

## «TE DEUM» А. ПЯРТА: К ВОПРОСУ О СТИЛЕВЫХ ПРООБРАЗАХ

*О. Б. Лойко, кандидат искусствоведения,  
Белорусский государственный университет культуры и искусств (Беларусь)*

В музыкальных произведениях А. Пярта, композитора направления «новой простоты», прослеживаются интонационные связи с историческими музыкальными стилями и жанрами. Вокально-инструментальный цикл «Te Deum» отмечен влиянием музыкальных традиций Средневековья.

**Ключевые слова:** А. Пярт; Te Deum; «новая простота»; стилиевой прообраз.

Музыкально-эстетическое движение к «новой простоте», развивавшееся в последней трети XX – начале XXI в., определило направление развития творчества современного эстонского композитора Арво Пярта (1935). Отказ от новаторских поисков в области музыкального языка, нивелирование индивидуально-авторского начала, использование репетитивной техники композиции, актуализация музыкально-стилевых моделей прошлых эпох, привлечение широкого внемузыкально-ассоциативного ряда, понимание сочинения и звучания музыки как духовного акта – таковы основные творческие принципы А. Пярта в период с 1970-х гг.

В творчестве А. Пярта формирование нового стиля, нашедшего воплощение в первую очередь в авторской технике композиции *tipinlabuli*, было напрямую связано с освоением композитором музыкального наследия эпох Средневековья и Возрождения. По словам композитора, отказавшись от авангардных поисков и «подобной колючей проволоке» двенадцатитоновой музыки, в течение десяти лет (с 1968 по 1978 г.), как музыкант он «словно заново учился ходить»: изучал григорианские хоралы, старинный контрапункт школы Нотр-Дам, сочинения Г. де Машо, Г. Дюфай, Й. Окегема, Ж. де Пре, Я. Обрехта – главным образом, музыку допалестриновского периода.

«Te Deum» (1984) А. Пярта – образец претворения в XX в. старинного литургического жанра, в котором наиболее ярко воплотились результаты стилистических поисков композитора. В интерпретации А. Пярта жанра гимна «Te Deum» прослеживается ориентация на древние образцы христианской службы (амвросианское пение). Мелодика «Te Deum» в максимальной степени приближена к стилистике «пневматического мелоса» григорианских напевов (пробладает плавное дугообразное диатоническое развертывание, формульность построения мелодики).

В «Te Deum» моделируется антифонное пение, обращающее слушателя к литургическому «пра-жанру» антифона. Хор разделен здесь на три группы: первый хор женский, второй – мужской, третий – смешанный. Каждый стих «Te Deum» излагается в унисон первым или вторым хором, их функцию можно уподобить слову (декламации или речитации) священника в храме. Затем эта же фраза дублируется в музыкальных ответах третьего хора или в партиях оркестра (в более медленном темпе), как отклик общины. Принцип антифона в данном случае реализуется и за счет противопоставления двух складов, монодийного и многоголосного, а также оппозиции свободно и строго ритмизованных разделов. В монодийных фразах первого и второго хора обращает на се-

би внимание условное тактовое деление, черно-белое нотное письмо без штилей, которое напоминает хоральную квадратную нотацию XII в. Многоголосные хоровые и инструментальные разделы напротив, строго ритмизованы, при этом используются в них только две длительности – четверти и половинные, которые соотносятся как лонги и бревисы (восходящие к эпохе модальной ритмики) в рамках совершенных (трехдольных) и несовершенных (двухдольных) мензуральных делений.

В «Te Deum» присутствует особый темброво-акустический «персонаж» – звук эоловой арфы, «изготовленный» в подражание звучанию древнегреческой арфы, записанный на пленку и переработанный синтезатором. Эта запись играет роль органного пункта на звуках d и a, композитор обозначает этот голос в традициях византийской церковной музыки – «исон». В сочинении также значителен тембр препарированного фортепиано, аккорды которого, как правило, отмечают грани строф. Сухое, отрывистое звучание аккордов препарированного фортепиано создает эффект цезурирования звучащей ткани средствами тембра, разительно отличающегося от всегда кагитилленно «шующих» струнных и хоровых голосов. Оба тембра – препарированного фортепиано и звука эоловой арфы – приобретают в «Te Deum» семантическое значение «неземного» звучания, эти тембры постоянно «присутствуют» в музыкальной ткани, своеобразно акцентируя нематериальность, сакральность звучания.

В технике письма «Te Deum» А. Пярта обнаруживается еще один исторический прообраз – органум XII–XIII вв. Напомним, что в органумах парижской школы Нотр-Дам происходит четкое разделение приемов ведения голосов в halteton-разделах и дискантовых разделах. Оба вида средневековой техники органумов (и halteton-письмо, и дискантовая техника) были своеобразно претворены А. Пяртом. Так, в роли выдержанных тонов хора в «Te Deum» выступают длительные органные пункты d и a, исполняемые «исоном», а также инструментами струнного оркестра. Свободные голоса хоров обыгрывают, опевают фундаментальные инструментальные «хоральные» тоны, устанавливающие «гармоническую» настройку многоголосию. Наиболее ярко данный тип письма воплощается в свободно ритмизованных монодийных фразах первого и второго хора, в которых воспроизводится принцип мелизматического, юбилейного развития, характерный для halteton-разделов в органумах леониновского периода. Инструментальные эпизоды в «Te Deum», если использовать аналогии со средневековыми органумами, написанные А. Пяртом в дискантовой технике. Во время их звучания исчезают длительно выдержанные остинатные тоны, многоголосие становится более плотным. Голоса ансамбля проводятся моноритмически, осуществляя движение «нота-против-ноты».

Ведущим драматургическим фактором в «Te Deum» становится ладовый контраст, тонкая игра светотени – варьирование ладового наклона (D эолийский и ионийский), которое подчеркивает образную оппозицию, сакральное противостояние «Света и Тьмы». Каждый из 17 номеров произведения в звуковысотном отношении воплощает движение от сумрачной эолийской краски у первого, второго хора и инструментального ансамбля к светлому ионийскому ладу у третьего хорового состава.

Процесс тематического развития в «Te Deum» А. Пярта основан на технике интонационного прорастания, где действует принцип многократных возвратов индивидуально-

го initio. Центральным тематическим элементом в цикле является начальный мелодический оборот у второго хора, который содержит в себе две мелодические формулы (первая представляет собой ход по тонам трезвучия от 1-й к 5-й, затем к 3-й ступени лада – важнейший элемент техники tintinnabuli; вторая мелодическая формула содержит секундовый ход от 1-й ко 2-й ступени с повторением последней), – в них «свернута» информация обо всем последующем тематическом содержании произведения. В результате форма «Te Deum» (композиция звучит около 30 минут!) разворачивается из инициального мелодического построения и оказывается «насквозь» тематична. Подобный принцип организации многоголосия, его «тематизация» у Пярта восходит к мотетам и мессам Г. Дюфая, мессам Й. Окегема, для которых характерно «...осознание единства художественного материала, индивидуальная работа с неиндивидуализированным первомаериалом, умение развить его комплексно и всесторонне...» [1, с.166].

Стилевые прообразы «Te Deum» А. Пярта служат воссозданию модели молитвенного таинства и обращены к истокам традиций храмового пения. Но «Te Deum», как и другие сочинения Пярта, написанные в tintinnabuli-технике, не является формальной стилизацией старинной музыки. Пярт доказывает жизнеспособность и актуальность методов «Ars antiqua» (в широком смысле) в контексте современного искусства, создавая пространство «новой музыки Средневековья» [2, с. 522]. Обобщая и универсализируя опыт европейской музыкальной практики, «заглядывая» в онтологические, сущностные слои музыкального искусства, композитор стремится выявить музыкальный «первообраз», связанный с общечеловеческими символами, положенными в основу самой культуры.

#### Литература

1. Евдокимова, Ю. История полифонии. Вып. 2а. Музыка эпохи Возрождения: XV век / Ю. Евдокимова. – М.: Музыка, 1989. – 414 с.
2. Чередниченко, Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т. Чередниченко. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 584 с.

---

## ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В КАЗАХСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

*Р. С. Малдыбаева, кандидат искусствоведения, профессор  
Казахский национальный университет искусств (Казахстан)*

В настоящей статье рассмотрены образы, связанные с Великой Отечественной войной 1941–1945 годов, в традиционной музыкальной культуре казахского народа. Проанализирована история создания и контекст кюя «Женіс» («Победа») известного казахского кюйши XX века Мурата Ускенбаева. Выявлены традиционные и новаторские черты индивидуального авторского стиля.

**Ключевые слова:** кюй; домбра; ВОВ; композиция; кюйши; традиционная культура; новаторство.

Свыше 70 лет прошло со дня Победы в Великой Отечественной войне (далее ВОВ) над фашистской Германией. Казахская ССР в числе всех других республик Советского Союза принимала самое активное участие. Потери были также большими: свыше 1,2 млн казахстанцев ушли на фронт и каждый второй не вернулся [1].