



классическое наследие

Грачёв Вячеслав Николаевич,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры инструментовки
института (Военных дирижеров)
Военного университета, г. Москва
Gratch1948@yandex.ru

Духовная музыка А. Пярта: особенности фактурно-тембровых решений

Конструкция стоит крепко, но не цвет.
А. Пярт

Дисциплины, посвященные анализу старинной полифонии и инструментовке, присутствуют далеко не во всех музыкальных училищах и институтах России. Причиной тому – сложность самих предметов и нехватка квалифицированных кадров. Недостаток знаний о закономерностях фактуры прошлого студенты частично восполняют на занятиях по гармонии и полифонии, на которых, однако, не рассматриваются вопросы инструментовки. При этом современное состояние фактурно-тембровой палитры почти не попадает в поле зрения музыкального образования. Изучение закономерностей инструментовки в религиозном творчестве А. Пярта может частично восполнить этот пробел. На примере его простой и скромной по выразительным средствам музыки попытаемся осмыслить изменения, происходящие в фактурно-инструментальном «силуэте» современного искусства. Кто такой Пярт?

Арво Августович Пярт (1938) – эстонский композитор православного вероисповедания, получивший образование в СССР. Он окончил Таллиннскую консерваторию в 1963 г. по классу сочинения у Хейно Эллера, в свою очередь – ученика А.К. Глазунова, а затем преподавал в Таллиннской консерватории. В 1980-е годы композитор эмигрирует на Запад, где живет и работает в настоящее время. Творческий облик А. Пярта, по сравнению с другими авторами, отличается особое благочестие в сочетании со смирением и искренностью. Высота этоса, определяемая православной концепцией, обуславливает ясность, «новую простоту» музыкального мышления и характерные черты стиля *tintinnabuli* (от *лат.* *tintinnabulum* – колокольчик, бубенчик), которому Пярт посвятил последние 35 лет. Каковы особенности этого стиля?

В основу правил *tintinnabuli*, созданных в середине 1970-х гг., Пярт полагает прием числового программирования. Религиозный текст, воплощаемый в композиции, «кодируется» в виде числа, фиксирующего количество слогов в слове, а затем преобразуется в мотив или скачок в мелодии (М-голос) на основе полученных значений: 2 – секунда, 3 – терция, 4 – кварта и т. д. Поскольку композитор применяет в *tintinnabuli* силлабический принцип соответствия слога ноте, слову из двух слогов, как правило, соответствуют 2 музыкальных тона, из трех – 3 тона. Наряду с подсчетом количества слогов в тексте, он использует числовой ряд линейного последования мотивов. Преобладание гаммообразных интонаций в М-голосе, в свою очередь, инспирирует прием зеркального или ракоходного преобразования тезиса (как отражение его линейной направленности со знаком + и –), а также применение параллельных или зеркальных дублировок мелодии. Важным элементом *tintinnabuli*, представляющим интонационно-фактурное «лицо» стиля, является полифоническое двухголосие – *tintinnabuli*-органум, состоящий из линейной мелодии (М-голос) и контрапунктирующего ей трезвучного *tintinnabuli*-голоса (Т-голос), движущегося по разложенному трезвучию. Каждый из голосов *tintinnabuli*-органума в процессе развертывания оказывается ведущим. Но обычно им является М-голос, к которому по особым правилам приписываются трезвучные тоны (прим.-схема 1).

Проблема инструментовки современного мастера лишь изредка затрагивается в многочисленных публикациях в связи с анализом других аспектов его творчества. О. Осецкая, изучая претворение сакрального слова в музыке Пярта, не касается проблем инструментовки [4]. Е. Токун определяет характерные черты *tintinnabuli* на примере «*Fratres*», отмечая «относительную независимость звуковых конструкций от тембровых характеристик» [5, с. 234-235] и превалирование «числовой формулы» над инструментальным нарядом сочинений Пярта [5, с. 236]. О. Каутни фиксирует принципы числового программирования в области фактурно-тембрового мышления композитора в «*Passio*» [7, S.191]. П. Хильяр, анализируя фактуру *tintinnabuli*, отмечает преобладание вокального мышления в произведениях Пярта, а также ассоциации *tintinnabuli*-голоса со «смазанным» звучанием колокольчиков [6, р. 86, 90, 93]. Хотя некоторые принципы инструментовки (опора на вокал, подчинение тембра фактуре, числовой расчет и др.) зафиксированы исследователями, пока не написана работа, посвященная инструментовке Пярта. В настоящей статье попытаемся показать на примере религиозно-концертных произведений Пярта, как статика развертывания, присущая стилю *tintinnabuli*, отражается в его инструментальном и, шире, в фактурно-тембровом мышлении.

Пярт использует в религиозных сочинениях тембровое письмо, основанное на взаимодействии приемов Средневековья и «новой простоты» XX в. Связь с традицией

определяется тем, что композитор полагает в основу музыки Слово Божие. Несоизмеримость человеческой жизни и вечного течения времени, несопоставимость человека и пространства (он – песчинка внутри раздвигающегося пространственно-фактурного поля) в сочетании с духовно-медитирующим «я» определяют в его произведениях статику фактурно-тембрового «поля», его выравненность и неизменность на протяжении значительного отрезка времени. Мышление композитора сквозь призму Слова Божия и молитвы обуславливают преобладание вокального тембра над инструментальным, долгое «любование» избранным фактурным силуэтом (молитвенное обращение человека к Богу, как правило, не предполагает использование посредников – инструментов). Статика развертывания, в свою очередь, инспирирует применение ровного динамического профиля, «мануальных» смен динамики и инструментария, использование приемов незаметного фактурного варьирования в рамках избранного сочетания тембров. Усилению ревностного начала при повторении молитвы, в частности, – добавление в ней слов, вызывает к жизни математический расчет вступления инструментов и вокальных голосов, вместо следования инструментальной драматургии за изменениями динамики.

Большинство изучаемых произведений Пярта составляют вокальные (в основном – для смешанного хора SATB) и вокально-инструментальные произведения. Для хора *a cappella* написаны «Missa Sillabica» (1977), «Summa» (1977), «Magnificat» (1989), «Богородице Дево» (1990), «Канон покаянен» (1997), Triodion (1998) и др. Среди вокально-инструментальных сочинений отметим композиции «При реках Вавилона» (1976), «Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Johanem» (1982), «Stabat Mater» (1985), «Miserere» (1989), «Berliner Messe» (1992). Меньшинство произведений, созданных после 1976 г., представляют собой инструментальное творчество. Это «Abros» (1977), знаменитые «Fratres» (1977), «Tabula rasa» (1977), «Песнь Силуана» (1991) и др. Преобладание вокала в тембровой палитре Пярта проявляется не только в *большом количестве* хоровых сочинений. Композитор порой пишет инструментальные версии первоначально вокальных по замыслу вещей («Summa»), использует скрытую вокальную подтекстовку инструментальных сочинений («Песнь Силуана», «При реках Вавилона»), искусно сопоставляет *традиционные* склады *вокальной* фактуры, используя их и в *инструментальной* ткани («Summa», «Песнь Силуана»), применяет единую «краску» – однородную тембровую палитру, напоминающую хоровое письмо. В частности, традиционные вокальные склады находим в небольшом сочинении «Magnificat» для S. solo и смешанного хора – S. (I.II) A.T.B., где композитор использует унисонно-октавное пение и силлабичные аккордовые последования от трех до семи голосов.

Мышление сквозь призму духовно-медитирующего «я» и молитвенного континуума у Пярта определяют не только преобладание хорового пения над инструментарием, но и долгое «любование» избранным сочетанием тембров, акцентирование фактуры, а не инструментария. Композитор порой сохраняет неизменный фактурно-тембровый «силуэт» на протяжении небольшого сочинения или части. Такую инструментовку находим в «Fratres» (для разных инструментальных составов), в «Spiegel im Spiegel» для Vno и Klavier (1978), а также в отдельных частях «Missa Sillabica» для хора *a cappella* (1977) и др. В иных случаях Пярт в небольшом сочинении сопоставляет 2–3 фактурных склада в рамках избранной тембровой палитры, последовательно добавляя или редуцируя голоса, вертикально перемещая первоначальное соединение. Он использует различные фактурно-тембровые сочетания, типа антифонных или респонсорных противопоставлений «ансамбль – тугги», «эхо», «вопрос – ответ» и др. Подобное мышление, казалось бы, сопоставимо с закономерностями классической инструментовки. Однако, в отличие от последней, композитор не следует в инструментовке за логикой эмоциональных нарастаний и спадов. Статичный эмоциональный фон и молитвенный континуум, отражающие благоговейную подачу Слова, вызывают к жизни математический расчет и предварительную схематизацию порядка вступления голосов в процессе остигатного развертывания тезиса. Такое тембровое развитие характерно для «Magnificat» (хор *a cappella*), «При реках Вавилона» (хор и орган – 1976), для отдельных частей «Missa Sillabica» (хор *a cappella* – 1977), «Cantate Domino canticum novum» (хор и орган – 1977), и др. Например, в «Cantate Domino...» композитор четырежды добавляет вокальные голоса в рамках геометрической прогрессии ($\cdot 2$): 1, 2, 4, одновременно, излагая М-голос в симметричном контрапункте (ц. 2). В «Fratres» остигатное проведение аккордового тезиса в заданной инструментовке, предваряемое репетитивным повторением ритмической формулы у ударных, дополняется восьмикратным остигатным нисхождением шеститактового тезиса по терциям (внутри восьмиступенного лада *g, as, b, h, c, d, es, f*) в пределах двух октав. В композиции «При реках Вавилона» Пярт остигатно воспроизводит тематический тезис, наращивая количество голосов вокала и органа на основе математической формулы. Изысканное сочетание Т-, М-голоса и тона псалмодии сначала трижды репетитивно экспонируется в скрытом голосоведении вокальной мелодии (Т. S. В.), а потом 3 раза повторяется в реальном звучании голосов, сопровождаемое увеличением количества голосов. Сначала Пярт дает в реальном контрапункте 3 голоса из скрытой полифонии одноголосья (ц. 4), потом использует симметричное обращение Т- и М-голоса (ц. 5) и наконец, суммируют прямой и зеркальный варианты тезиса, удваивая количество голосов хора и органа (ц. 6). Композитор еще 2 раза добавляет количество

голосов, повторяя тезис от разных нот. При этом он проводит его 6 и 5 раз, используя математическую формулу: $3 \cdot 2$, $3 + 2$, $3 \cdot 2$. Пярт трижды добавляет голоса на основе арифметического расчета: 1, 3, 6 (ц. 1–6); 2, 4, 8 (ц. 7–9); 1, 3, 9 (ц. 15–17), во втором и в третьем разделах используя геометрическую прогрессию ($\bullet 2$, $\bullet 3$). А в заключении он дважды совмещает прямое изложение и зеркальное обращение хоровых партий, дублируемое в квинту, одновременно, удваивая количество партий (с четырех до восьми). В более масштабных работах композитор применяет сходные приемы тембрового развертывания на уровне целого произведения или его части («Missa Sillabica», «Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Johanem» – 1982, «Stabat Mater» – 1985, «Berliner Messe» – 1992). В частности, в «Passio Domini Nostri...» для 6 солистов-вокалистов, хора SATB, органа, VI, Ob, Vc и Fg Пярт использует математический расчет введения вокальных голосов и инструментов. Нарращивание и «сброс» количества голосов во фразах «Passio...» происходят на основе математической формулы: 25 раз по 2 фразы [7, S. 19] и предварительной схемы, согласно которой они последовательно добавляются и редуцируются. Подобный способ инструментовки напоминает как системный метод минималистов, так и числовой расчет фактуры в духовной музыке средневековых авторов.

Ориентация на молитву и на выровненный эмоциональный фон у Пярта оборачиваются неторопливой (как бы мануальной) сменой фактурных складов и долгим сохранением избранного уровня громкости, в основном – на *piano*. Композитор лишь изредка вводит *f* в аккордовых «заставках» тутти в крупных произведениях, таких как «Passio» и «Канон». Тогда в сочинении появляются сопоставления динамики, типа *f-p*, и как бы респонсорные сопоставления «ансамбль–тутти», «соло–тутти» характерные для церковной музыки Запада. При этом на *f* композитор использует большее количество голосов и инструментов, на *p* – меньшее. Так в начале и в конце «Passio» он, акцентируя название, озвучивает текст у всего хора в аккордовом изложении плюс аккорды у органа на *pleno*. Визгливые реплики фарисеев, требующих распять Христа, также даются на *f* в аккордовом складе в сопровождении органа, сменяемые спокойными репликами Евангелиста на *mp* (ц. 109 – 112). Но преобладающей динамикой в «Passio» все же оказываются негромкие звучности на *p-mp*. В начале од «Канона покаянен» композитор, применяя «мануальные» сопоставления динамики, также вводит аккордовые заставки tutti, предшествующие ансамблевым эпизодам. Он заканчивает финальную Молитву сочинения проникновенным хоралом tutti в высокой тесситуре вокала на *pp* (Amen). Однако преобладающей фактурой у него и здесь оказываются ансамблевые эпизоды, воплощаемые на *p-mp*.

Респонсорные и антифонные противопоставления, ассоциируемые с практикой средневекового богослужебного пения, находим в «Magnificat». Пярт сопоставляет здесь начальный тезис, в котором М-голос у S. II сопровождается ритмизованная педаль Т-голоса (S. I), с хорально-аккордовым последованием у мужского хора на словах «et exultavit spiritus...». Чередование унисонного и аккордового склада, мужских и женских голосов, контрастных хоровых складов, как и в Средневековье, оказывается основой структурного развертывания в этом произведении. Правда, «аккорды» при ближайшем рассмотрении оказываются сочетанием М- и Т-голосов.

Респонсорные противопоставления хор–solo обнаруживаем между хоровыми и сольными эпизодами в Аллелуях «Berliner Messe». Сходные сопоставления хор–ансамбль и хор–solo Пярт вводит между хоровым вступлением и ансамблями в одах «Канона» (прим. 2), а также на стыке туттийного вступления и партии Евангелиста – в «Passio» (ц. 1–2). Для «Passio» также характерны антифонные противопоставления фактурных пластов в ряде эпизодов (ц. 22, 23). Пярт не случайно возрождает именно эти аспекты средневековой фактуры. В. Медушевский пишет: «Символичны пространственные эффекты (в полифонической фактуре песнопений Средневековья – ВГ.). По свидетельству историка Сократа (IV–V вв.), антифонное пение ввел в церковный обиход ученик апостола Иоанна Богослова священномученик Игнатий Богоносец (в конце I – в начале II в.): ему было видение, что так славят Троицу ангелы» [3, с. 112].

Пярт воссоздает и более конкретные закономерности фактуры, характерные для старинного богослужебного пения. Развивая идею двуххорного воплощения Страстей по Иоанну, сложившуюся у Я. Галласа, он вводит в «Passio» четырех исполнителей в партии Евангелиста и поддерживающий их инструментальный квартет. Текст Евангелиста у Галласа распевался у двух хоров – в высокой и низкой тесситурах – с использованием различных комбинаций голосов: от четырех до восьми. Пярт в «Passio» заимствует и тут же переосмысляет эту фактурно-тембровую идею, вводя один смешанный хор для партии фарисеев и заменяя второй – в партии Евангелиста четверь солистами-вокалистами (Soprano, Contralto, Tenore, Basso) в сопровождении четырех солистов-инструменталистов (Vno, Ob, Vc, Fg) [6, p. 125].

Инспирируемое религиозными принципами молитвенной повторности и бесконечно расширяющегося фактурного пространства остигато-репетитивные повторения и числовой расчет развертывания tintinnabuli-тезиса оборачиваются приемами дословной повторности в процессе претворения и аддитивно-зеркального варьирования бесконечного канона. Пярт использует каноны в вокальных, вокально-инструментальных и инструментальных сочинениях, претворяя их на микроуровне скрытых голосов

отдельной мелодии или по сумме голосов аддитивно наращиваемого инструментария. Он либо излагает каноны дословно, варьируя первоначальное соединение при воспроизведении на расстоянии, либо видоизменяет их фактуру в примыкающем построении.

Пярт создает ряд бесконечных канонов в инструментальных интермедиях «Stabat Mater» (ц. 11, 18, 25). В первой интермедии (ц. 11) Пярт вписывает *tintinnabuli*-органум в *скрытое голосоведение* мелодий и создает двойной семиголосный зеркальный мензурально-имитационный бесконечный канон, встроенный в скрытую полифонию *трех* инструментальных партий: Vno, Vla и Vc. Его основу составляет контрапункт *четырёх* М-голосов в *трех* инструментальных партиях. Композитор создает зеркальный мензуральный бесконечный канон, совмещая два скрытых М-голоса, изложенные четвертными длительностями, в партии Vno. К нему примыкает двухголосный зеркальный мензуральный бесконечный канон, основанный на движении половинными длительностями в скрытом голосоведении мелодий у Vla и Vc. Суммируя намерения, Пярт накладывает на четырехголосный канон М-голосов трехголосный имитационный (неточный) канон Т-голосов в скрытой полифонии тех же партий. Создавая первоначальное построение, композитор применяет аддитивно-зеркальные добавки мотивов к унисону, который, благодаря движению двух М-голосов четвертями в скрытом голосоведении в противоположных направлениях (первые два такта у Vno), как бы раздвигается на терцию и на квинту. Композитор повторяет двутакт, варьируя порядок движения голосов в мензуральном каноне (вторые два такта у Vno), и заканчивает его изложение ракоходным вариантом первоначального соединения (т. 11, ц. 11). Потом он *дословно* повторяет бесконечный канон целиком (т. 12, ц. 11).

Сочетание в каноне оstinатно повторяемых средневековых ритмических модусов с интонационным варьированием напоминает технику мотета из прошлого. В то же время, создание двойного семиголосного зеркального мензурально-имитационного бесконечного канона между скрытыми голосами трех инструментальных партий на основе техники *tintinnabuli* является личной находкой Пярта. Варианты первоначального мензурально-имитационного многоголосного *бесконечного* канона, созданные с помощью колорирования мотивов и вертикальных перестановок инструментов, находим во второй (ц. 18) и третьей (ц. 25) интермедиях «Stabat Mater».

Оstinатное повторение отметим в трех М-голосах бесконечного мензурального канона в *Silentium* из «Tabula rasa», где в каждом проведении композитор, используя числовой расчет, аддитивно наращивает амбитус и количество тактов по сравнению с первоначальным соединением (прим. 3). Математическая формула определяет

постепенное увеличение амбитуса М-голоса и количества тактов при его повторении. В басовом голосе (Vc) возникает формула «+1», отражающая наращивание амбитуса мелодии на один тон сверху-снизу и добавление одного такта при повторении М-голоса. В среднем голосе у Vno – это «+1» для амбитуса и «+2» для тактов. В верхнем (Vno solo) – «+1» для амбитуса и «+4» – для увеличения количества тактов. В результате, композитор, вместо репетитивной повторности бесконечного канона, получает строго рассчитанное колебание нескольких мелодических «синусоид», каждая из которых аддитивно разрастается по вертикали и горизонтали при повторении М-голосов на фоне октавного бурдона *d-d* и контрапунктирующих Т-голосов.

В *Dies irae* из «*Miserere*» Пярт претворяет двойной двенадцатиголосный бесконечный мензурально-имитационный канон, состоящий из шести пар М–Т-голосов. В его основе лежит числовой расчет, связанный с четырьмя ударениями в словах «*dies irae*» и «*dies illa*». Композитор озвучивает код числа $4 \cdot 2$, заложенный в слове, в удвоенном нисходящем тетра хорде *a-g-f-e, d-c-h-a* (ц. 10), являющемся исходным тезисом *Dies irae*. Поступенное нисходящее движение М-голоса соотносимо с риторической формулой катабасис (*греч. Κατάβασις, лат. descensus ad inferos, нем. Hollefahrt*), характерной для эпохи барокко и означающей сошествие в ад. Оно оказывается основой оstinатного изложения и развития вокального тезиса. Обогащая замысел, Пярт потактно меняет местами Т- и М-голос, дает контрапункт в двойном, тройном, четверном увеличении пролации. В результате, получается двойной двенадцатиголосный мензурально-имитационный канон, поступенно нисходящий потактно (Т., В.) внутри первоначального соединения и излагаемый от разных нот и в *разные интервалы* вступления респосты при повторении. Эти «разночтения» возникают потому, что возвращение канона в первоначальном виде в вокальных партиях не совпадает с контрапунктом в инструментальных голосах, излагаемых в ритмическом увеличении (ц. 11, 12...17). С точки зрения Средневековья, канон Пярта напоминает бесконечный мензуральный канон 2-го разряда, соотносимый с архаичной канонической секвенцией. Но ей противоречат изменение интервала вступления респосты в производных соединениях, «вычитание» тактов в партиях, периодическое возвращение к первоначальному виду канона в вокальных голосах (ц. 11, 12, 13, 14...17). В свою очередь принципу мензуральности не соответствует переход Пярта на *имитационное* вступление голосов в процессе оstinатного повторения канона (ц. 11, 13, 15).

Особый прием контрапунктирования, связанный с числовым расчетом, отметим в *Credo* из «*Berliner Messe*». Пярт здесь использует прием сложения двухголосного *tintinnabuli*-контрапункта. Развертывание двухголосного тезиса, изложенного на

интонациях «золотого хода» валторн, происходит сначала путем добавления двухголосного контрапункта к начальному tintinnabuli-органуму, который становится «темой» в следующей фразе (сравн. Т., В. в т. 5–6 и S., А. в т. 7–9). К ней, в свою очередь, добавляется другой двухголосный контрапункт, впоследствии оказывающийся ведущим тезисом и т. д. Затем начинается процесс «вычитания» в противоположном направлении. К контрапункту, созданному из предыдущей «темы», Пярт присоединяет двухголосный *фрагмент* начальной фразы, содержащий ритмические варианты мотивов (ср. т. 15–17 и т. 7–9). Таким образом, техника Пярта в разбираемой части, напоминая контуры идеи additive & subtractive process в минимализме, одновременно является индивидуальным решением автора.

Воссоздавая средневековый принцип преобладания вокала над инструментарием, Пярт претворяет старинный прием «привязки» инструментов к голосам в соответствии с их тесситурой. Например, тенор-тромбон тогда дублировал (обычно – в унисон) тенора хора, а серпент или поммер – басы и т. д. Идею вокально-инструментального соответствия по тесситурному признаку Пярт претворяет, сочетая скрипку с хоровым сопрано, гобой с альтом, виолончель с тенором, а фагот – с басом. Но тут же ее переосмысляет. Вместо непосредственной поддержки вокала в унисон, композитор дает октавные дублировки или *зеркально преобразует* М- и Т-голоса в партиях инструментов, симметрично обращает предшествующую вокальную интонацию в инструментальном «кадансе». Зеркальное отражение партии Евангелиста и обращение окончания вокальной фразы у инструментов в «кадансе» находим в «Passio...». Дублирование S., А. на октаву выше скрипкой и гобоем, а Т., В. – на октаву ниже виолончелью и фаготом, наряду с зеркальным «кадансированием» у инструментария, отметим в ц. 20 этого произведения (прим. 4). Наряду с прошлым, особенности фактурно-тембрового мышления Пярта соотносимы с закономерностями «новой простоты» в музыке XX в. В американском Minimal Art в период зарождения использовался «конкретный» инструментарий качающихся метрономов, хлопков, осциллографов, остававшийся *неизменным* на протяжении всей «пьесы» и «обогащаемый» лишь шумами из аудитории, призвуками от непредвиденного сочетания паттернов. В «In C» Т. Райли автор указывал, что исполнять сочинение может «любое количество инструментов, желательно <...>, 35 человек. Если присоединяются вокалисты, они могут петь любые гласные и согласные» [1, с. 474]. Позднее Ф. Гласс уже в рамках традиционного инструментария применил прием долгой несменяемости двух-трех фактурно-тембровых сочетаний на протяжении сочинения или его части («Powaqqatsi», Скрипичный концерт Ф. Гласса). Репетитивность минимализма, как и оstinatность Средневековья, связаны с числовым расчетом. Дословное повторение

паттерна в условиях статичной композиции определяет необходимость вычисления количества проведений паттерна, порядка вступления исполнителей, мест введения дополнительных тонов. Ф. Ржевский в «Понургом стаде» претворяет прием аддитивно-субтрактивного математического расчета вступления голосов *в любом* инструментальном составе, сопровождаемый письменными предписаниями [2, с. 215].

С приемами минималистской инструментовки в тембровом мышлении Пярта перекликается затягивание во времени избранного инструментального «наряда», смена фактурно-тембрового облика на уровне части-раздела, использование математического расчета тембров на протяжении произведения, применение скрытого голосоведения для обогащения статичного тембрового силуэта (вместо идеи призвуков), создание предварительных схем вступления голосов (у минималистов – *описание* порядка или произвольности их введения в сочетании с использованием *любого* инструментария). По мнению Е. Токун, – «это свойство (вариативность инструментария – *ВГ.*) отчасти объединяет пьесы в *tintinnabuli*-технике с репетитивными «опусами» минималистов, для которых не характерна жесткая регламентированность тембрового состава» [5, с. 231]. Впрочем, сходная сменяемость инструментария, используемого для поддержки хора, существовала и в прошлом.

В «развитии» *Veni Sancte Spiritus* из «*Berliner Messe*» Пярт применяет сложение и вычитание мотивов, напоминающее *linear additive & subtractive process* в стиле «новой простоты». Но паттерном здесь оказывается целый «куплет», что противоречит закономерностям минимализма. Вокальный тезис написан по *tintinnabuli*-трезвучию с введением неаккордовых звуков. В начале каждого следующего «куплета» автор добавляет одну ноту, одновременно изымая последнюю, ставшую «лишней» в конце (+1, –1). Получается эффект «бегущей» строки или вращающегося нимба, испускающего все новые «лучи» от повторения к повторению. В предпоследнем «куплете» Пярт проводит одновременно 4 варианта тезиса в вертикальном совмещении у вокала, что ассоциируется с идеей итогового паттерна, суммирующего «фазовые сдвиги» (ц. 9). Но в целом примененная в *Veni Sancte Spiritus* идея круговращения «куплета», сопровождаемого прибавлением-вычитанием отдельного тона при повторении, нигде ранее не встречалась и является личной находкой Пярта.

В *Agnus Dei* «*Berliner Messe*» композитор трижды вводит контрапункт спустя 4 четверти, трижды – спустя 2 четверти (А) и трижды – через одну ноту (В), что можно сопоставить с минималистской идеей «вычитания». Но Пярт «вычитает» временной интервал вступления *контрапункта*, а не мотива. Так что, в разбираемой части, наряду с

приемами «новой простоты», возникает ассоциация с техникой стретты, идущие от средневековой полифонии.

Преобладание фактуры над тембром и использование предварительных моделей, связанных с числовым расчетом, обуславливают создание композитором различных инструментальных версий на основе заданной интонационно-фактурной формулы. Развивая идею тембровой вариативности и средневековой контрафактуры, Пярт создает целые серии инструментальных версий исходной музыкальной ткани. В частности, существуют 17 вариантов «Fratres», 8 – «Summa» и т. д. Причем у него это – не просто инструментальные редакции, но переосмысленные *варианты* исходной фактуры, нередко сопровождаемые сменой жанра. По справедливому замечанию Е. Токун, - «версии “Fratres” содержат восемь (или девять) проведений основной трехголосной тематической структуры, перемежаемых двумя тактами “тишины”<...>. При сохранении неизменным “основного трехголосия” <...> в <...> произведениях варьируется тембровый состав, динамический рельеф, количество проведений темы (8 или 9), высотный уровень (*in G, in A*)» [5, с. 233]. Добавим, что «Fratres» существует в нескольких аранжировках и как инструментальная пьеса, и как сочинение для скрипки *solo* в сопровождении фортепиано или ансамбля. В других случаях Пярт прибегает к более простым решениям. Создавая инструментальные варианты исходной фактурной модели, он ограничивается сменой *тембровой палитры*, это напоминает стилизацию цветовой гаммы в живописи минималистов («Summa»).

Таким образом, оригинальное фактурно-тембровое решение Пярта вбирает в себя закономерности, как Средневековья, так и минимализма XX в. Пересечение религиозных принципов прошлого и современности, инспирирующее элементарные приемы развертывания тематического тезиса, связанные с остиной повторностью, числовым расчетом, а также с аддитивностью и бинарностью, обуславливает особый облик фактурно-тембрового «силуэта» в его религиозных сочинениях.

Сочетание идей Абсолюта и молитвы, духовно-медитирующего «я», несоизмеримости масштаба человека (его жизни) с пространственно-временными параметрами вселенной определяет опору на Слово и вокал, на характерные вокальные склады в хоровых, вокально-инструментальных и инструментальных произведениях Пярта. Оно дает установку на долгое сохранение избранного тембрового «наряда», определяет статичность фактурного профиля, обогащаемого незаметным варьированием. Опираясь на принцип молитвенного делания, композитор в небольших вокальных и вокально-инструментальных пьесах использует прием антифонно-респонсорного пения, а также аддитивный порядок добавления тембров, определяемый числом. В более

масштабных работах – вводит числовой расчет прибавления-вычитания вокальных голосов и инструментов или сопоставляет вышеприведенные приемы на уровне части и раздела.

Выровненный динамический профиль, отражающий принцип созерцательной аскетики в эмоциональном тоне мироощущения, определяет долгую несменяемость избранного инструментария в сочинениях Пярта. Сохранение сдержанной динамики (преимущественно – *p-mp*) или применение квазимануальных смен (*f-p*) оборачиваются в его инструментовке применением одного тембрового «силуэта», либо претворением антифонных и респонсорных приемов инструментального ведения, типа «соло-тутти», «ансамбль-тутти», «вопрос-ответ», также имеющих религиозную подоплеку.

Приведенные религиозные принципы, определяя преобладание остиаточно-репетитивной повторности в процессе развертывания tintinnabuli-органума, возрождают к жизни дословное повторение фактуры в виде бесконечного канона и его аддитивно-зеркального варьирования в рамках неизменного инструментария. При этом ощущение расширения пространственно-временных параметров приводит к тому, что бесконечные каноны в произведениях Пярта разрастаются, благодаря аддициям, вовне и вовнутрь. С одной стороны, композитор вписывает многоголосный канон в скрытую полифонию инструментальной мелодии («Stabat Mater»), с другой, – создает масштабный канон в составе избранной суммы тембров по вертикали (Silentium из «Tabula rasa», Dies irae из «Miserere»).

С приемами минималистской инструментовки в тембровом мышлении Пярта перекликается долгая несменяемость избранного инструментального «наряда», использование математического расчета прибавления-вычитания тембров, введение скрытого голосоведения для обогащения статичного тембрового силуэта (вместо идеи призывов в «новой простоте»); создание предварительных схем вступления голосов (в минимализме – описание порядка вступления исполнителей). Кроме того, в рамках идеи вариантного повторения начального построения на основе остиатности, присутствующей в минимализме и в Средневековье, композитор создает многочисленные инструментальные версии сочинений: «Fratres», «Summa», «Missa sillabica», «Berliner Messe» и др., достигающие значения самостоятельных опусов.

Новое – это хорошо забытое старое. Опираясь на переключки «новой простоты» и Средневековья, Пярт воплощает оригинальные фактурно-тембровые решения, соотносимые с принципами медитативного развертывания и молитвенного делания. Поэтому его инструментальное письмо, накладываемое на аналитическую модель, ассоциируется с традиционными приемами создания иконы по утвержденному канону или

– с выполнением цветового решения по предварительным прорезам в живописной композиции. Как и в прошлом, идея прорезей, графики у него едва ли не превалирует над цветом. Но одновременно опора на фактурный силуэт у Пярта отражает идею стилизации цветовой гаммы, присутствующую в современной живописи минимализма.

Литература

1. Катунян М. Минимализм и репетитивная техника / Маргарита Ивановна Катунян // Теория современной композиции : учеб. пособ. / [Редколл.: А. С. Соколов, Ю. Н. Холопов, Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова (отв. ред.)]. М.: Музыка, 2007. Гл. 15. С. 465–488.
2. Кром А. Стив Райх и «классический минимализм» 1960 – начала 1970 годов / А. Е. Кром // Музыкальная академия. – 2002. – № 3. С. 209–219.
3. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993.
4. Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / О. В. Осецкая. Н. Новгород, 2008.
5. Токун Е. Алгоритмы формы *tintinnabuli* в музыке Арво Пярта. Опыт анализа «Sanctus» из «Missa syllabica», «Trisagion», «Fratres» / Е. А. Токун // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского. Интервью. Статьи. Воспоминания. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2011. С. 224–236.
6. Hiller, P. Arvo Pärt. N.Y.: Oxford Univ. Press Inc., 2002.
7. Kautny, O. Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte / O. Koutny. Stuttgart ; Weimar : Verlag „J.B. Metzler“, 2002.