



классическое наследие

Грачев Вячеслав Николаевич,
*кандидат искусствоведения,
доцент военного института
военных дирижеров
военного университета*
Gratch1984@yandex.ru

О специфике претворения прямой повторности в религиозных произведениях Арво Пярта и Владимира Мартынова

Мы часто сталкиваемся с проблемой прямого повторения на занятиях в школе. Повторение пройденного материала и возвращение к полученной информации на новом этапе познания являются основой обучения. Повторяя слова и понятия, учащийся запоминает полученную информацию, вникает в сущность явлений и постигает тайны окружающего мира. Простота дословной повторности не случайно является фактором обучения и воспитания. Она отражает принцип многократного повторения в молитвенном континууме, на котором стоит мир. Но порой мы сталкиваемся и с иными проявлениями прямой повторности, определяемыми гипнотическим вдалбливанием, навязыванием сомнительных ценностей. Примером тому оказывается реклама, построенная на назойливом повторении одного и того же «сюжета».

Простота тоже бывает разная. С ней связаны многие грехи и недостатки человека, такие как лукавство, притворство, обман, глупость. Но одновременно она – составная часть святости и воплощение предельной ясности мироощущения. Об этом свидетельствуют многие поговорки и обороты в русском языке: «Простота хуже воровства», «Лукавая простота», а в просторечии – «Он совсем опростел». Или, наоборот, в высоком смысле: «Святая простота». В Библии сказано: «Итак, будьте мудры как змии, и просты, как голуби» (Мф. 10:16). Опытные педагоги знают, что простое и доходчивое изложение новых знаний является залогом успеха их восприятия, осмысления и усвояемости учащимися. Как эти идеи отражаются в искусстве?

На рубеже XX–XXI вв. в высокопрофессиональной музыке произошел удивительный и непредсказуемый поворот от сложности к простоте высказывания. Удивительный потому, что все мировоззрение ранее было построено на идее восхождения

от простого к сложному. Теория эволюции, идея научного, социального и общечеловеческого прогресса выстраивали сознание людей в чувстве неизмеримого превосходства сложности над простотой. И вдруг все разом переменялось.

В середине 1970-х гг. эстонский композитор А. Пярт и московский композитор В. Мартынов, порвав с усложненностью кластерной техники авангарда [9, с. 15], одними из первых стали писать простую, спокойную, доступную для широкого восприятия музыку, основанную на дословном воспроизведении тематического тезиса. При этом остиная [9, с. 638] повторность, связанная с языческими мотивами («Весна священная» И. Стравинского), с «варварскими» заклинаниями («Скифская сюита», «Семеро их» С. Прокофьева) или с механистичным конструктивизмом индустриальной сферы («Завод» А. Мосолова, «Пасифик 231» А. Оннегера), в их творчестве наполнилась совершенно иным смыслом. Непосредственным фоном находок Пярта и Мартынова оказались идеи «новой простоты», сформировавшиеся в американском искусстве 1950–60-х гг. Архаичному минимализму [9, с. 561] была сначала свойственна опора на «Ничто» (Дж. Кейдж), определяемое отсутствием содержания, и на репетитивность, сменившиеся в 1970-е гг. ориентацией на медитативность в восточном духе. При этом Пярт и Мартынов оказались в первых рядах композиторов, обнаруживших христианскую аналогию простоте репетитивного минимализма в остиной технике богослужебного пения Средневековья и совместивших ее с элементарностью диатоники исходного тезиса и с числовым расчетом. Эти авторы стали писать музыку, ориентированную на закономерности богослужебного пения прошлых эпох, но исполняемую на концерте. При этом в поле их зрения попали музыкальные свидетельства западного богослужебного пения: характерные вокальные жанры и формы, достижения полифонических школ IX–XI и XV–XVI вв., связь числа с интонацией, зеркальная симметричность и т. д.

Отечественные музыковеды отметили, что сочетание находок композиторов в рамках додекафонии, авангарда и «новой простоты» 1970–80-х гг. с их исканиями на рубеже XX–XXI вв. вносит своеобразие в использование прямой повторности. В частности, П. Поспелов одним из первых указал на связь новой простоты минимализма и репетитивной техники с числом и системностью, а также – на своеобразное претворение «новой простоты» в музыке Пярта и Мартынова [10]. Ю. Холопов, приводя целиком статью К. Штокхаузена [16] об А. Веберне в контексте собственных заметок о нем [14], показал связь серийной техники с числовым рядом и с зеркально-ракоходными приемами ее преобразования. При этом музыковед, отрицательно отзываясь о минимализме, в то же время отмечает его числовую составляющую: «Минимализм <...>, это просто когда музыки нет, больше этот термин ничего не означает. Берется, например, блок из 5

аккордов и повторяется 20 раз. Это не просто примитивно, это примитивно до тупости и никакой художественной ценности не представляет» [13, с. 62]. А. Кром обнаруживает связь новой простоты (диатоничности) музыкального языка с репетитивностью и с приемами «сложения-вычитания» в творчестве С. Райха [4]. В. Ценова анализирует претворение математического расчета в творчестве С. Губайдулиной [15]. М. Катунян [3], рассматривая явление минимализма и «новой простоты» на фоне применения аддитивности и бинарных оппозиций, осмысляет роль числа в некоторых композициях Пярта и Мартынова. А. Соколов еще в начале 1990-х гг. отметил значение символики числа, числовых рядов и аддаций в музыке Стравинского, Булеза, Губайдулиной и др. [11]. В. Медушевский связывает творческие устремления В. Мартынова с религиозным чувством, формулирует логику вживания и плиромности (опоры на молитву) в современном творчестве, определяющие появление прямой повторности и числового расчета [8].

Тем не менее до настоящего времени многие приемы оstinатного развертывания осмысляются разрозненно, применительно к творчеству разных композиторов и стилей. До сих пор не выяснено соотношение прямой повторности с аддитивностью, с числовым расчетом и зеркально-симметричными формами развертывания. Как они соотносятся с «элементарностью» исходного тезиса? Какие идеи обуславливают появление «новой простоты» и связанных с ней приемов развертывания в современной музыке? Каковы масштабы и значение этой техники? Взаимодействует ли она с предшествующими формами развития на основе i-m-t или является их альтернативой? Имеет ли техника оstinатного развертывания стилевое выражение?

Ответы на многие из этих вопросов получаем в процессе сравнительного анализа религиозной музыки А. Пярта и В. Мартынова. Бесконфликтная, статичная, как бы созерцающая «саму себя» композиция, сформировавшаяся в минимализме, в творчестве указанных авторов приобретает особые черты под воздействием духовно-медитирующего «я» [7], молитвенного континуума и характерных принципов аклассического [1, 2] мироощущения XX в. Какие идеи формируют характерный облик религиозных произведениях Пярта и Мартынова?

Для аклассического (неустойчивого, подвижного, устремленного к поиску новых идей и ориентиров) мироощущения XX в. значимы проявления абстрактного мышления. Отношение к мирозданию пронизывает чувство несоизмеримости: мгновенность человеческой жизни как бы теряется в потоке вселенского времени и в безмерности окружающего пространства (это сказывается в раздвижении фактурных и стилевых горизонтов художественного видения), часто сопровождаясь ощущением отстраненности,

неслиянности человека с миром. Последние обуславливают катастрофические события XX в., за которыми угадывается потеря духовного ориентира. Крайним проявлением идеи отстраненности оказывается отвращение человека от окружающей действительности, страх перед ней. В творчестве мыслителей и художников отчуждение личности от мира («чур меня!») оборачивается использованием приемов иносказательного, опосредованного высказывания от лица маски, персонажа, «мудрого классика» или цитаты-символа; стремлением преодолеть нестабильность бытия, обретя покой в рамках индивидуального мышления. Поисковая, инвентуальная устремленность аклассического стиля в сочетании с идеей отстраненности, порождает «контекстное», «интертекстуальное» мышление композитора, одним из вариантов которого оказывается числовое «кодирование» тезиса и стремление перейти на ассоциативный язык Средневековья, но так, чтобы он был узнаваемой лексикой современного автора. Отсюда следует и появление различных «прецизионных» стилей с приставкой «нео» (неоклассицизм, необарокко), а также полистилистики – в творчестве А. Шнитке, в которых акцентированный аспект стилистики прошлого сопоставляется с современным языком композитора. Эти же принципы обуславливают ассоциативное мышление в музыке Пярта и Мартынова, *почти полностью перешедших на «вторичные» лексемы* прошлого.

Интерпретирующий стиль [5, 6], будучи концентрированным выражением аклассичности как неустойчивости, подвижности, устремления к новым горизонтам, к эпатажным сопоставлениям, конкретизирует эти идеи в производных принципах. Основным тезисом интерпретирующего стиля оказывается амбивалентное сочетание стилистической дробности и стилевого синтеза, в котором «удельный вес» каждого из компонентов меняется на протяжении столетия. В творчестве Пярта и Мартынова 1970–90-х гг. преобладание синтезирующей тенденции над идеей дифференцированности определяет стремление к выпуклой подаче воссоздаваемого в сочетании с адаптацией оборотов из прошлого сквозь призму личного отношения автора к высказываемому.

Незавершенность, инвентуальная устремленность сознания в интерпретирующем стиле придает мышлению ярко-эвристическую окраску, что, в свою очередь, оказывается мотивом стилевого плюрализма, открытой ассоциативности, устремления к поиску внеположного идеализируемого фрагмента (цитаты или стилизации, как бы привнесенной извне, из-за рамок современного мироощущения). В этих условиях иностилевое заимствование, за которым угадывается религиозный Идеал, становится аксиологическим ориентиром произведения и стиля. Это радикально отличает облик интерпретирующего стиля от подчеркнутой релятивности и аксиологической индифферентности постмодернизма. Сочетание принципа абстрактного мышления с отстраненностью

человека от мира воздвигает над материальной логикой «жизненной правды» самые фантастические сочетания *идеальных отражений*. Они в свою очередь, иницируя поэтику *символа*, вызывают к жизни формы иносказательного мышления: музыкальные метафоры, аллегории, притчи, эмблемы, иероглифы, даваемые в разных языках и стилях музыки. Пярт и Мартынов, как и композиторы Средневековья, музыкальными средствами воплощают геометрические фигуры, имеющие сакральный смысл: круг, спираль, купол, прямая линия, крест. Они возрождают средневековый принцип доминирования слова над инструментарием, полузабытые каноны, жанры и ритуалы доренессансного периода. Числовой расчет, наряду с вышеизложенными принципами, в анализируемом творчестве Пярта и Мартынова инспирирует парадоксальная идея «вперед в прошлое!», которая способствует возрождению средневекового статуса музыки как космической категории, изначально связанной с идеей Творца. Современные авторы восстанавливают понимание музыки не как искусства выражающего (эмоции душевные порывы), а как средневековой науки, связанной с числовым расчетом, поскольку музыка тогда входила в коалицию научных дисциплин, наряду с арифметикой, геометрией и астрономией.

То же чувство несоизмеримости – в ощущении символического пространства: художественное «я», как в иконе, словно бы втянуто внутрь беспредельно раздвигающегося языково-жанрово-стилевого и фактурного поля. Эта идея перекликается с использованием обратной (в отличие от прямой) перспективы в живописи и модального, вместо тонального, мышления в музыке. При этом многоликость лада отражает единое Небесное начало (один лад) во множестве его земных проявлений (устоев). Принцип «втянутости» художественного «я» в беспредельно раздвигающееся пространство, пересекаясь с идеей религиозного, отстраненно-ассоциативного, восприятия человеком мира, обуславливают раздвижение фактурного «поля» и применение числового расчета параметров полифонических соединений. В этом ракурсе человек позиционирует себя как важную часть в бесконечном множестве проявлений благой мысли Творца и, воспринимая ее, подражая Его небесной мудрости, находит ей земные аналогии и «контрапункты».

Принцип бинарных оппозиций, отражающий оппозицию Бога и человека, небесного и земного, духа и тела, а по ассоциации – высокого и низкого, правого и левого, инспирирует применение каждым из авторов антифонных противопоставлений, приемов имитации и канона, зеркальных и симметричных перестановок первоначального соединения, а также – отрицательных числовых значений (в противовес аддициям) при повторении тезиса.

Ощущение несоизмеримости вечного течения времени и человеческой жизни, наряду с принципом бинарных оппозиций, определяет возникновение круговых приемов

развертывания полифонического тезиса, и в частности – бесконечных канонов (круг – фигура не имеющая начала и конца). В свою очередь усиление ревностного начала в процессе круговой молитвы по четкам оказывается сакральной детерминантой аддитивных «добавок» при повторении бесконечных канонов и секвенций. Сходные идеи, возникающие под влиянием принципа медитации и логики вживания в минимализме, инспирируют использование техники квазиканонических смещений фаз в процессе кругового развертывания паттерна и добавления к нему призывков и «результатирующих паттернов».

Современные авторы воспринимает приемы «новой простоты» сквозь призму их аналогий, присущих богослужебному пению и полифонической школе Средневековья. В этом им способствует идея «*tabula rasa*» («чистого листа»), согласно которой провозглашается движение творческой мысли вспять, в прошлое, находящееся «за горизонтом» современного мироощущения. Идея «*tabula rasa*» в общем плане фиксирует отказ от традиционных принципов композиции, связанных с интенсивным развитием темы. А ее предельное значение отражает возможную гибель христианской цивилизации, полностью отошедшей от Христа. Как эти идеи претворяются в технических приемах каждого из указанных авторов?

Пярт в религиозной музыке, особенно – с середины 1970-х гг., избегает изображения жизненных ситуаций – творческого порыва, светских радостей и печалей, любовного томления, эмоциональных нарастаний и спадов. Духовно-медитирующее «я», присущее как современному, так и средневековому мироощущению, воплощаясь в христианской молитве, определяет отказ от светских образов, отключение «экрана» мирских мечтаний, связанных с помыслами. Богатство жизненных ситуаций, отражающих людские впечатления и переживания, в его творчестве уступает место молитвенной сосредоточенности на главном в жизни человека: на покаянии, на прославлении Бога, на соблюдении Его заповедей, на осмыслении деяний святых и вживании в них. При этом многократная дословная повторность, возникающая при молении по четкам, пересекаясь с идеей вечного течения времени, в котором идея перечисления в предельном значении переходит в бесконечность, становится детерминантой эмоционально выровненной, как бы эпической композиции, тяготеющей к прямой повторности и числовому расчету.

В музыке Пярта эти идеи определяет неизменность, статичность *tintinnabuli*-тезиса в сочетании с его микрособытийным варьированием. Композитор применяет остинатность на всех уровнях структуры сочинения: от скрытого голосоведения в мелодии до многоголосной фактуры; от создания тематического тезиса до масштабов цикла. Для *tintinnabuli*-голоса (Т-голоса) характерна ротация трезвучного арпеджио, ассоциируемая с

остинатным движением круга или спирали. Мелодический голос (М-голос) сопоставим с визуальной линией, устремленной вверх или вниз от устоя. Поскольку круговое, спиральное и линейное движение, с точки зрения богословия, отражают постоянное кружение ангелов, их прямолинейное восхождение к Богу или нисхождение к нижним чинам (Быт. 28:12; Тов. 12:15), основные правила *tintinnabuli* Пярта по ассоциации отражают центральный Догмат веры в Творца, воплощаемый в ектении: Слава Тебе, Господи, слава Тебе!

Ориентация на молитву и на ее многократное воспроизведение сказывается в использовании Пяртом псалмодирующей интонации и многократной повторности средневековых ритмических модусов. Композитор оstinатно повторяет последние, как в органуме и в мотете, одновременно, сообщая им современное интонационно-фактурное наполнение. Отталкиваясь от принципа бинарных (зеркальных) оппозиций при создании и развертывании вокального тезиса, отражающих оппозиции Неба и земли, благочестия и греха, Бога и человека, он создает симметричные инверсии интонаций при повторении избранных интервалов («*Missa sillabica*» – 1977), или дает их с аддациями и зеркальными перестановками уже в первоначальном изложении тезиса («*Fratres*» – 1977). При этом аддитивность у него опосредованно отражает усиление ревностного начала в молитве. Пярт многократно использует секундовую попевку («помилуй!»), варьируя ее с помощью характерного дублирования в терцию и в кварту; а также оstinатно повторяет целые *разделы* в структуре од и в масштабе цикла, постепенно накапливая в них изменения («Канон покаянен» – 1997). Композитор претворяет многоголосные бесконечные мензуральные каноны, оstinатно повторяя их в структуре произведения («*Stabat Mater*» – 1985, *Dies irae* из «*Miserere*» – 1989, *Silentium* из «*Tabula rasa*» – 1977), вводит зеркально-ракоходные формы имитации и канона («*Stabat Mater*», «*Missa sillabica*»), постепенно увеличивает количество тактов и амбитус М-голоса при повторении канона («*Tabula rasa*»), нередко дублирует голоса в зеркальной инверсии, («Берлинская месса» – 1992, «*Passio*» – 1982).

В основу техники *tintinnabuli* А. Пярт полагает число. Опираясь на принцип духовно-медитирующего «я», на отстраненно-опосредованное восприятие мира, определяющее ассоциативное, метафорическое высказывание и парадоксальную идею «вперед в прошлое!», которая, конкретизируясь в виде числового программирования, как бы отсылает нас к средневековому пониманию музыки, связанному с идеей Творца, композитор «кодирует» количество *слов* в числе, а затем превращает его в *музыкальную* интонацию. Два слога в М-голосе преобразуются в секунду, три – в терцию, четыре дают квартовый мотив, представленный гаммообразным последованием тонов или скачком.

При этом, трансформируя сакральный текст в музыку, Пярт добивается того, чтобы каждая нота его сочинения ассоциативно отражала слово Божие. Этот прием соотносим с использованием типизированной ритмики в богослужебном пении западного Средневековья, где сочетание ударных и безударных слогов стихотворной строки уплотняется в ритмических модулах, в свою очередь, претворяемых в характерных попевках.

Восстанавливая средневековый статус музыки как науки, связанной с всеобщей исчисленностью мироздания, Пярт широко использует числовой расчет не только на стыке слова с тоном, но и в иных параметрах структуры. Так числовое выражение у него получает опорный мотив, количество тонов в восходяще-нисходящем М-голосе, колоризирующие тоны и уровень реперкуссии лада («При реках Вавилона» – 1976). В анализируемых произведениях обнаруживаем числовые значения зеркальных и аддитивно-бинарных приемов развертывания при остинатном повторении тезиса, а также математический расчет сочетаний голосов внутри мелодии в процессе использования скрытой полифонии. Число 5, часто встречающееся в Средневековье и в «новой простоте» XX в., находит широкое применение у Пярта в виде амбитуса мелодического хода, характерного скачка, дублировки мелодии и протянутого бурдона («При реках Вавилона», «Passio», «Канон покаянен»). Числа 3/5 (движение по трезвучию) отражают цифровые параметры Т-голоса в технике *tintinnabuli*. Пярт, как в старинном органуме, использует числовое соответствие между интонацией и протянутой педалью на основе чисел 1, 5, зеркально и ракоходно преобразуя мелодическую линию, созданную на основе числа. Например, опираясь на числовой ряд 1, 2, 3, 4, 5, он воплощает количество слогов в М-голосе композиции «При реках Вавилона» и в «Берлинской мессе». Порой он суммирует *tintinnabuli*-органум и псалмодию внутри одноголосной мелодии, используя скрытую полифонию в сочетании с техникой аддитивной повторности («Stabat Mater»); как уже отмечалось, последовательно увеличивает протяженность и амбитус М-голоса при повторении бесконечного канона в *Silentium* из «Tabula rasa». Современный композитор, как в Средневековье, претворяет математические формулы для расчета прибавления-вычитания голосов и «тем» в каноне, соответствия в нем количества нот пропосты и рипосты, применяет двойную редукцию интервала вступления рипосты и двойное увеличение количества голосов в последнем проведении тезиса (Agnus Dei из «Берлинской мессы»). Пярт рассчитывает зеркальные инверсии интонаций в повторном изложении вокального тезиса и в инструментальных кадансах («Missa sillabica»), создает математическую схему взаимодействия инструментов с вокалом и порядок аддитивно-бинарного прибавления-вычитания вокалистов и инструментария в «Passio». В то же

время, в отличие от средневековой практики, Пярт, согласно собственному высказыванию, не использует числовую символику в своих сочинениях.

В. Мартынов, опираясь на духовно-медитирующее «я» современного аклассического стиля, ощущение вечного, «застывшего» времени, и на идеал Творца в сочетании с парадоксальностью мышления, использует статичный тематический тезис, подобный паттерну минимализма, и как следствие – репетитивно-остинатную повторность в процессе его развертывания. Он, как и Пярт, отказывается в своих сочинениях от структурного развития на основе *i-m-t*, зародившегося на рубеже Старого и Нового времени и определявшего изложение и развитие темы в последние четыреста лет. В основу мышления Мартынов, как и Пярт, полагает число, но выводит его не из слоговой структуры, а из христианской символики, присущей сакральному тексту. Применение репетитивной, дословной повторности, свойственной минимализму XX в. и Средневековью, позволяет Мартынову сопоставлять разновременные стилевые ориентиры, комбинируя их на уровне отдельного сочинения. Репетитивность (остинатность), поставленная во главу угла, становится отличительным качеством его композиции и выглядит настолько оригинально, что позволяет автору использовать ретростилистику, даже не прибегая к «услугам» современной музыкальной лексики.

Под воздействием принципа круговой молитвы по четкам и усиления ревностного начала в процессе молитвенного делания Мартынов, подобно Пярту, использует аддитивно-бинарное развертывание тезиса при повторении на различных уровнях структуры: начального построения, раздела, части, цикла. При этом он прибавляет (вычитает) некоторые параметры музыкальной лексики: отдельные тоны, амбитус напева, количество голосов, постепенно усложняет полифоническую фактуру, превращая «одинарный» канон в двойной, тройной и т. д. («Апокалипсис» – 1991). Излюбленный прием Мартынова – «удержание» избранного интервала (чаще всего – квинты или унисона), включающее в себя его показ (в виде псалмодии, бурдона, педали, скачка) и постепенное мелодическое заполнение очерченных параметров мотива, порой, с превышением избранного диапазона, («Апокалипсис», «Плач пророка Иеремии» – 1992, «Requiem» – 1995). Кроме того, композитор нередко приводит «тональный» план в движение на секунду вверх-вниз при повторении эпизода, поступенно поднимает или опускает звенья секвенции («Magnificat» – 1993); а также наращивает количество голосов и тем при повторении первоначального соединения канона («Плач», «Stabat Mater» – 1994), увеличивает интервал вступления голосов между пропой и респой в производном построении канона («Апокалипсис»). Прием репетитивного развертывания в сочетании с аддитивностью, часто используемый Мартыновым, имеет математическое выражение в

виде числового ряда: 1, 2, 3, 4..., где число отражает аддитивный «шаг» в виде подъема на следующую «тональную» ступень или добавление мотива, голоса, имитации. Если последовательное прибавление сопровождается вычитанием, получается схема 1–2–3–4 и т. д.

Математическая формула в религиозной музыке Мартынова порой определяет едва ли не все параметры музыкального языка, достигая уровня тотального расчета структуры на основе аддитивно-зеркальных преобразований в процессе репетитивно-остинатного развертывания («Апокалипсис», «Плач»). В частности, композитор просчитывает структуру глав «Плача», опираясь на символику чисел «1, 3, 4, 5, 7, 22» («22» – число букв еврейского алфавита). В Главе 1 он использует математическую формулу: « $7 \cdot 3 + 1 = 22$ ». В Главе 2 – формулу « $3 \cdot 7 + 1 = 22$ ». В Главе 3 также присутствует формула « $3 \cdot 7 + 1 = 22$ », но в иной внутренней расшифровке. Мартынов здесь 7 раз проводит 2 удвоенных построения, которые *трижды* транспонирует при повторении, получая формулу: « $7 \cdot 3 + 1 = 22$ ». В Главе 4 он применяет обновленную формулу: « $9 + 12 + 1 = 22$ », производную от числового расчета в предыдущих главах.

Как видим, наряду с приведенными различиями, музыку Пярта и Мартынова отличает общность технических приемов. Два современных автора, действуя независимо друг от друга в разных частях земли, в рамках христианского миропонимания и единых принципов мышления на основе духовно-медитирующего «я» приходят к использованию остинатной (репетитивной) техники развертывания, связанной с числовым расчетом и аддитивно-зеркальными формами вариантной повторности, которая заменяет у них приемы развития темы на основе i-m-t, характерные для музыки Нового времени. У них совпадает идея преобразования числа в интонацию, добавления-редукции количества голосов и усложнения бесконечного канона при повторении первоначального соединения. Общим для названных композиторов также оказывается использование математической формулы на основе аддитивности при повторении тематического тезиса, отражающей опыт числового расчета Средневековья и минимализма. Хотя элементы подобной техники присутствуют в каждую из указанных эпох, последовательное ее применение отражает *простоту* мышления современных авторов на рубеже XX-XXI вв. Душа религиозного человека приобретает стабильность и цельность, обусловленную непротиворечивостью духовной основы: веры в Единого Бога – Троицу, и молитвой по четкам с ее дословным повторением. При этом постепенное введение языковых элементов, сопровождаемое увеличением числовых значений, отражает усиление ревностного начала в молитве и прибавление слов при ее повторении. А принцип бинарных оппозиций, связанный с противопоставлением Небесного и земного, определяет использование каждым из авторов

антифонных, респонсорных противопоставлений и фактурно-полифонических приемов, основанных на законах зеркальной симметрии.

Таким образом, постепенное «истаивание» параметров музыкальной композиции: темы, ее развития в рамках сонатной формы, а также связанных с ней жанров сонаты, симфонии и т.д. – все это происходило в XX в. не случайно и определялось подготовкой к смене парадигмы искусства с гуманистического на религиозный идеал. В тени отрицания весь XX в. шло подспудное формирование *альтернативной концепции музыкального искусства*, обусловленной воссозданием религиозного миропонимания с опорой на Слово Божие и на молитву. В связи с этим, стоит отметить, что оно, возможно, стоит на пороге радикальной смены эпохального стиля, в котором многие установки ближайшего прошлого будут отброшены и заменены новыми принципами. И среди них, вероятно, важное место займут числовой расчет исходной интонации и структуры, прямая повторность тезиса, аддитивно-зеркальные формы обогащения при его повторении, определяемые медитативной установкой и молитвенным деланием.

Воплощая указанные ретроидеи, Пярт и Мартынов сознательно или интуитивно (каждый по-своему) развивают в религиозной музыке идеи Глинки-Танеева, старавшихся совместить православный напев с западной полифонией. И они оба, как и Танеев, тщательно изучают творчество средневековых полифонистов Запада, и даже, как Глинка и Танеев, пишут предварительные упражнения (Пярт создает целые аналитические модели, а Мартынов – предварительные наброски контрапунктов) в духе старинной полифонической техники. Но, идя по этому пути, современные авторы находят индивидуальные приемы и способы воплощения старинных техник. При этом они заглядывают в самое основание христианского богослужебного пения, воссоздавая изначальную пневмическую интонацию раннего западного Средневековья, перекликающуюся с бестелесным парением православного знаменного распева. Через символику числа и числовое «прочтение» слова, они, каждый по-своему, восстанавливают первоначальные ассоциации между словом и музыкальным тоном, между молитвенной повторностью и остигатной композиционной структурой, характерные для музыки прошлого, стремясь приблизиться к воссозданию всеобщей гармонии Сущего, лежащей в основе Вселенной и музыки.

И последнее. Представленная в статье концепция творчества Пярта и Мартынова вряд ли *целиком* применима на уроках в музыкальной школе или в училище. В то же время опытный педагог может использовать ее фрагменты даже в школе при показе сочинений указанных авторов, так как они действительно просты по звучанию и по форме. В частности, «Magnificat» А. Пярта – небольшое по объему, несложное по

интонации, структуре и тембровой палитре (смешанный хор a'cappella) сочинение – можно спеть силами самих учащихся уже в старших классах музыкальной школы или в училище. Для этого следует заменить хор ансамблем, состоящим из 4 человек (S.A.T.B) или удвоить партии (8 вокалистов). По ходу разучивания стоит объяснить, что такое «Magnificat», дать его перевод, содержащийся в православном Молитвослове, и, используя материал статьи, рассказать о его обусловленности молитвенной практикой, антифонным пением, числовым расчетом и т. д. Как известно, «Magnificat» в изложении на церковнославянском языке входит в канон отечественного вечернего богослужения в сочетании с припевом «Честнейшую Херувим, и Славнейшую, без сравнения, Херувим <...>». Рассказывая о «Magnificat» Пярта, можно, применяя материал статьи, пояснить также значение термина «tintinnabuli» (колокольчики), рассказать о его структуре – Т-голос и М-голос – и о смысле этого сочетания (совмещение Божественного и человеческого начала в единстве). В аналогичном плане статья может быть применима при показе почти любого сочинения А. Пярта и В. Мартынова.

Литература

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Введение. М., 1975.
2. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913.
3. Катунян М. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота». Глава XV. //Теория современной композиции : учеб. пособ. памяти Ю. Н. Холопова / под ред. А. С. Соколова и др. ; отв. ред. В. С. Ценова ; Гос. ин-т искусствознания ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М. , 2007.
4. Кром А. Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х – начала 1970-х годов. // Музыкальная академия. – 2002. – № 3.
5. Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. музыка. – 1979. – № 9.
6. Медушевский В.В. .К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник : сб. ст. / сост. С. С. Зив. М., 1984. Вып. 5.
7. Медушевский В.В. Художественная картина мира (к анализу понятия) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения /1984. – Л., 1986.
8. Медушевский В.В. Музыка вживания // Musiqi dúnyasi. – 2001. – № 1–2.
9. Музыкальный словарь Гроува /пер., ред., и дополнен. Л.О. Акопяна. М., 2001.
10. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника // Сов. музыка. СМ-МА. – 1992. – № 4.
11. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества / А. С. Соколов. М., 1992.
12. Токун Е. Арво Пярт: техника и стиль: автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусств. М., 2010.
13. [Холопов Ю. Н.] Ю. Н. Холопов о музыке XX века : [Беседа] Вела Амрахова А.А. // Musiqi dúnyasi. – 2000. – № 3–4/5.
14. Холопов Ю.Н. От Веберна к Авангарду-II // Musiqi dúnyasi. – 2000. – № 3–4/5.
15. Ценова В.С. Числовые фантазии: о ритме формы в композиционной структуре произведений С. Губайдуллиной // Musiqi dúnyasi. – 2001. – № 1–2.
16. Штокхаузен К. Концерт Веберна для 9 инструментов, ор. 24. Анализ 1-й части [пер. Ю. Холопова] // Musiqi dúnyasi. – 2000. – №3–4/5.