

Kseniya ZAMORNIKOVA, Margarita KATUNYAN

«Fratres» Арво Пярта – молитва в музыке

Arvo Pärt's Fratres: The Prayer in Music

Arvo Pärtö „Fratres“ – muzikinė malda

Аннотация

Музыка Арво Пярта поражает своей духовной красотой и чистотой. Она одновременно обращена и ввысь, и к каждому из нас. Найденный композитором язык звуков – *tintinnabuli* – это не только целая система, имеющая строгие правила и ограничения. Но это ещё и выражение эстетических идеалов и мировоззренческих установок композитора. Это музыка покаяния, которая учит нас молчанию, вслушиванию в сокровенные глубины своей души.

В основе *tintinnabuli*-техники лежит возврат к истокам западноевропейской музыки: григорианике, хоровым композициям допалестриновской эпохи. По своей же рациональности техника Пярта сравнима с сериализмом Веберна. «Fratres» (сочинение 1977 года) замечательно иллюстрирует выше сказанное. Многосторонний анализ этого произведения освещает такие проблемы, как диалог эпох в творчестве эстонского композитора, индивидуализация лада, новая модальность, внемузыкальные формообразующие принципы и многое другое.

Ключевые слова: Арво Пярт, «Fratres», *tintinnabuli*, сериально-изоритмическая техника, средневековый органум, неомодальность, многопараметровая композиция, аддация, сегментированный ракоход, «многопараллельный» переменный лад, рефренная форма, символика круга, сонантная градация.

Abstract

The music of Arvo Pärt amazes by its spiritual beauty and purity. It is sent heavenwards and simultaneously to every one of us. The language of sounds founded by the composer – *tintinnabuli* – is not only a system with strict rules and limitations. It is also an expression of Pärt's personal aesthetics, world vision and creed. This is the music of penance, which teaches us to be silent and listen attentively to the innermost depth of our soul. The *tintinnabuli*-technique is based on returning to the beginnings of European music: plainchant, choir compositions of pre-Palestrina time. On the other hand, Pärt's technique can be compared by its rationality with the serialism of Anton Webern. The *Fratres*, composed in 1977, is a wonderful illustration of all of the above. The many-sided analysis of this piece throws light on such problems like dialog of the epochs in the art of the Estonian composer, the individualization of the mode, the new modality, extra-musical principles of forming and many other matters.

Keywords: Arvo Pärt, *Fratres*, *tintinnabuli*, serial-isorhythmic technique, medieval *organum*, neo-modalism, multivariate composition, addition, segmented retrograde, “multiparallel” variable mode, refrain form, the symbol of circle, the sonant gradation.

Anotacija

Arvo Pärtö muzika stebina dvasiniu grožiu ir tyrumu. Ji kyla į dangų ir drauge yra siunčiama kiekvienam iš mūsų. Kompozitoriaus sukurta garsų kalba *tintinnabuli* – tai ne tik sistema, kurioje galioja griežtos taisyklės ir apribojimai, bet ir paties A. Pärtö asmeninės estetikos, pasaulėžiūros ir pažiūrų išraiška. Tai atgailos muzika, mokanti mus atidžiai įsiklausyti į slapčiausias sielos gelmes. *Tintinnabuli* technikos pagrindas yra grįžimas prie Europos muzikos ištakų: grigališkasis choralas, chorinės kompozicijos iki Palestrino laikų. Kita vertus, A. Pärtö technika savo racionalumu gali būti lyginama su Antono Weberno serializmu. 1977 m. sukurtas kūrinys „Fratres“ yra puikus šios technikos pavyzdys. Įvairialypė kūrinio analizė atskleidžia tokias problemas kaip epochų dialogas estų kompozitoriaus kūryboje, stiliaus individualizavimas, naujasis modalumas, muzikos pasauliui nepriklausantys formų sudarymo principai ir daug kitų aspektų.

Reikšminiai žodžiai: Arvo Pärtas, „Fratres“, *tintinnabuli*, serijinė-izoritmė technika, viduramžių organumas, naujasis modalumas, daugiavariantė kompozicija, adicija, segmentuotas retrogradas, „daugiaparelė“ kintama dermė, refreno forma, apskritimo simbolis, sonantų kaita.

Введение

В музыке Арво Пярта привлекает то, чего так недостаёт многим композиторам наших дней: это сочетание духовной глубины с простотой восприятия его произведений. Слушая Пярта в первый раз, удивляешься безыскусности его стиля. Но за этой кажущейся простотой скрывается бездонная глубина мысли художника, архитектурная стройность его произведений, продумывание каждой детали.

В данном случае уместнее было бы заменить слово «простота» на «аскезу»: композитор удивительно сдержан в музыке. Арво Пярт подобен монаху, который избегает многословия, так как знает, что «при многословии не миновать греха, а сдерживающий уста свои, – разумен» (Прит. 10:19).

С научной же точки зрения интересен культурологический замес стиля Пярта: композитор обращается к «первоистокам» христианской музыки – григорианскому хоралу, а также к строгой полифонии. Всё это

органично сплетается с сериальной техникой и сонористическим письмом – нововведениями XX века.

В данном случае не приходится говорить о каком-либо цитировании или стилизации. Ни в одном произведении Пярта мы не найдём цитат из григорианики либо из творчества Окегема, Машо, Обрехта и др. Стиль композитора абсолютно индивидуален, он отличается особой целостностью.

В свете выше сказанного возникает вопрос: как удаётся Пярту, находясь в столь тесном диалоге с традицией, не потерять собственного лица? Данная статья отчасти затрагивает эту проблему. На примере «Fratres» можно проследить, каким образом Арво Пярту удаётся органично совмещать современное композиторское мышление и древние традиции.

Сам стиль эстонского композитора уже не раз подвергался разбору и анализу в статьях российских и зарубежных исследователей. Вопросы стиля Пярта посвящены, к примеру, статьи Светланы Савенко («Musica sacra Арво Пярта»¹, «Строгий стиль Арво Пярта»²), Марии Кузнецовой («Sacra nova: служение и молитва»³), Елены Токун («Tintinnabuli: стиль и техника»⁴), Тоомаса Сиитана («Арво Пярт – песни изгнанника»⁵), Ольги Осецкой («О роли слова в произведениях tintinnabuli А. Пярта»⁶). Количество статей, посвящённых анализу конкретных произведений Пярта, намного меньше. На русском языке написаны лишь статьи Маргариты Катунян (о Тривии для органа⁷), и Георга Пелециса («Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта»⁸). В статье Ольги Осецкой раскрывается взаимосвязь слова и музыки у Пярта на примере его произведений Tabula rasa, Trisagion и Te deum. На страницах интернета встречаются статьи, посвящённые анализу произведений эстонского композитора. Интересно, что чаще всего разбору подвергается именно «Fratres»⁹, привлекающее западных теоретиков в первую очередь своей рационально выверенной формой. В этих статьях раскрывается принцип формообразования, но ни слова не говорится о том, во имя чего композитор избирает данный принцип.

Для нас важно не доказать, что во «Fratres» отражены все характерные черты tintinnabuli-стиля, а показать, как это «сделано», попытаться найти ответ на вопрос, как удаётся Пярту достичь эффекта простоты, свободно льющейся музыки при такой строгости композиторского мышления, при заданности каждого параметра.

Задачей данной статьи является анализ гармонии Пярта и применяемых им композиционных техник, но не абстрагированно, а в свете мировоззрения композитора. Ведь для каждого серьёзного композитора вопросы стиля напрямую зависят от его мировоззрения. Особенно в случае с Пяртом, который, подобно И.С. Баху и Г. Шютцу, стремится через музыку передать

основы христианского вероучения. Потому для нас так важно связать результаты исследований с эстетикой и мироощущением эстонского композитора.

Tintinnabuli: что означает это слово

1. С чего всё начиналось.

История возникновения стиля *tintinnabuli*

Творческий путь Арво Пярта отражает путь личностного роста композитора от радикального авангардизма, с его захватом всё большего круга выразительных средств – к минимализму, предельному самоограничению. Резкая перемена стиля композитора отражает произошедшую в нём смену философии: от личностного самоутверждения к отрешению от всего внешнего.

Можно утверждать, что все сочинения композитора, созданные им после 1976 года, – это исповедь его души, «покаянный канон».

Период 1968–1976 гг. музыковеды обозначают как годы молчания Арво Пярта (хотя за это время были написаны 3-я симфония, явившая собой начало перехода к новому стилю, и оратория «Песнь возлюбленной»). Именно в это время происходит переосмысление творческого Credo композитора и выработка совершенно нового, своеобразного и неповторимого стиля, который самим Пяртом был назван *tintinnabuli*.

В «годы молчания» Пярт изучал музыку европейского средневековья. Сошлёмся на слова самого композитора, сказанные им в одном из своих интервью:

«Тогда моя жизнь была тесно связана с ансамблем «Nortus musicus» и с его руководителем Андресом Мустоненом. Мир старинной музыки открылся перед нами, и мы все были полны энтузиазма. Эта атмосфера сыграла роль повивальной бабки для моей новой музыки...»¹⁰.

В другом интервью Пярт рассказывает, что конкретно подверглось его углублённому изучению:

«григорианское пение, школа Нотр-Дам, затем Машо, франко-фламандская школа, Обрехт, Окегем и Жоскен – музыка главным образом до Палестрины, но позднее я изучал также Викторину»¹¹.

Особенно подчёркивает Пярт значение григорианики. По его словам, соприкосновение с нею было подобно вспышке молнии.

«Тогда я часто спрашивал себя, почему григорианский хорал обладает такой силой и почему ни один композитор нашего века не способен так творить»¹².

В небольшой католической церкви Таллина композитор смог получить «Liber usualis» – «Обиходную

книгу» римско-католического богослужения. Арво Пярт изучал эту музыку, играл, пел.

«Я вдруг почувствовал себя сразу и бедным, и богатым. И совершенно оголётанным. я чувствовал себя как блудный сын, вернувшийся к своему отцу... С этого момента вся моя предыдущая работа показалась мне попыткой просеивать воду сквозь решето...»¹³

Крещённый в детстве по обычаям евангелиско-лютеранской веры, в 1972 году он принял православие.

2. Откуда появилось такое необычное название

Термин *tintinnabuli* (лат. «колокольчики») появился в связи с возникшими в 1976 году семью произведениями, написанными в новой технике, которая впоследствии и получила это название.

Впервые идея о возможной аналогии трезвучного голоса (точнее называемого как *tintinnabuli*-голос) с резонансом колокольного звучания была высказана в аннотациях к концертам знаменитого Таллинского Фестиваля старинной и современной музыки 1978 года. Комментируя термин *tintinnabuli*, супруга композитора Нора Пярт пишет, что «красота натурального звучания колокольчика ассоциируется у композитора с понятием благозвучия и, конкретнее, с трезвучием, которое является не только интонационной, но и конструктивной формообразующей основой цикла»¹⁴.

В некоторых интервью Арво Пярт уточняет смысл данного термина:

«Хотя в процессе сочинения я применяю *tintinnabuli*-технику, в основе своей это интуитивный процесс... Поскольку звуки трезвучия постоянно присутствуют в партитуре... это может напоминать звон колоколов, музыкальную форму выражения, не имеющую границ, состоящую из потока обертонов»¹⁵.

3. Техническая сторона дела

Техника стиля *tintinnabuli* не раз затрагивалась в различных сборниках, но во избежание возможных непонятностей позволим себе беглый её обзор. В основе её лежит контрапунктическое соединение по особым правилам двух линий: одного или нескольких мелодических голосов, движущихся чаще всего гаммообразно, и фигурационного *tintinnabuli*-голоса, построенного на тонах центрального трезвучия, чаще всего минорного.

Деление голосов иерархическое: мелодический голос – «мастер», фигурационный – «подмастерье». Но на самом деле роль *tintinnabuli*-голоса в фактуре неоднозначна: на первый взгляд, может создаться впечатление, что этот голос – «сопутствующий», подчинённый, так как последовательность его тонов неразрывно связана с конструкцией мелодического

голоса. В то же время – это определяющий голос фактуры. Он усиливает наиболее ярко слышимые гармоники, входящие в спектр центрального тона произведения, создавая неповторимый колорит звучания.

Мелодия редко пишется Пяртом свободно. Обычно он упорядочивает её вокруг одного центрального звука и удаляется от него в основном поступенным движением, опирающимся на чёткий математический порядок и симметрию.

Тоомас Сиитан в своей статье, посвящённой эстонскому композитору, писал, что результатом соединения всех голосов в конкорды является поистине «ренессансное благозвучие, хотя музыкальные процедуры зависят как бы не от решения слуха композитора, а с готической рациональностью подчинены общему рациональному организующему принципу»¹⁶. Позволим себе не согласиться с автором: в музыке Пярта нередко можно услышать отнюдь не ренессансные благозвучия, а скорее готическую терпкость септ-квартов, кварт-септов, тритон-аккордов и т.п. Но Сиитан прав в том, что в основе лежит мелодическое письмо, вертикаль возникает лишь как результат сочетания линий. Но, заметим, контролируемый результат. Если мелодические голоса движутся по строгим правилам, то *tintinnabuli* – по своим законам. На примере «Fratres» мы увидим, что этот кажущийся свободным голос имеет свою логику построения, и его линия движения согласуется сразу с несколькими параметрами, один из которых – красота образуемых созвучий и вертикальных последовательностей.

В одном из своих интервью Пярт излагает формулу и сущность своей техники:

«Я исхожу из очень простой структуры... Я работаю с двумя основными элементами как с двумя красками. Первый – более или менее свободно сочинённый голос. К нему присоединяется созданный по определённым, очень простым, но очень строгим правилам второй голос, состоящий только из трёх тонов трезвучия, соответствующего той же самой одной-единственной тональности. В то время как первый – чаще всего поступенно развёртывающаяся линия – претерпевает всевозможные трансформации, второй всегда остаётся неизменным, но при этом теснейшим образом связан с первым ... В итоге эти две линии создают впечатление одной. Речь идёт не о гармонии, но и не о полифонии. Это род «диады», образующей в то же время единство»¹⁷.

4. Возврат к истокам.

Влияние раннехристианских песнопений

Раннехристианская культура и, в особенности, григорианика сильно повлияла на стиль *tintinnabuli* Пярта:

«Григорианское пение научило меня, какая космическая тайна скрыта в искусстве комбинирования двух, трёх нот»¹⁸.

С григорианикой музыку Пярта роднит диатоничность, модальность мелодики, строгость и кажущаяся простота звучания, очевидно и родство с ранними формами двухголосия. Вот что говорит по этому поводу сам композитор:

«Трактовка тонального центра сходна с бурдоном в модальной музыке (звучащим либо предполагаемым), но с важным отличием, что полное трезвучие присутствует постоянно»¹⁹.

Можно сказать, что в системе стиля Пярта григорианская монодия послужила внутренним центром, который объединил различные влияния.

Для композитора важнейшей ценностью является не столько открытие нового, ранее не известного, сколько устремлённость к тем «священным истокам», «где всё уже сказано»:

«Я раздумывал над тем, что означают слова «полны суть небо и земля славы Твоя». Это, собственно говоря, та самая ангельская музыка, которая существует всегда, которую Моцарт услышал и записал; та самая ангельская музыка, которую записывали святые монахи и сегодня поют в церкви. Такое одному человеку не создать. То, что он способен создать, нам уже довольно хорошо известно, и это нас не устраивает. Главная проблема лишь в том, что человек может подступиться к этим законам только с трудом, потому что он не постоянен и, прежде всего, несовершенен. Законы от него скрыты, потому что знать их он недостоин... Думаю, однако, что у великих композиторов был доступ в эту сокровищницу»²⁰.

5. *Tintinnabuli* – отражение мировоззрения композитора

Важно понять, что композитор воспринимает *tintinnabuli* как нечто большее, чем техническое изобретение, – для него это некая объективная реальность, музыкальное бытие. В одном из своих интервью Пярт рассказывает:

«... если исходить из того, что человеческую волю со всем её несовершенством я сравнил бы с моими мелодиями, то можно сказать, что второй трезвучный голос создаёт некую terra incognita, нейтральную территорию, на которой каждой травинке даруется статус цветка...»²¹.

В беседе со своим биографом Арво Пярт конкретизирует приведённое выше сравнение:

«М-голос всегда определяет субъективный мир, его изменчивость, в то время как Т-голос – это объективная область, область “прощения” и “примирения”. Может казаться, что М-голос блуждает, но он всегда очень прочно сдерживается Т-голосом. Это можно сравнить с вечным

дуализмом тела и духа, земли и неба; но два голоса в действительности один, это двудвиная сущность»²².

Позднее композитор назвал свой стиль «бегством в добровольную бедность»²³. Действительно, главный принцип, которым руководствуется Арво Пярт – принцип максимального самоограничения.

«Идеальным было бы, если бы люди говорили просто «да» и «нет», как в Нагорной проповеди. Тогда не было бы никаких иносказаний»²⁴.

Парадокс заключается в том, что постепенное вслушивание и всматривание в эту так называемую «бедность» открывает нам неисчерпаемое богатство его музыки, отнюдь не сухой, не монотонной, а преисполненной живого чувства.

Своё представление об идеальной божественной музыке Арво Пярт постарался выразить словами. Конечным идеалом он назвал тишину. Но тишина – это не музыка. Поскольку для своего существования музыка нуждается хотя бы в минимальной звуковой материи, то свой идеал композитор выражает как бесконечное сокращение нот, доведённое до некоего предельно допустимого минимума.

«В чём смысл творчества? Существуют миллионы композиторов столь творческих, что даже страшно. Можно утонуть в сточных водах творчества нашего времени. Важна способность выбирать и потребность в этом. Сокращение до минимума, умение упростить дробь – вот стремление всех великих композиторов...»²⁵.

Хочется напомнить слова Арво Пярта о «космической тайне, скрытой в комбинировании двух-трёх нот». «...Между двумя или тремя следующими друг за другом тонами простирается бесконечное пространство. Одно соотношение может оживить тоны, другое же – погубить то, что было живым»²⁶.

Нора Пярт: «Речь идёт о первой живой клетке музыкальной ткани, которая становится как бы точкой отсчёта для каждого его нового сочинения. Эта “клетка” должна обладать собственными художественными достоинствами. Только тогда композитор может позволить себе применить иные музыкальные средства. Вот поэтому он называет гармонию, оркестровку, тембр, ритм (и многое другое) – «косметикой» по отношению к своему композиционному методу. В то время как другие композиторы вовлекают все мыслимые и немыслимые музыкальные средства в свою композицию с самого начала и рисуют “красками”, Арво рисует в чёрных и белых красках»²⁷.

«Fratres». Историческая справка

В 1978 году состоялся знаменитый Таллиннский Фестиваль старинной и современной музыки, организованный Андресом Мустоненом.

Фестиваль Мустонена потряс многих: во-первых, он открыл слушателям поразительный по своей красоте мир старинной музыки. В те годы этот мало кому известный пласт европейской музыкальной культуры вызывал у слушателей шок, подобный тому, что возникал от прослушивания музыки авангарда. В рамках Фестиваля прозвучали мотеты, песни и танцы XII–XIII веков, хоровые произведения мастеров Венецианской школы (Дж.Габриели, А.Габриели, Ч.де Роре, И.Аркадельт, Дж.Кроче, Л.Виадана – концерты, канцоны, мадригалы, мотеты), а также музыка эпохи Барокко.

Но главное, чем шокировал фестиваль – это прозвучавшие творения «запрещённых» в СССР композиторов-авангардистов: Владимира Мартынова, Альфреда Шнитке, Эдиссона Денисова, Эдуарда Артемьева, Б. Парсаданяна, Арво Пярта и их зарубежных коллег: Кейджа, Штокхаузена, Пендерецкого, Кутавичюса, Хенце.

Для нас важно то, что на этом фестивале состоялось первое исполнение «Fratres», написанных в 1977 году специально для ансамбля «Hortus Musicus» и посвящённых его друзьям: создателю ансамбля Андресу Мустонену и скрипачу Гидону Кремеру.

Выбор этих людей для Пярта не случаен. Мустонен и его коллектив с самого начала своего существования стали активно сотрудничать с композитором. Многие ранние *tintinnabuli*-композиции исполнялись импровизированным коллективом (как правило, на старинных инструментах), исходя из возможностей, которыми располагал «Hortus Musicus». Впоследствии композитор закрепил в партитурах определённые тембровые версии этих произведений, но некоторая импровизационность составов осталась. Это выражается прежде всего в наличии новых аранжировок его творений.

Изначально «Fratres» были написаны для камерного ансамбля и первый раз исполнялись на старинных инструментах. Для Пярта характерно создание новых версий своих произведений. Композитор в своих высказываниях на эту тему замечал, что для него «высшая ценность музыки вне её колорита», но допуская изменения в составе исполнителей, он всё же добавляет, что для него «есть разница, какой инструмент на какой меняется»²⁸.

«Fratres» является своего рода рекордсменом по количеству имеющихся аранжировок. Произведение можно услышать в исполнении:

- 4, 8, 12 и более виолончелей (1982);
- октета деревянных духовых с ударными;
- струнного квартета (1985, 1989);

- оркестра медных духовых (переложение by Johannes Stert, 2004);
- скрипки и фортепиано (1980);
- виолончели и фортепиано (by Dietmar Schwalke, 1989);
- тромбона, струнного оркестра и ударных (переложение Кристиана Линберга, 1993);
- виолончели, струнного оркестра и ударных (1995);
- гитары, струнного оркестра и ударных (переложение Мануэля Барруэко, 2000);
- альты и фортепиано (by Lars Anders Tomter, 2003)²⁹.

Такое обилие версий одного произведения свидетельствует о его высокой популярности и востребованности как среди исполнителей, так и среди слушателей. Действительно, партитура «Fratres» на вид очень проста: прозрачная фактура, всего четыре голоса, «нота против ноты», нет столь частых в партитурах современных композиторов замысловатых ритмических рисунков. И всё же там есть что поиграть. Ведь главная сложность в интерпретации музыки Пярта – это сыграть всё так, как есть, ничего не добавляя от себя.

Исторические техники композиции у Пярта

1. Общий обзор техник, использованных во «Fratres»

Очень сложно дать чёткое определение техники, использованной Пяртом во «Fratres». Можно назвать её *tintinnabuli*-техникой, но такой термин всё равно будет требовать расшифровки, тем более что в каждом сочинении Арво Пярта найденный им *tintinnabuli*-стиль преломляется по-своему.

Более точным будет определить её как сериально-изоритмическую технику. Такой термин может показаться абсурдным: техника XIV века сочетается с новациями XX столетия. Но, как мы увидим позже, модальный принцип композиции способен объединить и то, и другое, связывая это к тому же и с техниками сочинения многоголосных форм эпохи раннего средневековья.

Особенности формы произведения будут показаны позднее в соответствующем разделе данной работы, но для однозначности формулировок стоит упомянуть заранее, что «Fratres» написаны в строфической форме (без слов) с ритурнелем. Соответствующие разделы формы будут называться «строфа» и «ритурнель».

Первоначально сочинение было написано Пяртом *in a*. Но поскольку в нашем распоряжении была партитура версии «Fratres» для виолончельного ансамбля, то анализ гармонии произведения, звуковысотные аспекты и нотные примеры в нашей работе приводятся *in g*.

Для того чтобы лучше понять, на каких принципах основана конструкция произведения и на какие

правила опирался композитор при его написании, нам необходимо совершить экскурс по некоторым из тех эпох, музыкальные жанры и техники которых стали объектом тщательного изучения эстонского композитора. Напомним цитату, в которой перечисляются изучавшиеся Пяртом в годы его молчания композиторы и школы: «григорианское пение, школа Нотр-Дам, затем Машо, франко-фламандская школа, Обрехт, Окегем и Жоскен – музыка главным образом до Палестрины, но позднее я изучал также Викторину». В партитуре «Fratres» наиболее отчётливо проявились черты трёх из них:

- раннее европейское многоголосие,
- полифония 2-й школы Нотр-Дам,
- техника Гийома де Машо.

Фактура «Fratres» представляет собой четырёхголосие с чётко распределёнными функциями голосов:

- нижний, непрерывно тянущий бурдонную квинту,
- средний и верхний, движущиеся параллельными терциями,
- средний – *tintinnabuli*-голос, шагающий только по звукам *g-moll* ного трезвучия.

Нужно лишь отметить, что такое распределение голосов касается только строф, в ритурнеле три верхних голоса звучат в унисон. В ритурнеле нет мелодии как таковой, поскольку в оригинале он исполняется шумовыми ударными инструментами.

Найденный Пяртом тип многоголосия (два параллельных голоса и третий, отличающийся по движению, «противосложение») не может не напомнить нам техники написания многоголосных органумов эпохи Среднего и Позднего Средневековья.

2. Техника сочинения раннего органума

Нас интересует простейший и наиболее ранний тип многоголосия – строгий параллельный органум, поскольку именно этот принцип лёг в основу взаимодействия мелодических голосов «Fratres».

2. 1. Параллельное движение двух голосов

Пярт использует более поздний принцип написания параллельного органума, когда органальный голос стали

помещать над кантусом. Поэтому если рассмотреть «параллельный органум» во «Fratres» – он образуется между средним и верхним голосами, – то мы заметим, что ведущее начало принадлежит нижнему из них. Соответственно, тот голос, который расположен ниже, назовём, как и в органуме, *vox principalis*; а верхний, дублирующий, назовётся, соответственно, *vox organalis*.

Отличие музыкального мышления Пярта от певцов средневековья заключается в ином видении консонансов и диссонансов. Избранный Пяртом интервал дублировки – децима – трактуется композитором по современному, т.е. как консонанс. К тому же, децима, как интервал наиболее мягкий, интимный, лучше всего подходит для создания эффекта личного высказывания – речи, идущей от сердца к сердцу.

Читатель может возразить: как же так? Во вступлении говорилось об отказе Арво Пярта от авторства, о его музыкальном аскетизме. Но если мы вспомним проповеди священников, послания святых апостолов – они вкладывали в слова, которые им давал Господь, частичку своей души. Ведь и в четырёх Евангелиях мы найдём отличия, причина которых зачастую кроется в различии характеров самих проповедников.

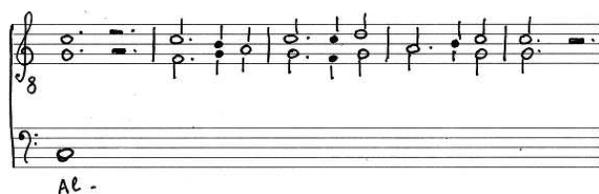
Отказ от разнообразия даже в голосоведении является одним из проявлений пяртовского минимализма. Он не нуждается в иных формах многоголосия: он любит новые краски, возникающими при переносе темы на иную высоту, и он хочет научить нас вслушиваться в эти интонационные переливы в звучании, созданные, на первый взгляд, простым параллельным движением.

2. 2. Косвенное движение

Во «Fratres» представлено косвенное движение, характерное для свободных органумов средневековья. В нашем случае оно проявляется на двух уровнях:

- это выдержанное на протяжении всего произведения движение трёх верхних голосов по отношению к бурдонной квинте нижнего. В таком случае мы можем наблюдать черты *мелизматического* органума. Тогда бурдон назовётся *vox principalis* (или *cantus firmus*), а три верхних будут соответственно органальными голосами. Особенность мелизматического органума во «Fratres» заключается в том, что на всём его протяжении как бы распевается лишь один слог песнопения:

Пример №1.

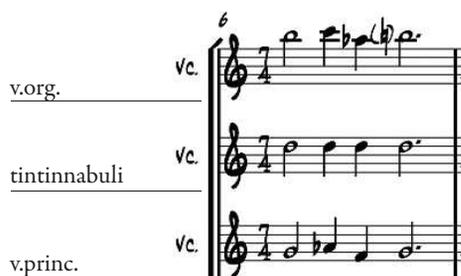


Пример №2. Перотин. Фрагмент трёхголосного органа «Alleluia Pascha nostrum».



Пример №3. Пярт, фрагмент «Fratres». Тот же принцип, только без слов.

- соотношение *tinnabuli*-голоса с тенором и *vox organalis*'ом; в партитуре «Fratres» нередко встречаются моменты, когда *tinnabuli*-голос остаётся некоторое время на одной высоте, тогда как два других продолжают своё движение вверх либо вниз:



Пример №4.

Tinnabuli-голос и тенор с *vox organalis*'ом движутся строго однонаправленно либо косвенно, *противоположного движения здесь нет*. Думаю, что этот факт связан не только с эстетикой композитора, но и с тем, как трактует Пярт голоса в данном произведении. *Fratres* – значит братья, а братство – есть единство, проявляющееся во всём, в том числе, и в голосоведении.

2. 3. Принцип моноритмичности

Для раннего многоголосия, как и для всей средневековой музыкальной культуры, базовым типом письма является контрапункт *simplex nota-protiv-noty*. Тот же принцип мы находим в партитуре «Fratres». Ритмическое единство встречается и в других работах композитора, например, в «Тривии» для органа.

Особенности ритма, так же как и особенности голосоведения, о которых говорилось выше, помогают нам раскрыть смысл, заложенный в названии произведения.

2. 4. Функции голосов у Пярта

Попытаемся охарактеризовать каждый из голосов в соответствии с его ролью в данном произведении.

Нижний голос будем называть *бурдоном*. Бурдон во «Fratres», так же как и *santus firmus* в мелизматическом органуме, – есть Слово Божие, оно бесконечно. Потому верхние голоса, которые можно уподобить человеческим, успевают пропеть на его фоне множество текстомызыкальных фраз.

Один из средних голосов, выше названный нами *vox principalis*, имеет полное право называться *тенором*. Как в органуме, так и в мотете тенор – это основа, держатель основного напева. «В эпоху Возрождения тенор – это начало и основа многоголосного целого, он «первым из голосов сочиняется» (Глареан), служит «основной мелодией» (Липпиус), «руководит и правит кантиленой» (Царлино). Ясно, что тенор рассматривается не с точки зрения его регистрово-голосовой характеристики, а как композиционная характеристика».

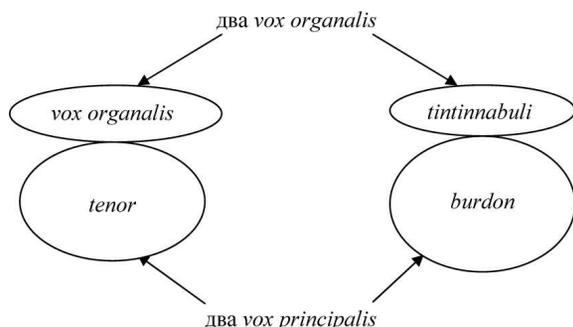
С точки зрения гармонии положение тенора тоже оценивалось как ведущее: он выступал в роли представителя лада (тона) всего произведения. По этому вопросу ёмко выразился Тинкторис: «Если произведение сочинено на два, три, четыре или более голосов, то один голос будет одного тона, второй другого; один автентического, второй плагального... Поэтому, когда какая-либо месса или кантилена или любая другая композиция будет сделана из разных голосов разных тонов, и если кто-либо спросит в общем, какого тона такая композиция, спрошенный должен ответить в общем согласно качеству (тона) тенора, потому что он всей композиции голос главный и основание всего соотношения»³⁰.

Тенор во «Fratres» подобен средневековому и ренессансному тенору – это «держатель лада», основа конструкции всего произведения. Но с каждой новой строфой сменяется ладовый центр – финалис, на который указывает тенор. В этом и состоит отличие пяртовской композиции от музыки средневековья и Ренессанса.

Верхний голос будем называть *vox organalis*. Его функция – сделать звучание тенора более красочным.

И, наконец, тот из голосов, что движется исключительно по звукам минорного трезвучия – *tinnabuli*-голос. Он живёт по своим законам. Даже когда тенор переходит к иному ладовому устою, *tinnabuli* остаётся верен себе и первоначальному устою пьесы (g-moll). Он не смещается с основного устоя так же, как не смещается со своей квинты бурдон. Таким образом, *tinnabuli*-голос является своего рода *vox organalis*'ом для бурдона, он расцветивает нижний голос, раскрывает смысл его звучания. Если бурдон – это Слово Божие, тенор и его

vox organalis можно уподобить человеческим голосам, то *tintinnabuli* – это голоса ангелов, чьё неземное пение подобно переливам колокольчиков.



3. *Tintinnabuli* Пярта: третья школа Нотр-Дам

3. 1. Техника средневековых модусов

Пярт во «Fratres» использует технику ритмических модусов, но он не берёт ни один из шести средневековых модусов, а изобретает свой и выдерживает его во всех голосах (кроме бурдона) в продолжение всей пьесы. Вдобавок композитор сочиняет свой модус для ритурнеля:



Пример № 5.

С этим модусом композитор связывает и определённую мелодическую попевку:



Пример № 6.

Несложно заметить сходство пяртовской мелодической ячейки с одной из ритмо-мелодических формул 3-го модуса у Перотина:



Пример № 7.

Но Пярт ограничивает себя не только ритмическим и мелодическим модусом – он устанавливает себе модусы практически в каждом параметре:

- строго задан порядок смены размеров 6/4, 6/4, 7/4, 9/4, 11/4, 7/4, 9/4, 11/4... Данная последовательность повторяется без изменений 8 раз, заканчивая возвращением к двум первым тактам на 6/4;
- два первых раздела «Fratres» – первый ритурнель и первая строфа (т.1–8) – служат модусами для последующих разделов. Каждый ритурнель, как и первый, будет занимать ровно 2 такта и будет идентичен первому во всём. А каждая строфа, по примеру первой, занимает 6 тактов и схожа с первой по строению, меняется лишь высота звучания;
- Пярт избирает модус интервала транспозиции строфы – *модальную терцию вниз* (тоновая величина терции избирается каждый раз исходя из звукоряда и зависит от того, какие ступени звукоряда между собой соотносятся). Следовательно, меняется и финалис каждой строфы, а с ним и лад;
- такт №3 – это многопараметровый модус: он задаёт не только ритмо-мелодическую формулу, но и метод сочетания голосов (параллельное движение тенора и органального голоса, косвенное движение трёх верхних голосов по отношению к нижнему):



Пример № 8. Такт 3.

Кроме него есть ещё и супер-модус (такты №№3–6), который, вдобавок ко всем выше перечисленным, содержит такой важный параметр, как принцип развития материала (аддиция и ракоход, подробнее об этом в следующей главе). Ритурнель имеет свой модус, занимающий первый такт – с него произведение начинается, и им же заканчивается.

Стоит заметить, что в других своих сочинениях Пярт также придумывает свой ритмо-мелодический модус. В качестве примера можно привести его «Тривий» для органа, где модус занимает первые 7 тактов произведения. Кроме того, в «Тривии» композитор применил те же техники композиции, что и во «Fratres» – аддицию и ракоход. Также там используется отсутствующий во «Fratres» приём субстракции.

Если аддиция – это системное наращивание рядов, то субстракция есть их системное убывание. В приведённом выше примере два верхних пласта фактуры



Пример № 9. «Тривий», тт. 1–7.

представляют собой два ряда, верхний из которых построен на системном наращивании длительностей (от четверти к целой), а нижний – на их системном убывании (от целой к четвертям)³¹.

3. 2. Многоуровневая остинатность средневековых органумов

Однородность, строгость, единообразие, в конечном счёте остинатность, характерные для органумов Перотина, – всё вышесказанное входит и в эстетику Пярта. Кроме того, однородность и единообразие во «Fratres» подсказаны самим названием произведения. Они прослеживаются почти во всех элементах музыкального письма: в форме, в типе голосоведения, в фактуре, в ритме, в выборе мелодических линий.

3. 3. Краткость фраз

Мы найдём в партитуре «Fratres» и тексто-музыкальную расчленённость на фразы, совсем как

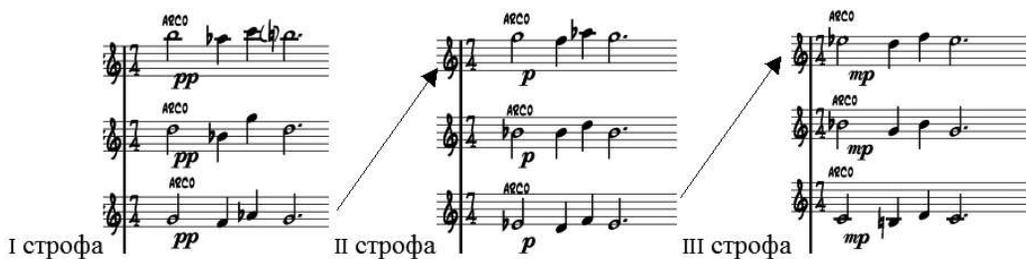
в органумах XIII века. Одна фраза здесь неизменно равна по продолжительности одному такту. В связи с тем, что длина тактов постоянно меняется, соответственно, и длина мелодической фразы тоже непостоянна.

3. 4. Вариантно-остинатное формообразование

Во «Fratres» просматривается характерный для эпохи Перотина приём варьирования материала, когда мелодия без каких-либо изменений переносится в другой голос. Речь идёт о вертикальных перестановках между тенором и его органальным голосом: мелодический рисунок одной строфы, прозвучавший у тенора, в следующей строфе повторяется на две октавы выше в *vox organalis*'е. Другими словами, органалис идёт по стопам принципалиса. Этот эффект достигается благодаря тому, что Пярт выбирает для транспозиции интервал модальной терции, и она же служит конструктивным интервалом дублировки.



Пример №10.



Пример № 11. Начала трёх первых строф произведения.

ТТ. 3–5: talea = color

ТТ. 6–8:

Пример № 12.

4. «Fratres» и изоритмическая техника

Опыт работы композитора в сериальной технике направил его к средневековому изоритмическому мотету – проявлению высшего структурализма в эпоху Ars Nova. Не будем забывать, что в годы поиска нового стиля Пярт изучал, помимо всего прочего, творения Гийома де Машо – именно в его творчестве окончательно складывается и достигает апогея своего развития изоритмическая техника, приобретая весьма изощрённый вид³².

Пярт использует принцип изоритмии, но в индивидуальном преломлении. Как и в изоритмическом мотете, во «Fratres» каждый параметр действует по своим законам. Мы можем здесь найти talea и color. Отличие пяртовской изоритмии от техники Машо заключается в том, что talea и color имеют одинаковую протяжённость. Они равны трём первым тактам строфы. Talea повторяется в прямом движении, а на неё накладывается color в сегментированном ракоходе. Насколько индивидуален подход композитора к техникам прошлых эпох! Используя идею палиндрома, встречавшуюся ему в сочинениях Машо, он избирает особый, индивидуальный способ «переворачивания» темы.

Сама идея возврата от конца к началу созвучна пяртовскому мировоззрению, его концепции единства. Идея круга как символа единства, заложенная во «Fratres» на разных уровнях композиции, отражается в том числе и в применении техники ракохода. Но Пярт использует эту технику не в её классическом варианте, а изобретает свою, индивидуализированную форму – *сегментированный*

ракоход. Интересен тот факт, что такой тип ракохода был применён ещё в XIII веке, в клаузуле «Nus-mi-do». Её название – это не что иное, как латинское слово «Dominus» в сегментированном ракоходе. В данном случае мы видим работу со слогами-сегментами. Пярт взял за основу похожий принцип, но порядок «слогов» (=тактов) сохранил прежним, произведя ракоход внутри каждого из сегментов.

Техники XX века

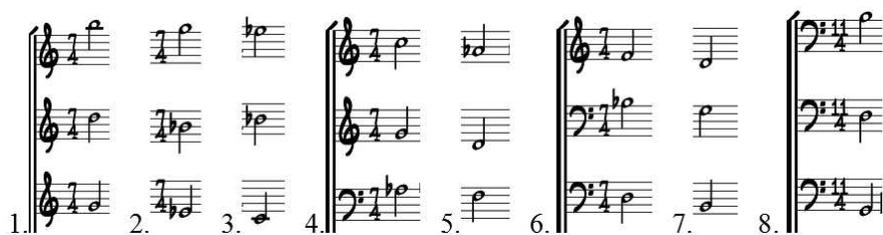
1. Новая модальность Пярта

Во «Fratres», как и в других произведениях Пярта, написанных в технике *tintinnabuli*, органично сплетены две системы звуковысотной организации: тональная и модальная, но превалирует модальность. Можно говорить о наличии неомодальной системы в предмете нашего анализа.

Весь фокус состоит в том, что мы только слышим тональность, которой здесь на самом деле нет. Нам, воспитанным на классической музыке с её тональной системой организации, даже в этом, полностью модальном сочинении будут слышаться традиционные тональные принципы композиции. Но, повторим, Пярт, сочиняя «Fratres», мыслил именно модальными критериями. Ниже приведена таблица, в которой различные аспекты данного произведения рассмотрены с двух полярных ракурсов: слева – с точки зрения тональности, справа – с точки зрения модальности.

Тональность	Модальность
1. Тоническое остинато	
Черты тонального фактора проявляются в том, что на протяжении всего произведения сохраняется единый гармонический устой – <i>g</i> благодаря бурдонной квинте <i>g–d</i> в нижнем голосе и непрерывному звучанию <i>g–mol</i> ’ного трезвучия в <i>tintinnabuli</i> -голосе. То есть, тоника выдержана на протяжении всего произведения – это одновременно и опора всей конструкции, и парящий верхний пласт.	Наличие остинатной тоники ещё не доказывает, что здесь присутствует тональное мышление. Бурдон в понимании Пярта – это не тоника, а выдержанный <i>cantus firmus</i> , как в мелизматическом органуме. Для <i>tintinnabuli</i> -стиля Пярта термин «тоника» неприменим, он заменяется словом «финалис». Пярт как бы возвращается к средневековым понятиям. Кроме того, для Пярта бурдон глубоко символичен, он имеет значение Божественного единства. Это та незыблемая основа, на которой зиждется всё произведение.

2. Вертикальные последовательности	
<p>Нередко мы слышим гармонические обороты, похожие на тональные. Например, во второй строфе можно выделить два вида каденционных оборотов: VII₆-T₃₅ и D₆-T₃₅:</p>  <p>Пример №13.</p>	<p>Эти кажущиеся тональными последовательности гармоний ведут себя по другим законам. Они образованы вследствие особенностей выбранного Пяртом голосоведения, а не за счёт контрастной смены функций. Гармонические обороты не способствуют созданию ладотональных, т. е., функциональных, связей. Тяготение к ладовому центру – <i>g</i> – чисто модальное, оно создаётся благодаря голосоведению.</p>
3. Тональная логика на уровне формы	
<p>1. Мы наблюдаем смену устоя в каждой строфе «Fratres». Пьеса опирается на звукоряд доминантового лада с устоем в виде G-dur'ного трезвучия.</p>	<p>1. Здесь не применимы термины «тоника-доминанта», а значит, и нет доминантового лада, т.к. в модальности отсутствуют классические функциональные тяготения. Звукоряд пьесы построен на сочетании двух ладов: гемольного и эолийского с общим устоем in <i>g</i> (подробнее о ладах – см. главу «Ладовое своеобразие»).</p>
<p>2. При непрерывно тянущейся органной педали бурдона тонический устой в верхних голосах меняется: в 1-й строфе устой – G-dur как доминанта к <i>c</i>-moll, во 2-й строфе – Es-dur, в 3-й – <i>c</i>-moll, в 4-й слышится тональность <i>c</i>-moll, но все каденции в строфе – прерванные: доминанта разрешается в субдоминантовую гармонию (в VI₅₃₊₄ вместо ₅). 5-я строфа – самая тонально неопределённая: происходит постоянная игра между <i>c</i>-moll и Es-dur. В 6-й строфе главенствует Es-dur: строфа заканчивается доминантовым 6-аккордом. В 7-й и 8-й – возвращается доминантовый лад с устоем G-dur. Всё произведение завершается доминантовым трезвучием.</p>	<p>2. Действительно, в каждой строфе устой сменяется, но в нашем случае корректнее сказать так: в каждой строфе сменяется местный финалис. Смена местных финалисов («обход ступеней») внутри одного произведения – характерная черта для эпохи средневековья и для модального мышления в целом. Мы наблюдаем определённую закономерность в смене финалисов во «Fratres»: <i>g</i>¹-<i>es</i>¹-<i>c</i>¹-<i>as</i>-<i>f</i>-<i>d</i>-<i>H</i>-<i>G</i>. Каждый новый финалис является нижней терцией по отношению к предыдущему, и поскольку мы имеем 7 разных строф (8-я – повторение первой строфы на 2 октавы ниже), то каждая ступень нашего лада успевает побыть финалисом.</p>
<p>3. Выстраивается стройный, симметричный тональный план: G-dur–Es-dur–<i>c</i>-moll – тональная неустойчивость – Es-dur–G-dur. Как мы видим, тональности находятся в терцовом соотношении. Середина, как и положено, отличается большей неустойчивостью, тональной неопределённостью. 8-я строфа – это по сути точная реприза 1-й строфы.</p>	<p>3. Но не будем забывать, в модальной системе организации нет термина «тоника», как и нет понятия «тональный план». В нашем случае надо говорить о модальном обходе ступеней.</p>
<p>4. Таким образом, мы можем разделить пьесу на три раздела: 1-й – показ темы и главной тональности, 2-й – уход из главной тональности, 3-й – реприза, возвращение к тонике.</p>	<p>4. Мы не можем говорить об уходе и возвращении к тоническому устью. Во «Fratres» сменяются финалисы, но звукоряд остаётся прежним, вдобавок сквозь всё сочинение тянется бурдон in <i>g</i>. Здесь присутствует движение по кругу в рамках единого пространства.</p>



Пример №14. Порядок смены финалисов-созвучий (основной тон – в теноре) по строфам.

Модальная ладовая система «Fratres» проявляется в следующем:

- использование в теноре модального лада – неоктавного гемииольного с устоем *g*, иниций которого – g^1 , финалис – *G*. Наличие в общем звукоряде двойной терции (*b / b*) никак нельзя называть альтерацией, так как использование звуков *b* и *b* строго разграничено музыкальными пластами: *b* появляется только в *tinnabuli*-голосе, *b* – в теноре и его *vox organalis*'e;
- строгое соблюдение избранного звукоряда на всём протяжении произведения;
- использование определённой группы мелодических формул, характеризующих данный звукоряд. Отношение между тонами попевок выстраивается по чисто модальным принципам, далёким от классического тонального тяготения;
- модальное многоголосие. Во «Fratres» мы имеем дело с многоголосием полифонического склада, целиком основанном на модальности. Вертикальные созвучия состоят исключительно из ступеней данного звукоряда;
- каждая ступень здесь может быть ладовым центром (центр определяется по финалису тенора). В каждой строфе ладовый центр меняется. Если рассматривать устой не как отдельный звук, а как полифоническое созвучие из трёх звуков (ведь у нас модальное многоголосие), то мы убедимся в том, что устой не обязательно должен быть консонантным. Пярт как бы играет с аккордами: в первой строфе всё вполне традиционно: тоника – это трезвучие *G-dug*, во второй – *Es-dug*, а вот дальше он принимает за начальное устойчивое созвучие разные диссонансы: малый септ-кварт – в 3-й строфе, большой септ-кварт – в 4-й, и секст-трифон – в 6-й строфе (см. Пример № 14).

2. Модальность как склад мышления

Модальность следует рассматривать в более широком смысле этого слова: это не только звуковысотная система, но и определённый тип музыкального мышления и мировоззрения. Модальность можно понимать и как умение мыслить в разных параметрах. Для Пярта модальное мышление заключается в первую очередь в избирании модуса в каждом параметре.

Как известно, эпоху средневековья модусом называли ритмическую или мелодическую (или ритмо-мелодическую) формулу. Лады в западной церковной музыке также назывались модусами.

Но поскольку термин «модус» переводится с латинского языка как мера, образец, модель, способ, то для Пярта модус – это нечто большее, чем звуковысотная система, это:

- ритмическая, мелодическая, ладовая, метрическая, фактурная и интервальная формулы; форма произведения, принцип формообразования – это ещё один модус;
- вся эпоха средневековой композиции в целом, все её музыкальные техники воспринимаются Пяртом как образец;
- вся духовная культура средневековья;
- главное отличие средневековья от других эпох – это понимание деятельности музыканта именно как служителя, а не как артиста. В ту эпоху живописцы назывались иконописцами, певцы – певчими, а композиторы – распевщиками.

Приведённые пары понятий имеют совершенно различный смысл. Так, например, певец – это артист, который поёт перед публикой и для публики, он не может петь без контакта с ней; певец – персона важная, требующая к себе всеобщего внимания; многие арии писались в расчёте на конкретного исполнителя. Певчий – это в первую очередь безымянный служитель храма (в первые века христианства певчими были только священнослужители – отсюда и происходят слова «клир, клирос»). Поёт он для Бога, а не для людей, стоящих в храме; средневековые певчие не имели возможности выбирать, что им петь, все тексты и напевы были заданы уставом, и если и корректировались, то не певчими, а священником, настоятелем храма.

Если композитор мыслит о себе как о творце (он сам – создатель своих произведений), то распевщик (средневековый композитор) воспринимает себя всего лишь как слугу Божьего, который *сам* ничего не может создать, но только с Божьей помощью. Отсюда вытекает невозможность и даже абсурдность осознания написанных распевщиком произведений как своих собственных.

Отличие модального мышления от тонального

Отказываясь от тонального мышления, Пярт пытается воскресить утерянный к XX веку модальный склад музыкального мышления, который существовал в эпоху средневековья.

Тогда композиторы совсем по-другому относились к самому процессу сочинения и к вопросу авторства. Они не считали созданные ими произведения своими творениями: ведь совсем новые произведения тогда не создавались, они писались на основной напев, взятый из хорала. Напевы григорианики воспринимались как данные свыше (напевы григорианских хоралов были канонизированы ещё в VI веке). Сочинялись все произведения для Бога, как дар Ему. То есть, основной напев «дал Господь», созданное с Его помощью песнопение посвящено Ему же. Тогда какая разница, кто написал?

Недаром до нас дошло такое количество произведений, чьи авторы не известны.

Тональный же склад мышления подразумевает полноценное участие композитора в написании произведения, осознание им того, что он – единственный автор своего творения.

Такое различие в вопросах творчества отражается и на различии техник сочинения. Если тональность даёт композитору полную свободу действий в выборе звукоряда, тональности, фактуры, формы, ритма, тембра и т.д., то модальность ограничивает во всём: композитор избирает напев, а значит, ограничивает себя конкретным звукорядом, ритмическим модусом (после XI века) и определёнными мелодическими интонациями.

Пярт, отказавшись от музыкального многообразия, которое ему предлагает наше время, сосредоточился на забытой многими его современниками простой истине, на «простой гамме», как сказал Сальери у Пушкина. И оказалось, что из этого минимума средств можно извлекать беспредельное множество вариантов.

Ограничением свободы, отказом от авторства, установлением модусов (правил) в каждом параметре Пярт вернулся к средневековому пониманию творчества, глубоко христианскому по своей сути. Такой резкий поворот в мышлении Пярта – на самом деле своеобразный авангардистский жест...

3. Черты сериализма и принцип серии

Композитор не забыл ранее им накопленный опыт серийной техники. Он не отрицает абсолютно все завоевания XX века, касающиеся гармонии и композиции. Он берёт от каждой эпохи то, что созвучно его мироощущению, его музыкальному языку. Сериальность импонирует ему своей строгостью, рационализмом, архитектурной стройностью.

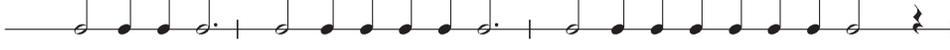
Пярт как бы переносит идею серии из мира тотальной хроматики и атональности в свой мир – мир тотальной диатоники, в модальность.

Каким образом проявляется принцип серии во «Fratres»? Мы не найдём здесь классической серии – определённого звукового ряда, который повторяется на протяжении всей пьесы, подвергаясь всяческому варьированию. Но зато здесь есть характерная для сериалистов работа с множеством параметров, продуманность развития каждого из них. Для композитора важны мельчайшие детали: порядок звуков в микромотиве, количество голосов, способ их сочетания, способы развития материала. Подчинение пропорциям, порядку, числу прослеживаются на уровне ритма, мелодики, фактуры и формы.

Рассмотрим начальное построение «Fratres» – такты 1–8. Начальная тема, при всей своей простоте и легко прослушиваемой гармонии, представляет собой соединение нескольких параметров:

- ритмическая серия:

№1 ритурнель (т. 1): 

№2 строфа (тт. 3–5): 

Как мы видим, в сочинении использованы две различных ритмических формулы, каждая для своего раздела формы: первая – для ритурнеля (назовём её R-серия), вторая – для строфы (S-серия);

- мелодическая серия (тт. 3–5):



Пример № 15.

- метрическая – в первых 8-ми тактах, включая ритурнель, задан порядок смены размера, который будет действовать на протяжении всего произведения:

ритурнель строфа ритурнель строфа

6/4, 6/4, 7/4, 9/4, 11/4, 7/4, 9/4, 11/4, 6/4, 6/4, 7/4, 9/4, 11/4, 7/4, 9/4, 11/4...

- параметр формы. В первых 8-ми тактах представлены все основные формообразующие приёмы, используемые композитором во «Fratres»: строфичность, вариантность, идея круга. Вариантность проявляется уже на уровне первой строфы, принцип круга прослеживается с первых тактов.



Пример № 16. Такты 3–8.

Перечисленные выше параметры действуют врозь: ритмическая серия строфы проводится оstinatно, чередуясь с ритмической серией ригурнеля согласно следующему порядку: 2 R-серии, 2 S-серии, 2 R-серии, 2 S-серии... 2 R-серии.

Мелодическая серия строфы повторяется поочерёдно то в прямом движении, то в сегментированном ракоходе.

При внимательном рассмотрении строфы мы увидим закономерности в построении мелодического и ритмического рисунков – сначала в первом такте строфы даётся ритмомелодическая ячейка (такт 3), и затем показаны два принципа, избранные композитором для её развития: аддиция и ракоход (такты 3–8). Рассмотрим их на примере тенора:

Мелодическая ячейка представляет собой последовательность из четырёх звуков: *g-f-as-g*. По сути это простое опевание звука. Обратим внимание на то, что тема возвращается к тому же звуку, с которого началась. Ритмический рисунок темы прост, но в нём заложена симметрия.

Те приёмы композиции, о которых пойдёт речь – аддиция и ракоход – касаются только «человеческих» голосов – тенора и его *vox organalis*'а. *Tintinnabuli*-голос движется по своим, «неписаным», законам и совпадает с остальными голосами лишь в ритмическом аспекте.

4. Аддиция и сегментированный ракоход

4. 1. Аддиция

Второй и третий такты каждой полустрофы построены на приёме аддиции – «системном наращивании целостных рядов из избранных элементов»³³. В каждом из этих тактов к теме (ритмомелодической ячейке) прибавляется ровно по две четверти. Изобразим это в виде схемы, где «единицей» обозначим все четверти, «двойкой» – половинные длительности, и «тройкой» – половинные с точкой или с паузой:

такт 3: 2. 1. 1. 3;

такт 4: 2. 1. 1. 1. 1. 3;

такт 5: 2. 1. 1. 1. 1. 1. 3.

Аддиция ведёт за собой смену размера, в которой вырисовывается всё та же прогрессия «+2»:

такт 3: 7/4,

такт 4: 7+2=9/4,

такт 5: 9+2=11/4.

Ритмическая прогрессия ведёт за собой мелодическую: ячейка расширяется в каждом такте на два новых звука, принцип опевания и возвращения к исходному тону сохраняется. Прибавляемые звуки расширяют амбитус попевок в каждом последующем такте на одну ступень вниз и на одну ступень вверх. Таким образом, мы видим мелодическую прогрессию: в ячейке задействовано 3 тона (3 ступени лада), в следующем такте – 3+2=5 тонов (ступеней), в третьем такте – 5+2=7 тонов, то есть, полный звукоряд семиступенного лада, в котором написано произведение. Если выписать мелодический и ритмический рисунки этих трёх тактов, то сразу обнаружится симметрия и архитектурная стройность данного построения. (см. выше Пример № 15 и схему ритмической серии строфы).

Если провести ось симметрии в середине каждого такта, то мы заметим такую особенность: ритмический рисунок обеих половинок каждого такта зеркально отражается (с незначительным отличием: начало всегда с половинной доли, а конечный тон – половинная с точкой или половинная с паузой). Что же касается мелодии, то она отражается, но в перевернутом виде. В каждом такте обе половины мелодии направлены вниз. Если бы симметрия была точной, движение было бы разнонаправленным. Здесь симметрия выражается в том, что на сколько ступеней удаляется от ладового устоя первая половина такта, на столько же ступеней приближается к устью вторая его половина. Разница между ними в том, что уход совершается вниз от устоя, а возвращение – сверху от него. (см. ниже Пример №17).

4. 2. Игра числовых значений

Симметрию во «Fratres» можно представить в виде *игры чисел*: устоя лада – звук «соль» – принимается за «0», точку отсчёта. Всё, что ниже – напишем со знаком «-», всё, что выше – соответственно, «+». Спуск или подъём на 1 ступень обозначим как «+ или -1», на 2 ступени – «+/-2», и т.д. В таком случае, каждый такт окажется равен нулю. Насколько бы мы ни удалялись от устоя, результат всё равно будет равен нулю:

такт 3: $g-f-as-g = 0-1+1+0 = 0$
 такт 4: $g-f-es-h-as-g = 0-1-1+1+1+0 = 0$
 такт 5: $g-f-es-d-c-h-as-g = 0-1-1-1+1+1+1+0 = 0$

Пярт использует игру чисел не просто так; через неё раскрывается глубокий философский смысл: «0» в понимании Пярта – это не просто точка отсчёта, а «начало начал», то бесконечное, неизведанное, откуда все мы начинаем своё земное существование и куда все придём. И как бы мы ни проводили свою жизнь, чем бы мы её ни наполняли – всё равно придём туда, откуда начинали. «Господь возвёл нас из праха, и в прах же обратит...»

4. 3. Принцип ракохода

Теперь поговорим о следующем приёме, применяемом Пяртом во «Fratres»: такты 6–8 сочетают в себе как аддицию, так и ракоход. Ритмический рисунок этих трёх тактов в точности повторяет предыдущие три такта, то есть повторяется та же ритмическая прогрессия:

такт 6: 2.1.1.3;
 такт 7: 2.1.1.1.1.3;
 такт 8: 2.1.1.1.1.1.1.3.

Изменению подвергается звуковысотный параметр: никаких новых звуков Пярт не прибавляет. Он использует материал предыдущих трёх тактов, предлагая нам прослушать мелодический рисунок в ракоходе, но не в его традиционном варианте, когда тема звучит от конца к началу целиком, а сегментированно, по тактам. То есть, такт 6 – это ракоход такта 3, такт 7 – такта 4, а такт 8 – такта 5. Такое сочетание двух принципов – ритмической аддиции и мелодического ракохода – редкое явление в музыке.

4. 4. Индивидуальность лада

Лад «Fratres» определить не так просто, как это может показаться на первый взгляд.

Даже в определении звукоряда могут быть различия: можно рассматривать звукоряд каждого голоса по отдельности. В таком случае, у тенора и у его органального голоса – звукоряд доминантового лада (доминантовым его можно назвать с большой долей условности, но об этом позже), *tintinnabuli* построен на звуках трезвучия *g-moll*. «Звукоряд» бурдона ещё проще, чем у *tintinnabuli*: он состоит из двух звуков – квинты *g-d*.

Но есть и второе решение: если выписать в линию звукоряда все звуки, встречающиеся в произведении, то мы получим семиступенный, т. е. неоктавный лад. К диатонике этот лад никак не относится, так как мы имеем дело с вариантными ступенями. Хроматикой его тоже нельзя назвать, так как здесь не встречаются два полутона подряд. Стоит трактовать его как гемольный лад микстовой структуры.

Нужно говорить о наличии полимодальности, так как мы имеем дело с двуладовостью: в разных голосах – разные звукоряды и разные лады. Важен тот факт, что двурцовость рассредоточена не только по разным голосам, но она ещё разбита во временном параметре – в рамках одной вертикали си-бемоль и си-бикар не встречаются.

Нижний тетраход звукоряда совмещает в себе характерные черты двух ладов – доминантового и фригийского, поэтому можно назвать такой лад фригийско-доминантовым. Но термин «доминантовый» сам по себе уже подразумевает наличие тональных связей внутри лада, потому он не совсем корректен в нашем случае. Нам кажется целесообразным «окрестить»

Тенор, строфа 1:

The image shows two staves of musical notation for the Tenor part, Strophe 1. The first staff contains measures 3, 4, and 5, and the second staff contains measures 6, 7, and 8. Each measure is marked with a 'T.' and a measure number. Interval markings with arrows indicate the stepwise movement between notes: measure 3 (+1, -1), measure 4 (+2, -2), measure 5 (+3, -3), measure 6 (+1, -1), measure 7 (+2, -2), and measure 8 (+3, -3).

Пример № 17.

общий звукоряд лад тенора лад tintin.

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'общий звукоряд' (general sound row), the second 'лад тенора' (tenor mode), and the third 'лад tintin.' (tintinnabuli mode). Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff.

Пример № 18.

общий лад пьесы как *фригийско-гемиольный с двойной терцией*.

Итак, мы имеем дело с индивидуализированным микстовым звукорядом, состоящим из двух соединённых тетрахордов: фригийского плагального и гемиольного, с общим устоем in *g*.

Сходство со средневековыми ладами

1) Само происхождение двойной терции связано с эпохой раннего средневековья – с практикой пения параллельных органумов. Значок бекара был придуман как способ избегания тритонов между органальным и принципиальным голосами. Если раньше певцам для избегания диссонантных созвучий приходилось оставлять органальный голос на одной высоте (то есть, применять технику бурдона), то после нового изобретения появилась возможность охватывать больший диапазон звукоряда, распетый параллельными интервалами.

2) Устой лада «Fratres», подобно плагальным модусам, расположен на 4-й ступени.

3) Кроме того, звукоряд тенора в почти совпадает с IV плагальным (гипофригийским) ладом (если не считать отсутствия восьмой ступени и наличия третьей высокой ступени).



Пример № 19.

Ладовое своеобразие

Теперь рассмотрим, в чём проявляются индивидуальные черты лада «Fratres»:

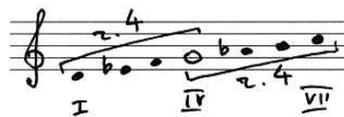
Рассмотрим средневековые лады (или по-другому модусы). Они состоят из восьми ступеней, где восьмая и первая – это одна и та же нота через октаву, но отношение к ним разное. Например, в первом автентическом ладу финалисом является 1-я ступень – d^1 , соответственно 8-я ступень – d^2 – по своей функции не тождественна финалису. Другой особенностью средневековых ладов является то, что их звукоряд строился на соединении интервалов квинты и кварты (в разном порядке, в зависимости от наклонения лада: автентические – с финалисом на 1-й ступени – строились из сцепления квинты и кварты, а плагальные – с финалисом на 4-й ступени – из кварты, а затем квинты). Рассмотрим строение I и II григорианских модусов:



Пример № 20.

У Пярта нет ни того, ни другого: мы здесь не найдём восьмиступенности внутри строфы, так как амбитус мелодических попевок одной строфы не превышает диапазона септимы, соответственно у него не может быть и строения звукоряда по типу квинта+кварта, потому как не достаточно ступеней.

Особенность данного звукоряда как раз и заключается в том, что ладовый устой находится в самом центре звукоряда. Соответственно звукоряд строится из сцепления двух кварт, так как расстояние от ладового центра до крайних ступеней звукоряда одинаковое и равно кварте:

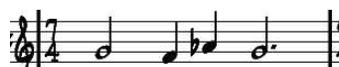


Пример № 21.

В средневековых ладах мы находим следующие модальные функции: инициий (начальный тон попевки), реперкусса и финалис. Обычно эти функции распределялись между разными тонами, по крайней мере, реперкусса и финалис – это всегда разные тоны.

У Пярта все эти три ладовых категории сливаются в одном тоне – в звуке «соль». Он – одновременно и начало и конец, альфа и омега, и центр звукоряда. Вокруг него вращаются, с него начинаются и им заканчиваются все мелодические попевки первой и последней строф. Остальные ступени лада имеют функцию опевающих, они же – вспомогательные или прилегающие. Можно выделить 3 степени значимости вспомогательных ступеней, которая зависит от того, насколько звуки удалены от центра (рассмотрим на примере 1-й строфы в партии тенора):

f и *as* – звуки, непосредственно опевающие центр лада, появляются в первом такте строфы:



Пример № 22.

es и *b* – могут быть рассмотрены как вспомогательные к ступеням 1-й степени значимости, вводятся во 2-м такте строфы:



Пример № 23.

d и *c* – наиболее удалённые от ладового центра *g*, вспомогательные к ступеням 2-й степени, вводятся в 3-м такте строфы:

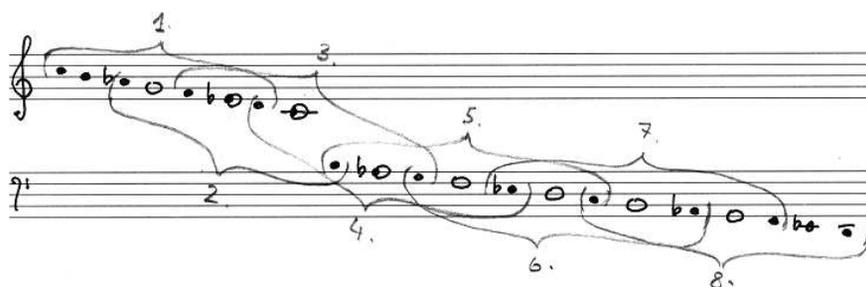


Пример № 24.

Таким образом, мы столкнулись с *супер-индивидуализированным* ладом, имеющим не только уникальное

строение, но и свою *собственную функциональную систему*, которая в последующих строфах будет перенесена на другие ступени лада.

С каждой новой строфой сменяется финалис – он же инициий – он же центр. Общее количество строф равно восьми. В первой и последней строфах финалис – *g*, в других – все остальные ступени звукоряда. (см. таблицу ладовых центров и порядок смены строф) Но если смещается центр – значит, изменяется тоновое соотношение ступеней внутри звукоряда, и, следовательно, изменяется сам лад. Таким образом, в 7-ми разных строфах (как мы помним, 8-я строфа повторяет первую) мы имеем дело с 7-ю разными ладами (7 ладов – по числу ступеней), но при условии, что звукоряд не изменяется. Приведём общий звукоряд всех 8-ми строф (по теноровой партии):



Пример № 25.

Теперь рассмотрим особенности каждого лада:

№ строфы	финалис	интервалика	амбитус	тетраорды
1.	<i>g^l</i>	ч. 4 + ч. 4	м. 7	фригийский + гемиольный
2.	<i>es^l</i>	ум. 4 + ч. 4	ум. 7	локрийский + ионийский
3.	<i>c^l</i>	ч. 4 + ч. 4	м. 7	гемиольный + дорийский
4.	<i>as^u</i>	ч. 4 + ув. 4	б. 7	ионийский + гемиольный
5.	<i>f^u</i>	ч. 4 + ув. 4	б. 7	дорийский + гемиольный
6.	<i>d^u</i>	ув. 4 + ч. 4	б. 7	гемиольный + фригийский
7.	<i>b^b</i>	ув. 4 + ум. 4	м. 7	гемиольный + локрийский
8.	<i>g^b</i>	ч. 4 + ч. 4	м. 7	фригийский + гемиольный



Приведённая выше таблица помогает нам понять, что, несмотря на единый звукоряд, лад каждой строфы по-своему индивидуален, каждый из них имеет свои, отличные от других, интонационные особенности. Различие в чередовании тонов и полутонов, разное положение гемиолы относительно ладового центра, различие в сцеплении тетракордов – всё это влияет на индивидуальность мелодических линий в различных строфах.

Отсюда вытекает ещё одно определение общего лада «Fratres»: «*многопараллельный*» *переменный лад*.

Приведённые выше индивидуальные черты лада «Fratres» были выделены исходя из звукоряда и мелодических попевок тенора и его органалиса, но они совсем не касаются *tintinnabuli*, так как этот голос движется по совершенно другим принципам.

Лад *tintinnabuli* и бурдона – это некая константа, от которой сначала уходят, а затем возвращаются все остальные голоса произведения.

5. Форма произведения

Характерной чертой стиля Пярта является его приверженность к стройным, пропорционально выверенным формам, где взвешен каждый такт, и каждая нота вычислена. Форма «Fratres» также поражает своей архитектурностью.

В основе произведения лежит строфическая форма с ригурнелем, вариантность применяется как принцип развития материала.

5.1. Черты рефренности

При первом же прослушивании улавливается некий повторяющийся раздел – ригурнель, который чередуется с похожими между собой по строению музыкальными фразами – строфами.

Зародившись в эпоху позднего Ренессанса в конце XVI столетия, рефренная форма воплотила в себе все идеи, поиски этого времени. Соответственно, её можно рассматривать как «визитную карточку» Ренессанса.

Рефренная форма происходит от итальянских народных серенад, которые исполнялись вечером во время прогулок по улицам. Они имели следующее строение: «сначала поётся серенада на два, три или большее число голосов; затем идёт инструментальная вставка (скрипки, лютни, гитары, теорбы или другие инструменты); после этого снова поётся куплет или часть серенады; опять вступают инструменты – так идёт смена вокального и инструментального исполнения. Инструментальные вставки называются ригурнелями. Я считаю, что этот термин означает повторное возвращение к первоначальной гармонии»³⁴.

Строение серенады, описанное Преториусом в трактате «Sintagma musicum», почти полностью совпадает с современным определением рефренной формы, данным М. Катунян в своей статье, посвященной этой

форме: «Рефренной мы называем такую текстомузыкальную форму, которая основана на чередовании повторяющейся хоровой или же инструментальной темы (рефрена, ригурнеля) с вокальными строфами. К специфическим её чертам относится противопоставление тутти в повторяющейся части и соло или ансамбля в строфах либо контраст инструментального и вокального исполнения. Нередко это сопровождается также контрастом метрики: в рефренах – совершенной, в строфах – несовершенной»³⁵.

Рефренная форма применялась не только в вокальных и вокально-инструментальных, но и в чисто инструментальных сочинениях. В дальнейшем от неё произошло множество форм разных типов, такие как куплетное рондо, концертная форма, разного вида ригурнельные формы³⁶. Пярт обращается именно к рефренной форме, а не к более поздним её «родственникам», но при этом использует её для написания чисто инструментальной музыки.

Чем привлекла Арво Пярта рефренная форма? Во-первых, своей простотой, предсказуемостью, легко угадываемым порядком. Данную форму отличает цикличность обновления и повторения и, как следствие, появляется эффект ожидания: уже после второго ригурнеля слушатель догадывается, что будет звучать дальше. Повторение – синоним возвращения, а это слово является одним из ключевых в эстетике Пярта. А раз есть возвращение, значит, есть символ круга как одного из наиболее архаичных приёмов формообразования. Движение по кругу, циклическая повторность, рефренность – «метафоры вечности»³⁷. Круг для Пярта есть олицетворение единицы, как и Бог суть Единое.

Обратимся к ригурнелю во «Fratres». С него начинается пьеса, каждый последующий раз он звучит точно так же, как в начале, без изменения. Можно сказать, что он неподвластен временным изменениям: это некая константа, к которой мы периодически возвращаемся. Ригурнелем открывается произведение, им же и заканчивается, т.е., в нём соединены начало и конец. Интересен тот факт, что Пярт сохраняет одну характерную для Ренессанса черту, а именно – применение в ригурнеле совершенной метрики (6/4, если мыслить как 3/4+3/4). Ещё со времён средневековья совершенная метрика символизировала божественное начало, что связано с символикой числа 3.

Все перечисленные выше признаки ригурнеля: использование совершенной метрики, его неизменяемость и периодическое повторение – говорят о его значимости и символичности в данном сочинении. Что он символизирует? К чему такому важному постоянно возвращает нас композитор? К первоосновам бытия, к Началу начал, к ответу на все вопросы.

Во-вторых, Пярту импонирует игровой аспект рефренной формы: это форма-игра с заранее заданными

Раздел формы: R=ритурнель S=строфа	R1	S1	R2	S2	R3	S3	S4	R4	R5	S5	R6	S6	R7	S7	R8	S8	R9
Кол-во тактов	2	6	2	6	2	6	2	6	2	6	2	6	2	6	2	6	2

правилами, и это стимулирует композитора к рациональному конструированию. Пярту, как композитору, воспитанному в рамках западноевропейской культуры, присущ рациональный склад мышления. Высокая духовность, заложенная в его музыке, сочетается со строгостью и дисциплиной мысли.

Рациональность пяртовского мышления проявляется, в первую очередь, в стройности и пропорциональности создаваемых им форм. Все его сочинения отличаются монолитностью, целостностью, завершённостью. «Fratres» – не исключение.

В схеме наглядно показано, насколько проста и стройна форма сочинения: каждый ритурнель занимает ровно 2 такта, каждая строфа равна 6-ти тактам, общее количество строф – 8, ритурнелей – 9.

5. 2. Вариантность

Форму этого произведения отличает заданность и повторность не только на уровне ритурнеля, но и внутри строфы: вторая половина строфы – это повторенная в ракоходном варианте первая половина. Кроме того, все строфы сочинения являются по сути мелодическими вариантами, т. е., в какой-то степени повторением первой строфы. Здесь мы подошли ко второму принципу формообразования, использованному во «Fratres».

Рефренная форма сочетается с принципом вариантности. Каждая строфа – это вариантное повторение предыдущей. Тематический материал 1-й строфы служит в таком случае основой для «вариаций» в последующих строфах. Фактура, мелодический и ритмический каркас в каждой строфе остаются прежними, как в первой. Изменяется только высота, и, соответственно, изменяется лад и гармонические последовательности строфы.

6. Внемузыкальные формообразующие принципы

Несмотря на многочисленные отсылки к средневековью и Возрождению, «Fratres» – это произведение, целиком принадлежащее своему времени. На это указывают использованные Пяртом различные приёмы, являющиеся завоеванием сугубо XX века. К ним относятся сериальная техника, свободный диссонанс, внемузыкальные формообразующие принципы.

Форма «Fratres» интересна тем, главной движущей силой развития музыкального материала являются не гармония и не мелодика, а внемузыкальные параметры. В данном случае главными факторами формообразования становятся идея круга и символика чисел. Классические музыкальные приёмы здесь играют второстепенную роль.

6. 1. Символ круга

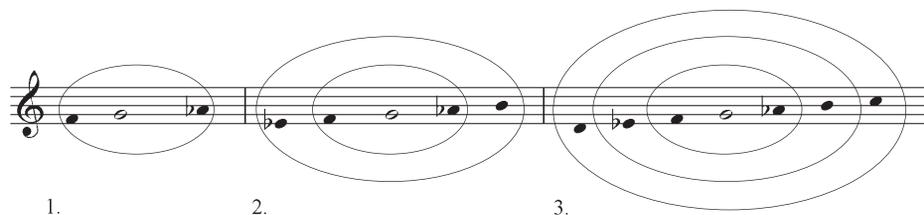
Круг – это древнейший символ, применявшийся ещё в первобытных обрядах. Круг – «метафора полноты и выстроенности Космоса», круг символизирует объединение, единство множества. Недаром говорят: «в кругу семьи», «пить вкруговую», «круглый стол»... Замкнутость круга означает цельность. Символ круга воплощён в хороводе, или коло³⁸.

Уже в самом названии «Fratres», что означает «Братство», заложена идея единства, объединения, поэтому идея круга как символа единства замечательно вписывается в концепцию произведения. Круг – это своего рода программа произведения.

Символ круга прослеживается здесь на нескольких уровнях:

- 1) в рамках каждого такта строфы;
- 2) на уровне мелодического развёртывания внутри строфы;
- 3) на уровне формы.

Здесь каждый такт построен на удалении и последующем возвращении к ладовому центру. Круг охватываемых ступеней звукоряда постепенно расширяется от первого к третьему такту каждой полустрофы. Нелегко заметить определённый порядок в расширении внутритактовых кругов, он вытекает как следствие использования приёма аддиции. Мы видим, что в рамках трёхтактового построения мелодия постепенно раскручивается, как будто по спирали, становясь в каждом последующем такте ровно на один уровень шире. Приведём порядок «раскручивания» мелодической спирали на примере первой строфы. Спирали последующих строф будут аналогичны первой, с той лишь разницей, что их местные финалисы будут располагаться на других ступенях звукоряда:



Пример № 26.

Круг во «Fratres» – символ единства в многообразии. На уровне всей формы в целом мы наблюдаем постепенное расхождение двух основных пластов произведения: «божественных голосов» (бурдон и *tintinnabuli*) и «человеческих» (тенор и его органальный голос). В первой строфе их финалисы совпадают (в обоих пластах финалис – *g*), дальше верхний пласт – тенор и органальный голос – постепенно удаляются от центрального устоя сочинения, проходя по *кругу*: каждая ступень лада становится в своё время местным финалисом какой-либо одной строфы (порядок смены финалисов см. в Примере № 25 и в последующей за ним таблице).

Всё это время, пока мелодические («человеческие») голоса блуждают по кругу бытия, бурдон и *tintinnabuli* остаются верны главному устью – *g*. В последней, восьмой строфе произведения круг замыкается, голоса вновь обретают единство, но на новом уровне: единство в последней строфе – более тесное по сравнению с первой. В первой строфе мелодические голоса и бурдон разграничивались в пространстве: их отделял интервал в две октавы. Но постепенно, от строфы к строфе, расстояние между неподвижным бурдоном и верхним пластом сокращается за счёт того, что мелодические голоса спускаются на терцию вниз в каждой последующей строфе. К восьмой строфе расстояние между пластами становится равным нулю, потому мы и можем говорить о единстве на новом уровне, о ещё большей сплочённости голосов по сравнению с первой строфой.

7. Сонантный уровень

Сонантная градация (сонантный уровень) служит важным фактором в построении формы произведения. Она издавна использовалась композиторами, применявшими её параллельно с другими, более сильными параметрами, но в XX веке сонантная градация



Пример № 27. Сравнение финалисов первой и последней строф.

становится самостоятельным параметром, нередко имеющим огромное влияние на построение формы произведения.

Сонантная градация во «Fratres» может быть рассмотрена на разных уровнях композиции:

- на уровне всего сочинения в целом;
- в рамках каждой строфы;
- в рамках мелодической фразы, т.е., каждого такта.

На уровне развития всей пьесы наблюдается постепенное повышение, а затем понижение сонантики, т.е., сначала мы видим её смещение в сторону диссонанса, а потом – в сторону консонанса.

Проведём сравнительный анализ общего уровня сонантности всех строф. Главным критерием сравнения для нас будет являться то, какое созвучие избирает композитор в качестве начального и конечного устоев (иниция и финалиса).

Приводим таблицу соотношения инициия и финалиса внутри каждой строфы. Наши вычисления опираются на таблицу градации сонантности, приведённую Ю.Н.Холоповым в его учебнике «Задания по гармонии для композиторов»³⁹:

порядков. № строфы	иниций в интерв. обознач.	финалис в интерв. обознач.	иниций в числов. обознач.	финалис в числов. обознач.	общая сумма иниц.+фин
1	маж. ₃₅	маж. ₃₅	2,1	2,1	4,2
2	маж. ₃₅	маж. ₃₅	2,1	2,1	4,2
3	М.мин. ₇	маж. ₃₅	маж. ₃₅	2,1	5,31
4	Б.маж. ₇	маж. ₃₅	маж. ₃₅	4,3	9,41
5	Ум. ₆	М.мин. ₇	мин. ₃₅	4,1	8,3
6	маж. ₆	Б.маж. ₇	тритон-септ	2,2	4,4
7	маж. ₆	Ум. ₆	Малый ₄₇	2,2	4,4
8	маж. ₃₅	маж. ₆	маж. ₆	2,1	4,2

Увеличение числового показателя равно увеличению диссонантности (другими словами, повышению сонантности). В таком случае мы заметим постепенное возрастание и убывание (спада) диссонантности как в инициии, так и в финалисе. Вывод данного анализа состоит в том, что наивысшая точка сонантности находится в 4-й строфе.

Финалис в средневековом понимании – это устойчивый тон, точка покоя. В модальной полифонии средневековья и Возрождения диссонанс никогда не избирался композитором в качестве местного финалиса. Что же мы видим у Пярта? Финалисы центральных строф представлены диссонантными созвучиями. Т. е., Пярт принимает за точку покоя диссонанс, ставя его вместо консонанса. Назовём такой приём *сонантной инверсией*. Сонантная инверсия усиливает напряжение, она указывает на гармоническое напряжение центральных строф, т.к. то, что должно быть точкой покоя, консонансом, замещается на его антипод – диссонанс.

Сонантная инверсия – важный формообразующий фактор во «Fratres». На «подвешенное состояние» трёх центральных строф указывает ещё то, что инициий и финалис обозначены разными конкордами. Если мы посмотрим на таблицу, то увидим, что инициий и финалис 1-й, 2-й, 6-8-й строф обозначены одинаковыми созвучиями, тогда как в центральных строфах они разные. Как мы видим, идея круга в этих строфах не выдерживается, т.к. не все голоса возвращаются к своему начальному тону – инициию. В теноре и органальном голосе инициий и финалис совпадают. На смену созвучий влияет *tintinnabuli*. Именно он создаёт различие вертикалей в инициии и финалисе, что ведёт к усилению неустойчивости в середине произведения.

В рамках каждой строфы наблюдается повышение уровня сонантности к 6-му, т. е., последнему, такту строфы.

Мелодические фразы мы будем именовать «сонантными фразами». При анализе уровня сонантности внутри каждой сонантной фразы мы пришли к выводу, что целесообразно разделить их на несколько типов:

- фразы с иницием и финалисом в виде маж. 35 (строфы №1, 2, 8);
- фразы с иницием и финалисом в виде маж. 6-аккорда (строфы №6, 7);
- фразы, в которых инициий более диссонантный по сравнению с финалисом (строфы №3, 5). Этот тип ячеек делится на две группы: фразы, где финалис является консонансом (трезвучием) (строфа №3), и фразы, в которых финалис – диссонанс (строфа №5);
- фразы, где инициий и финалис наиболее диссонантны (строфа №4).

В разных типах сонантных фраз уровень сонантности развивается немного по-разному.

Заключение

«Fratres» – это глубоко индивидуальное произведение, его индивидуальность проявляется в каждом параметре. Индивидуальность творения – черта «нового» времени, если мы вспомним, в эпоху средневековья эталоном был канон, выходить за рамки которого запрещалось эстетикой той эпохи. Но одновременно с индивидуальностью мы видим, что Пярт стремится к отказу от авторства, от личностного аспекта.

Таким образом, мы имеем дело с сочетанием в рамках одного произведения двух антиномий: индивидуальность ≠ отказ от авторства.

В 3-й главе мы рассмотрели, техники каких эпох повлияли на метод композиции Арво Пярта, представленный на примере его «Fratres». Мы пришли к выводу, что, заимствуя из каждой исторической техники некоторые приёмы, Пярт всегда преломляет их по-своему, он «вписывает» их в рамки своего мировоззрения. Так, например, он берёт принцип голосоведения из строгого органа IX–X веков, но избирает свой интревал дублировки – дециму. Из техники Машо он заимствует идею палиндрома (ракоход), но изобретает индивидуализированный приём – сегментированный

3-я строфа

4-я строфа

Пример № 28.

ракоход. Используя техники XX века, он трактует их всегда в рамках своей концепции.

Какое многообразие техник и приёмов мы находим в его произведении:

- строгий органум,
- мелизматический органум,
- техника написания свободных органумов, школа Нотр-Дам,
- изоритмическая техника,
- палиндром,
- серийная техника и сериализм,
- техника сонантного регулирования,
- использование свободных диссонансов,
- модальность: ритмическая и ладовая,
- применение индивидуализированного звукоряда,
- полиладовость,
- статическая тональность.

И при всём этом многообразии – модальный склад мышления. Казалось бы, композитор сочетает несочетаемое. Модальность подразумевает ограниченность в средствах, а тут – такое разнообразие. Парадокс заключается в том, что вся эта палитра техник раскрывается нами благодаря тому, что Пярт с самого начала ограничил себя определённым кругом средств, и тем самым дал себе свободу творчества. Другими словами, он находит в минимуме средств бесконечное множество вариантов.

Появляется вторая пара противоположностей: самоограничение в средствах ≠ множество техник и вариантов.

Вспомним один из парадоксов христианского верования: ограничивая себя, мы накладываем на себя определённые запреты, которые позволяют нам спастись от грехов. А ведь именно грех – то единственное, что делает человека несвободным.

Думаю, что это одна из тех простых истин, которую Пярт попытался передать в своём сочинении. Другая истина – Единство: Бог Един в трёх лицах, все мы – часть целого, мы сливаемся в Нём, в Его вечном бытии. Церковь учит, что все христиане – это Тело Христово, все мы – часть Единого Совершенного Организма. Именно поэтому для каждого христианина столь важно участие в общецерковных таинствах, в первую очередь, в Божественной Литургии и Причастии. Таинства помогают ощутить это всеобщее единство.

«Fratres», переводимое с латыни как «братия», – это на самом деле духовная, а не светская музыка. Но только эта музыка не предназначена для исполнения на службе. «Fratres» является своего рода проповедью, обращённой ко всем нам, к «братиям и сестрам», как сказал бы священник. И в то же время «Fratres» – это молитва монаха-аскета, устремлённая ввысь, в мир горний, к Богу.

Ссылки

- ¹ Савенко, С. «Musica sacra Арво Пярта». In: *Музыка из бывшего СССР*, вып. 2, М., 1996, с. 212.
- ² Савенко, С. «Строгий стиль Арво Пярта». In: *Советская музыка*, 1991, №10.
- ³ Кузнецова, М. «Sacra nova: служение и молитва». In: *Музыкальная академия*, 2007, №1.
- ⁴ Токун, Е. «Tintinnabuli: стиль и техника». In: *Музыкальная академия*, 2007, №1.
- ⁵ Сиитан, Тоомас. «Арво Пярт – песни изгнанника». In: *Музыкальная академия*, 1999, №10.
- ⁶ Осецкая, О. «О роли слова в произведениях tintinnabuli А. Пярта». In: *Музыковедение*, 2009, №1.
- ⁷ Катунян, М. «Новый тривий XX века: звук, число, обряд». In: *Миф, музыка, обряд*, М., 2007.
- ⁸ Пелецис, Г. «Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта». In: *Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст*, М., 2004.
- ⁹ См. <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/perm.html#part>, <http://www.linusakesson.net/music/fratres/index.php>
- ¹⁰ Elste, Martin. *An interview with Arvo Pärt*. Цит. По: Савенко, С. «Строгий стиль Арво Пярта». In: *Советская музыка*, 1991, №10, с. 16.
- ¹¹ McCarthy, Jamie. *An interview*. Цит. по: Савенко, С. «Musica sacra Арво Пярта». In: *Музыка из бывшего СССР*, вып. 2, М., 1996, с. 212.
- ¹² *Klangwelten der Langsamkeit und Stille*. Цит. по: Токун, Е. «Tintinnabuli: стиль и техника». In: *Музыкальная академия*, 2007, №1, с. 221.
- ¹³ Savall, J. «Arvo Pärt – Harmonie zu zwei Stimmen». In: *Classica*, 2000–2001, № 28, р. 26–30.
- ¹⁴ Аннотация Н. Пярт к концертам Фестиваля старинной и современной музыки. Цит. по: Токун, Е. Op. cit., с. 223.
- ¹⁵ *Microcosm in the Cathedral. An interview with the composer Arvo Part by Espen Mineur Saetre*. Цит. по: Токун, Е. Op. cit., с. 223.
- ¹⁶ Сиитан, Тоомас. Op. cit., с. 186.
- ¹⁷ Savall, J. Op. cit., р. 26–30.
- ¹⁸ Цит. по: Савенко, С. «Musica sacra Арво Пярта». In: *Музыка из бывшего СССР*, вып. 2, М., 1996, с. 212.
- ¹⁹ Hillier, Paul. *Arvo Pärt. Magister Ludi*. Цит. по: Савенко, С. «Строгий стиль Арво Пярта». In: *Советская музыка*, 1991, №10, с. 17.
- ²⁰ Brodbeck, R., Wächter, R. *Arvo Pärt: Lernen, die Stille zu hören*. Цит. по: Токун, Е. Op. cit., с. 222.
- ²¹ Savall J. Op. cit., р. 26–30.
- ²² Hillier, Paul. *Arvo Pärt*. Цит. по: Токун, Е. Op. cit.
- ²³ *Sowietische Musik im Licht der Perestroika*. Цит. по: Савенко, С. Op. cit., с. 16.
- ²⁴ Elste, Martin. *An interview with Arvo Pärt*. Цит. по: Савенко, С. Op. cit., с. 17.
- ²⁵ Elste, Martin. Op. cit. Цит. По: Савенко, С. Op. cit., с. 19.
- ²⁶ Savall, J. Op. cit.
- ²⁷ Smith, G. *Sources of invention. An interview with Arvo Part*. Цит. по: Токун, Е. Op. cit., с. 229.
- ²⁸ Elste, Martin. Op. cit. Цит. По: Савенко, С. Op. cit., с. 19.
- ²⁹ По данным сайта www.argvopart.org.
- ³⁰ Данные цитаты приводятся из статьи: Катунян, М. «Тенор правит кантатной». К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения». In: *Методы изучения старинной музыки*, М., 1992.

- ³¹ Подробнее см.: Катунян, М. «Новый тривий XX века: звук, число, обряд». In: *Миф, музыка, обряд*, М., 2007, с. 189–191.
- ³² Евдокимова, Ю. *История полифонии, вып. 1: Многоголосие средневековья X–XIV вв.* М., Музыка, 1983.
- ³³ Пелецис, Г. «Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта». In: *Новое сакральное пространство*, М., 2004, с. 144.
- ³⁴ Praetorius, M. *Sintagma musicum*. Bd. 3. Цит. по: Катунян, М. «Рефренная форма XVII века. К становлению музыкальных форм эпохи барокко». In: *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа*, М., 1994, с. 72.
- ³⁵ Катунян, М. Ор. cit., с. 71.
- ³⁶ Катунян, М. Ор. cit., с. 73. См. также: Катунян, М. «Рефренный мотет в истории концертной формы». In: *Юрий Николаевич Холопов и его научная школа*, М., 2003.
- ³⁷ Катунян, М. «Новый тривий XX века: звук, число, обряд». In: *Миф, музыка, обряд*, М., 2007, с. 184.
- ³⁸ Катунян, М. Ор. cit., с. 184.
- ³⁹ Холопов, Ю.Н. *Задания по гармонии для композиторов*. М., Музыка, 1983.
- Лобанова, М. *Западно-европейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. М., 1994.
- Осецкая, О. «О роли слова в произведениях *tintinnabuli* А. Пярта». In: *Музыковедение*, 2009, №1, с. 40–46.
- Пелецис, Г. «Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта». In: *Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст*, М., 2004.
- Савенко, С. «Авангард и советская музыка». In: *Музыка в постсоветском пространстве*, Н. Новг., 2001.
- Савенко, С. «Musica sacra Арво Пярта». In: *Музыка из бывшего СССР*, вып. 2, М., 1996.
- Савенко, С. «Строгий стиль Арво Пярта». In: *Советская музыка*, 1991, №10.
- Сиитан, Тоомас. «Арво Пярт – песни изгнанника». In: *Музыкальная академия*, 1999, №10.
- Симакова, Н. *Вокальные жанры эпохи Возрождения*. М., 2002.
- Смирнов, О. «О тайнах творческого процесса в музыке». In: *Музыкальная академия*, 2002, №2.
- Токун, Е. «*Tintinnabuli* – техника Арво Пярта. Числовая структура *tintinnabuli*». In: *Музыковедение*, 2008, №5, с. 2–9.
- Токун, Е. «*Tintinnabuli*: стиль и техника». In: *Музыкальная академия*, 2007, №1.
- Программы Таллинских фестивалей старинной и современной музыки 1978 и 1998 гг.
- Федотов, В. *Начало западно-европейской полифонии*. Владивосток, 1985.
- Холопов, Ю.Н. *Гармония. Теоретический курс*. М., 1988.
- Холопов, Ю.Н. *Задания по гармонии для композиторов*. М., Музыка, 1983.
- Чердниченко, Т. «Композиция апоследнего двадцатилетия: неканоническая перспектива?» In: *Музыка XX века. Московский форум*, М., 1999.
- Coussmaker, E. de. *His Arvo toire de l'harmonie au moyen âge*. Paris, 1852, p.18.
- Hillier, P. «Pärt, Arvo». In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, L.: Macmillan Published Limited, 2001.
- Hillier, P. *Arvo Pärt*. Oxford, New York, 1997.
- Savall, J. «Arvo Pärt – Harmonie zu zwei Stimmen». In: *Classica*, 2000–2001, № 28, p. 26–30.

Интернет-ресурсы

- Комок, О. *О Гийоме де Машо и его мессе*, <http://laterna-magica.narod.ru/rus/paper/machaut.htm>, 2008 10 14.
- Петров, А. *Краткая статья об истории музыки в эпоху средневековья*. <http://www.patric.ru/page.asp?id=253>, 2008 01 12.
- Решетняк, Л. *8 очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства*, http://www.ashtay.ru/main/texte/palindrom/palindrom_index.htm, 2008 11 16.
- Шлапинс, Илмарс. *Один день с Арво Пяртом*, <http://www.irms.ru/pyart.html>, 2010 06 01.
- Felsenfeld, D. «A composer for complicated times». In: *Andante magazine*, 01 March 2001, <http://www.andante.com/article/article.cfm?id=10631>, 2010 06 01.
- Owens, L. «Miserere and minimalism». In: *Spike Magazine*, June 1st 2000, http://www.arvopart.info/pressarchive_files/20000601.html, 2010 06 01.

Summary

The individuality of the composition is the feature of “new” time. However, as we know the aesthetics of the Middle Ages – the canon – was the model which limited the autonomy of composers. *Fratres* is a very particular piece. However, we note that Pärt, like medieval masters, longs to resign his authorship.

Therefore, we have to do with a combination of two oppositions within one piece: *individuality and resignation of the authorship*.

In the third chapter, we examined the techniques of different periods, which influenced Arvo Pärt's method of composition. We concluded that Pärt, taking from each period some technique, always treats it in his own way. Therefore, he applies the method of voice leading from the strict *organum* of the ninth and tenth centuries, but uses the particular interval of doubling – *decima*. He takes the idea of palindrome (retrograde) from Machaut's technique but chooses the distinct method – segmented retrograde. Using the techniques of the twentieth century, he always treats them in the ordinary course of his conception.

A variety of techniques and methods are found in his work:

- strict *organum*;
- melismatic *organum*;
- free *organum* of the second Notre-Dame school;
- isorhythmic technique;
- palindrome;
- serial technique and serialism;
- technique of sonant gradation;
- use of free dissonances;
- modality: rhythmical and modal;
- use of individualized scale;
- polymodality;
- static tonality.

Despite such variety, there is a modal mentality here. The composer combines the opposites: modality, which means limited resources, and a variety of techniques. The paradox is that from the beginning Pärt limited the range of techniques and because of it gave himself the freedom of creativity. In other words, he finds a great number of options in the minimum resources.

Therefore, we find the second pair of opposites: *self-limitation of resources and multitude of techniques and versions*.

Here is one of the paradoxes of the Christian faith: self-limitation in pleasures, putting veto on certain things allows us to get rid of our sins. Yet it is the sin, and the only thing that makes people not free.

I suppose, it is one of those truths, which Pärt tried to convey in his piece. The other truth is the unity: God is one in three persons, and all of us are part of the whole, we merge in Him, in His eternal existence.

Fratres, translated from Latin as Brotherhood, is actually spiritual rather than secular music. *Fratres* is a kind of preaching, addressed to each of us, “brothers and sisters”, as a priest would say. However, at the same time *Fratres* is a heavenward prayer of a monk-ascetic.

Santrauka

Kūrinio individualumas glūdi laiko „naujume“. Tačiau, kaip žinome, viduramžių estetikoje kompozitorių autonomiją ribojo kanono modelis. „Fratres“ yra labai savitas kūrinys. Bet jame išryškėja A. Pārto, kaip ir kitų viduramžių meistrų, noras atsisakyti autorystės.

Taigi turime dviejų priešybių derinį viename kūrinyje: *individualumas ≠ autorystės atsisakymas*.

Straipsnyje nagrinėjama skirtingų epochų technika, turėjusi įtakos A. Pārto komponavimo metodui. Darytina išvada, kad A. Pärtas, iš kiekvienos epochos perimdamas tam tikrą techniką, visada traktuoja ją savitai. Jis taiko IX–X a. griežtojo organumo balso valdymo metodą, drauge naudodamas tam tikrą dvigubino intervalą – *decimą*. Perėmęs iš Guillaume'o de Machaut technikos palindromo idėją, A. Pärtas pasirenka individualų metodą – į segmentus suskirstytą palindromą. XX a. technikas jis traktuoja savo sampratai įprastu būdu.

Technikų ir metodų įvairovė:

- griežtasis organumas,
- melizmatinis organumas,
- laisvasis organumas, antroji Paryžiaus Dievo motinos (*Notre-Dame*) mokykla,
- izoritminė technika,
- palindromas,
- serijinė technika ir serializmas,
- sonantinė kaita,
- laisvųjų disonansų naudojimas,
- modalumas: ritmiškasis ir modalinis,
- individualizuotos darnos naudojimas,
- polimodalumas,
- statinis tonalumas.

Nors technikų ir metodų įvairovė nemaža, akivaizdi autoriaus modalinė galvosena. Kompozitorius sujungia priešybes: modalumą, reiškiantį ribotus išteklius, ir technikų įvairovę. Paradoksas tas, kad A. Pärtas iš pradžių ribojo technikų skalę ir rinkosi kūrybiškumo laisvę. Kitais žodžiais tariant, minimalūs ištekliai suteikia jam daugybę galimybių.

Taigi antroji priešybių pora: *savęs ribojimas išteklių prasme ≠ technikų ir versijų gausa*.

Prisiminkime vieną krikščioniškojo tikėjimo paradoksą: apribodami malonumus, drausdami sau tam tikrus dalykus, galime atsikratyti nuodėmių. Nuodėmė daro žmones nelaisvus.

Tai viena paprastų tiesų, kurias A. Pärtas mėgina perteikti savo kūrinyje. Kita tiesa yra vienovė: Dievas yra vienas trijuose asmenyse, o mes visi esame visumos dalis; mes susiliegame Jame, Jo amžinojo egzistencijoje.

„Fratres“, arba, išvertus iš lotynų kalbos, „brolija“, yra veikiau bažnytinė nei pasaulietinė muzika. „Fratres“ – tai tam tikras pamokslas, skirtas kiekvienam iš mūsų, kunigo žodžiais tariant, „broliams ir seserims“. Drauge „Fratres“ – vienuolio asketo malda į dangų.