

О. В. ОСЕЦКАЯ

Нижегородская государственная консерватория (академия)
им. М. И. ГлинкиУДК
782.046.072.2МУЗЫКА СВЯЩЕННЫХ СЛОВ
(О РОЛИ СЛОВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
TINTINNABULI А. ПЯРТА)

Существованием tintinnabuli мне хотелось бы в известной мере подчеркнуть, что истина Господня длится вечно, что эта истина проста! Можно было бы её непосредственно достигнуть¹.

Арво Пярт

Стиль *tintinnabuli* (колокольчики) Арво Пярта — это новый способ сочинения музыки, к которому пришел композитор в конце 1970-х годов. Поводом к его возникновению послужили обстоятельства личной жизни автора и его горячая жажда обрести Бога. Поэтому появление этого стиля рассматривается самим композитором как факт неисповедимого божественного промысла о человеке в мире. Но общение с Богом происходит прежде всего через таинство слова, поэтому вполне естественным видится стремительный рост количества произведений с текстом с момента рождения стиля *tintinnabuli* в творчестве А. Пярта.

Тайна слова поистине непостижимо глубока. Впервые она была осознана как таковая во всем своём неприступном величии и полноте апостолом Иоанном в первой главе его Евангелия. О магичности действия слова люди догадывались с древнейших времен. Для того чтобы обрести власть над природой, древние язычники начинали говорить с ней. Установление вербального контакта с природными силами считалось священным ритуалом. В монотеистических религиях ветхого мира высшим образцом праведности считалось служение Единому Истинному Богу в духе правды и выполнении десяти заповедей закона. С осуществлением ветхозаветного упования о приходе в мир Спасителя была приоткрыта ещё одна тайна — тайна нераздельной Троичности Божества, в которой Слову отводится роль основания бытия. С величайшим благоговением позволим себе привести несколько цитат из духовного наследия Святого праведного Иоанна Кронштадтского: «Каждое слово Владыки есть бытие духовное или вещественное, потому

что он бесконечный Дух, беспредельная Сила и Премудрость, а каждая мысль Его есть или может быть по Его воле, тотчас делом, жизнью»². «Каждое слово Священного Писания, каждое слово Божественной литургии, утрени, вечерни, каждое слово молитв и молитвословий имеет в себе соответствующую ему и в нём заключающуюся силу, подобно знамени Честного и Животворящего Креста. Такая благодать присуща каждому церковному слову, ради обитающего в Церкви ипостасного, вочеловечившегося Божия Слова. С каким же вниманием и благоговением надо произносить каждое слово, с какою верою! Ибо Слово есть Сам Жиздитель — Бог, и Словом от небытия в бытие все приведено»³.

В произведениях Пярта слово выполняет функцию своеобразного канона, организующего не только весь творческий процесс, но и весь строй жизни автора, его способ существования в мире. «Мои ноты, наверное, лишь ключевые слова»⁴, — признаётся Пярт в одном из своих интервью. В другой же своей беседе он пытается сформулировать суть своего творческого процесса следующим образом: «Для меня мою музыку пишут слова»⁵. Учитывая абсолютно религиозную природу творчества Пярта, понятно, что он имеет в виду слово священное, то есть слово, исходящее от Бога, которое доходит до нас через пророков и текст Евангелия; и слово к Богу — слово нашей души, рождающееся в молитве.

В этих формулировках интересно обратить внимание на два момента: в первом случае композитор называет ноты (а для музыканта нота всегда равна звуку) ключевыми словами; во втором Пярт указывает на прямую зависимость сво-

ей музыки от слова — слова священного, которое является неким порождающим началом, источником будущего смысла, будущей интонации.

Таким образом, мы имеем дело с двумя, казалось бы, разнонаправленными процессами:

— звук как некое «смутное» и не вполне ещё оформленное движение души становится словом,

— и, напротив, священное слово рождает звук, рождает необходимую музыкальную интонацию.

Выяснить, какая из этих причинно-следственных связей является первичной, вряд ли представляется возможным. Разрешить эту проблему способен лишь евангельский стих святого апостола Иоанна Богослова о Едином Безначальном Слове, не знающем разделения внутри Себя, в котором звук и ритм, и мысль, и дыхание — всё было слито в одно нераздельное, единое целое.

Сам Пярт сравнивал свою музыку с непрерывным внутренним деланием — безмолвным творением покаянной Иисусовой молитвы, что в христианской аскетике именуется исихазмом. Вот что пишет о безмолвии величайший подвижник XX века афонский монах старец Паисий Святгорец (в миру Арсений Эзнепидис): «Безмолвие есть таинственная молитва, и оно очень помогает молитве, подобно тому, как кожное дыхание приносит человеку пользу. Тот, кто в безмолвии занят духовной работой, впоследствии погружается в молитву. Знаешь, что такое погружаться? Затихший в объятиях матери малыш не говорит ничего. Он уже находится в единении, общении с ней. Это внутреннее безмолвие — необходимая предпосылка для тонкого духовного делания. А тогда уже внешнее беспокойство перестаёт тревожить человека, потому что, в сущности, на земле находится только его тело, тогда как ум его пребывает на Небе»⁶. Прекрасным образцом такой безмолвной молитвы может быть II часть двойного скрипичного концерта *Tabula rasa* (1997) под названием *Silentium*. Динамическая крещендирующая форма этой части, а также техника мензурального канона с прогрессирующей темой, в которой она написана, в реальном и символическом планах моделируют процесс синергии Божественной благодати и человеческого духа. Поэтому так часто у слушателей рождается образ той самой картины, о которой упоминал старец Паисий — картины безмолвного тихого умиротворения младенца на руках матери.

Не менее показательным образцом внутренней безмолвной молитвы может быть произведение

для струнного оркестра «Песнь Силуана» (1991). Преподобный Силуан Афонский — величайший подвижник и насельник русского монастыря святого Пантелеймона на горе Афон, который за свои духовные труды был удостоен величайшего дара непрестанной Иисусовой молитвы от самой Пречистой Богородицы. Песни старца представляют собой чистый смиренный зов души, лишившейся в силу своего несовершенства божественной благодати: «Душа моя томится по Господу, и я ищущего в слезах». Другая же песнь воспевается старцем от лица Адама: «Душа моя изнурилась по Тебе, Господи, и я ищущего Тебя со слезами. Как мне Тебя не искать? Ты прежде воззвал меня и дал мне насладиться Духом Твоим Святым. И душа моя возлюбила Тебя». Текст этих песен вынесен Пяртом за рамки партитуры на место эпиграфа и реально (в физическом смысле) в процессе исполнения музыкального произведения не звучит. Но его духовное содержание всецело выражается через музыкальную интонацию оркестровой партитуры. Каждый звук отдельной оркестровой партии представляет собой мелодическое интонирование определённого слога молитвенного текста, а каждая последующая фраза оркестра в свою очередь соответствует тому или иному слову молитвы преподобного Силуана.

Диалектическое единство двух творческих процессов в музыке Пярта (движение от звука к слову и от слова к звуку) нередко выливается в явление скрытого, немом слова. Произведения с использованием скрытого слова занимают промежуточное положение между программными инструментальными сочинениями и произведениями вокальными (*a cappella* или с инструментальным сопровождением). Сам факт латентного присутствия молитвенного слова в некоторых сочинениях Пярта свидетельствует о непреходящей ценности для него того духовного мира, который в этих словах заключён, и о глубокой правде сердца, которая живет в нём, не имея порой нужды реализовываться каким-либо видимым внешним образом.

Наиболее показательными примерами скрытого воплощения молитвенного слова могут послужить два сочинения Пярта: *Trisagion* для струнного оркестра (1992) и сочинение 1984 года *Te Deum* для трёх хоров и оркестра, написанное на текст хвалебного гимна Пресвятой Троице.

Внешне *Trisagion* представляет собой программное сочинение для струнного оркестра. Сам заголовок, переводимый как *высшая Сущность* или *высшая Премудрость*, имеет религи-

озный подтекст. Инструментальные партии произведения представляют собой музыкальную интерпретацию 12 предначинательных молитв, с которых по обыкновению начинается любая форма Богослужения. Эти тексты используются Пяртом на церковнославянском языке и детальным образом выписываются в нотах под партитурной строкой в строгом соответствии звуков мелодии требованию нормам просодии.

С точки зрения музыкальной стилистики это сочинение — канонический пример *tintinnabuli* со всеми его атрибутами: 2 постоянных модуса (М-голос и Т-голос)⁷, выдержанная педаль на одном звуке (ладовом центре). Параметры молитвенного текста (число слогов, ударения, фразировка, пунктуация, особенности общей композиции) всецело регламентируют все нюансы музыкальной ткани.

Правильное просодирование молитвенных слов рождает выразительную мелодическую линию, пронизанную одухотворенными паузами. Как и в более ранних сочинениях *tintinnabuli*, число слогов текста согласно требованиям силлабики строго соответствует количеству музыкальных тонов. Ударные слоги здесь обособляются с помощью высотной дифференциации (каждый звук, соответствующий ударному слогу, максимально удален от центрального осевого тона *e*) и ритмических акцентов (большей временной протяженности). Кроме того, ударные слоги являются ориентиром для метрических акцентов, так как совпадают с началом каждого нового такта.

Синтаксическая сторона текста воплощается Пяртом не менее детально и охватывает абсолютно все его иерархические уровни. Каждое слово молитвы как величайшая драгоценность обособляется отдельными, едва приметными короткими паузами. Окончания вербальных фраз соответствует увеличение ритмических длительностей в завершающих фразу словах. Начало же каждой фразы иногда маркируется с помощью подключения новой педали на выдержанном центральном ладовом тоне *e* (как в первом разделе *A*). Немалое значение в передаче синтаксического строения молитвенного текста имеют знаки пунктуации. Так, все запятые «озвучиваются» паузами (или *G.p.*), равными чаще всего трём четвертным нотам. Завершающие предложения точки занимают четыре четверти благоговейной тишины. Знаменитые пяртовские паузы действительно становятся «священными», так как именно в их «бесконечном» пространстве оковы времени исчезают в беспредельности вечности (пример № 1).

Пример № 1

А. Пярт. Trisagion

LCJ = 69 ca.

5 tutti uniti senza sord. 2 4 3 6

vi. I div. p cresc. tutti uniti senza sord. dim. p

vi. II p cresc. dim. p

va. p cresc. dim. p

vc. p cresc. dim. p

cb. ppp

Гос - по - ли И - и - сү - се Хрис - те, сү - не Бо - жий,]

3 1 4 2 5 2 3

vi. I tutti

vi. II

va.

vc.

cb.

[мо - лия ра - ди Пре - чис - ты - я Тво - е - я Ма - те - ре и всех свя - тых]

1 2 4 3 7 rall. 4

38 G.P. G.P. 1^o solo G.P.

vi. I

vi. II div.

va.

vc.

cb.

[по - ми - луй нас. А - минь.]

Тридцать стихов *Te Deum*'а, составленные святыми Амвросием Медиоланским и Августином Блаженным, условно поделены Пяртом на семнадцать частей, согласно смысловой нагрузке каждой из них.

Композиция хвалебного гимна устроена в соответствии с древнейшим принципом антифонного пения, в котором так же, как и в респонсорном пении, можно увидеть идею вечного отражения Безначального Слова и Света в своём творении. Каждый стих излагается в унисон первым или вторым хором, а затем дублируется в музыкальных ответах третьего хора или в партиях оркестра. В выборе хоровых составов Пяртом прослеживаются и черты хорового концерта. Хор I (SA), хор II (TB) и хор III (SATB) противопоставляются по принципу:

solo — tutti;
тема — ответ;
монодия — гармония;
интонационный метр — мензуральная ритмика на основе *proportia tripla*.

При этом смешанный третий хор, иногда дополняемый первым и вторым, выполняет некую соборную функцию и нередко заменяется оркестром. Таким образом, в ритуал восхваления Пресвятой Троицы вовлекаются абсолютно все музыканты (партии оркестровых «ответов» точно соответствуют эпизодам, исполняемым третьим хором).

Количество слогов в каждом слове строго регламентирует количество различных по высоте тонов. Ударные слоги латинских слов выделяются благодаря особому распеку: два тона на один слог (пример № 2).

Пример № 2 А. Пярт. Те Деум



Помимо этого в распев ударных слогов нередко включаются звуки *T*-голоса (см. пример № 4).

Логика выстраивания мелодической линии в целом уже известна по *In Spe*. В качестве отправной точки Пяртом избирается начальный тон *d*, играющий роль тонального центра во всём произведении, он же служит не только импульсом для восходящих и нисходящих линий, но и их конечной целью финалисом (пример № 3).

Пример № 3 А. Пярт. Те Деум



Унисонное хоровое «прочтение» каждой из строк *Te Deum*'а по стилистике напоминает древнее григорианское пение. В действительности это не более чем стилизация. Ощущение григо-

рианики возникает вследствие магического действия низкого унисонного звучания мужских голосов, отсутствия строгого ритма, использования бесштилевой нотации, ровного поступательного движения мелодической линии, чёткая логика которой маскируется благодаря введению тонов *T*-голоса (пример № 4).

Пример № 4

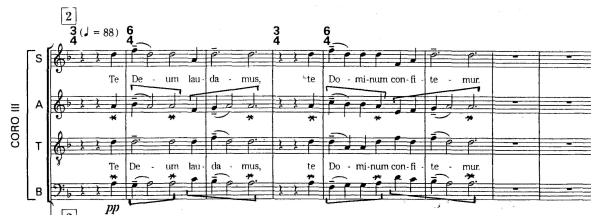
А. Пярт. Те Деум



В хоровом «ответе» (см. партии альтов и басов) звучит та же тема, но на квинту выше (с осевым тоном *a*), в четком трехдольном метре и со своим зеркальным контрапунктом в партии альта (пример № 5).

Пример № 5

А. Пярт. Те Деум

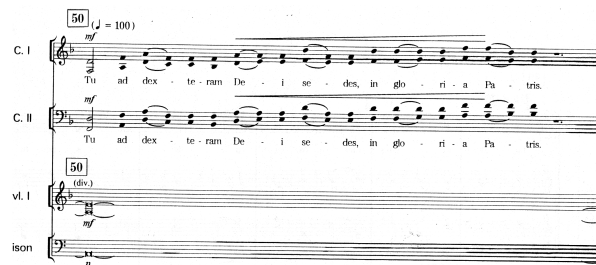


В партиях сопрано и теноров звучат неизменные спутники *T*-голоса.

В идентичности хоровых и инструментальных партий можно убедиться, проанализировав один из разделов, где в роли антифонного ответа выступает оркестр. К примеру, в разделе IX ц. 50, строка *Te Deum*'а первоначально звучит в унисон у двух хоров (пример № 6).

Пример № 6

А. Пярт. Те Деум



Затем она подхватывается всем оркестром, переходя из партии в партию согласно фразировке. Примечательно, что именно в оркестровом варианте (где текст не произносится и не фиксируется в нотах) фразировка и синтаксис стиха переданы более детально, нежели в вокальных партиях, в которых текст интонировался явственно. Эта деталь лишний раз подтверждает факт «осознанного перевода» автором молитвенного текста в область чистого инструментального звучания, в котором молитва не приостанавливается, а напротив, продолжается, и внутренне про себя произносимое слово находит своё адекватное воплощение в музыкальной интонации (пример № 7).

Пример № 7

А. Пярт. Te Deum

Факт замены в некоторых случаях вокальных антифонов на оркестровые может быть расценён в соответствии со святоотеческим наследием как переход молитвы в сердце, где она начинает жить самостоятельной жизнью.

Интересно, что Священное Писание говорит о сердце чрезвычайно часто. Сердцу придаётся значение не только центрального органа чувств, но и важнейшего органа познания, органа мысли и восприятия духовных воздействий. И больше того: сердце, по словам Священного Писания, есть орган общения человека с Богом, а следовательно оно есть орган высшего познания. Преподобный Ефрем Сирин пишет: «Недоступный для всякого ума Бог входит в сердце и обитает в нем. Земля же возносит стопы Его, а чистое сердце носит Его в себе и созерцает Его без очей по слову Христову: блаженни чистые сердцем, ибо тии Бога узрят»⁸.

Пример этих сочинений Пярта подтверждает собой его утверждение о сущности своего творчества в стиле *tintinnabuli*. Священное слово действительно служит для него источником художественного замысла и вдохновения, духовным канонem, ориентирующим и наделяющим смыслом абсолютно все аспекты его жизни, а потому оно действительно является словом животворящим, дающим человеку образец высокой духовной жизни и неугасимое стремление к её осуществлению.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. — Laaber, 1990. — P. 269. — Перевод автора.

² Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Моя Жизнь во Христе или минуты духовного трезвения и созерцания, благоговейного чувства, душевного исправления и покоя в Боге. Извлечение из дневника протоиерея Иоанна Ильича Сергиева. Т. 1. — М.; СПб., 1998. — С. 382.

³ Там же, с. 384.

⁴ Цит. по: Бротбек Р., Вехтер Р. Учиться слушать тишину // NZfM. — 1990/3. — P. 13.

⁵ Цит. по: Савенко С. Строгий стиль А. Пярта // Советская музыка. — 1991. — № 10. — С. 18.

⁶ Старец Паисий Святогорец. Слова. Т. I. С болью и любовью о современном человеке. — М., 2004. — С. 186.

⁷ Термины заимствованы у Пауля Хиллиера для обозначения неизменной двухголосной структуры *tintinnabuli*: *М-голос* — мелодический голос, движущийся по ступеням гаммы; *Т-голос* — голос *тинтиннабули*, следующий по звукам тонического трезвучия.

⁸ Цит. по: Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий). Дух, душа и тело. Гл. 2. — М., 2006. — С. 19.

Осецкая Ольга Валериевна

аспирантка кафедры истории музыки
Нижегородской государственной
консерватории им. М. И. Глинки