



музыкальное образование

Грачев Вячеслав Николаевич,

кандидат искусствоведения, доцент

Военного института (ВД) ВУ, Москва

Gratch1948@yandex.ru

Религиозная музыка А. Пярта: восхождение к традиции неразделенной церкви

Музыкальная педагогика, как и все современное общество, переживает кризис, обусловленный утратой духовного идеала и связанных с ним моральных ценностей. Коммунистический «идеал» рухнул, а духовный – еще не возродился в той мере, чтобы стать основой для обучения и воспитания молодых музыкантов. В связи с этим нам представляются важным показать достижения современного композитора, который, преодолев гнет коммунистического стереотипа, вернулся к традиционным ценностям православия, положив их в основу творчества. Он может стать для них достойным примером. Кто такой Арво Пярт?

Арво Августович Пярт – эстонский композитор православного вероисповедания, получивший образование в СССР, но в настоящее время живущий на Западе. Он окончил Таллиннскую консерваторию в 1963 г. по классу сочинения у Хейно Эллера, в свою очередь – ученика А.К. Глазунова. Затем преподавал в Таллиннской консерватории, а в 1980 г. эмигрировал на Запад, где живет и поныне. Творческий облик прибалтийского композитора отличает особое благочестие в сочетании со смирением и искренностью. В то же время, ему свойственен нонконформизм, стремление до конца отстаивать свою творческую позицию, что не раз приводило к конфликту с «музыкальными властями» в бывшем СССР. Арво Пярт – очень чуткий художник, одним из первых реагирующий на малейшие изменения в мироощущении. В своем творчестве он, невзирая на давление соцреализма, одним из первых отразил императивы додекафонии, сериализма, алеаторики, а затем – и «авангарда». В 1970-е гг. высота этоса православной концепции определила ясность и «новую простоту» музыкального мышления Пярта, проявившуюся в характерных особенностях стиля *tintinnabuli* (от лат. *tintinnabulum* – колокольчик, бубенчик), которому он посвятил последние 30 лет. На первый взгляд, А. Пярт, сформировавшийся как композитор на западной окраине СССР, обращен «лицом к Западу». Он ориентируется на школу западноевропейской полифонии и редко претворяет славянскую музыкальную лексику. В то же время, Пярт – православный автор. Поэтому не удивительно, что постулаты Восточной и Западной цивилизации, включая религиозные мотивы, причудливо переплетаются в его мировоззрении и творчестве. Западные критики обыгрывают этот момент в заголовках публикаций. Есть, например, такие: «А. Пярт между Востоком и Западом» (5), «Красный композитор в Тюлевом Зале» (7) и др. В то же время, они пишут о бросающейся в глаза мистичности музыки Арво Августовича (6).

У отечественных музыковедов нет сложившегося взгляда по поводу религиозной принадлежности творчества Пярта. Они либо избегают определять его культурологическую позицию, либо ассоциируют ее с идеалом западного богослужения. Типичное высказывание на этот счет находим у О. Осецкой, которая пишет следующее:

«Большая часть музыкальных истоков *tintinnabuli* <...> связана с западной музыкальной и западной литургической традицией. Но, в то же время, А. Пярт обращается к таким истокам западноевропейской музыкальной культуры, которые были изначально принесены на Запад с Востока (григорианский хорал). Сочинений, которые бы представляли исключительно православную богослужебную традицию в чистом виде, <...> мало. Чаще всего Пярт пытается наполнить ортодоксальным содержанием утвердившиеся в западной культуре жанры культовой музыки» (3, с. 24). Соглашаясь с мнением музыковеда о том, что у Пярта мало произведений, связанных с *русской православной лексикой*, постараемся показать, что стиль *tintinnabuli* Пярта в немалой степени инспирирован традицией восточного, наряду с западным христианством. И что он претворяет православную идею более разнообразными способами, а не только путем переосмысления западных жанров церковной музыки. Каковы пути воплощения православной традиции у Пярта? И как она соотносится с закономерностями западной школы в его религиозном творчестве?

Пярт претворяет православную идею, воссоздавая закономерности исона, являющегося прообразом как западного, так и восточнославянского богослужебного пения. С одной стороны, композитор осознанно использует в своем музыкальном языке самые архаичные приемы богослужебного пения Запада. Исследователь приводит его мысль о том, что погружение в традицию необходимо «не только для него самого, но и для него как части более широкого процесса омоложения всей культуры Запада <...> [По мысли Пярта – *ВГ.*] сейчас – это культура, которая пытается жить без поддержки власти мифа, культура, которая не сворачивается в целое, не имеет связи с прошлым. И в русле этого движения [вперед в прошлое! – *ВГ.*] можно ощутить цель Пярта: попытку восстановления в искусстве чувства прошлого и будущего» (4, р. 74; перевод мой – *ВГ.*). В то же время, Пярт претворяет традицию западного богослужебного пения *до разделения церквей*, что позволяет говорить о ее соответствии некоторым позициям канона православия (без учета славянской музыкальной лексики). Кроме того, ряд приемов богослужебной музыки Запада, воспроизводимых Пяртом, применяется в православии. Композитор в религиозном творчестве повсеместно опирается на вокальное слово, пневмическую интонацию и характерные особенности его музыкального воплощения: силлабику и невматику (с преобладанием силлабики), что встречается как в западном, так и в православном богослужебном напеве. Он восстанавливает акцент на *ритмике* слова, путем использования свободного, а также модусного ритма, системы совершенных и несовершенных пролаций, опять-таки на основе силлабики; воссоздает в ритме аналогии между вербальным и музыкальным синтаксисом, как в раннем Средневековье (1-й модус модусной ритмики обнаруживаем в начале *Veni Sancte Spiritus* «Берлинской мессы» [Berliner Messe (1992)] и в «*Stabat Mater*» (1985) – ц. 7. Совмещение 1-го с 6-м модусом и соответствия между вербальным и музыкальным синтаксисом отметим в «*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johanem*» (1982) [далее – «*Passio*»] и др.). Композитор постоянно использует закономерности внешнего силуэта григорианского песнопения с его опорой на псалмодию, юбилею и характерные для вокала цезуры между фразами, что встречается и в православном пении. Творчески применяет принцип модальности в гармонии, совмещая ее с дофункциональным тональным мышлением («На реках Вавилонских» (1976) [далее – «На реках»], «*Passio*», «*Stabat Mater*» и др.). Опирается на интервал *чистой квинты* как отголосок интервальной полифонии в духе псевдо-Хуквальда («На реках»; в «Каноне покаянном» – 1997 [далее – «Канон»] эта интонация присутствует в интервальных педалях заключительных од и в попеременном включении педалей на «ре» и «ля» – т. 35 Оды IX и т. 152 «Молитвы»). Композитор воссоздает архаичную простоту органума и приемы контрапункта, как в школе Нотр-Дам (см. вертикальные перестановки внутри аккордов в начале «Канона»). Опосредованно претворяет изоритмическое варьирование в духе мотета XV в., приемы строгого стиля, числовой расчет структуры, как в западном Средневековье («На реках», «*Passio*» и др.).

Пярт создает технику *tinnabuli* на основе закономерностей григорианских песнопений, силлабического двухголосья и исона, которые переосмысляет в своде личных правил (в большинстве произведений после 1976 г.).

Tinnabuli – главный «постулат» творчества Пярта – по-видимому, инспирирован не только западной, но и восточной литургической традицией в «лице» византийского исона. Что такое *tinnabuli*, спросит заинтересованный читатель? *Tinnabuli* – это индивидуальная стиль Пярта, созданный, на первый взгляд, с учетом характерных особенностей музыкального канона западного Средневековья. П. Хиллер излагает три правила, характеризующие его «алгоритм». «В основу *tinnabuli*-стиля положен двухголосный контрапункт (всегда – “нота против ноты”), состоящий из мелодического голоса, движущегося, в основном, поступенно от – или к основному тону (часто не только тоническому) и *tinnabuli*-голос, звучащий по нотам тонического трезвучия – пишет он. Для краткости это будет писаться как “М-голос” и “Т-голос” <...> Когда М-голос сочинен, Т-голос приписывается к нему не случайно, но руководствуясь единым принципом, который проявляется в различных видах: *tinnabuli*-нота – всегда звук трезвучия, соотносимый по специальным правилам (но не в унисон или в октаву) с мелодическим голосом» (4, р. 92-93). Как отмечает музыковед, Т-голос все время примыкает сверху, или снизу к М-голосу, либо – поочередно тоном трезвучия сверху-снизу по отношению к М-голосу (4, р. 93 – прим. 1).

Пример 1

The image shows five examples of musical notation for the *tinnabuli* technique. Each example consists of a treble clef staff with a melodic line and a Tinnabuli line. The labels are: 1st position, superior; 2nd position, superior; 1st position, inferior; 2nd position, inferior; and alternating.

Т-голос приписывается к нему как *производный элемент*, который движется, в основном, поступенно «от – или к основному тону». Поскольку *tinnabuli*-контрапункт основан на *силлабическом* принципе, когда нота, отражающая слог, расположена против аналогичной ноты, и приписывается к М-голосу, подобно *vox organalis*, отсчитываемому от *vox principalis*, он ассоциируется с закономерностями диафонии IX-XI вв. Но архаичный органум понимался как *диафонический контрапункт*, а Пярт осмысляет *tinnabuli*-органум как *монодию* (4, с. 96). Он считает, что *tinnabuli*-голос олицетворяет всепрощение, а М-голос – индивидуальную людскую жизнь (4, с. 96). Но это характерно не столько для западного органума, сколько для византийского *исона*. Что такое исон?

В широком смысле слова исон представляет собой канон византийского пения, включающий в себя двухголосные последования на основе протянутой педали (бурдона), которая также именовалась исоном. Этот бурдон-исон имел сакральный смысл. По свидетельству А. Конотопа, – «исон в византийской традиции <...> символизировал Святую Троицу и в своих разнообразных ипостасях означал повторение одного тона, центральный тон звуковой системы; на него осуществлялось “равнение” всех остальных то-

нов (ἰσων в переводе с греч. – “равно”))» (2, с. 58). В понятие исона как носителя идеи Единого Бога – Троицы изначально входила символика троичности в сочетании с единством. Троичность проявлялась в хирономическом жесте, в знаке нотации и в опорном тоне. «Единица» – в долгом протягивании или регулярном повторении *унисона* в одном из голосов. Но исон как прием богослужебного пения никогда не мыслился только как протянутый тон. Он всегда состоял из *дуалистической монодии*, символизирующей *единство* божественного и человеческого начал. Когда один голос исполнял бурдон, олицетворявший Господа, другой воплощал человеческое отношение к нему. Каковы характерные особенности византийского богослужебного пения?

В исоне издавна применяются три «рода» пения: диатоническое, хроматическое и энгармоническое. Диатонические и хроматические ихосы (гласы) сменяли друг друга, в зависимости от принадлежности напева к определенному *стилю* (или жанру) пения. Стилем в исоне называлось соотношение силлабики и распева в напеве. В зависимости от их пропорций, в свою очередь, определяемых частотой ритмической пульсации и темпом исполнения, песнопения определялись как принадлежащие к силлабическому, силлаботоническому и силлабо-мелизматическому «жанру» (1, с. 115). Смену «родов» и «жанров» обнаруживаем не только в разных песнопениях, но и внутри одного напева. Для перехода из одного «рода» в другой, например, из диатоники в хроматику, использовались метаболы (ладовые изменения). В ранневизантийском трактате старец Бакхия различает несколько видов метабол, используемых в песнопении. По «системе», т. е. – по звукоряду, по роду, «когда мелос переходит <...>, например, из энгармоники в хроматику <...>, и по “тональности” <...>, когда мелос переходит из лидийской во фригийскую или в какую-либо из остальных [“тональностей” – ВГ.]» (1, с. 20). Классифицируя метаболы, К. Флорос подчеркивает «различие перехода “еналлаге” – как изменение модуса без изменения основного тона, “параллаге” – как переход с изменением основного тона» (1, с. 105). Как Пярт сопоставляет идиомы исона и *tintinnabuli* в «Magnificat'e»?

Отправной точкой мышления Пярта в «Magnificat'e» (1989), написанном для смешанного хора *a'cappella*, по-видимому, является *идея молитвы*. Пярт воспроизводит ее постоянно, совмещая «педаль» – псалмодию или протянутый распеваемый тон в верхнем голосе с мелодией, силлабически изложенной в нижнем голосе (прим. 2).

The image shows a musical score for the Magnificat by Arvo Pärt. The title "Magnificat" and the composer's name "A. Pärt" are written at the top. The score is arranged in four systems, each with two staves. The first system is for Soprano I (S I) and Soprano II (S II), with lyrics: "In - spi - ri - tu a - ni - ma; ne - a - do - ni - num". The second system is for Tenor (T) and Bass (B), with lyrics: "et ex - cel - sis; vit - spi - ri - tus; ne - us; in - Et - o - sa - lu - ta - ri - us; me - o;". The third system is for Soprano (S) and Tenor (T), with lyrics: "qui - a; in - spe - xit; in - mi - se - ran - ti - am; o - cul - los; su - os;". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like *pp* and *mf*.

Мелодическое мышление Пярта в «Magnificat'e» отвечает закономерностям исона и связанной с ним технике *tintinnabuli*. Но композитор претворяет типичный вариант исона

как бы в вертикальной перестановке. Бурдон оказывается в верхнем, а развитая мелодия – в нижнем голосе. Он использует силлабический «жанр», характерный для быстрого, ритмизованного исона. Или – для архаичного органума Запада. Ведущий мелодический голос, помещенный ниже унисонной педали или Т-голоса, имеет плавный волнообразный рисунок, напоминающий юбилейный склад мелодии в исоне. В отличие от последнего, Пярт претворяет более строгий, *неколорированный* ее модус в духе григорианики. Мелодия постепенно поднимается и опускается четвертными длительностями, тогда как маркируемые слоги и кадансы отмечаются целыми и целыми с точкой длительностями. Реализуя акценты на важных слогах текста, композитор, вводит также скачки на широкие интервалы, которые, как в строгом стиле, заполняет поступенным движением.

В ладогармонии «Magnificat'a» аналогии с исоном возникают, поскольку Пярт, используя метаболу («параллаге»), балансирует между гипозолийским – от «до» и золийским ладом от «фа» в первых двух эпизодах. Он так же, как в исоне, сочетает диатонику с хроматикой, накладывая на золийский лад «еналлаге» модус от «до» с двумя увеличенными секундами. Использует в «Magnificat'e» хроматический «род» второго плагального модуса византийского пения, но транспонированный на тон ниже – от «до». С традицией исона ассоциируется и постепенное внедрение хроматических интонаций в диатонику. Как в византийском богослужебном напеве, Пярт, сегментируя лад, распределяет элементы хроматического «рода» между эпизодами песнопения в виде мелодических «отклонений» от основного звукоряда [3, 7, 15, 18] (цифры в квадратных скобках отражают номера эпизодов).

Индивидуальной особенностью ладогармонии Пярта оказывается введение диссонирующих интонаций и бифункциональных педалей в сочетании с *tinnabuli*-органумом. Поскольку композитор все время перемещает удвоенный Т-голос по звукам фа-минорного трезвучия поверх М-голоса, единственной возможностью создать неустойчивость в каденции оказывается введение диссонанса или остановка на пятой ступени – «до» в мелодии. Пярт чаще останавливается в конце эпизода двухголосного исона на секунде или – в конце эпизодов трехголосного органума *tinnabuli* – на секундакорде [1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10]. В «развитии» Пярт как бы проявляет секундовую интонацию, задерживая ноту «соль» из аккорда «соль, ля-бемоль, до» [10] в качестве протянутой педали в эпизоде 11. Он сходным образом поступает в разделе 17, когда излагает бифункциональную протянутую педаль «соль» на фоне трехголосного *tinnabuli*-органума в золийском фа-миноре.

Фактурное мышление Пярта в «Magnificat'e» инспирировано традицией исона в двух аспектах. Во-первых, он воссоздает его характерные склады, а во-вторых – использует приемы *tinnabuli*, которые опосредованно отражают закономерности исона. *Tinnabuli*-органум оказывается, по сути, свободным вариантом фактуры исона. А вместе они составляют двойной тезис: «исон-*tinnabuli*», получающий «развитие» в эпизодах «Magnificat'a». Пярт воспроизводит в них традиционные склады, характерные для византийского богослужебного пения. Двухголосный исон с педальным голосом, представленным силлабической или протянутым бурдоном [1, 3, 5, 11]; унисонно-октавный склад [7], он же – на фоне педали [15]. И как вариант исона использует *tinnabuli*-органум, в котором М-голос также проводится *под* удвоенным Т-голосом. Композитор претворяет хорально-аккордовый склад на основе силлабики, обусловленный *tinnabuli*, но встречающийся и в исоне. Пярт варьирует первоначальные фактурные силуэты византийского богослужебного пения и *tinnabuli*-органума при повторении в структуре «Magnificat'a», сближая их между собой в процессе применения контрапунктической техники. Дает исон с двумя педальями одновременно: с силлабически повторяемой и с протянутой педалью [18]. Сопоставляет прямой и зеркально обращенный вариант *tinnabuli*-органума в единовременном звучании на основе сходящегося движения крайних голосов [16].

Аккордовая фактура «Magnificat'a» с одной стороны напоминает хоральные эпизоды в византийском богослужебном пении. Их сочетание с двухголосным исоном и с октавной фактурой также иногда встречается в византийских песнопениях. Но при ближайшем рассмотрении «аккорды» оказываются удвоенным Т-голосом, силлабически совмещенным с М-голосом в *tinnabuli*-органуме (прим. 2). Пярт контрапунктирует по строгим правилам первой-второй позиций *inferior*, поднимая или опуская удвоенный Т-голос в зависимости от движения мелодии (прим. 1). Поскольку Т-голос все время перемещается по звукам обращений фа-минорного трезвучия, а функциональной оппозиции у него нет, движение Т-голоса воспринимается как двойная волнообразная педаль. Совмещая ритмизованную и протянутую педали в трехголосном исоне, Пярт сопоставляет элементы силлабического и силлабо-мелизматического «жанров», характерных для византийского пения [11, 17, 18]. Кроме того, он, сопоставляя исон с *tinnabuli*, применяет сходную по силуэту трехголосную фактуру [11, 12]. Композитор еще больше сближает исон с *tinnabuli*, когда совмещает в контрапункте протянутую унисонную педаль с силлабическим изложением *tinnabuli*-органума [11,17]. Оставляя «захваченный» в предыдущем «эпизоде исона» протянутый бурдон контрапунктом к *tinnabuli*-органуму, он как бы говорит нам, что исон и *tinnabuli*-органум – это, в широком смысле – одно и то же.

Пярт претворяет православный исон не только в *tinnabuli*, но и в иных аспектах религиозной музыки. По сравнению с католическими, музыкальные идиомы православия у него, казалось бы, представлены не столь масштабно. Рассмотрим претворение элементов православной традиции в «Берлинской мессе» и «Каноне покаянном». В *Veni Sancte Spiritum* (Нисхождение Святого Духа) «Берлинской мессы» композитор «рисует» визуальный символ сияния вращающегося нимба, испускающего лучи во все стороны. Он создает мелодию на основе Т-голоса, благодаря постоянному «вращению» ми-минорного трезвучия, обновляемого в каждом куплете на одну ноту, на фоне неизменного устоя «ми». Протянутая басовая педаль, в непрерывном звучании поднимающееся по октавам все выше и выше, оказывается как бы источником света, воплощающим идею Бога-Вседержителя (от Него исходит Святой Дух по канонам православия). С исоном здесь ассоциируется сочетание протянутой педали в нижнем с мелодической линией в верхнем голосе.

Пярт совмещает в «Каноне» элементы восточной и западной традиции, благодаря использованию закономерностей византийского исона, приемов *tinnabuli* и, отчасти, славянских языковых оборотов. Православная лексика представлена юбилейной интонацией, ладовой структурой, как в исоне, движением параллельных терций и секст в мелодии, ассоциируемых с русским монастырским пением, хоровой палитрой тембров «ликами» (смешанный хор *a' cappella*), нерегулярной ритмикой, определяемой славянским текстом. Пярт сопоставляет исон с *tinnabuli*-органумом в процессуальном плане и в контрапункте, подчеркивая их внутреннее родство. От «Запада» взята полифоническая техника, созданная в традициях григорианского многоголосия, опора на силлабику, как в архаичном органуме и т. д.

Интонации «Канона», как и попевки православного пения, имеют «купольные» очертания и остигательно повторяются в структуре на основе центонного принципа. Но, в отличие от православных невм, они «минимализированы» и состоят из одного-двух мотивов. Пярт фактурно варьирует их при повторении в эпизодах од, применяя дублирование мелодического голоса то в терцию, то в сексту или в кварту и др. Композитор на протяжении всего сочинения использует микропопевку, колеблющуюся на секунду вверх-вниз (с возвращением к исходному тону): «фа-соль-фа» и аналогичные интонации от других тонов, воплощающие идею «по-ми-луй!». Подобные мотивы встречаются в знаменном распеве в виде инициальных формул. Однако, акцентируя энергетику просительной молитвы, Пярт при повторении использует все более широкие скачки. И дает их на широкие интервалы, акцентируя восходящий мотив: на сексту, септиму, даже – на *нону*, что выходит за рамки певческой практики средневекового

богослужения и ассоциируется с музыкальной риторикой барокко. Интонационное мышление Пярт отчасти стилизует в традициях исона, поскольку применяет плавный «купольный» мелос на фоне бурдона. Но строгость рисунка мелодии и отсутствие мелизматики отсылают слушателя к григорианской традиции Запада.

В Оде 3 [11] Пярт суммирует ладовую основу «Канона» в духе метабол исона, по частям претворяя ее в одах. Одиннадцатый тезис Оды 3 «Канона» выполнен в традициях импровизации на основе бурдона, как в византийском песнопении (прим. 3). Если выделить тоны, составляющие звукоряд 11-го эпизода Оды 3, то получим лад с устоем «ре»: «ре, ми-бемоль, ми-бекар, фа, соль, ля, си-бемоль, си-бекар, до, до#». Сегментируя этот модус в одах, Пярт, например, в Оде 3 вводит минорный лад от «ре» с финалисом «ля» и ладовой структурой, включающей си-бекар и до# [1]. Затем претворяет эолийский ре-минор [2]. Суммирует два ладовых оттенка: дорийский и натуральный [3] и т. д. Кроме того, Пярт, как в исоне, использует в одах метаболы «параллаге», связанные с изменением опорного тона. Например, в заключительной молитве композитор сдвигает его с «ре» на «до», получая плагальный лад от «до» с финалисом «фа», что соотносимо с параллельной ладовостью русского напева (тт. 18-27).

Пример 3

Канон покаянен

Ода III

А.Пярт

159

S По-мы-сли - ю день страш - ный и пла - чу - ся де - я - ний мо - их лу - ка - вых;

A По-мы-сли - ю день страш - ный и пла - чу - ся де - я - ний мо - их лу - ка - вых;

T По-мы-сли - ю день страш - ный и пла - чу - ся де - я - ний мо - их лу - ка - вых;

B По-мы-сли - ю день страш - ный и пла - чу - ся де - я - ний мо - их лу - ка - вых;

160

ка - ко от - ве - ша - ю Без - смерт - но - му Ца - рю,

ка - ко от - ве - ша - ю Без - смерт - но - му Ца - рю,

ка - ко от - ве - ша - ю Без - смерт - но - му Ца - рю,

ка - ко от - ве - ша - ю Без - смерт - но - му Ца - рю,

Развивая идею остигатного повторения интонации, Пярт создает форму «Канона» на основе центонного принципа, как совокупность камешков в мозаике, что является характерной чертой христианского напева. Структуру оды составляют небольшие *эпизоды*, которые Пярт при повторении варьирует фактурно. Поскольку они повторяются на уровне оды и всего цикла, форма приобретает очертания *многотемного рондо*. Например, «рефренами» в Оде 1 оказываются открывающий ее тугтийный ирмос, а также – остигато повторяемые разделы «Помилуй мя, Боже, помилуй мя [2, 4]» и ектенья «Слава Отцу и Сыну» [6, 8]. Роль «эпизодов» выполняют более вариативные разделы, интонационно-фактурно подчиненные им, например, – посвященные сокрушению о грехах нечетные фрагменты [3, 5, 7, 9]. Наряду с повторностью разделов внутри оды, музыка первых 9-ти эпизодов, в основном, в неизменной последовательности повторяется в последующих 8 одах, что придает дополнительную репризность форме «Канона». Наряду с рондо, ее можно осмыслить как 9 многосоставных «куплетов», в которых в процессе повторения все больше накапливаются изменения по отношению к Оде 1. С т. з. православного пения изменчивость «куплета» при повторении соотносима с приемом «пения на подобен».

Таким образом, Пярт по-православному воспринимает западные идиомы, претворяя их «сквозь призму» закономерностей исона. Он использует элементы архаичного канона *до разделения церквей*, не противоречащие православию или перекликающиеся с ним в западном богослужении. Композитор опирается на вокальное слово, пневмическую интонацию и характерные особенности его музыкального воплощения: силлабику и невматику (с преобладанием силлабики). Воссоздает закономерности внешнего силуэта григорианского песнопения с опорой на псалмодию, юбилею и характерные для вокала цезуры между фразами. Творчески применяет принцип модальности в гармонии, что характерно для каждой из христианских конфессий.

Пярт претворяет православный аспект в *tintinnabuli*, совмещая в нем западную лексику с исоном. Исон и *tintinnabuli* оказываются «родственными» объектами, поскольку Т-голос, двигаясь «по кругу» внутри трезвучия, оказывается особой педалью, подобно воплощаемому в протянутом тоне бурдону-исону. Композитор использует в «*Magnificat'e*» двойной тезис, в котором каждая из составляющих частей (*tintinnabuli* и исон) определяется закономерностями православного пения. С одной стороны, Пярт прямо воспроизводит типичную фактуру исона, с другой – опосредованно претворяет его в *tintinnabuli*-органуме. Православно-католический «симбиоз», встроенный в *tintinnabuli*-органум, позволяет ему мягко балансировать между западным и восточным влиянием в «*Magnificat'e*».

Наряду с *tintinnabuli*, Пярт претворяет традиции православного исона в других аспектах музыкального языка. В *Veni Sancte Spiritum* «Берлинской мессы» находим сочетание протянутой басовой педали с «вращением» трезвучной мелодии в верхнем регистре, соотносимое с характерной фактурой исона. В «Каноне» Пярт использует элементы интонационного, гармонического и фактурного мышления, присущие византийскому пению. Создает мелодику од в соответствии с юбилейным контуром пневмической интонации, вводит хорально-аккордовые последования *a' carpella*, как в исоне и песнопениях Средневековья. Применяет общехристианскую технику «центонной мозаики» при сопоставлении эпизодов од и прием пения «на подобен» на уровне цикла. Претворяет в стилизуемых «под исон» фрагментах многосоставный модус-лад, который воплощает по частям в иных разделах, как метаболы-отклонения.

И все же А. Пярт – православный композитор с западным «акцентом» в музыкальном языке. Он применяет в «*Magnificat'e*», как и в большинстве других произведений, латинский (а не греческий или славянский) текст, григорианский мелос, силлабику и контрапунктическую технику в духе архаичного органума Запада. При этом лишь фрагментарно используя славянскую интонацию и ладогармонические обороты. Он

сочиняет tintinnabuli-голос, производный от М-голоса, по правилам создания vox organalis'a, отсчитываемого от vox principalis'a в традициях западной школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. Проблема адаптации византийского пения на Руси. – Владивосток, Дальнаука, 1996.
2. Конотоп А.В. Русское строчное многоголосие XV-XVII веков. Текстология. Стил. Культурный контекст. – М., 2005.
3. Осецкая О. В. «Священное слово в музыке А.Пярта». Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. кандид. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2008.
4. Hillier P. Arvo Pärt. Oxford. Oxford University Press. – New York, 2002.
5. Kautny O. Arvo Pärt zwischen Ost und West. – Verlag J. B. Metzler. Stuttgart. Weimar. 2002.
6. Kostelanety, Richard: A mystic's music: Arvo Pärt [sic.]. In: The New York Times 26.3.1989, 25.
7. Zakariasen, Bill: Red Composer at Tully Hall. In; Daily News 12.3.1984.