т. / H. 2 скр. = 6 т.	H. = 5,5 т. / T-i = 6 т. / H. обр. = 5,5 т. H. 1 скр. = 6 т.	H. = 6 т. / T-i = 7 т. / H. обр. = 6 т. H. 2 скр. = 8 т.	H. = 7,5 т. / T-i = 8 т. / H. обр. = 7,5 т. H. 1 скр. = 9 т.	H. = 8 т. / T-i = 9 т. / H. обр. = 8 т. H. 1, 2 скр. = 11 т.	H. = 11 т. / T-i = 8 т. / H. обр. = 11 т. Вместо H. – solo скрипок Cadenza	T-i – a moll
	a moll	от a ² 4хголосное имитационное проведение у оркестра	от a ² терция вверх и вниз Диапазон – 3хголосное проведение темы	Диапазон – кварта вверх и вниз 4хголосное проведение темы	Диапазон – квинта вверх и вниз 3хголосное проведение темы	Диапазон – секста вверх и вниз 4хголосное проведение темы	Диапазон – септима вверх и вниз 3хголосное проведение темы	Диапазон – октава вверх и вниз 4хголосное проведение темы 3 пласта (тон а)	басовый голос fis–es–c–a вертикаль – ум.7.

“SILENTIUM”

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	H. = 1 т.	H. = 2 т.	H. = 3 т.	H. = 4 т.	H. = 5 т.	H. = 6 т.	H. = 7 т.	H. = 8 т.	H. = 7 т.	H. = 8 т.
Тон «d»	Диапазон: секунда вверх –секунда вниз. violoncelli Ост.голоса– tintinnabuli (Violino II solo) Pianoforte – арпеджатто (на тоне d)	Диапазон – терция вверх и вниз	Диапазон – кварта вверх и вниз	Диапазон – квинта вверх и вниз	Диапазон – секста вверх и вниз	Диапазон – септима вверх и вниз	Диапазон – октава вверх и вниз	Диапазон – нона вверх и вниз	Диапазон – децима вверх и вниз H. продолжает партия контрабасов	Диапазон – ундецима вверх и вниз
	H ² – Violini I (двойное увеличение) H ³ – Violino I solo (тройное увеличение) T-i – контрапункт									

11	12	13	14		
H. = 9 т.	H. = 10 т.	H. = 11 т.	H. = 12 т.	Выключение Violino II solo	Окончание проведения H. на тоне «e» + 4 т. паузы
Диапазон – дуодецима вверх и вниз	Диапазон – квартдецима вверх и вниз	Диапазон – квинтдецима вверх и вниз	Диапазон – секунда через 2 октавы вверх и вниз	Продолжение H. в партии Violini I и Violino I solo	
H ² – Violini I (двойное увеличение) H ³ – Violino I solo (тройное увеличение) T-i – контрапункт					



В качестве дополнительного термина введем новое понятие **“Haupt-Tema”** (Н-Т). Оно обозначает основное тематическое ядро, из которого в дальнейшем прорастают все последующие варианты темы. Причем применяется принцип прогрессии – с каждым проведением в очередной цифре Н-Т увеличивается на один такт, за счет симметричного расширения диапазона сначала на секунду вверх и вниз, затем на терцию и так далее, доходя до октавы. Помимо этого, композитор использует обращение Н-Т, а также ее поочередное проведение у двух скрипок solo. Обозначенные у композитора цифрами разделы внутренне расчленены на несколько структурных элементов. Нужно отметить, что Н-Т проводится в многоголосной имитационной фактуре (трех или четырехголосно), благодаря чему масштабы Н-S увеличиваются. Математически четко выверенная композиция подтверждается цифровым всевозрастающим количеством тактов, каждого из разделов, с очевидным возрастанием прогрессии.

Во II части действует другой композиционный принцип Tintinnabuli-техники. Проведение Н-S едино и непрерывно в своем мелодическом прорастании. Строго просчитанный Н-S проводится в трех голосах одновременно: у виолончелей, первых скрипок и I скрипки solo.

Принцип ритмической организации Н-S у виолончелей подчиняется закономерностям средневековой модусной ритмики, очевидно выявляя связь с первым модусом – . В партии первых скрипок мензура увеличена в два раза – , у I скрипки solo – в три раза – . Остальные голоса представляют собой полифоническое наложение Т-S. Существенно меняется звуковысотная организация. Можно выявить особенности, характерные для средневекового дорийского лада. Основным тоном, от которого развивается Н-S, является тон «d», определяя тем самым господство protusautenticus – согласно средневековой теории.

Непрерывное прорастание мелодии достигает максимального расширения диапазона к 20-ой цифре. Ambitus – «е» второй октавы и «с» контроктавы. Мелодическую линию виолончелей в нижнем регистре подхватывают контрабасы, в силу ограниченности диапазона виолончелей.

После завершения проведения темы у виолончелей и контрабасов они выключаются, а в остальных голосах звучание Н-S продолжается (напомним, в двух других голосах мензура увеличена, в связи с чем окончание Н-S в каждом из них растягивается по своей протяженности). Поэтому в последнем разделе происходит постепенное сжатие фактуры. Первые скрипки выключаются к 22-ой цифре, а I скрипка solo завершает проведение в цифре 26. В итоге, мелодическое проведение Н-S заканчивается. Но продолжается нисходящее движение по тонам дорийского минора: сначала у солирующих скрипок, далее в партии альтов, виолончелей и контрабасов. Нельзя не отметить, что оно останавливается на тоне «е», при том, что основной тон – тон «d». Возникает эффект незавершенности, что подчеркивают последующие 4 такта паузы.

Нужно отметить, что музыка, созданная в технике tintinnabuli, звучит статично, но одновременно производит впечатление простора, что достигается за счет широкого диапазона и постоянного движения. Немаловажное значение в этом сочинении приобретает динамическая сторона. Оправдывая название части «Тишина», композитор использует динамику, не превышающую *mp*. Произведение заканчивается на *ppp*, тем самым акцентируя основную идею произведения – «Все рождается из тишины – в тишину и уходит» [1].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Рестаньо Э., Браунайс Л. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014, 218 с.
- 2/ Матнер Л. Арво Пярт. Tabula rasa. Melos. № 47. 1985. 99 с.
- 3/ Токун Е.А. Арво Пярт. Tintinabuli; Техника и стиль: Автореферат диссертации ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2010. 27 с.
- 4/ Hillier P. Arvo Pärt. Oxford University Press, 1997, 206 с.
- 5/ Arvo Pärt Centre. Официальный центр (сайт) Арво Пярта. URL: <https://www.arvopart.ee/en/> (дата обращения: 29.04.2021).

REFERENCES

- 1/ Restagno, E., Braunais, L. (2014), Arvo Pärt: besedy, issledovaniya, razmy`shleniya [Arvo Pärt: conversations, research, reflections], Dukh i Litera, Kiev, 218 p. (in Russ.)
- 2/ Matner, L. (1985), Arvo Pärt. Tabula rasa, Melos, no. 47, 99 p. (in Eng.)
- 3/ Tokun, E.A. (2010), Arvo Pärt. Tintinabuli; Tekhnika i stil' [Tintinabuli; Technique and style], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 27 p. (in Russ.)
- 4/ Hillier, P. (1997), Arvo Pärt, Oxford University Press, 206 p. (in Eng.)
- 5/ Arvo Pärt Centre. The official website of the Arvo Pärt Center, Available at: <https://www.arvopart.ee/en/> (Accessed: 29 April 2021) (in Eng.)

Сведения об авторах

Гаврилова Людмила Владимировна, заведующая кафедрой истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, заслуженный работник Высшей школы РФ, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент САН ВШ
E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Зими́на Анна Николаевна, магистрант II курса кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: anyto4ka-zinina@mail.ru

Authors information

Lyudmila V. Gavrilova, Head of the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation, D. Sc. (Art Criticism), Professor, Member of the Press service of the SAN HSE
E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Anna N. Zimina, master's student of the second year of the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts.
E-mail: anyto4ka-zinina@mail.ru