

Юлия Пантелеева

СОВРЕМЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ: МИНИМУМ ИЛИ МАКСИМУМ? ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Изучение принципов организации музыкальной композиции — искусствоведческая задача, не теряющая своей актуальности. Воспринимать сочинение в полноте его формосодержательного единства не означает отказа от детального исследования конструктивной идеи. «Пренебрегая формой, нельзя создать произведение искусства» [1, 562] — это высказывание Фридриха Дюрренматта красноречиво свидетельствует об отношении самих творцов к так называемой формальной стороне художественного текста.

Из числа многообразных конструктивных приемов, присущих современным музыкальным композициям, остановимся на тех, суть которых можно обобщенно передать известными словами пушкинского героя: «Для меня / Так это ясно, как простая гамма» [4, 442]. Лаконичная фраза мгновенно устанавливает связь между областью отвлеченных философских проблем (поиск истины) и миром вещей очевидных и элементарных, если судить о них с позиций высокого композиторского мастерства. Однако сохранит ли это сравнение свой смысл, будучи перенесенным в контекст современной музыки? Останется ли релевантным отождествление гаммы с идеей ясности и простоты, учитывая, например, тезис современного философа о том, что «простые вещи могут быть получены только сложным путем» [3, 92]?

В качестве предварительного замечания отметим, что гамма будет рассматриваться нами как некое единство, фигурирующее в композиции в своем целостном виде. Какие еще структурные идеи могут быть с ней сопряжены, при том что основной признак (неизменный порядок в расположении звуковых элементов) останется *sine qua non* — непременным условием ее существования? Каково художественное задание, стоящее за применением гаммы, и что собой представляют происходящие с ней структурные метаморфозы?

Объектом нашего рассмотрения станет произведение выдающегося современного композитора Арво Пярта «*Solfeggio*» (1963) для смешанного хора *a cappella*¹, посвященное эстонскому дирижеру Эри Класу. Сочинение представляет собой замечательный образец художественного осмысления музыкального материала, взятого в своей почти предельной простоте: за основу взята до-мажорная гамма, многократным повторением которой на первый взгляд и исчерпывается вся композиционная логика пьесы. Звукоряд диатонической гаммы, с одной стороны, богато представлен в объемном хоровом изложении, а с другой — дан по-производственному просто, чему способствует и название сочинения, и его текст, семь относительно нейтральных в смысловом отношении сольмизационных слогов. Эта вербальная составляющая произведения воспринимается как необработанный или «сырой» (термин Клода Леви-Стросса) материал, служащий органичным дополнением к «заданной», а не «созданной» звуковой шкале.

Примечательно, что спустя почти полвека после создания «*Solfeggio*» гамма как специальная творческая задача вновь привлечет внимание композитора, хотя диатонической гамме, прежде всего, минорной, принадлежит одно из важнейших мест в музыкальном языке Пярта постсерийного периода, достаточно вспомнить «*Cantus in Memory of Benjamin Britten*» (1980). Речь в данном случае идет об инструментальной миниатюре — трио-пикколо для скрипки, виолончели и фортепиано «*Scala cromatica*» (2007), посвященной венгерскому музыковеду Андрашу Балинту Варге.

Эстетический образ, заключенный в возвышенно-сосредоточенной звучности «*Solfeggio*», уводит реципиента далеко за пределы задач певческой практики и воспринимается как многогранный художественный символ. Тот факт, что простота выразительных средств и редукция звукового материала оборачиваются полнотой достигнутого художественного результата, особых доказательств не требует.

Попытаемся выяснить, как, ограничившись повторением минимальной структуры, композитор выстраивает некий звуковой космос, выражением максимальной сущности которого оказывается все та же «простая гамма». Заполняя собой все художественное пространство сочинения, она олицетворяет тождество микро- и макрокосмоса. Идея нерасторжимой связи предельного минимума и предельного максимума получила глубокое философское истолкование в трудах Николая Кузанского: «Только непостижимо поднявшись над всякой дискурсивной рассудка, мы видим, что абсолютный максимум есть бесконечность, которой ничто не противостоит и с которой совпадает минимум. *Максимум и минимум* берутся <...> как трансцендентные пределы с абсолютной значимостью: возвышаясь над всем определившимся в количество объема и силы, они *заклучают в своей абсолютной простоте все*» (курсив автора статьи — Ю. П.) [2, 55].

Минимум и максимум, простое и сложное, конечное и бесконечное — эти понятия находят выражение и в сочинении Пярта, где посредством диатонического звукоряда воплощена идея бесконечности космоса. О соотношении

сложности и простоты говорит и сам композитор, в частности, размышляя о всеобъемлющем смысле, заложенном в евангельском изречении: «Корень наших способностей лежит в этой мысли: “В начале было Слово”. Есть много возможных истолкований, но эта мысль имеет нечто общее с античной формулой, которая восстанавливает “*summa summaum*”, нечто чрезвычайно сложное и в то же время невероятно простое» (курсив автора статьи — Ю. П.) [5, 95]. Так же просто и непосредственно композитор соотносит смысл религиозной идеи с конкретным творческим процессом: «без этого Слова ничего не существовало бы. Я думаю, что эту идею следовало бы перенести не только в наши слова, но и в каждую музыкальную ноту, в каждую мысль, в каждый камень» [5, 95].

Попытаемся выяснить, какова роль «каждой ноты» и «каждого камня», составляющих рассматриваемую здесь хоровую миниатюру, и в чем суть конструктивных принципов, которые служат проводниками основной философской идеи?

Обратимся к некоторым музыковедческим интерпретациям. Пол Хиллиер, известный хоровой дирижер и исследователь творчества Арво Пярта, оценивая сонорные качества «*Solfeggio*», назвал сочинение «красивым и утонченным этюдом» (курсив автора статьи — Ю. П.) в тембрах хора *a cappella* <...>» [9, 49]. На то, что данная вещь не лишена исполнительских трудностей, указывает и сам композитор: «“*Solfeggio*” не всякому по силам» [5, 105].

Итальянский музыковед Энцо Ренстаньо, отдавая должное эстетическим качествам небольшой хоровой пьесы, говорит об ощущении скрытой в ней тайны. Поэтично сформулированное высказывание ученого достойно того, чтобы его процитировать: «Невероятная нежность красок этой музыкальной акварели требует чрезвычайно умелого и внимательного исполнения, поэтому автор прав, считая ее одним из самых трудных для исполнения своих произведений. Такие же трудности ждут и того, кто попытается проникнуть в тайну этой пьесы и растолковать ее: кажется, что в неслыханной чистоте тайна музыки Арво Пярта укрыта надежнее, чем в других произведениях» [5, 123].

Выразительный потенциал гаммы раскрывается Пяртом, прежде всего, благодаря приемам «пространственнизации»² (*spatialisation*), создаваемой внутри музыкальной ткани. Сохраняя неизменной структуру звукоряда в том, что касается упорядоченного распределения входящих в него элементов, композитор постоянно меняет способы его вертикальной презентации. Речь идет не только о конструктивном многообразии созвучий, но и об изысканной хоровой инструментровке, достигнутой в условиях квазипуантилистической текстуры и темброво-динамически-регистровой вариабельности каждого звукового «события». Единая пандиатоническая среда, неизменно выдерживаемая на протяжении всего произведения, не является чем-то застывшим, ведь ни одно созвучие не повторяет предыдущее. Таким образом, процесс музыкального становления сочетает в себе как постоянство, так и непрерывно происходящее обновление качества.

В целом обманчивая простота композиционной идеи — а это ровно десять проведенных гаммы — как будто заранее исключает любую попытку увидеть во внутреннем устройстве произведения что-то еще. Авторский комментарий тоже не содержит намеков на какие-либо тайны композиционной техники: «здесь речь всего лишь о гамме (до-ре-ми-фа-соль-ля-си-до), которая принимает форму “четырёхголосного кластера”, поскольку каждый тон стоит непосредственно рядом с другим» [5, 45]. Косвенным свидетельством, поясняющим сущность примененного метода, можно считать следующее авторское высказывание: «В этом сочинении я шел по следам “*Perpetuum mobile*”, но использовал уже не двенадцать тонов, а только семь» [5, 45].

Параллель с инструментальной пьесой, близкой «*Solfeggio*» по времени создания, действительно, оправдана, ведь гамма трактуется здесь именно как упорядоченный ряд звуков (серийный принцип), который, впрочем, не подвергается никаким серийным трансформациям (R, I, RI) и сохраняет свой первоначальный облик от начала до конца.

Взгляд на устройство «*Solfeggio*» как на проявление серийного мышления Пярта — распространенная среди исследователей позиция. Светлана Савенко в одной из работ о композиторе обобщает: «Все сочинения Пярта 60-х годов <...> написаны с применением серийности» [6, 209]. Пол Хиллиер тоже очень определенно говорит о «семизвуковых сериях», присутствующих в этом произведении [9, 49], а Джефферс Энгельгардт усматривает в нем даже «своего рода “диатонический сериализм” (diatonic serialism)» [8, 989]. Не возражает против общепринятой точки зрения на до-мажорную гамму в «*Solfeggio*» как на серию и Томас Ситан [10].

Не вполне разделяя подход, связанный с проекцией термина «серия» на семизвуковой ряд, сформулируем основные принципы работы с этой *scala diatonica*. Процесс метаморфоз, предполагающий сочетание двух начал — стабильного и мобильного, проявляется в том, что стабильным остается не только порядок элементов, но и все диатоническое пространство в целом, абсолютно однородное с точки зрения звукового состава. Мобильность зависит от гармонических, тембровых и динамических преобразований звукового полотна. Гармонические комплексы — прямое следствие вертикализации гаммы, а точнее, последовательного, «черепицеобразного» наложения трех или четырех близлежащих тонов. Регистровая локация звуков оказывается величиной переменной в отличие от строго предустановленного порядка их появления.

Справедливо усматривая в этой хоровой миниатюре «интригующее предвкушение минимализма» (an intriguing foretaste of minimalism) и предвосхищение черт будущего стиля tintinnabuli — «тонкие вариации динамики, регистра и длительности», «диатонические диссонансы», — Пол Хиллиер тем не менее отказывает пьесе в наличии какого-либо иного принципа, отличного от организующей идеи, изначально заложенной в до-мажорной шкале. «Нет никакой строгой системы, — утверждает исследователь, — которая руководила бы распределением высот между четырьмя голосами, хотя все звучание очень

искусно сбалансировано и создает постоянно меняющуюся текстуру из наслаивающихся друг на друга звуков (курсив автора статьи — Ю. П.)» [9, 49]. Собственно, данными словами и ограничиваются в книге Хиллиера его аналитические наблюдения по поводу «*Solfeggio*», хотя структурные приемы «*Perpetuum mobile*», например, освещены в ней довольно подробно³.

Отметим, что сходный тезис о «*неочевидности модели, которой следовал бы порядок вступления голосов* (курсив автора статьи — Ю. П.)» [12, 27], звучит и в магистерской диссертации М. Э. Дж. Вуоринена «Серийные произведения и сочинения в стиле *tintinnabuli* Арво Пярта: Непрерывность процесса». Характеризуя прием варьирования тесситуры и регистрового положения звуков «с целью создать максимум возможных вертикальных вариаций» [12, 28], автор работы все же стремится уловить рациональную идею, которая стояла бы за распределением звуков по хоровым партиям, и предлагает в итоге схему [12, 28], компактно отображающую дистрибуцию практически всех звуков, задействованных в музыкальной композиции (схема 1).

Схема 1. Схема приводится по: M. E. J. Vuorinen. Arvo Pärt's Serial and Tintinnabuli Works: A Continuum of Process

C	D	E	F	G	A	B
S	B	A	T	S	B	T
A	S	B	T	A	S	B
T	A	S	T	B	A	T
B	S	A	B	T	S	A
B	S	T	A	B	A	S
A	B	S	A	T	B	A
S	T	B	S	T	A	B
A	T	S	B	A	S	T
B	S	T	A	S	B	A
T	A	S	T	A	B	S

Исходя из этой схемы, можно было бы, пожалуй, согласиться с устоявшимся среди ученых мнением об отсутствии порядка в распределении звуков по хоровым партиям — настолько свободной и нерегламентированной выглядит общая картина. Добавим, что из схемы можно при необходимости извлечь информацию о частотности появления каждого из звуков гаммы в том или ином голосе: звук *a*, например, ни разу не фигурирует в теноровой партии, а звук *f* лишь единожды возникает в партии сопрано. Данная статистика, впрочем, не обладает художественной значимостью и на первый взгляд только подтверждает мысль Хиллиера об отсутствии системы, стоящей за распределением звуков по голосам.

Наглядно демонстрируя, что все элементы гаммы представлены в «*Solfeggio*» в равной пропорции (по десять раз), схема, внешне напоминающая

магический квадрат серийных форм, оказывается тем не менее не совсем точной — в ней отсутствует 11-й звук *c*, скрытый в финальном созвучии. Эта, казалось бы, малозначимая деталь⁴ тем не менее наделена важной конструктивной функцией, открывающей доступ к целой системе отношений между элементами, прежде всего, теми, которые принадлежат к одному высотному классу, а именно — звуку *c*.

О том, насколько важную роль может играть деталь в художественном произведении, можно судить по следующему высказыванию: «В искусстве ничто не случайно. Иногда одна маленькая подробность, чисто формальная и с первого взгляда как будто даже незначительная, несущественная, оказывается ключом ко всему замыслу, тем концом нитки, потянув за который мы размазываем весь “философический” клубок» [7].

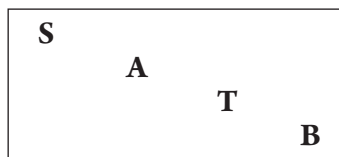
Наша гипотеза состоит в том, что дистрибуция звуков *c* по хоровым партиям далека от произвольности, а отсутствующий на схеме одиннадцатый звук как раз и является тем концом нитки, потянув за который, можно обнаружить скрытый внутренний порядок. Эта *глубинная структура*, как будет подробно показано далее, оказывается несущей конструкцией, удерживающей на себе все здание пьесы.

Взгляд на музыку как на архитектурное сооружение — важное качество мышления Пярта, о чем можно судить по следующим словам композитора: «Когда человек смотрит на произведение искусства, на здание или на что-то новое, то при этом глаза под воздействием нового стимула как бы открываются заново. В музыке то же самое происходит со слухом: мы сразу пытаемся понять внутреннюю логику — как построено это музыкальное здание, на основе каких правил оно держится, не распадаясь» [5, 87]. И еще одно высказывание Пярта о фортепианной пьесе «Für Alina»: «Я построил маленькое здание, маленькое архитектурное произведение» [5, 61].

В «Solfeggio», как нам удалось установить, имеется некая глубинная структура, исчерпывающе отражающая весь архитектурный замысел композиции. Она состоит из трех пространственных фигур, образуемых точками, соответствующими начальному звуку до-мажорной гаммы.

Первая фигура (такты 1–11) образуется как результат прямого нисходящего движения от верхнего к нижнему голосу (*схема 2*).

Схема 2

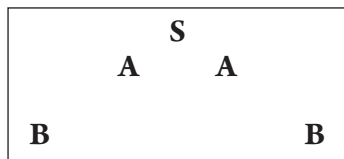


Поясним данное изображение. В каждом из голосов, отмеченных на схеме 2 (SATB), располагается звук *c*, с которого начинается очередное проведение гаммы. Как это выглядит в нотном тексте, можно увидеть на примере 1⁵.

Пример 1. А. Пярт. Solfeggio, такты 1–15

Вторая фигура, симметричная по своим очертаниям (такты 15–29), примечательна отсутствием в ней тенорового голоса (это своеобразный «минус-прием») (схема 3).

Схема 3



Третья фигура (такты 32–36), в отличие от двух предыдущих, горизонтальная, и к тому же предельно лаконичная. Она состоит всего из двух точек (схема 4).

Схема 4



Эту короткую фигуру, представленную в заключительных тактах сочинения, можно увидеть на примере 2.

Пример 2. А. Пярт. Solfeggio, такты 30–36

The musical score shows four staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano part starts with a half note 'so' and a quarter note 'mi', followed by a half note 'si'. The Alto part starts with a half note 'fa' and a quarter note 'si', followed by a half note 're' and a quarter note 'so'. The Tenor part starts with a half note 'mi' and a quarter note 'do', followed by a half note 'fa' and a quarter note 'do'. The Bass part starts with a half note 'la' and a quarter note 'la'. Dynamic markings include *mf*, *dim.*, and *mp*. There are also fermatas over the final notes of each part.

Последняя фигура, вне всяких сомнений, является не чем иным, как звеном, «изъятым» из средней, симметричной фигуры. Памятуя о том значении, которое придавалось тенору в старинной хоровой полифонии (*cantus firmus*), можно допустить, что Пярт таким образом подчеркнул роль тенорового голоса, поручив ему исполнение конструктивно значимого тона.

Не является ли строго продуманное размещение данного звука в композиции и особенно повторение его в одном и том же голосе своеобразным утверждением религиозно-философской идеи о бесконечной Вселенной и совпадении в ней максимума и минимума? Логика нисхождения/ восхождения, запечатленная в трех охарактеризованных выше фигурах, думается, тоже отражает существенные смысловые коды произведения.

(Говоря об *имплицитных* геометрических фигурах, обнаруженных в данной пьесе, можно провести параллель с рисунками Пярта, в которых композитор, как пишет Эндрю Шентон в статье «Арво Пярт: о себе своими словами», «ясно портретирует» некоторые произведения [11, 116]. Хорошо известны созданные самим автором графические изображения, например, таких произведений, как *Tabula rasa*, *Cantus*, *Arbos*, *Sara Was Ninety Years Old*.)

На этом, однако, структурные особенности пьесы не заканчиваются; на *примере 3* можно увидеть, что в первую из трех основных фигур вписана другая, меньшая. Она, в свою очередь, состоит из трех линий, образуемых прямым восходящим порядком вступления голосов (ВТАС), что весьма примечательно, поскольку нигде больше в композиции такого порядка вступления голосов нет. Расположенная строго по центру первой фигуры, эта триада линий придает обрамляющей ее внешней конструкции идеальное равновесие, символически дополняя идею нисхождения встречным восходящим движением.

Наряду с этим в триаде наблюдается дополнительный конструктивный принцип, связанный с дистанцией между голосами. Первую линию образует последовательность из трех звуков, изложенных подряд, и одного, расположенного отдельно, на расстоянии. Условно это можно выразить формулой (3+1). Вторая линия воспроизводит указанную конфигурацию в виде инверсии (1+3), и наконец третья линия, наглядно воплощая принцип поступенного движения по *scala diatonica*, сформирована из звуков, следующих друг за другом и расположенных в одном регистре.

Пример 3. А. Пярт. Solfeggio, такты 1–15

The musical score for 'Solfeggio' by Arvo Pärt, measures 1-15, is presented in a four-part vocal setting. The tempo is marked 'Largo'. The score is written in 4/4 time. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are 'do so re la mi fa si fa re la re mi si so do fa do'. The score includes dynamic markings (p, mf, dim, cresc.) and articulation marks (accents). The Soprano part starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to mezzo-forte (mf) and then diminuendo (dim). The Alto part starts with piano (p) and mezzo-forte (mf). The Tenor part starts with piano (p) and mezzo-forte (mf). The Bass part starts with piano (p) and mezzo-forte (mf). The score is divided into two systems, with measures 1-7 in the first system and measures 8-15 in the second system.

Столь же компактное и свободное от регистровых перепадов, иногда достигающих нескольких октав, изложение гаммы имеется только еще в одном эпизоде, что примечательно. Правда, композитор, избегая точного повторения данного приема, меняет порядок вступления голосов с прямого (BTAS), как в тактах 7–9 (звуки *h c d e*), на смешанный (BATAST), как в тактах 31–33 (звуки *a h c d e*).

Самостоятельную область конструктивных закономерностей в «*Solfeggio*» образуют полифонические приемы. Искусное пространственное распределение звуков гаммы не исключает логики многообразных линейных связей. Так, обладающий выразительным рельефом мелодический рисунок в партии сопрано (такты 1–10) может быть воспринят как своего рода тема, которая затем канонически проводится в других голосах — сначала у альтов (такты 4–15) и далее у басов (такты 15–26). В целом это можно трактовать как принцип структурной метаморфозы, когда из одних и тех же элементов (звуки гаммы) возникают и другие способы логических отношений (пример 4).

Обратим внимание еще на один конструктивный принцип, который действует локально в партии басового голоса. Здесь дважды повторяется коллекция из семи неповторяющихся звуков (см. такты 1–28), и эта возможность иной — последовательной — презентации звуков до-мажорной гаммы, делает басовую партию уникальной. Все элементы исходного ряда расположены в смешанном порядке, который в основном подчиняется принципу циркулярной пермутации⁶ — *d a e h g c f; c g d a e h f* («каждый 5-й»).

Пример 4. А. Пярт. Solfeggio. такты 1–23

The musical score consists of three systems of staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The tempo is marked 'Largo'. The lyrics are: S. do, so, re, la; A. mi, do, so; T. fa, si, fa; B. re, la, mi, si. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *dim*, *cresc.*, and *mf*. Measure numbers 8 and 16 are indicated.

Музыкальная ткань сочинения примечательна еще и тем, что звуки, пуантилистически рассредоточенные в пространстве, образуют не только созвучия различной структуры и плотности, но и некие горизонтальные последовательности. Линейные связи и полифоничность текстуры «Solfeggio» — весьма существенный аспект структурной логики.

Важную роль в «Solfeggio» играют и числовые закономерности. Пропорции разделов соотносятся, например, с числом семь: каждые два проведения семизвукового ряда занимают ровно семь тактов, что находит продолжение во всей дальнейшей структуре (1–7, 8–14, 15–21, 22–28, 29–35 такты). Форма пьесы складывается из пяти семитактовых разделов. Последний, 36-й такт, отмеченный появлением звука *c*, олицетворяет собой как идею завершения, так и идею потенциальной возможности бесконечного продолжения.

То, что начало седьмого проведения гаммы совпадает с вершиной центральной симметричной фигуры, тоже, по-видимому, не случайно, и лишний раз подтверждает наличие в пьесе числовых закономерностей. Они проявляются не только на уровне формы, но и на уровне гармонии: все вертикальные комплексы,

предшествующие кульминации, включают в себя не более трех звуков, в кульминационной зоне (такты 23–30) состав вертикали увеличивается до четырех звуков.

Интервальная структура вертикальных формаций в пьесе весьма подвижна, но главной приметой звукового облика пьесы все же являются «диатонические диссонансы» — комплексы из секунд, септим, нон и аналогичных составных интервалов. Важно учитывать и такой аспект в устройстве звуковой материи, как терцовая аккордика, представленная, однако, не гармонически, а только в горизонтальной проекции (будь то партия одного голоса либо двух соседних). Это напоминает прием анаморфоза — неявных изображений, которые становятся видимыми на картине или фреске лишь под определенным углом зрения. Так же и в гармонии «*Solfeggio*», в целом производной от секундовых шагов по гамме⁷, весьма отчетливо проступают очертания мажорных и минорных трезвучий с обращениями (есть даже доминантсептаккорд). Сконцентрированы эти «распетые» аккорды преимущественно в кульминационном и посткульминационном участках формы, о чем наглядно свидетельствуют все хоровые партии (тенор — такты 24–29, бас — такты 27–32, сопрано — такты 31–36, альт — такты 32–36) (пример 5).

Пример 5. А. Пярт. *Solfeggio*. такты 24–36

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems, measures 24-29 and 30-36. Dynamics include *ff*, *mf*, *dim.*, *f cresc.*, and *mp*. The lyrics are in Russian and correspond to the notes: mi, la, re, la, do, so, so, re, si, si, fa, do, so, mi, si, fa, re, so, mi, do, fa, do, la.

Данный прием создает арку к началу произведения, где в партиях двух верхних и двух нижних голосов (S/A и B/T) тоже были ясно различимы контуры трезвучий — до-мажорного и ре-минорного. Не являются ли такие очертания консонирующих гармоний своеобразными предвестниками индивидуального *tintinnabuli*-стиля?⁸

Говоря о скрытой архитектонике пьесы, нельзя пройти и мимо *симметрии*, возникающей, например, относительно звука *c* в басовой партии (см. такт 29). Имеется в виду зеркальное соответствие, образуемое из точек вступления голосов и ограниченное пределами от 8-го до 10-го звука *c*. (Добавим, что из точек, маркирующих моменты вступления голосов, можно составить полную карту этой оригинальной квазипуантилистической композиции.)

Итак, «*Solfeggio*» А. Пярта включает в себе целый комплекс структурных приемов, общих и локальных, но наиболее важную роль среди них играет, с нашей точки зрения, именно *порядок вступления голосов*. Мы постарались доказать, что за внешней произвольностью в их чередовании стоит строгая и выверенная во всех деталях система. Многообразие выявленных связей между ее элементами — звуками «простой гаммы» — свидетельствует о том, насколько сложной и богатой в итоге оказывается общая структура, художественно организованная «единораздельная цельность», сопрягающая внутри себя и предельный минимум, и предельный максимум.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дюрренматт Ф.* Судья и его палач. Подозрение. Обещание. Правосудие. Москва: АСТ, Олимп, Астрель. 2000. 592 с.
2. *Кузанский Н.* Сочинения в 2-х томах. Т. 1: Перевод / Общ. ред. и вступит. статья З. А. Тажуризиной. Москва: Мысль. 1979. 488 с.
3. *Мамардашвили М. К.* Опыт физической метафизики. Москва: Прогресс-Традиция, 2009. 304 с.
4. *Пушкин А. С.* Моцарт и Сальери // Сочинения в 3-х томах. Т. 2. С. 442–450.
5. *Рестаньо Э.* В диалоге с Арво Пяртом // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: Дух и Літера, 2014. С. 17–123.
6. *Савенко С. И.* Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР. Сб. ст. / Ред. и сост. В. Ценова. Вып. 2. Москва: Композитор, 1996. С. 208–228.
7. *Ходасевич В. Ф.* Юнкера. URL: <http://kuprin-lit.ru/kuprin/kritika-o-kuprine/hodasevich-yunkera.htm> (дата обращения: 1. 04. 2021).
8. *Engelhardt J.* Music Reviews // Notes. 2001. Vol. 57 (June). № 4, P. 987–993.
9. *Hillier P.* Arvo Pärt. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997. 232 p.
10. *Siitan T.* Sounding Structure, Structured Sound // Arvo Pärt: Sounding the Sacred. Ed. by Peter C. Bouteneff, Jeffers Engelhardt, Robert Saler. Fordham University Press, 2021. P. 22–35. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1199106>.
11. *Shenton A.* Arvo Pärt: in His Own Words // The Cambridge Companion to Arvo Pärt. Ed. By A. Shenton. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 111–127.
12. *Vuorinen M. E.J.* Arvo Pärt's Serial and Tintinnabuli Works: A Continuum of Process. A thesis for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Toronto, 2014.

REFERENCES

1. *Djurrenmatt F.* Sud'ja i ego palach. Podozrenie. Obeshhanie. Pravosudie [The Judge and his executioner. Suspicion. Promise. Justice]. Moscow: AST, Olimp, Astrel'. 2000. 592 p.
2. *Kuzanskij N.* Sochinenija v 2-h tomah [Works in 2 vol.]. Vol. 1. Perevod/ Obshch. red. i vstupid. stat'ya Z. A. Tazhurizinoj. Moscow: Mysl'. 1979. 488 p.
3. *Mamardashvili M. K.* Opyt fizicheskoy metafiziki [The Experience of physical metaphysics]. Moscow: Progress-Tradicija, 2009. 304 p.
4. *Pushkin A. S.* Mocart i Sal'eri [Mozart and Salieri] // Sochinenija v 3-h tomah [Works in 3 vol.]. Vol. 2. P. 442–450.

5. *Restan'o Je. V dialoge s Arvo Pjartom [In dialogue with Arvo Pärt] // Arvo Pjart: besedy, issledovaniya, razmyshleniya. Kiev: Duh i Litera, 2014. P. 17–123.*
6. *Savenko S. I. Musica sacra Arvo Pjarta [Musica sacra by Arvo Pärt] // Muzyka iz byvshego SSSR [Music from the former USSR]. Sb. st. / Red. i sost. V. Cenova. Vyp. 2. Moscow: Kompozitor, 1996. P. 208–228.*
7. *Hodasevich V. F. Junkera [Cadets]. URL: <http://kuprin-lit.ru/kuprin/kritika-o-kuprine/hodasevich-yunkera.htm> (data obrashheniya: 1.04.2021).*
8. *Engelhardt J. Music Reviews// Notes. 2001. Vol. 57 (June). № 4, P. 987–993.*
9. *Hillier P. Arvo Pärt. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997. 232 p.*
10. *Sitan T. Sounding Structure, Structured Sound // Arvo Pärt: Sounding the Sacred. Ed. by Peter C. Bouteff, Jeffers Engehardt, Robert Saler. Fordham University Press, 2021. P. 22–35. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1199106>.*
11. *Shenton A. Arvo Pärt: in His Own Words // The Cambridge Companion to Arvo Pärt. Ed. By A. Shenton. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 111–127.*
12. *Vuorinen M. E. J. Arvo Pärt's Serial and Tintinnabuli Works: A Continuum of Process. Thesis for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Toronto, 2014.*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Как и некоторые другие сочинения А. Пярта, например, «Fratres», эта пьеса существует в нескольких тембровых версиях: в 2008 году композитор инструментовал ее для струнного квартета, в 2010 — для восьми/четырех виолончелей, в 2015 — для квартета саксофонов.
- ² Термин «пространственнизация», являющийся русскоязычным аналогом термина «spatialisation», вошел в лексикон отечественного музыковедения относительно недавно. В статье «Предисловие. О современной композиторской музыкологии» (см.: Слово композитора (по материалам второй половины XX века). Сб. тр. РАМ имени Гнесиных. Вып. 145. Ред.-сост. Н. С. Гуляницкая. М.: РАМ имени Гнесиных, 2001. С. 4–13) ее автором, Н. С. Гуляницкой, дается следующее объяснение этого термина применительно к музыке рассматриваемого периода: «"Специализация" как специфический параметр музыкальной композиции — область интенсивно развивающегося интереса современных музыкантов, реализующих его и "конкретно", и "абстрактно", и "метафорично"». <...> Среди произведений, проложивших путь к "пространственнизации", — работы Штокхаузена <...>, Булеза <...>, требующие особой топографии, размещения исполнителей, акустических условий и т.д.» (С. 11–13). Добавим к этому оригинальную терминологическую конструкцию, предложенную П. Булезом, — «музыкальная письменность пространства» (*écriture musicale de l'espace*), в английском переводе звучащую как «сочинение с пространством» (*composing with space*). Применяя термин «пространственнизация» к сочинению Пярта, мы имеем в виду многообразные пространственные объемы, создаваемые благодаря комплексному действию всех художественно-выразительных средств — гармонии, фактуры, динамики, тембра.
- ³ Пьеса состоит из шести разделов, каждый из которых включает в себя одну из четырех основных нетранспонированных версий 12-тонового ряда. В каждом такте (постоянный размер 4/4) новый инструмент или группа инструментов вступает с одним-единственным звуком и особой длительностью, которая затем повторяется установленное количество раз. <...> Последовательность звуков, идущая от такта к такту, постепенно выявляет 12-тоновый ряд, в то время как длительности становятся все короче» [9, 39].
- ⁴ Примером того, как отдельный звук может выполнять значимую композиционную роль, является тема из «Ричеркара» А. Веберна — И. С. Баха. Звук, расположенный в точке золотого сечения, маркирован тембром арфы.
- ⁵ Copyright © 1997 by Universal Edition A.G. Wien ISMN M-008-05705-2 Edición: Byrt Janssen (Granada, diciembre 2009).
- ⁶ ***c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h c d e t c.***
1 5 5 5 5 5 5 5
- ⁷ Движение по звукам восходящей гаммы нередко сопровождается резкой сменой регистра. Данный эффект близок изображениям лестниц на картинах М. Эшера, автора многочисленных изобразительных «Метаморфоз». Речь идет о парадоксальном сочетании подъемов и спусков (позволим себе это сравнение, несмотря на глубокое различие эстетики двух художников).
- ⁸ Движение по арпеджированным аккордам — одна из примет *tintinnabuli*-музыки Пярта, достаточно вспомнить «Spiegel im Spiegel», «Tabula rasa» и др.ц