

Ирина Владимировна Копосова – кандидат искусствоведения, музыковед, доцент по кафедре теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия),
kopira@mail.ru

Владислав Дмитриевич Дёмин – преподаватель кафедры струнных инструментов Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия),
epaira@mail.ru

Irina V. Kuposova – Ph.D. in History of Arts, musicologist, Associate Professor at the Music Theory and Composition Department of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk, Russian Federation),
kopira@mail.ru

Vladislav D. Demin – teacher at the Strings Department of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk, Russian Federation),
epaira@mail.ru

УДК 781.6

КОМПОЗИТОРСКАЯ ТЕХНИКА В СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ СТРУННЫХ АРВО ПЯРТА

COMPOSING TECHNIQUE IN STRING PIECES OF ARVO PÄRT

Аннотация

В статье рассматриваются особенности композиторской техники в сочинениях, созданных Арво Пяртом для струнных инструментов. Хотя этот автор неоднократно высказывался о нейтральном отношении к категории тембра в музыке, совокупный взгляд на его творчество позволяет выявить тяготение Пярта к определённым инструментальным краскам. Звучание струнных находится в их числе.

В статье анализируются несколько опусов: «Cantus in Memory of Benjamin Britten», «Trisagion», «These words». Первое демонстрирует опору на союз композиционных приёмов прошлого и настоящего, свойственный многим инструментальным опусам Пярта. Среди них ведущими являются найденные

автором принципы *tintinnabuli*-контрапункта, техника изоритмии, приёмы аддиции и субстрации. Два других произведения опираются на текст православных молитв: он выписан в нотах, но не произносится. Следовательно, в их организации используются закономерности, свойственные вокальным опусам автора. Подводится итог: знакомство с сочинениями для струнных способно составить комплексное представление о композиторском письме Арво Пярта.

Abstract

The peculiarities of composing techniques in pieces for string instruments created by Arvo Pärt are discussed in the article. Despite the fact that this author has many times talked about his impersonal posture to the category of tone in music, a collective view on his works can define his leaning towards some particular instrumental colors, including the sound of string instruments.

Several opuses (“Cantus in Memory of Benjamin Britten”, “Trisagion”, “These words”) are analyzed in the article. The first one demonstrates the agreement of composing techniques of the past and the present, which are common for many instrumental opuses of Pärt. The lead among them belongs to *tintinnabuli* counterpoint principals, the technique of isorhythm, musical techniques of addition and substration. Two other pieces are based on the text of Orthodox prayers, it’s written in notes, but is not pronounced. As a consequence, patterns common for vocals opuses of the author are used in their organization. We can make a conclusion that the acquaintance with the string pieces can give a complex insight into the composing writing of Arvo Pärt.

Ключевые слова: Арво Пярт, *tintinnabuli*, изоритмия, аддиция, субстрация, «Cantus in Memory of Benjamin Britten», «Trisagion», «These words»

Keywords: Arvo Pärt, *tintinnabuli*, isorhythm, addition, substration, “Cantus in Memory of Benjamin Britten”, “Trisagion”, “These words”

Арво Пярт – один из крупнейших и самобытных композиторов второй половины XX века, автор оригинальной техники композиции, названной им *tintinnabuli*. В её исследовании к сегодняшнему дню сформировались разные

направления¹. Настоящая статья посвящена особенностям композиторской техники Пярта в его сочинениях, созданных для струнных инструментов.

Отношение автора к категории тембра не совсем однозначно. С одной стороны, он отрицает значимость для своих сочинений специфической окраски звучания, свойственной разным инструментам. «Для меня, – пишет Пярт, – наивысшая ценность музыки находится за пределами её тембра. Особый инструментальный тембр – составляющая музыки, но не главное её качество <...> я сознательно стремился писать музыку, которую можно было бы исполнять на различных инструментах» [1, с. 171–172]. Эта мысль подтверждается характерной для творчества композитора тенденцией к созданию разных инструментальных версий одного и того же сочинения².

С другой стороны, совокупный взгляд на созданные Пяртом опусы убеждает: он испытывает определённую склонность к отдельным тембровым краскам. Безусловно, первая из них – человеческий голос. Как известно, становлению *tintinnabuli*-композиции предшествовали два события, сделавшие для Пярта вокальное звучание *a capella* своего рода звуковым идеалом. С конца 1960-х годов композитор глубоко погрузился в вокальную музыку допалестриновского периода – от григорианских хоралов и Гильома де Машо до нидерландцев и миннезингеров, в 1972 году принял православное вероисповедание.

Вместе с тем Пярту принадлежит более 30 опусов, предназначенных для струнных или для таких составов, в которых струнные играют

¹ Среди наиболее важных зарубежных трудов, раскрывающих специфику *tintinnabuli*, назовём работы Леопольда Браунайса [1] и Пола Хиллиера, из отечественных – исследования Елены Токун [9; 10], а также Ксении Заморниковой и Маргариты Катунян [3], Марии Кузнецовой [4], Ольги Осецкой [5; 6].

² Достаточно вспомнить такие опусы, как «Fratres», «Summa», «Spiegel im Spiegel». Все они имеют большое число переинструментовок. Так, например, авторские инструментальные версии «Fratres» таковы: для 4, для 8, для 12 и более виолончелей, для октета деревянных духовых с ударными, для струнного квартета, для скрипки и фортепиано.

основополагающую роль³. Поэтому можно с уверенностью сказать, что для композитора этот тембр также немаловажен. Причём в рамках творчества Пярта линия сочинений для струнных представляется естественным продолжением линии сочинений для голоса. Эту связь подтверждает, например, появление среди пяртовских произведений для струнных целого ряда опусов, опирающихся на невоспроизводимый молитвенный текст («Trisagion», «These words» и т. д.), в сочинениях, связанных с иными тембрами, подобных примеров нет⁴. Рассмотрим опусы Пярта для струнных с текстом и без него и постараемся понять, в какой степени отличны принципы, организующие их.

В качестве образца собственно инструментального произведения мы выбрали «Cantus in memory of Benjamin Britten» (1977) для струнного оркестра и колокола в тоне *a*. О возникновении опуса композитор сообщает: «Наброски для этой пьесы были уже готовы, когда я случайно услышал по радио о смерти Бриттена. В связи с этим по радио передали несколько его произведений <...> в них как бы воссоздавалась атмосфера баллад Гийома де Машо. Тогда-то во мне и упрочилось желание закончить произведение и посвятить его Бриттену» [1, с. 63]. Упоминание имени Гийома де Машо не случайно. В организации музыкальной формы «Cantus in memory...» соединяются несколько композиционных идей: часть из них связана с традициями полифонической музыки Средневековья и Возрождения, часть – современна.

В целом, многоголосная ткань пьесы делится на два пласта. Первый из них представлен партией колокола, второй – струнными инструментами. Тембр

³ При подсчёте мы опирались на список сочинений композитора, приведённый на сайте издательства *Universal Edition*: <https://www.universaledition.com/composers-and-works/arvo-part-534/works?page=6>. Нами учитывались только исходные инструментальные составы без многочисленных переинструментовок.

⁴ Одна из причин этого заключена в том, что монохромная, однородная по своим краскам игра ансамбля струнных инструментов очевидней приближается к хору, чем ансамблево-оркестровая игра медных или деревянных духовых.

колокола напрямую связан с траурным содержанием «Cantus in memory...»⁵. В его партии излагается и далее 10 раз повторяется восьмитактовый паттерн:

Пример № 1

А. Пярт. «Cantus in memory of Benjamin Britten», партия колокола



Паттерн проводится неизменно, поэтому его можно уподобить талье – ритмической формуле в изоритмии⁶. В таком случае саму партию колокола можно считать *cantus firmus*’ом данной композиции, поскольку именно *cantus* первым подвергнулся изоритмической организации в мотетах или мессах *Ars nova*. О традициях изоритмии также напоминает несовпадение границ членения в *cantus firmus*’е и в других голосах.

Cantus firmus вступает первым, однократно проводит талью, затем к нему начинают «пристраиваться» остальные партии. Включившись раньше других, *cantus* и отключается раньше – последние 20 тактов колокол молчит и вступает только в последнем такте с целой нотой с точкой.

В основе второго пласта, излагаемого камерным оркестром, лежит канон в увеличении. В целом оркестр разделён на пять партий: I скрипки, II скрипки, альты, виолончели и контрабасы (все, кроме альтов – *divisi*). Инструменты вступают последовательно сверху вниз с расстоянием в один такт. В итоге каждая партия имеет один и тот же материал, но, как в полифонических партитурах эпохи Возрождения, опирающихся на мензуральную нотацию, имеет свою метрическую организацию. Ритмизованы все партии

⁵ Этот же характер задаёт нисходящее движение, лежащее в основе партий канона, имеющее ламентозный оттенок; мерная трёхдольность произведения рождает ассоциации с пассакалией и сарабандой, которые в современной музыкальной практике неизменно связываются с кругом скорбных и даже траурных образов.

⁶ Изоритмическая техника, или изоритмия сложилась в XIV веке в европейской многоголосной музыке и достигла своего расцвета в произведениях Гийома де Машо и Франческо Ландини. Для неё характерно остинатное проведение ритмической формулы (талья), независимо от звуковысотности мелодической линии (колор). Подробнее см.: [2].

единообразно – последовательностью долгого и короткого звуков, соответствующих первому модусу модального ритма, в каждой из партий этот модус изложен в своём метре (таблица № 1).

Таблица № 1

Метр отдельных партий в «Cantus in memory of Benjamin Britten» А. Пярта

Партия	Метр	Ритмоформула
I скрипки	3/4	
II скрипки	6/4	
альты	6/2	
виолончели	6/1	
контрабасы	12/1	

В основе всех партий канона лежит сочетание двух голосов, позволяющее прикоснуться к наиболее осязаемой части явления *tintinnabuli*. В исследовательской литературе *tintinnabuli* рассматривается в разных ракурсах: как философия и стиль творчества Пярта, как звуковысотная техника, связанная с комплексом строгих правил контрапункта⁷. В таком понимании термином обозначается соединение по особым правилам двух голосов, двух компонентов фактуры – мелодического (чаще всего гаммообразного) и *tintinnabuli*-голоса (состоящего из трёх тонов центрального трезвучия)⁸. По словам Пярта, «две эти линии создают впечатление одной единственной. Речь идёт не о гармонии, но и не о полифонии. Это своего рода “диада”, являющаяся в то же время и единством» [там же, с. 12].

⁷ Подробнее см.: [9].

⁸ Это наименование голосов вводит сам композитор.

Е. Токун предлагает выражать взаимоотношения голосов внутри фактуры сочинений Пярта в виде схемы. Мелодический голос она обозначает буквой *M*, *tintinnabuli*-тоны – буквой *T*. С мелодическим голосом *tintinnabuli*-тоны могут быть в условно тесном (цифра 1) и широком расположении (цифра 2, если через один *T*-тон; цифра 3 – через два *T*-тона). *Tintinnabuli*-голос может проходить выше (обозначение: *T+*) или ниже (обозначение: *T-*) относительно *M*-голоса. Также *T*-тоны могут чередовать своё местоположение на каждый *M*-тон (соответственно *T+1/-1* или *T-1/+1*). Различные комбинации соотношения *M*- и *T*-голосов, а также схематическое выражение этого соотношения показаны в примере № 2.

Пример № 2

Схема соотношения *M*- и *T*-голосов⁹

Чаще всего *M*-голос в *tintinnabuli*-фактуре представляется в виде гаммообразных линий разной протяжённости (от двух звуков и длиннее) и соответствует строгим рациональным закономерностям. Эти гаммообразные линии начинаются или заканчиваются модальными устоями, что позволяет различать четыре гаммообразных модуса: два связаны с восходящим или нисходящим движением от устоя, два – с аналогичным движением к нему. По словам композитора, «*M*-голос всегда определяет субъективный мир, его изменчивость, в то время как *T*-голос – это объективная область, область “прощения” и “примирения”» [там же, с. 13].

В партиях «Cantus’a in memory...» все *M*-голоса (первые в каждой паре *divisi*) представляют собой нисходящий звукоряд *a* эолийского лада, который

⁹ Пример приводится по: [9].

постепенно развёртывается с опорой на принцип аддиции: a ; $a-g$; $a-g-f$; $a-g-f-e$ и т. д. (каждый элемент этого развёртывания – паттерн). Звуки T -голоса опираются на нисходящее T -трезвучие ($e, c, a...$) и всегда звучат ниже M -голоса, в позиции -1 , по Е. Токун (пример № 3).

Развёртывание голосов имеет в своей основе одну и ту же идею: они аддитивно наращиваются до одного из звуков центрального трезвучия¹⁰. Скрипки I доходят до c^1 , скрипки II до a , альты до e ; виолончели и контрабасы до A . Достигнув этой высоты, каждая партия повторяет последнее проведение паттерна и выдерживает свой тон до конца¹¹.

Пример № 3

*А. Пярт. «Cantus in memory of Benjamin Britten»,
контрапункт М- и Т-голосов (скрипки I)*

The image displays a musical score for two systems of staves. The first system consists of two staves: the top staff is labeled 'VI. I' and the bottom staff is labeled 'div.'. Both staves in the first system are marked 'con sord.' and 'ppp'. The top staff has several 'V' markings above it, and the bottom staff has 'sim.' markings. The second system also consists of two staves, 'VI. I' and 'div.', with 'pp' dynamics. The notation includes various rhythmic values and accidentals, representing the 'cantus' and counterpoint for the M and T voices.

¹⁰ Описанные выше закономерности воспроизводятся не до конца точно. M -голос контрабасов должен был бы иметь девять проведений, если учитывать общую логику организации проведений в остальных голосах, а имеет их только шесть и пропускает несколько логических этапов своего постепенного аддитивного развёртывания. После того, как M -голос у контрабасов спустился на квинту вниз (звук d), в следующий раз он достигает не сексты, а сразу октавы и остаётся на этой высоте. По-видимому, это сделано для того, чтобы излишне не затягивать произведение, а также для создания определённого соотношения между числом проведений в разных партиях.

¹¹ В итоге, диапазон голосов такой: I скрипки – терцдецима через октаву, II скрипки – 2 октавы, альты – ундецима, виолончели – октава, контрабасы – октава.

Из-за несходства единицы метрической пульсации в партиях канона, М-голоса в каждой из них содержат своё количество проведений паттерна. Партия скрипок I – 21 проведение, скрипок II – 16 проведений, альтов – 12 проведений; виолончелей – 9 проведений, контрабасов – 6 проведений. Сравнение числа проведений в разных партиях убеждает, что разница между ними регулируется субстрацией, её принципы противоположны аддитивным: скрипки II имеют на 5 проведений меньше, чем скрипки I; альты на 4 меньше, чем скрипки II; виолончели на 3 меньше, чем альты; аналогично контрабасы на 3 меньше, чем виолончели. Интервальный состав заключительной вертикали также обнаруживает субстративные закономерности: интервалы финального аккорда дают ряд 5–4–3, если читать его от баса (между виолончелями и альтами – квинта, альтами и вторыми скрипками – кварта, вторыми и первыми скрипками – терция).

Таким образом, организация музыкальной ткани в «Cantus in memory...» исходит из идей, связанных с композиционными техниками разного времени. Партия колокола организована средствами изоритмии, свойственной музыке *Ars nova*. Звучание камерного оркестра опирается на канон в увеличении, нередко встречающийся в сочинениях нидерландских полифонистов. Наряду с этим, развертывание голосов канона, метрическая организация его партий определены аддацией, а разница между числом проведений в смежных партиях канона, структура заключительной вертикали связаны с субстрацией. Оба названных приёма лежат в основе многих минималистических партитур. Наконец, двухголосная фактура каждой партии струнного оркестра основана на *tintinnabuli*-контрапункте.

Стоит отметить, что в других инструментальных опусах, созданных в те же годы, что и «Cantus in memory of Benjamin Britten», наблюдается схожий союз приёмов, относящихся к разным традициям. Так, например, анализируя «Fratres» (1983), К. Заморникова и М. Катунян кроме *tintinnabuli*-контрапункта

находят здесь элементы техники сочинения раннего органума и техники средневековых модусов, изоритмию и сегментированный ракоход, а также аддитивные закономерности [3].

В целом, по мысли исследователей, сочинение написано в строфической форме с ритурнелем. В данном случае *талья* – это повторяющийся ритм каждой строфы, а *колор* – мелодия, разная в каждой строфе, кроме первой и последней, которые аналогичны друг другу. Аддиция лежит в основе образования мелодической линии строф. Исходной ячейкой в данном опусе является опевание тона *g* (пример № 4, т. 1). Эта интонация равномерно тоново «обрастает»: каждый последующий такт в строфе повторяет предыдущий, добавляя по два звука – один снизу и один сверху. Поэтому метр в строфах «Fratres» связан с арифметической прогрессией: **7/4, 9/4, 11/4**.

Пример № 4

А. Пярт. «Fratres», тт. 3-5, партии третьей виолончели¹²



В целом, технику этого опуса исследователи определяют как сериально-изоритмическую, что закономерно. Первые самостоятельные опыты Пярта были связаны с актуальными в начале 1960-х годов серийной техникой («Perpetuum mobile», 1963) и техникой коллажа (Симфония № 2, 1966; «Pro et contra» для виолончели с оркестром, 1966 и др.). Позже, сформировав собственные принципы сочинения, композитор, по словам С. Савенко, перенёс «идею серии на модальный материал», потому «поставангардный строгий стиль Арво Пярта не порывает с авангардным мышлением, а развивает его принципы в новых условиях» [10, с. 41]. Сам композитор говорит, что «в основе каждого

¹² Пример приводится по: [3], в статье рассматривается версия сочинения в инструментовке для четырёх виолончелей.

tintinnabuli-произведения лежит “формула”, с помощью которой запрограммировано всё произведение целиком» [9, с. 18]. Прделанный анализ даёт возможность почувствовать эту особенность творческого метода Пярта. Форма его сочинений позволяет осязать красоту и ясность развёртывания определенного конструктивного замысла. Так, если мы охватим единым взглядом все композиционные процессы, происходящие в «Cantus in memoгу...», то увидим значимость для уровней его структуры числа 3. Именно из «тройки» путём арифметической или геометрической прогрессий выводятся стороны целого: количество проведений в разных партиях, метрическая основа партий канона – геометрическая прогрессия; итоговая вертикаль, разница между числом проведений – арифметическая прогрессия. Опору сочинения на это число можно связывать с тем устойчивым символическим значением, которое закреплено за «тройкой» в христианстве. Являясь символом Троицы, оно обращает *Песнь (Cantus)* памяти Бенджамина Бриттена в *Молитву* в память о нём.

Как уже упоминалось, в начале 1970-х годов, практически одновременно с поисками стиля *tintinnabuli*, Пярт принял православие, вера в Бога стала играть основополагающую роль и в его жизни, и в творчестве. В православной традиции (так же как и в подавляющем большинстве иных религий) общение с Богом происходит через молитву, то есть через слово, поэтому появление с начала 1970-х годов в наследии Пярта всё большего и большего количества произведений, опирающихся на церковный текст, абсолютно закономерно. Их существенная часть предназначена для хора, а некоторые представляют собой инструментальные опусы с непроизносющимся текстом. Среди них «Trisagion» (1992) для струнного оркестра. В сочинении использованы тексты нескольких утренних (или как их ещё называют – предначинальных) молитв¹³, одна из них – «Трисвятое» – дала название этому опусу (название молитв см. в таблице № 2).

¹³ О. Осецкая указывает, что этих молитв 12, т. е. столько же, сколько разделов в сочинении [5]. Мы же обнаружили их 9, т. е. на три меньше.

Сочинение состоит из 12 разделов, имеющих в нотах сквозное буквенное обозначение (А, В, С и т. д.). Каждый раздел более или менее отличается от предыдущего по характеру, а соответственно по темпу, регистровому положению голосов, динамике. Причём в большинстве своём одному разделу соответствует целая молитва, только раз молитва Пресвятой Троице разбита на три раздела (см. таблицу 2).

Таблица № 2

Распределение текста в «Trisagion» А. Пярта

Молитва	Текст	Раздел
Обращение «Во имя Отца и Сына...»	Во имя Отца и Сына и Святаго Духа. Аминь.	<i>A</i>
Молитва мытаря	Бóже, мѝлостив бѹди мне грѣшному.	<i>B</i>
Предначинальная Молитва	Гóсподи Исѹсе Христѣ, Сѣне Бóжий, молитв ради Пречѣстѣя Твоея Мáтере и всех святѣх, помѝлуй нас. Амѝнь.	<i>C</i>
Хвалебная песнь Господу Богу	Слáва Тебѣ, Бóже наш, слáва Тебѣ.	<i>D</i>
Молитва Святому Духу	Царѹ Небѣсный, Утѣшителю, Дѹше ѝстинный, Їже вездѣ сѣи и вся исполняѣи, Сокрóвище благѣх и жѣзни Подáтелю, приидѣи и вселѣи в ны, и очѣисти ны от всѣх сквѣрн, и спасѣи, Блáже, дѹши нáша.	<i>E</i>
Трисвятое	Святѣй Бóже, Святѣй Крѣпкий, Святѣй Безсмѣртный, помѝлуй нас.	<i>F</i>
Молитва ко Пресвятой Трѣице	Пресвятáя Трѣице, помѝлуй нас; Гóсподи, очѣисти грехѣи нáша; Владѣико, прости беззакóния нáша; Святѣй, посети и исцели нѣмощи нáша, ѝмене Твоего ради. Гóсподи, помѝлуй.	<i>G, H, I</i>
Краткое славословие Пресвятой Троице	Слáва Отцѹ и Сѣну и Святóму Дѹху, и ныне и прѣсно и во вѣки вѣков, амѝнь.	<i>K</i>
Молитва Господня	Отче наш, Їже еси на небесѣх! Да святѣтся ѝмя Твое, да приидет Цáрствие Твое, да бѹдет воля Твоя, я́ко на небесѣх и на землѣ. Хлеб наш насѹщный дáждь нам днесь; и остави нам дóлги нáша, я́коже и мы оставляем должникóм нáшим; и не введѣи нас во искушѣние, но избáви нас от лукаваго. Я́ко Твое есть Царство и сила и слава во вѣки вѣков, амѝнь.	<i>L</i>

Нотный текст представляет собой образец строгого *tintinnabuli*-стиля, поскольку изложение чётко делится на *M*- и *T*-голоса¹⁴. Так, например, в разделе *C* фактура представлена пятью голосами, из них вторые скрипки и альты играют *M*-голос, первые скрипки и виолончели – *T*-голос, а контрабасы тянут бурдон на ноте *h* (пример № 5).

Пример № 5

А. Пярт. «Trisagion», начало раздела *C*

The musical score shows five staves. The top four staves are for Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses. The bottom staff is for the Double Basses. The music is in a minimalist style with long notes and a steady pulse. Dynamics include *p cresc.*, *dim.*, and *p*. The bottom staff has a *PPP* marking.

В каждом разделе мы видим разное количество инструментальных партий, на которые делится нотный текст, и новый вариант расположения *T*- и *M*-голосов (таблица № 3). В целом, инструментальные партии чаще всего сохраняют свою функцию на протяжении одного раздела, а их количество остаётся стабильным. Исключением становятся разделы *F* (партии альтов и виолончелей) и *I* (нижние *divisi* виолончелей и контрабасов), где голоса

¹⁴ Безусловно, отхождения от строгих принципов *tintinnabuli* периодически есть, но они незначительны и представлены в основном унисонами всех голосов (например, унисоны в разделе *F* и *H*).

попарно меняются функциями на одинаковое количество тактов¹⁵. Среди всех разделов сочинения с позиций организации фактуры выделяется раздел *F* («Трисвятое»). Он единственный открывается мощным унисоном на *ff*, в котором все партии представлены только *M*-голосами.

Распределение фактурной плотности в сочинении также показательно. От раздела к разделу она колеблется. Самое большое количество партий, возможное в одном разделе – 10, самое меньшее – 2. Причём наибольшую фактурную плотность имеют разделы *F* (9 голосов) и *K* (10 голосов), связанные с ключевыми для данного сочинения молитвами – «Трисвятое» (*F*) и «Краткое славословие Пресвятой Троице» (*K*).

Таблица № 3

Распределение *M*- и *T*-голосов в разделах «Trisagion» А. Пярта

A VI T VII T V M C Бурдон B Бурдон	B VI M VI T V, VII - паузы C - паузы B - паузы
C VI T VII M V M C T B Бурдон	D VI - паузы VII T V M C T B - паузы
E VI div M VII div M V div M C div M B - паузы	F VI M T div M VII M M div M V M T M T M div M C M M T M T div M B M паузы M
G VI T VII T V M C M B T	H VI M T M T паузы VII паузы T M T M V T M T паузы M M C M паузы M M паузы B T M T M паузы
I VI div M VII div M V T M T C T div M T B M div M M	J VI div M VII T V M C M B T
K VI div M VII div M V div M C div M B div M	L VI M VII T V M C T B T

¹⁵ Это отсылает нас к технике гласообмена (*Stimmtausch*), характерной для полифонической ткани органумов Перотина.

Таблица № 4

Количество и функции голосов в разделах «Trisagion» А. Пярта

Раздел	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>H</i>	<i>I</i>	<i>J</i>	<i>K</i>	<i>L</i>
Всего голосов	3	2	4	3	8	7-9	5	4	7-5	7	10	5
Функции голосов	<i>1M</i> <i>2T</i>	<i>1M</i> <i>1T</i>	<i>2M</i> <i>3T</i>	<i>1M</i> <i>2T</i>	<i>4M</i> <i>4T</i>	<i>5-2-</i> <i>5M</i> <i>2-4T</i>	<i>2</i> <i>M</i> <i>3T</i>	<i>2</i> <i>M</i> <i>2T</i>	<i>3-2 M</i> <i>4-2-3T</i>	<i>4</i> <i>M</i> <i>3T</i>	<i>5M</i> <i>5T</i>	<i>2M</i> <i>3T</i>

Рассмотрим координацию слова и музыки в этом сочинении. Пяртом использованы тексты вышеперечисленных молитв на церковнославянском языке. Они детальным образом выписаны в нотах под партитурной строкой в строгом соответствии звуков мелодии требованию нормам просодии (пример № 6). Параметры текста молитв (ударения, число слогов, пунктуация, фразировка) диктуют все нюансы музыкальной ткани. Число слогов в слове (или иногда в синтагме) определяет количество музыкальных тонов в каждом мотиве и его интонационное наполнение. Поскольку, как сказано ранее, в основе *M*-голоса лежит восходящие или нисходящие гаммообразные модусы, развёртывающиеся от модального устоя или устремлённые к нему, то протяжённость слова сегментирует это развёртывание. Как правило, слова, состоящие из двух слогов, удаляются от устоя на секунду, из трёх – на терцию (см. партию альты в примере № 6).

Ударные слоги выделяются звуковысотной (они более отдалены от модального устоя *e*) и ритмически (их протяжённость больше, чем безударных), также ударные слоги совпадают с началом каждого нового такта, то есть протяжённость каждого слова, вернее, расстояние между ударными слогами в соседних словах, определяет тактовые размеры.

Пример № 6

А. Пярт. «Trisagion», раздел А

[A] $\text{♩} = 72 \text{ ca.}$
 violino I
 violino II
 viola
 violoncello
 contrabbasso
 (Во и - ми От - ца, и Са - на)

Не менее детально Пярт работает и с синтаксической составляющей. Каждое слово обособляется небольшими паузами, а окончанию вербальных фраз соответствует увеличение длительностей в завершающих фразу словах. Все запятые соответствуют паузам, чаще всего равным трём четвертным нотам¹⁶. Таким образом, в инструментальных произведениях с текстом все структурные явления начинаются со слова.

В разных сочинениях композитор варьирует вышеперечисленные закономерности. Так, например, интересна работа с текстом и принципы построения целого в «These Words» для струнного оркестра и ударных (2007–2008). В основу этого опуса лёг текст молитвы из «Канона Ангелу Хранителю» (данная молитва читается в завершении канона). Молитва использована композитором практически целиком, с незначительными купюрами¹⁷. Текст

¹⁶ Отражение закономерностей текста молитвы в звучании этого сочинения ведётся с опорой на исследования О. Осецкой. См.: [5; 6].

¹⁷ В версии Пярта нет разделов: «Да како возможеси въззрети на мя, или приступити ко мне, аки псу смердящему?» и «хранителю мой святой, умилосердися на мя грешнаго и недостойнаго раба твоего (имя), буди ми помощник и заступник на злаго моего

объединён композитором в три блока – *A*, *B*, *C*; они соразмерны между собой и каждый состоит из 9 строк.

Пярт добавил отсутствующий в оригинале повтор фразы, открывающей молитву: «Святой Ангеле Божий, хранителю мой, моли Бога о мне». В целом она проводится в сочинении пять раз: в самом начале, затем после пятой строки блока *A*, после второй и седьмой строк блока *B* и в самом конце произведения после восьмой строки блока *C*¹⁸. В разных проведений в этой строке происходят повторы тех или иных синтагм¹⁹.

Процедуры, произведённые с текстом молитвы, объяснимы. Основная часть этой молитвы содержит перечисление человеческих грехов. Неоднократное повторение обращения к Богу, повторы слов внутри него, позволили композитору усилить противопоставление человеческого и божественного начал, латентно проявленное в изначальном молитвенном тексте.

«Перевод» молитвы на музыкальный язык в данном произведении идёт двумя путями. Произнесение текста в ключевой для этой молитвы фразе «Святой Ангеле Божий...» и на остальном протяжении регулируется разными принципами²⁰. Фраза «Святой Ангеле Божий...» обладает явной устойчивостью, диатоничностью, строгостью. Она написана в духе монодии и весьма напоминает манеру псалмодирования. Здесь на каждый слог приходится одна и та же длительность (триольная восьмая в двух первых проведений фразы, восьмая в последующих проведений), а мелодическое движение (в *M*-голосе – секундовое, в *T*-голосе от примы до кварты) представляет довольно короткие волнообразные интонации.

сопротивника, святыми твоими молитвами, и Царствия Божия причастника мя сотвори со всеми святыми, всегда, и ныне и присно и во веки веков. Аминь».

¹⁸ Нумерация строк происходит в соответствии с изданием *Universal Edition*, по которому и проводится анализ.

¹⁹ В первом и в четвёртом проведений повторяется часть «моли Бога о мне», в третьем – «Святой Ангеле Божий», в пятом – фраза «хранитель мой» и дважды фраза «моли Бога о мне».

²⁰ Особенности этого сочинения обобщены М. Кузнецовой. См.: [4].

Пример № 7

А. Пярт. «These words», фрагмент блока В

137

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Ан-ге-ле Бо-жии. хра-ни-те-лю мой. мо-ли Бо-га о мне.

Остальной же музыкальный материал настроен на эмоциональное произнесение текста. На ударные слоги здесь приходятся более крупные длительности, а на безударные – более мелкие, то есть музыкальная ткань действительно интонационно напоминает распевное произнесение текста и регулируется правилами просодии. Причём самый эмоционально напряжённый раздел – это раздел В, именно там перечисляются человеческие грехи. Музыкальные фразы в нём становятся более обрывочными, в то время как в крайних разделах музыкальное развёртывание происходит более степенно и последовательно.

Сообразно содержанию текста и манере его произнесения в разделах сочинения по-разному трактуется и *tintinnabuli*-техника. В музыкальной ткани, относящейся к фразам-эмблемам, действует строгий *tintinnabuli*-стиль, то есть происходит чёткое деление на *M*-голоса и *T*-голоса, где *T*-голос представлен звуками минорного трезвучия от *a* (в блоке С оно меняется на минорное трезвучие от *as*).

В остальном сочинении действует свободный *tintinnabuli*-стиль. В *M*-голосах мы видим, что Пярт уходит от гаммообразных модусов, которые мы находили в предыдущих сочинениях, постепенное движение чередуется со скачками.

Пример № 8

*А. Пярт. «These words», фрагмент блока А, М-голос
в свободном tintinnabuli-стиле*



Также здесь нет постоянного голоса, который всегда был бы построен на звуках *T*-аккорда, хотя чаще всего к роли *T*-голоса приближается партия первых скрипок. Причём при разборе произведения становится понятно, что *T*-аккорд, который они проводят, – это $VIIум_7$ в *a-moll*.

Пример № 9

*А. Пярт. «These words», фрагмент блока А, Т-голос
в свободном tintinnabuli-стиле*



Его звучание постоянно прослеживается в блоке *A* и *B* (за исключением фраз-эмблем). В блоке *C* тональность меняется на *as-moll*, в его мелодике также очевидна опора на $VIIум_7$. Постоянно слышимое присутствие в музыкальной ткани одного аккорда оставляет право относить это сочинение к *tintinnabuli*-стилю.

В результате посредством строгого и свободного *tintinnabuli*-стиля Пярт создаёт в этом сочинении разные по напряжению разделы музыкальной ткани, выводя их сочетание на философский уровень противопоставления

божественного, объективного с человеческим, мирским. Драматургия «These Words» опирается на ту же дуальную идею, которая лежит в основе сопряжения *T*- и *M*-голосов *tintinnabuli*-контрапункта.

Анализ, проделанный в статье, показал, что сочинения Пярта для струнных, связанные со словом и без него, опираются как на сходные, так и на различные по своей сути приёмы. Константными среди них являются средства *tintinnabuli*-контрапункта и идущая от сериализма логичность и упорядоченность всех творческих процессов. Их можно считать своего рода «центральными элементами» (термин Ю. Н. Холопова) композиторской техники Пярта. Однако, в зависимости от замысла конкретного опуса сопряжение *T*- и *M*-голосов, во-первых, реализуется со своими особенностями, во-вторых, поддерживается суммой других процедур, связанных с композиторской практикой разного времени. Среди них мы назвали изоритмию, средства канонического письма, аддицию и субстрацию, а также найденные автором способы озвучивания структурных параметров слова. Весь этот ряд, продолжая предложенную выше аналогию, можно относить к дополнительным композиционным элементам в рамках пяртовской техники.

Разнообразие творческих приёмов, к которым прибегает Пярт в своих сочинениях для струнных, позволяет считать эту область способной составить комплексное представление о его композиторском письме.

Литература

1. Арво Пярт: Беседы, исследования, размышления. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. 218 с.
2. Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 1. Многоголосие средневековья. X–XIV века. М.: Музыка, 1983. 454 с.
3. Заморникова К., Катунян М. «Fratres» Арво Пярта – молитва в музыке // *Lietuvos muzikologija*–XII, 2011. С. 112–134.
4. Кузнецова М. Медленная музыка отечественного постмодерна. М.: Маска, 2012. 270 с.
5. Осецкая О. О роли слова в произведениях *tintinnabuli* А. Пярта // *Музыковедение*. 2009. № 1. С. 40–46.

6. Осецкая О. В. Священное слово в музыке Арво Пярта: автореф. дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2008. 24 с.
7. Савенко С. *Musica sacra* Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 40–46.
8. Теория современной композиции: учебное пособие. М.: Музыка, 2007. 616 с.
9. Токун Е. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: техника и стиль: автореф. ... канд. иск. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 2010. 26 с.
10. Токун Е. *Tintinnabuli*: стиль и техника // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 219–230.

References

1. *Arvo Pärt: Besedy, issledovaniya, razmyshleniya* [Arvo Pärt: Conversations, studies, reflections]. К.: DУH I LITERA, 2014. 218 p.
2. Evdokimova YU. K. *Istoriya polifonii. Vyp. 1* [The history of polyphony. Issue 1]. *Mnogogolosie srednevekov'ya. X–XIV veka* [Polyphony in the Middle Ages. 10–14 centuries]. Moscow: Muzyka, 1983. 454 p.
3. Zamornikova K., Katunyan M. “Fratres” Arvo Pярта – molitva v muzyke [“Fratres” by Arvo Pärt – a prayer in music]. *Lietuvos-muzikologija–XII*. 2011, pp. 112–134.
4. Kuznecova M. *Medlennaya muzyka otechestvennogo postmoderna* [Slow music of domestic postmodern]. Moscow: Maska, 2012. 270 p.
5. Oseckaya O. O roli slova v proizvedeniyah tintinnabuli A. Pярта [On the role of the word in the works of tintinnabuli of Arvo Pärt]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2009. No. 1, pp. 40–46.
6. Oseckaya O. V. *Svyashchennoe slovo v muzyke Arvo Pярта: avtoref. dis. ... kand. isk.* [The sacred word in the music of Arvo Pärt: author’s abstract of the Ph.D. in Art History]. Nizhnij Novgorod, 2008. 24 p.
7. Savenko S. *Musica sacra Arvo Pярта* [Musica sacra of Arvo Pärt]. *Muzyka iz byvshego SSSR. Vyp. 2*. [Music from the former USSR. Issue 2]. Moscow, 1996. pp. 40–46.
8. *Teoriya sovremennoj kompozicii: uchebnoe posobie* [The theory of modern composition: study guide]. Moscow: Muzyka, 2007. 616 p.
9. Tokun E. *Arvo Pярт. Tintinnabuli: tekhnika i stil': avtoref. ... kand. isk.* [Arvo Pärt. *Tintinnabuli*: technics and style: author’s abstract of the Ph.D. in Art History]. Moscow: MGK imeni P. I. CHajkovskogo, 2010. 26 p.
10. Tokun E. *Tintinnabuli: stil' i tekhnika* [*Tintinnabuli*: style and technique]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2007. No. 1, pp. 219–230.