

Светлана Ильинична Савенко

savenkosi@mail.ru

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания, профессор кафедры современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Prof. Svetlana I. Savenko, D.A.

savenkosi@mail.ru

Senior Researcher of the Department of Music History of the State Institute for Art Studies, Professor of Contemporary Music of the Contemporary Music Division of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Эстетика и стилистика творчества Арво Пярта: революция или эволюция?

Аннотация

Статья посвящена ключевой особенности творческой эволюции известного современного композитора, которая заключается в резкой смене стилистической парадигмы, произошедшей в середине 1970-х годов: авангардный тип письма, характерный для Пярта в 1960-е годы, уступил место стилю *tintinnabuli* (термин композитора), ориентированному на благозвучие в условиях литургических жанров.

Ключевые слова

Творчество Арво Пярта; авангард, стиль *tintinnabuli*, бинарная оппозиция, серийный метод, литургические жанры, эволюция и революция

Aesthetics and style of Arvo Pärt's work: revolution or evolution?

Abstract

The article is devoted to the key features of the creative evolution of the famous contemporary composer, which consists in the abrupt change of the stylistic paradigm that occurred in the mid 1970s: the avant-garde type of writing characteristic of Pärt in the 1960s gave way to the *tintinnabuli* (term of the composer) focused on euphony and liturgical genres.

Keywords

Arvo Pärt's work, avant-garde, *tintinnabuli* style, binary opposition, serial method, liturgical genres, evolution and revolution

Арво Пярт (р. 11.09.1935) — крупнейший современный композитор; его музыка широко известна во всем мире и пользуется популярностью среди слушателей самых разных возрастных категорий и социальных слоев. В сфере классической музыки Пярт является самым исполняемым из ныне живущих композиторов за последние семь лет (по сведениям интернет-портала классической музыки «Vachtrack» [7]).

Пярт родился в небольшом городке Пайде (Эстония), получил музыкальное образование в Раквере и затем в Таллине, где в 1963 году закончил консерваторию в композиторском классе Хейно Эллера¹. В 1957–1967 годах работал звукорежиссером Эстонского радио, в 1967–1978 преподавал теоретические предметы в Таллинской консерватории. В 1979 году ему было предложено покинуть СССР, и в 1980 композитор обосновался в Западной Европе (в Вене и затем в Западном Берлине); с этого времени началось его сотрудничество с известным издательством «Universal Edition». Лишь в 2005 году он вернулся в Эстонию, где продолжает вести творческую деятельность и поныне².

Сочинения Пярта привлекли общественное внимание еще в студенческие годы; его первые фортепианные опусы — две сонатины и особенно Партита (1958–1959) приобрели некоторую известность и стали репертуарными. Другая сфера его раннего творчества — музыка для детей, которую Пярт не только сохранил в перечне своих композиций³, но и вновь обратился к ней спустя полвека, объединив в сюиту пятнадцать пьес для детского хора с сопровождением фортепиано и инструментального ансамбля («Песни из детства», 2015).

В 1960 году Пярт завершил «Некролог» для большого симфонического оркестра — первое в Эстонии додекафонное сочинение, лишь немного отставшее по времени от фортепианной композиции «Musica stricta» Андрея Волконского (1956), которая открыла серийный метод для советской музыки. «Некролог» был с успехом исполнен в Москве, Ленинграде и на фестивале в Загребе, но в 1962 году фактически запрещен как сочинение, обнаруживающее «чуждые влияния» западного буржуазного искусства. Однако это не помешало официальному признанию двух других произведений: в том же 1962 году Пярт был удостоен первой премии на всесоюзном смотре творчества молодых композиторов — за детскую кантату «Наш сад» (1959) и ораторию «Поступь мира» (1961); ораторию он впоследствии исключил из списка своих сочинений, очевидно, сочтя пацифистский опус слишком официозным. В подобных контрастах оценок не стоит усматривать какую-то непоследовательность со стороны властей — композитору таким способом прямо указывали, чего делать нельзя, а что не только можно, но и нужно для благополучного существования в советском музыкальном социуме. Несмотря на это, молодой Пярт продолжил свой «путь к новой музыке»⁴. Титул лекций Антона Веберна всплыл здесь неслучайно: музыка этого композитора в свое время «глубоко тронула» Пярта, о чем он рассказал через несколько десятилетий в беседе с Энцо Рестаньо: «Меня интересовало всё без исключения. <...> В своем советском гетто мы с радостью принимали все, что приходило извне. <...> Но если вы хотите услышать о моих личных предпочтениях, то я

¹ Хейно Эллер (Heino Eller, 1887 – 1970) — эстонский композитор, скрипач и педагог. Учился в Петербургской (Петроградской) консерватории в классе сочинения и теории музыки у В. П. Калафати и на юридическом факультете Петербургского университета. В 1920 – 1940 годах преподавал в Высшей школе музыки в Тарту; с 1940 и до самой смерти — профессор Таллинской консерватории (ныне Эстонская академия музыки и театра). Учениками Эллера были также Эдуард Тубин, Яан Ряэкс, Хейно Юрисалу, Лепо Сумера и другие. Пярт очень высоко оценивает своего учителя: «Хейно Эллер превосходил все, что я могу выразить словами. То, что музыка в Эстонии обрела культурное и профессиональное достоинство, во многом его заслуга» [4, 28].

² Подробную биографию Пярта см. на сайте Центра Арво Пярта [6].

³ Пярт исключил некоторые опусы из списка своих сочинений. Авторизованный список опубликован на сайте вышеупомянутого Центра [6].

⁴ «Путь к новой музыке» (нем. «Der Weg zur neuen Musik») название цикла лекций, прочитанных Веберном в 1932 – 1933 годах в Вене. — *Прим. ред.*

назвал бы Антона Веберна. Кому-то удалось — не помню уже точно, каким образом, — раздобыть в Москве запись всех сочинений Веберна и передать ее по нашему радио» [4, 41-42]. Заметим, что эстонское радио, на котором Пярт работал до 1967 года, могло позволить себе такую роскошь, немислимую ни в Москве, ни в Ленинграде, не говоря о Киеве и прочих местах, поскольку культурная политика в тогдашних прибалтийских республиках была заметно мягче, чем в других регионах СССР.

Вскоре Пярт выступил с первыми в эстонской музыке произведениями, написанными в сонористической и коллажной технике («Perpetuum mobile», 1963, и «Коллаж на тему В-А-С-Н», 1964). Первое из них в 1964 году прозвучало на фестивале «Варшавская осень», который играл в те годы роль «окна в Европу» для советских композиторов.

К середине 1960-х годов Пярт стал известен как один из самых радикальных представителей молодого советского авангарда. Осваивая новаторские способы письма, Пярт быстро эволюционировал, в каждом сочинении предлагая оригинальное художественное и техническое решение. В его композиторский арсенал при сохранении серийного метода звуковысотной организации вошли приемы тембровой композиции (Klangfarbenkomposition), алеаторики и полистилистики.

Последним крупным сочинением подобного рода стала кантата «Credo» (1968) — короткое, но монументальное по звучанию произведение на латинском языке для фортепиано, хора и оркестра — классический образец коллажной полистилистической композиции. Премьера «Credo» состоялась в Таллине под управлением Неэме Ярви (в программу также вошла «Симфония псалмов» Стравинского). По воспоминаниям Пярта, ему удалось тогда обойти цензуру: на генеральной репетиции он объяснил членам комиссии, что в основу кантаты положена первая прелюдия из «Хорошо темперированного клавира» Баха: «Их это вполне устроило, а текст они сочли совершенно безобидным — наверное, потому, что он был на латыни» [4, 47]. Однако публика лучше разобралась в смысле пяртовского опуса: на концерте она «пришла в такой восторг, что дирижеру пришлось повторить “Credo” целиком еще раз» [4, 47]. Согласно опросу, девяносто процентов слушателей назвали концерт самым впечатляющим музыкальным событием года [4, 48-49]. Такая реакция вызвала подозрения цензуры, и сочинение после тщательного изучения на предмет «крамолы» было запрещено к публичному распространению. Главной причиной стали положенные в основу кантаты слова из Нагорной проповеди: «Вы слышали, что сказано: око за око и зуб за зуб. А Я говорю вам: не противься злему» (Мф. 5:38-39). Кроме того, в обрамлении звучат слова «Credo in Jesum Christum» и «Credo» (лат. «Верую во Иисуса Христа» и «Верую»), положенные на упомянутую баховскую цитату. В музыкальных программах атеистического СССР слова литургического обихода допускались лишь как текст произведений прошлых эпох (например, Реквиема Моцарта) либо в прикладных целях (в музыке для театра и кино); в качестве основы современного сочинения они исключались как «религиозная пропаганда». Но для Пярта евангельское слово, прямое и недвусмысленное, стало внутренней необходимостью: «Тогда, и даже, наверное, немного раньше, у меня было ощущение, что я стою перед каким-то открытием, которое я назвал бы новым началом. В подходе к этой работе самым важным для меня стал текст, который я хотел положить на музыку» [4, 47]. Слова Евангелия Пярт, согласно его комментарию, «буквально разложил на ноты и цифры, чтобы каждое слово нашло соответствие в использованных оркестровых средствах» [4, 47]. Додекафонная серия Credo, основанная на чистых квинтах, при наложении голосов, как описывал автор, «дает все более плотную текстуру <...>, которая служит имитацией хаоса и разрушения. И только потом идут слова Иисуса “А Я говорю вам...”», — и так постепенно все распадается на части» [4, 48]. Идея противопоставления новой нравственной истины отжившему правилу воплощена здесь как озарение, с проповеднической силой и плакатной выпуклостью. В «Credo» Пярт обрел для себя истину, недвусмысленно выраженную в слове, и это был первый пример такого рода в его

музыке, взгляд в далекое будущее, когда сакральный текст станет основой большинства его произведений.

Затем в интенсивном до этого творчестве Пярта наступил период почти полного молчания. «Я был тогда убежден, что просто не могу продолжать работать с имеющимися в наличии средствами. У меня не было достаточного материала, и я просто перестал писать музыку» [4, 49]. Перерыв в композиторской работе был наполнен вслушиванием в музыкальную историю, в интонирование литургического слова начиная от григорианской монодии. «В те годы я заполнял тысячи страниц упражнениями, выписывая одноголосные мелодии. <...> ...я прочитывал псалом и сразу заполнял нотами целый лист, не слишком задумываясь — просто надеясь, что получится какая-то связь между прочитанным и написанным мною» [4, 51-52]. «Речь шла не просто о восприятии информации — я хотел знать об этой музыке все: как она возникла, кто были люди, которые ее пели, что они чувствовали в течение своей жизни, как они эту музыку записывали и передавали через столетия, пока она не положила начало нашей музыке» [4, 50]. То есть, творческий процесс не был теоретическим изучением — композитор вживался в звуки, проникал в них, усваивал и присваивал. Погружение в историю определило его личностное формирование, композиторское и человеческое, и привело к новому творческому рождению.

В 1975 – 1976 годах появились первые камерные произведения в новом стиле *tintinnabuli* — это авторское слово-термин происходит от латинского *tintinnabula*, «колокольчики». Самым заметным его свойством стало звуковое самоограничение, своего рода акустическая редукция: позднее Пярт назвал *tintinnabuli* «бегством в добровольную бедность» [8, 269]. Имя стиля подразумевало естественное благозвучие колокольного звона, которое служило своего рода метафорой нового пяртовского письма и воспринималось как противоположность диссонантному звуковому миру авангарда 1960-х годов. В основных стилистических параметрах и технических характеристиках легко прочитывались бинарные оппозиции: изменчивость — стабильность, диссонантность — благозвучие, хроматика — диатоника, новые приемы звукоизвлечения и нотации — традиционные, с привкусом старины, способы игры и записи. Стиль *tintinnabuli* естественно вписался в круг архаизирующих тенденций, широко распространившихся в середине 1970-х годов. Более того, он воспринимался часто как наиболее яркое их воплощение, как квинтэссенция ретро-стилистики религиозного содержания. «Смирение» *tintinnabuli*-стиля нередко заслоняло его новизну, становясь основой для интерпретаций в духе «нового мистицизма» и «сакрального минимализма» — впрочем, к этой «этикетке» композитор относится определенно отрицательно: «Я не могу отнести себя, как это делает часть критиков, к категории какого-то “сакрального минимализма”» [4, 85]. И хотя в творчестве Пярта есть сочинения, написанные для литургического обихода (например, «Берлинская месса»), он не считает себя церковным композитором: «Это музыка о духовном, а не духовная музыка. <...> У меня нет ни малейшего намерения писать светскую музыку, но я и не в состоянии писать сакральную музыку» [4, 85].

Что касается сущности *tintinnabuli* в аспекте ретро-стилистики, то сама его звуковая материя не имеет точного прототипа в музыке прошлого. Напомним, что в основе письма *tintinnabuli* лежит сочетание двух голосов, где один движется по звукам диатонической гаммы (так называемый М-голос, то есть мелодический), а другой — по звукам тонического трезвучия (Т-голос, собственно *tintinnabuli*-голос). Пяртовское «основное двухголосие» невозможно интерпретировать в традиционных терминах: это не гомофония и не полифония, и не что-то среднее. И двухголосие ли это вообще? Композитор выражает его сущность парадоксальной числовой формулой: «...если в ранней полифонии $1+1=1+1$, то у меня $1+1=1$. Там два голоса — это две отличающиеся друг от друга реальности: в моей же музыке они превращаются в одно целое» [4, 53]. Иначе говоря, гармония и мелодия сливаются в едином поле обертонового спектра; как указывает Е. Токун, «для *tintinnabuli*-двухголосия, на наш взгляд, наиболее адекватен

термин "сонорно окрашенный унисон"» [5, 209]; в свою очередь Браунайс отмечает, что Т-голос «воплощает гармоническое качество отдельных тонов М-голоса, которое, по сути, является иной стороной их мелодического качества» [1, 150].

Терминологические трудности подчеркивают уникальный характер письма *tintinnabuli*, которое выступает как индивидуальное композиторское изобретение-открытие Пярта, сравнимое с другими крупнейшими новшествами музыки XX века, в том числе — с шенберговой идеей серии, включая ее позднейшие варианты и модификации.

Типологическое сходство письма *tintinnabuli* и серийного метода давно обратило на себя внимание исследователей. О присутствии «строго формализованной, математически-структуральной "новой" композиторской техники» пишет Леопольд Браунайс, предложивший специфический способ формульного описания *tintinnabuli* [1, 165]. Елена Токун выдвигает идею алгоритма применительно к письму *tintinnabuli*, как «тенденции *числового программирования формы*», где способы работы с материалом «функционируют подобно сериальной технике в двенадцатитоновости» [5, 207]. В том же русле движутся и другие исследователи [10]; [3]⁵.

Сам композитор в комментариях подчеркивает рациональную, «цифровую» основу своего метода композиции — в сущности, речь идет о применении индивидуального числового алгоритма в каждом отдельном произведении. «Это чистая математика», — говорит Пярт о пьесе «Arbos», — «математика в применении к музыкальным инструментам. Звучит странно, правда? Но в музыке все математика: без чисел не было бы звука» [4, 67].

В вокальных произведениях числовые алгоритмы выводятся из структуры интонируемого силлабически словесного текста; следовательно, эта структура отражается в строении мотивов и способах их сочетания. В инструментальном письме регулирующую роль выполняет основная мотивная структура с вариативными изменениями на основе аддиции (см.: [3]); в условиях многоголосия она «размножается» в ритмических вариантах согласно строгой технике пропорционального канона. Так устроена пьеса «Cantus» памяти Бенджамина Бриттена для струнного оркестра и колокола. Линия верхнего М-голоса образуется простой аддицией: она вырастает от однозвука a^3 до нисходящей линии $a^3 - c^1$ (достигая амбитуса большой терцдецимы), посредством увеличения мотива каждый раз на один шаг: a ; $a-g$; $a-g-f$; ... $a-g-f-e-d-c-h-a$; ... $a-g-f-e-d-c-h-a-g-f-e-d-c$. Ритмический пропорциональный канон построен согласно геометрической прогрессии: 2:4:8:16:32 (в четвертных длительностях, от первых скрипок к контрабасам). При этом каждое из пяти звеньев канона представляет собой сочетание М-голоса и Т-голоса — то самое двуединство $1+1=1$, о котором выше шла речь. Иерархическая организация шестиминутной пьесы складывается на основе возрастания и умножения исходной матрицы, как в высотной, так и в ритмической сфере. Ее структурная основа, как видно из описания, восходит к старинным образцам (а именно к форме пропорционального канона), чего нельзя сказать о реальном звуковом результате: благодаря наслоению пяти «утолщенных» канонических звеньев в пьесе возникает вибрирующая сонорная ткань, представляющая собой диатонический кластер тембро-фактурной микрополифонической композиции.

Образец числового алгоритма представляет собой метроритмическая организация пьесы для органа «Trivium». Этот пример приведен Маргаритой Катунян в учебном пособии «Теория современной композиции» и в некоторых других ее работах. Как пишет исследователь, основу «Trivium» составляют две зеркально симметричные числовые прогрессии, которые в целом образуют серию из 14 длительностей: «Серия строго выдерживается на протяжении всего произведения». [2, 481]. Катунян определяет эту

⁵ «...здесь есть характерная для сериалистов работа с множеством параметров, продуманность развития каждого из них. Для композитора важны мельчайшие детали: порядок звуков в микромотиве, количество голосов, способ их сочетания, способы развития материала. Подчинение пропорциям, порядку, числу прослеживаются на уровне ритма, мелодики, фактуры и формы» [3, 123].

технику как «модальный сериализм», указывая на ее корни в средневековой ритмике и изоритмическом мотете.

Наиболее оригинальный вид пяртовская «математика» приобретает в «нераздельном и неслиянном» двухголосии письма *tintinnabuli*. В первую очередь это касается Т-голоса с его тремя высотами, в том или ином порядке сопровождающими М-голос. Внешне это выглядит как фигуративное перебирание звуков, свободное от строгой систематичности. На деле это не так: в основе Т-голоса лежит числовая логика, скрытая для непосредственного слухового восприятия, но ощутимая как эстетический результат. Как уже указывалось, способ ее аналитического описания был предложен Леопольдом Браунайсом [1] и затем применен и развит в работах Елены Токун [5]. Согласно системе Браунайса, три тона Т-голоса обозначаются цифрами в зависимости от их положения относительно М-голоса — ближайший тон отмечен 1, следующий 2 и самый дальний 3; при этом верхние к М-голосу Т-звуки имеют индекс «плюс» (+), нижние индекс «минус» (-)⁶.

В качестве одного из образцов приведем начало вокально-инструментального сочинения Пярта «Miserere» (1989/1992), написанного для пяти солистов, хора, инструментального ансамбля и органа (Иллюстрация 1).

Иллюстрация 1. А. Пярт «Miserere» (начало рукописи).

В его основу положен Покаянный псалом на латинском языке (51-й; в православной Псалтири 50-й), а также стихи секвенции *Dies irae* из католического

⁶ См. описание и примеры у Токун [5, 211-212].

реквиема. Начальная строфа (III согласно Псалтири) интонирована максимально прозрачно: М-голос (тенор соло) и Т-голос (кларнет) звучат попеременно, разделенные паузами; во второй половине строфы присоединяется органнй пункт бас-кларнета на основном тоне *e*. Формально это одноголосное письмо с бурдоном во второй половине строфы, но одноголосие, составленное из разных элементов: специфика Т-голоса выступает особенно отчетливо в сопоставлении с поступенным М-голосом. Последний развертывается от центрального тона e^1 (реальная высота звучания тенора) вниз на две ступени ($e^1-d^1-c^1$) и вверх на одну ступень (e^1-fis^1). Т-голос состоит из 23 мономерных ритмических фигур по 4 и по 2 четверти (в таблице обозначены как А и а) и их модификаций (Схема 1; последовательность фигур обозначена числами 1–23).

Схема 1. А. Пярт «Miserere». Структура Т-голоса (начальная строфа).

1) A -2+2 -3+3	2) a -1+1
3) A -2+2 -3+3	4) $a^1 +1-1$ <i>Inv</i>
5) $A^1 +2-2 +3-3$ <i>Inv</i>	
6) A -2+2 -3+3	
7) A -2+2 -3+3	
8) $A^2 -1+2 -2+3$ <i>производная</i> (на 1 меньше в 1-м и 3-м члене)	9) $a^2 -2+2$ <i>производная</i> (на 1 больше в обоих членах)
11) A -2+2 -3+3	10) a -1+1
12) $A^2 +1-2 +2-3$ <i>Inv</i>	
13) $A^1 +2-2 +3-3$	
14) $A^2 +1-2 +2-3$ <i>Inv</i>	
15) $A^2 +1-2 +2-3$ <i>Inv</i>	
17) $A^2 +1-2 +2-3$ <i>Inv</i>	16) $a^1 +1-1$
18) A -2+2 -3+3	
19) $A^2 -1+2 -2+3$	
	20) $a^3 -3+3$
	21) $a^2 -2+2$
	22) a -1+1
23) A -2+2 -3+3	

Как видно из схемы, числовой матрицей является двучленная структура, в которой каждое число «зеркально» отражается в таком же числе с противоположным знаком (-1+1, -2+2, -3+3). Таким образом, матрица показывает симметричные шаги Т-голоса вверх и вниз по отношению к М-голосу. Кроме исходных форм — основной А (соединение структур -2+2 и -3+3, левая колонка схемы) и подчиненной а (-1+1, правая колонка схемы), которые отмечены в таблице полужирным шрифтом, — имеются инверсии (обозначены как A^1 *Inv* и a^1 *Inv*) и производные варианты (обозначены как A^2 *производная* и a^2 *производная*). В инверсиях исходные индексы меняются на противоположные; в производных происходят более существенные изменения: в A^2 первое и третье число исходного варианта уменьшены на единицу (-1+2-2+3), при этом принцип зеркала сохраняется только в центре группы; в a^2 , напротив, оба числа увеличены на ту же единицу (-2+2 вместо -1+1). Кроме того, производная форма A^2 имеет свою инверсию, которая проводится четырежды в срединной части общей структуры, что можно рассматривать как признак развивающего раздела. Далее восстанавливаются первоначальные фигуры (см. варианты 18 и 22), однако возвращению а конце строфы (см. вариант 22) предшествует увеличение количества двучленов, наряду с числовой регрессией их индексов (нечто вроде каденционного расширения, см. варианты 20-22), после чего структура окончательно замыкается возвращением к самой первой фигуре.

Итак, господствующим структурным принципом является идея зеркала, претворенная как в строении элементов, так и в структуре всей формы, — однако трактованная довольно свободно, без излишней жесткости.

Важным элементом общей структуры являются *паузы* (то есть пустые такты, разделяющие звучащие фразы). Здесь исходной моделью является двухчетвертной такт — таких пауз подавляющее большинство (27 из 37); шесть пауз двутактовых и по две трех- и четырехтактных. Общая схема может быть представлена построчно по 6 элементов в каждой строке (Схема 2).

Схема 2. А. Пярт «Miserere». Структура системы пауз (начальная строфа).

1 1 2 1 2 2	I
1 2 1 1 1 1	II
1 1 3 1 1 3	III
1 1 1 1 1 1	IV
1 2 1 2 1 1	V
1 1 4 1 1 <i>I</i> 4	VI

В последней строке один такт оказывается «лишним» (в схеме выделен жирным курсивом) — он соответствует «лишнему» двучлену Т-голоса, указанному в предыдущей таблице. В остальном система пауз строгая, числовой порядок каждой строки индивидуален. При этом третья и шестая строки (без учета «лишнего такта») периодичны, а от первой к третьей и шестой величина максимального числа возрастает (1–2–3–4).

Крупные паузы между словами вокальной партии, образуемые пустыми тактами и репликами Т-голоса, естественно, тоже имеют в основе модель из четных чисел. Ее структура в целом проще, чем представленная в Схеме 2 композиция одних пустых тактов. В подавляющем большинстве случаев длительность паузы равна числу 8 (в четвертях) — таких вариантов 11 из 18; две паузы увеличены вдвое (8+8), в четырех случаях увеличение пауз происходит за счет аддиции (14, 10, 20, 12). И только один раз встречается уменьшение паузы до 6 единиц, — после односложного союза «et» в тексте, единственного в строфе. Варианты, отклоняющиеся от восьмерок дают следующую числовую последовательность: 14, 10, 6 ... 20, 12, где два последних числа получены из двух предыдущих, умноженных вдвое.

Вокальная линия тенора (М-голос) представляет собой интонирование псалма; его первая строфа состоит из двух полустиший (семь слов плюс восемь), в которых слова имеют разное количество слогов, от одного до шести, и исполняются в манере псалмодии, то есть силлабически, без распевов, но с дифференциацией ударных и безударных слогов, которые представлены как долгие и краткие в постоянной пропорции 2:1 (половинная — четвертная). Это правило имеет в «Miserere» три исключения. Односложный союз «et» интонируется как ударный слог (половинная), два многосложных слова заканчиваются также половинными длительностями («*miseri*cordiam» и «*multitudi*nem»), хотя последние слоги в латинских словах всегда безударны. Но такое произнесение, с задержкой, делает слова более весомыми.

Главная особенность интонирования псалма в «Miserere» — отсутствие слитных фраз. У тенора звучат одинокие слова, отделенные друг от друга паузами и инструментальными репликами Т-голоса. В цитируемом выше интервью с Пяртом Энцо Рестаньо уподобляет это письмо гокету [4, 102], и композитор с ним соглашается, хотя сравнение неточно. На самом деле подобное интонирование воспроизводит риторическую фигуру *suspiratio*; не прибегая к термину, на это указывает автор в той же беседе: «Это произведение построено так, что перед каждым словом есть как бы вдох, пауза — как если бы человек произносил слово и сразу же пытался обрести силу для слова последующего» [4, 95-96]. Дальше Пярт сравнивает начало сочинения с ситуацией

ожидания приговора, когда стоящий перед судом преступник «должен выбирать слова с величайшей осторожностью, потому что от них зависит его судьба» [4, 98]. Подобная интенция очень близка барочной аффективной изобразительности, и трудно согласиться с Браунайсом, который констатирует у Пярта отказ «от лежащего на поверхности разъяснения содержания текста, проповеди в звуке, характерной, к примеру, для творчества И. С. Баха» [1, 146]. Разумеется, речь идет не о стилизации или простом подражании барочной практике. Реальное звуковое решение в высшей степени оригинально, и не в последнюю очередь благодаря тому, что принципы обращения со словом опираются не только на барочные приемы, но и на практику вокального интонирования, сложившуюся в новой музыке XX века: аналитическое расчленение фраз, выделение фонем, свободный «прозаический» метр. Благодаря тому, что каждое слово-мотив содержит чередование ударных и безударных (долгих и кратких) слогов, в М-голосе проступает трехдольный рисунок — «перфектная» *proportia tripla* мензуральной ритмики, противопоставленная бинарным фигурам Т-голоса и пустых тактов. Этот простой контраст артикулирует два рода хроноса⁷ символизируя сосуществование временного и вечного.

В результате, скупая ткань звуков и пауз первой строфы «*Miserere*» обнаруживает в себе изощренную организацию на основе своего рода серийных матриц, действующую в различных формах. Реальный вид этих форм и их разнообразные сочетания определяют индивидуальность сочинения. Не копируя буквально серийный метод, техника *tintinnabuli* представляет его как универсальный композиционный прием, и таким образом возвышает саму идею серии до уровня всеобщего закона.

Большинство исследователей, занимавшихся изучением техники Пярта, отмечают преемственность методов композитора по отношению к авангардному сериализму. Выше мы говорили об этом; добавим еще некоторые наблюдения. Так, Браунайс говорит о сходстве структурных принципов «*Perpetuum mobile*» (1963) и «*Cantus*» (1977): поскольку в обоих сочинениях отношения и процессы выражены в числах, они нейтральны с содержательной точки зрения: «Процесс исчисления не зависит от того, идет ли речь о звуках двенадцатитоновой последовательности или минорной гаммы» [1, 166]. По мнению Браунайса, «присущее стилю *tintinnabuli* структурное мышление <...> является “старым” свойством его [Пярта] композиторского процесса, — свойством, устойчивым по отношению к различным стилистическим переломам» [1, 165-166]. Переломное значение имела не универсальная для Пярта техника, а смена акустической парадигмы: модальное диатоническое благозвучие, «отменившее» диссонантную хроматику. «Здесь возникло странное соединение традиционной тональности и жеста обновления, музыка, которая воспринимается как старая, но которую можно было сочинить только сегодня» [9, 510] (цит. по: [1, 164]).

Однако чистая диатоника *tintinnabuli* не превратилась для Пярта во вневременной абсолют. Ее эволюция за четыре десятилетия постепенно привела к проникновению диссонансов (раньше всех появились модальные хроматизмы, лад с увеличенной секундой и вариативными ступенями, как в пьесе «*Fratres*»). Подобные примеры рассматривает Браунайс, в особенности обращая внимание на уменьшенный септаккорд — и как на гармоническую единицу, и как на основу тонального движения. В сочинении «*In principio*» («В начале [было Слово]» для хора и оркестра, 2003) исследователь демонстрирует последовательность расходящихся аккордов [1, 192]: доминантовая цепочка отчетливо напоминает о романтической гармонии, в частности, отсылая к фантастическим картинам и персонажам опер Н. А. Римского-Корсакова. У Пярта речь идет тоже о внечеловеческом, точнее, дочеловеческом — о становлении мира из Слова Божия. Подобная гармоническая характеристика воспринимается как своего рода

⁷ В данном случае понятие хроноса, отсылающее к идеям Ж. Делёза, не трактуется в специальном значении, а призвано подчеркнуть общеполитическое толкование времени как концепта. — *Прим. ред.*

изобразительность, как риторическая фигура, но не барочного, как в «Miserere», а гораздо более позднего происхождения.

Таким образом, «вневременной», квази-старинный стиль *tintinnabuli* обнаруживает способность к исторической эволюции, движущейся от «средневековой» модальности к романтической гармонии и обнимающей в пределах четырех десятилетий несколько веков истории. Общие законы филогенеза проступают в онтогенезе индивидуального пяртовского стиля. Показательно, что и в романтической стилистике Пярту ближе «архитектурные» закономерности формирования музыкального целого, как, например, устойчивые гармонические формулы, а не конкретика романтического интонационного материала, идиомы лирического происхождения. Тематический элемент остается обобщенно-нейтральным и на хроматической, и на диатонической основе. Так же было у Пярта и раньше. И авангардные техники, и метод *tintinnabuli* во всех его вариантах представляют для композитора мир объективно-рационального, выраженного в числе, ценимый как проявление высшего закона, природного и божественного.

Литература

1. Браунайс Л. Введение в стиль tintinnabuli // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / [Э. Рестаньо, Л. Браунайс, С. Кареда, Е. Токун, А. Пярт; пер.: А. Вайсбанд, Н. Комарова; изд.: К. Сигов, Л. Финберг; Национальный ун-т «Киево-Могилянская академия», Центр европейских гуманитар. исследований]. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА. 2014. С.125-193.
2. [Катунян М.] Глава XV. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» // Теория современной композиции: Учебное пособие / [отв. ред. В. С. Ценова]. М.: Музыка, 2005. С. 465-488.
3. Пелецис Г. Принцип аддиции в “Tabula rasa” Арво Пярта // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст. Материалы научной конференции / Ред. М. И. Катунян. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. С. 143-161. (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 47).
4. Рестаньо Э. В диалоге с Арво Пяртом // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / [Э. Рестаньо, Л. Браунайс, С. Кареда, Е. Токун, А. Пярт; пер.: А. Вайсбанд, Н. Комарова; изд.: К. Сигов, Л. Финберг; Национальный ун-т «Киево-Могилянская академия», Центр европейских гуманитар. исследований]. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 17-123.
5. Токун Е. Tintinnabuli — источник новизны // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / [Э. Рестаньо, Л. Браунайс, С. Кареда, Е. Токун, А. Пярт; пер.: А. Вайсбанд, Н. Комарова; изд.: К. Сигов, Л. Финберг; Национальный ун-т «Киево-Могилянская академия», Центр европейских гуманитар. исследований]. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. С. 205-215.
6. Arvo Pärts Keskus / [N. Meikar (kommunikatsioonijuht) jt.]. URL: <http://www.arvopart.ee> (дата обращения: 10.12.2018).
7. Karlin A. Roll over Beethoven: The Bachtrack classical music statistics are out. 09 January 2018. URL: <https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2017> (дата обращения: 10.12.2018).
8. Pärt A. Tintinnabuli — Flucht in die freiwillige Armut // Sowjetische Musik im Licht der Perestroika: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien / Hrsg. von H. Danuser, H. Gerlach, J. Köchel. Laaber: Laaber Verlag, 1990. S. 269-270.
9. Sandner W. Der stille Ton. Zu den Orchesterwerken Arvo Pärts // Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Ehrbrecht zum 60. Geburtstag / hrsg. von A. Bingmann, K. Hortschansky, W. Kirsch Tutzing: Hans Schneider, 1988. S. 509-513. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft; Bd. 20).
10. Zamornikova K., Katunyan M. “Fratres” Арво Пярта — молитва в музыке // Lietuvos muzikologija. 2011. T. 12. S. 111-134.