

УДК 781.6:[784+785]:78.071.1(474.2)Пярт](045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294668

ГОМЕНЮК С. Г., ТАРАСЕНКО Н. О.

Гоменюк Світлана Григорівна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6337-7388>
svetlana.gomenuk@gmail.com

© Гоменюк С. Г., 2023

Тарасенко Назарій Олександрович — творчий аспірант кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-7797-306X>
nazarii.tarasenko@gmail.com

© Тарасенко Н. О., 2023

ОСОБЛИВОСТІ РАНЬОГО СТИЛЮ *TINTINNABULI* У ТВОРАХ АРВО ПЯРТА: ВЗАЄМОДІЯ СЛОВА І ЧИСЛА

На основі порівняння вокально-хорових («*Missa syllabica*», «*Cantate Domino*», «*Summa*») та інструментальних («*Für Alina*», «*Cantus in Memory of Benjamin Britten*») композицій Арво Пярта визначено, у який спосіб авторська техніка *tintinnabuli* раннього періоду творчості узгоджується зі словесним текстом. Як вокально-хорові, так і інструментальні твори А. Пярта є алгоритмічними композиціями, що спираються на числові ряди як на конструктивну основу розгортання мелодичного голосу; зазначені числові послідовності не формуються на основі іманентно музичних закономірностей, а є результатом зовнішнього запозичення. Виявлено, що: 1) числові послідовності інструментальних творів «*Für Alina*» та «*Cantus in Memory of Benjamin Britten*» є зростаючими та/або спадаючими арифметичними прогресіями: кожен наступний модус-блок мелодичного голосу містить на один звук більше/менше, ніж попередній; 2) числові послідовності творів зі словесним текстом обумовлені силабічною будовою слова: у творах «*Missa syllabica*», «*Cantate Domino*» кількість звуків кожного модус-блоку мелодичного голосу відповідає кількості складів слова, що розспівується. Запропоновано гіпотезу, що твір «*Summa*» є творчим експериментом Арво Пярта, в якому композитор застосовує спосіб формування числових рядів не на основі логіки слова (як в інших вокально-хорових композиціях), а на основі логіки числа (як в інструментальних творах). Як результат музичний і вербальний ряди мають різний синтаксис і вступають у протиріччя один з одним. Композитор з часом переглянув такий підхід до відтворення слова, бо пізніше А. Пярт створив кілька редакцій твору «*Summa*» для інструментів без хору. Спосіб функціонування композиційної техніки *tintinnabuli* у творах А. Пярта зі словесним текстом підкреслює пріоритетність слова, його фундаментальне значення для системи композиторських і виконавських засобів.

Ключові слова: вокально-хорова творчість А. Пярта, техніка *tintinnabuli*, алгоритмічна композиція, техніка композиції, слово і музика.

Постановка проблеми. Творчий стиль Арво Пярта (нар. 1935), починаючи від 70-х років минулого століття, відзначається послідовним застосуванням техніки *tintinnabuli*. Динамічний баланс раціонального і інтуїтивного, віднайдений композитором майже півстоліття тому, змінювався в залежності від жанру та часу написання творів. Попри ці зміни, стабільним залишалось ядро техніки *tintinnabuli* — базове двоголосся з чітко окресленими фактурними функціями голосів, основного і похідного від нього, оздоблювального. Походження цього двоголосся історично пов'язане з давніми формами органуму (діафонії). Можна сказати, що природа техніки *tintinnabuli* вкорінена у

середньовічних вокальних жанрах. У зв'язку з цим постає питання, яке ініціювало презентоване дослідження: чи є різниця у застосуванні техніки *tintinnabuli* у вокально-хорових та інструментальних творах А. Пярта? Як впливає на техніку наявність слова?

Отже, метою статті є встановлення специфіки техніки *tintinnabuli* у вокально-хорових творах А. Пярта на основі порівняння їх з інструментальними. Матеріалом дослідження є композиції другої половини 1970-х — початку 1980-х років, періоду, коли кристалізувалася авторська техніка А. Пярта. Обрані для аналізу твори «Für Alina» (1976), «Cantus in Memory of Benjamin Britten» (1980), «Missa syllabica» (1977), «Cantate Domino» (1977) та «Summa» (1977) відзначаються лаконічністю і прозорістю застосування композиційної техніки *tintinnabuli*¹.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Від середини 1970-х до середини 1990-х років твори А. Пярта аналізувалися без розуміння специфіки його композиційної техніки. Поштовхом до правильного розуміння засад *tintinnabuli* стали авторські коментарі, котрими композитор ділився з відомими зарубіжними музикантами, виконавцями та дослідниками його творів — італійським критиком Енцо Рестаньо (Enzo Restagno), австрійським музикознавцем Леопольдом Браунайсом (Leopold Brauneis), британським диригентом Полом Хільєром (Paul Hillier) та іншими. Особливості композиторського стилю А. Пярта — спосіб організації мелодики, гармонії, фактури, композиції на основі техніки *tintinnabuli* — систематизовані в статтях Л. Браунайса (наприклад, [Браунайс 2014]), монографії П. Хільєра «Арво Пярт» [Hillier 1997]. Система поглядів, творчих пріоритетів композитора, важлива для розуміння його стилю, представлена у ґрунтовному інтерв'ю Е. Рестаньо «В діалозі з Арво Пяртом» [Рестаньо 2014], а також у статті С. Кареди «Повернення до витоків» [Каредда 2014]. Роль слова у вокально-хорових творах А. Пярта розглянута в дисертації О. Приходько «Хорова музика а саррелла другої половини ХХ — початку ХХІ століття: теоретичне осмислення і виконавські підходи» [Приходько 2017]. Попри те, що творчість А. Пярта достатньо добре досліджена, ця стаття дозволяє уточнити деякі аспекти композиційної техніки *tintinnabuli*. Завдяки застосуванню компаративного методу аналізу інструментальних та вокально-хорових творів А. Пярта виявлено відмінності у застосуванні техніки *tintinnabuli* у творах з вербальним текстом та без нього, це обумовлює **наукову новизну** публікації. Вокально-хорові твори «Cantate Domino» та «Summa» в українському музикознавстві раніше не розглядалися.

Виклад основного матеріалу.

Ранні твори А. Пярта позначені естетикою та стилістикою авангарду (наприклад, він є автором першого в Естонії додекафонного опусу). Невдовзі композитор облишив радикальні експерименти й зосередився на віднайденні власної музичної лексики. У другій половині 1970-х років були написані «Für Alina» для фортепіано, «Tabula rasa» для двох скрипок, препарованого фортепіано та камерного оркестру, «In spe», «Missa syllabica», «Cantate Domino» та «Summa» для мішаного хору. Цей час можна вважати презентацією авторського стилю Арво Пярта, в основі якого лежить техніка *tintinnabuli*. Винайдений техніці композитор залишається вірним до сьогодні.

Базові елементи техніки *tintinnabuli*, які зберігаються і в інструментальних, і в хорових творах, такі: 1) в основі фактури лежить двоголосся з диференціацією функцій голосів; 2) у кожній парі виділяється основний мелодичний голос і похідний від нього *tintinnabuli* голос (далі М-голос, Т-голос)²; 3) у конкретних музичних творах голоси базового двоголосся можуть дублюватися, до них можуть додаватися окремі голоси чи

¹ Брак партитур творів А. Пярта в бібліотеках українських закладів вищої музичної освіти, що виник в результаті нерозуміння механізмів авторського права, частково компенсується завдяки видавництву Universal Edition (www.universaledition.com), яке володіє правами на друк, поширення та виконання творів композитора. У роботі над дослідженням було використано надану сайтом видавництва можливість огляду кожної з партитур А. Пярта.

² Назви «мелодичний голос» та «*tintinnabuli*-голос», а також скорочення М-голос, Т-голос (M-voice, T-voice) запропонував П. Хільєр [Hillier 1997].

інші пари голосів, таким чином, базовий принцип тиражується; 4) М-голос спирається на гамоподібний рух, Т-голос, переважно, на рух по тризвуку; в основі двоголосся лежить принцип єдності та контрасту: єдність полягає в тому, що Т-голос залежить від М-голосу, еквіритмічний йому; контраст — М-голос спирається на гаму, а Т-голос на тризвук; 5) рух М-голосу можливий у межах одного з чотирьох *мелодичних модусів*¹, які відрізняються за напрямком руху та місцем розташування центрального тону (фіналісу). Можливі наступні модуси: 1) висхідний рух від центрального тону; 2) висхідний рух до центрального тону; 3) низхідний рух від центрального тону; 4) низхідний рух до центрального тону. Модуси рівнозначні й можуть вільно поєднуватися в рамках одної мелодії (приклад 1).

Приклад 1.

Мелодичні модуси у вокально-хорових творах Арво Пярта,
номери модусів позначені цифрами

a) 1) + 4)

Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum:

b) 2)

Chri - ste e - le - i - son.

c) 3)

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

б) кожний звук Т-голосу (або голосів) залежить від відповідного звуку М-голосу, характер цієї залежності зберігається протягом цілого твору або його фрагмента й визначається формулою (приклад 2).

Приклад 2.

Залежність Т-голосу/голосів від М-голосу в творах А. Пярта

a T.-r. +1

b T.-r. -1

c T.-r. +2

d T.-r. -2

e T.-r. +1/-1

f T.-r. +1/-1 та -1/+1

У наведеному прикладі М-голос позначено замальованими нотами, Т-голос у прикладах a, b, c, d, e позначено незамальованими нотами, у прикладі f — незамальованими нотами та замальованими нотами у формі ромбів. У прикладі 2a Т-голос займає верхній найближчий до мелодичного голосу звук *tinnabuli*-тризвуку, що відтворює формула T_r+1 ; у прикладі 2b Т-голос використовує нижній найближчий до мелодичного голосу звук *tinnabuli*-тризвуку, відповідно, формула має вигляд T_r-1 . Число у формулі вказує на порядковий номер тону *tinnabuli*-тризвуку по відношенню до звука мелодичного голосу, а знак показує розташування цього тону відносно мелодичного голосу: над ним «+», під ним «-». Таким чином, послідовність тонів Т-голосу в прикладах 2c та 2d, відповідно, визначається формулами T_r+2 та T_r-2 . У

¹ Назва «модус» у застосуванні до елементів мелодики в творах А. Пярта також запропонована в монографії «Арво Пярт» [Hillier 1997]. Вона підкреслює зв'язок композиційної техніки композитора з давніми формами європейської монодії та поліфонії.

прикладі 2e Т-голос оспівує М-голос, оскільки використовує почергово верхній та нижній найближчі тони *tintinnabuli*-тризвуку (формула $T_{\Gamma+1/-1}$). Приклад 2f відтворює більш складний варіант фактури, де на основі одного мелодичного голосу утворюються два Т-голоси: Т-голос, записаний цілими нотами, має формулу $T_{\Gamma-1/+1}$, Т-голос, записаний ромбами, — дзеркальну формулу $T_{\Gamma+1/-1}$. Як бачимо, техніка *tintinnabuli* передбачає істотну алгоритмізацію композиції: це гра за чітко визначеними правилами, які регулюють мелодику, гармонію, ладову організацію базового двоголосся. В умовах окремих творів до зазначеного кола правил додаються нові — такі, що регулюють композицію в цілому, рух до кульмінації та відхід від неї, спосіб опрацювання словесного тексту тощо.

У творах «Für Alina» для фортепіано та «Cantus in Memoriam Benjamin Britten» для струнних та дзвону музичний розвиток регулюють числові прогресії. Числові ряди визначають довжину, напрям та діапазон мелодичних фраз окремих голосів. До прикладу, у творі для струнного оркестру та дзвону «Cantus in Memoriam of Benjamin Britten» висхідна арифметична прогресія (1, 2, 3, 4...n) у поєднанні з третім мелодичним модусом з центральним тоном *ля* визначає кожну з мелодичних ліній п'ятиголосного канону *per augmentationem* (приклад 3).

Приклад 3.

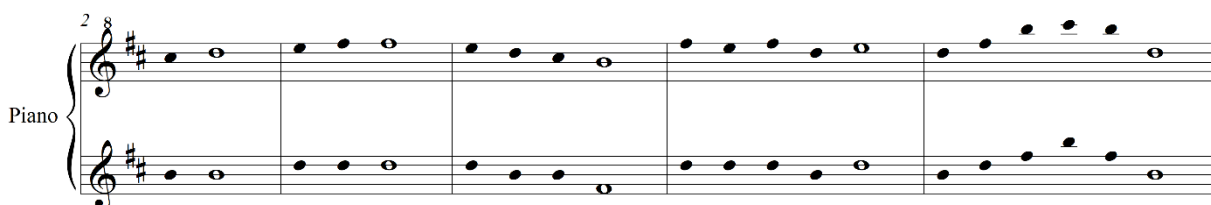
Арво Пярт, «Cantus in Memoriam of Benjamin Britten», *canon per augmentationem*, тт.7–16
(модус-блоки М-голосів позначені дужками та номерами)

Лінію кожного М-голосу можна описати формулою $x_n + 1 = x_{n+1}$, де x — кількість тонів одного модус-блоку; n — порядковий номер модус-блоку: кожна наступна фраза М-голосу на один звук довша за попередню. Мелодія *пропости* (*violino I*, верхній голос) утворена з двадцяти модус-блоків, причому порядковий номер блоку відповідає кількості тонів, що в нього входять: 1) *ля*³; 2) *ля*³ – *соль*³; 3) *ля*³ – *соль*³ – *фа*³ ... 20) *ля*³ – *соль*³ – *фа*³ – *мі*³ – *ре*³ – *до*³ – *сі*² – *ля*² – *соль*² – *фа*² – *мі*² – *ре*² – *до*² – *сі*¹ – *ля*¹ – *соль*¹ – *фа*¹ – *мі*¹ – *ре*¹ – *до*¹. Оскільки кожна наступна *риспоста* цього канону *per augmentationem* викладена вдвічі довгими тривалостями, простежується закономірність: чим нижче голос, тим меншу кількість модус-блоків він містить (*violino II*, верхній голос — 16 модус-блоків; *viola* — 12; *violoncello* до т. 52 і після т. 83 верхній голос, тт. 53–82 нижній голос — 8 модус-блоків; *contrabasso*, верхній голос — 6 модус-блоків). Залежність Т-голосу від М-голосу протягом цілого твору визначається формулою $T_g - 1$. Рух голосів припиняється поступово зупинкою всіх голосів на тонах *tintinnabuli*-тризвуку *ля мінор*. Якщо взяти до уваги також постійну ритмічну формулу, яка відповідає першому ритмічному модусу перотинівських органумів, твір А. Пярта постає як алгоритмічна композиція, мелодичні, ритмічні, та гармонічні події якої є звуковою реалізацією строгих правил. Акцентуємо увагу на вагомій ролі арифметичної прогресії в «Cantus in Memoriam of Benjamin Britten», яка наче запускає ланцюг причинно-наслідкових зв'язків: від початкового ряду чисел залежить мелодика М-голосу *пропости*; від М-голосу, у свою чергу, Т-голос; основне двоголосся *пропости* визначає рух інших голосів канону. Можна сказати, що весь твір виростає з початкового ряду чисел (1, 2, 3, 4...n).

Подібна числова послідовність, але в інший спосіб, організовує музичний розвиток твору «Für Alina» для фортепіано, імовірно, першого написаного композитором в техніці *tintinnabuli*. Ряд чисел 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, (3), утворений поєднанням висхідної та спадаючої арифметичних прогресій, регулює музичну форму. З кожною наступною фразою композитор додає один звук до базового двоголосся, поки не досягне кульмінації (т. 9). Після кульмінації відбувається зворотній процес: число звуків у кожній фразі зменшується на один (приклад 4). Важливим драматургічним моментом цієї фортепіанної мініатюри є подолання детермінованості руху Т-голосу, визначеного формулою $T_g - 1$ ¹: на коротку мить мелодія (останній звук т. 11, нижній голос) залишає простір, обмежений рамками *tintinnabuli*-тризвуку *сі мінор* й зависає в питальній невизначеності гармонії домінанти. Хиткий баланс передбачуваності і свободи мелодичного розвитку — так можна би окреслити зміст цього твору.

Приклад 4.

Арво Пярт, «Für Alina», тт. 2–6, верхні голоси без басу



Приклади, розглянуті вище, демонструють важливість числових арифметичних прогресій для інструментальних творів. У вокально-хорових опусах композиційна логіка також визначається рядами чисел, але походження цих рядів пов'язане не з арифметичними прогресіями, а із силабічною будовою словесного тексту. Такі числові послідовності мають певний елемент нерегулярності: задіяно менше різних чисел, але вони частіше повторюються. Множина чисел, що їх використовує А. Пярт у хорових творах, визначається довжиною слів у їхніх словесних текстах.

¹ Формула Т-голосу не враховує октавної транспозиції М-голосу.

У «Missa syllabica» (1977), одному з перших хорових творів у техніці *tintinnabuli*, роль слова як основи алгоритмічної композиції, найочевидніша. У назві твору зафіксовано спосіб узгодження тексту і музики¹: у месі відсутні складові розспіви, одному складу тексту відповідає один звук (приклад 5).

Приклад 5.

Арво Пярт, «Missa syllabica», партія тенора, тт. 1–6

Т
8
Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.

Кількість складів у слові визначає кількість тонів модус-блоку М-голосу. Наприклад, оскільки словесний текст першої частини месі містить дво-, три- та чотирискладові слова (*Kyrie eleison. Christe eleison*), мелодика основного голосу складається з модус-блоків, утворених двома, трьома або чотирма тонами. Числовий ряд в *Kyrie* (3, 4, 3, 4, 3, 4) + (2, 4, 2, 4, 2, 4) + (3, 4, 3, 4, 3, 4) утворює періодичність двох рівнів — меншу, на рівні окремих чисел, що попарно чергуються, та більшу, на рівні числових груп. Як бачимо, числа послідовності *Kyrie* складається лише з трьох компонентів у різних варіантах їхнього чергування. *Ordinarium missae*, який є текстовою основою «Missa syllabica», містить слова обсягом від одного до шести складів, тому числові послідовності, що регулюють М-голос Месі, утворені лише шістьма числами 1, 2, 3, 4, 5, 6 (для порівняння: в «Cantus...» таких чисел двадцять). Це впливає на характер мелодики: не кантілена широкого дихання, але зосереджена аскетична кантеляція, що апелює до архаїчних стилів інтонування сакральних текстів. Опора на силабічну будову слова, осягнення слова через число нівелює емоційну складову висловлення, створюючи модус споглядальності, відстороненості.

Розташування наголосів у словах, а також узгодження словесного і музичного синтаксису на рівні фраз, речень, строф визначає метроритмічну організацію «Missa syllabica». Наголошені склади, заключні слова у строфах або частинах Месі подовжуються на одну лічильну одиницю від мінімальної, а в окремих випадках на дві лічильні одиниці (приклади 5 та 6 а, б).

Приклад 6.

Арво Пярт, «Missa syllabica»,
подовження тривалостей у кінці строф та частин Месі

a.
Т
8
per quem o - mni - a fa - cta sunt. cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.
B
per quem o - mni - a fa - cta sunt. cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

b.
S
A - men.
A
A - men.
Т
8
sae - cu - li. A - men.
B
sae - cu - li. A - men.

¹ Давати назву месі відповідно до її конструктивних особливостей — традиція, відома з часів Ренесансу (наприклад, «Missa ad fugam» Дж. Палестрини).

Фактура Меси є одним із засобів циклізації твору, оскільки кількість голосів у кожній частині визначається її місцем у будові цілого. Тут діє закономірність, подібна до аналізованого вище прикладу «Für Alina»: певний параметр музичної мови зростає, досягає максимуму в зоні кульмінації твору, а потім зменшується; як і в інструментальному творі, залежність порушується в кінці (в останньому такті твору для фортепіано, в останній частині меси). Якщо у фортепіанній мініатюрі йдеться про кількість тонів в одному такті (модус-блоці), то у месі — про кількість голосів. Дані про кількість голосів, їхню функцію у базовому двоголоссі, ладову організацію, темброве вирішення наведені в таблиці (таблиця 1).

Таблиця 1.

Система багатоголосся в «Missa syllabica» А. Пярта

Назва частини	1. Kyrie	2. Gloria	3. Credo	4. Sanctus	5. Agnus Dei	6. Ite missa est
Хорові партії	Т. ↘1	Перша пара голосів: А. (↗5) + Т. (1↘)	Перша пара голосів: Т. (5↗) + В. (↘1)	Зміна фіналісу на тон <i>f</i> S. + Т. (↗1) А. + В. (↘1)	Повернення фіналісу (<i>d</i>) А. (↗5) + Т. (↘1)	S. + Т. (↗1)
М-голос (модус)		Друга пара голосів: S. (↘5) + В. (1↗)	Друга пара голосів: S. (5↗) + А. (↘1)			А. + В. (↘1)
Орган	П. р. (Т.) -1/+1	П. р. (А. => S. ...) +1/-1	П. р. (Т. => S. ...) +1/-1	П. р. (Т.) +1/-1	П. р. (А.) +1/-1	П. р. (Т.) +1/-1
Т-голос			Л. р. (В. => А. ...) -1/+1	Л. р. -1/+1		Л. р. (А.) -1/+1

Як видно з таблиці, кількість голосів протягом перших трьох частин рівномірно зростає (2, 3, 4): Kyrie представляє фактурний мінімум *tintinnabuli*-техніки — двоголосся М і Т-голосів; Gloria дає темброві варіації базового триголосся (М+М+Т); фактура Credo, крім останнього Amen та епізодичних витриманих тонів у нижньому мануалі органу, чотириголосна, утворена двома парами *tintinnabuli*-двоголосся (М+Т, М+Т) у різних тембрових версіях. Sanctus демонструє фактурний максимум: число *tintinnabuli*-пар не збільшується у порівнянні з Credo, але деякі голоси дублюються, в результаті чого утворюється шестиголосся (М+Т, М+Т, М_{дубл}, М_{дубл}). Agnus Dei, окрім третього проведення тексту, має триголосну фактуру, функції голосів якої тотожні другій частині меси (М+М+Т). Лише остання частина *Ite missa est* порушує логіку поступового збільшення і зменшення кількості голосів, даючи потужне, але коротке семиголосся, утворене чотирма мелодичними і трьома *tintinnabuli*-голосами.

Кульмінаційна роль Sanctus підкреслена не лише фактурно, але і ладово — зміною центрального тону мелодичних модусів з *re* на *fa*, що сприймається як зміна *re* мінору на *fa* мажор. Крім того, використовуються доцентрові модуси (другий і четвертий), у результаті кожен модус-блок закінчується стійким звучанням основного тону, досягнутого протилежним рухом голосів (приклад 7). Мелодичні голоси ніби розгортаються, впевнена радість шириться, підкорюючи звуковий простір.

Арво Пярт, «Missa syllabica», Sanctus, тт. 1–10

①

S
San - ctus. San - ctus. San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

A
San - ctus. San - ctus. San - ctus. Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

T
8 San - ctus. San - ctus. San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

B
San - ctus. San - ctus. San - ctus. Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

2

Присутність слова руйнує стрункість числових рядів: математичну логіку коригує силабіка і семантика слова, а також літургійна ситуація. Гіпотетично кількість голосів у різних частинах меси могла б регулюватися числовою послідовністю, яка намітилася у перших трьох частинах твору — висхідною арифметичною прогресією 2, 3, 4, 5, 6, 7 (подібно до «Cantus...») або поєднанням висхідної та спадаючої прогресій 2, 3, 4, 5, 4, 3 (подібно до «Für Alina»). Натомість композицію меси через фактуру регулює ряд чисел 2, 3, 4, 6, 3, 7: злам математичної логіки відбувається в Sanctus. На нашу думку, гармонічний виклад та щільність фактури Sanctus зумовлені важливістю моменту: перед, під час співу і після цієї частини відбувається центральний епізод меси — епikleза (грец. ἐπίκλησις — закликання), частина анафори, під час якої священник читає молитву на перетворення хліба і вина на Тіло та Кров Господню. Задіяння всіх голосів символізує соборність та участь церковної спільноти в цьому Таїнстві. У наступній частині Agnus Dei фактура стає прозорою і компактною: щільне шестиголосся поступається інтимно-камерному триголосся, створеному парою середніх голосів хору (A+T) та органом, у третьому проведенні тексту до цих голосів додається четвертий голос (орган). Раптове зменшення фактурних засобів пов'язане із семантикою тексту та ситуацією меси: йдеться про Тайну Вечерю, де востаннє апостоли споживали хліб і вино з Христом. Переломлення хлібу, як у західній, так і у східній християнській традиціях, є дією, яка сформувала Таїнство Євхаристії. Під час Тайної Вечері були сказані Христом слова, які виголошуються священником перед епikleзою: «Прийміть, їжте, це є Тіло моє, що за вас ламається на відпущення гріхів» та «Пийте з неї всі, це є Кров Моя Нового завіту, що за вас і за багатьох проливається на відпущення гріхів». Інтимність і висока чуттєвість моменту вимагає прозорішої фактури викладу. В останній частині Меси знову звучить увесь склад хору та всі мануали органу. Ця коротка частина символізує єдність вірних у їхній подяці Господу за чудо, яке через благодать споживання Тіла і Крові Спасителя було їм даровано.

На прикладі Меси видно, що засади композиційної техніки *tintinnabuli*, попри збереження основних її властивостей, зазнають певних змін, обумовлених наявністю слова — його зовнішньою формою (силабічною будовою) та почасти внутрішньою формою (змістом, ситуацією, в якій слово вимовляється). Зберігаються засади організації двоголосся, типи мелодичних модусів та способи узгодження основного і похідного голосів. Натомість зменшуються масштаби модус-блоків; послідовність модус-блоків регулюється не логікою арифметичних прогресій, а складовою будовою слів, що утворюють речення й більші текстові цілісності. Семантика словесного тексту для організації композиції має менше значення, ніж силабічна будова слова. Структурні, а не семантичні властивості слова визначають звуковисотний контур М-голосу, від якого походить Т-голос.

Подібним чином організована музична тканина в мотеті «Cantate Domino canticum novum» для мішаного хору і органу: 1) силабічна структура вербального тексту визначає звуко-висотний і ритмічний контур мелодичних голосів; 2) слово регулює структурну організацію музичної тканини на різних масштабних синтаксичних рівнях — від мотиву до композиційного цілого. Дані про кількість голосів, розподіл фактурних функцій між ними, ладову організацію вміщено в таблиці (таблиця 2).

Таблиця 2.

Система багатоголосся в «Cantate Domino»
А. Пярта

Цифра	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Хорові партії	S.	S.	S.+T.		T.	S.+T.		S.	S.+T.		T.	S.+T.	S.+T.
М-голос (модус)	1/1/1	1/1/1 + A.	1/1/1 + A.+B.	1/1/1 T.	1/1/1 + B.	1/1/1 + A.+B.	1/1/1 S.	1/1/1 + A.	1/1/1 + A.+B.	1/1/1 T.	1/1/1 + B.	1/1/1 + A.+B.	1/1/1 + A.+B.
Орган	П. р. (S.)	П. р. (S.)	П. р. (S.)	П. р. (T.)	П. р. (T.)	П. р. (S.)	П. р. (S.)	П. р. (S.)	П. р. (S.)	П. р. (T.)	П. р. (T.)	П. р. (S.)	П. р. (S.)
Т-голос	-1/+1	Л. р. (A.)	Л. р. (B.)	+1/-1	Л. р. (B.)	Л. р. (B.)	+1/-1	Л. р. (A.)	Л. р. (B.)	-1/+1	Л. р. (B.)	Л. р. (B.)	Л. р. (B.)

Систематизуємо способи взаємодії вербального та музичного текстів в М-голосах мотету¹ від найменшого до найбільшого масштабного синтаксичного рівнів:

1. *Рівень мотивів.* Як і в Месі, в «Cantate Domino» простежується чітка залежність: мотив = слово. Ця залежність формується метроритмічно і звуковисотно: слово-мотив вміщується в окремий такт, передбачає одну сильну долю відповідно до наголосу у слові; в масштабах слова-мотиву діє один мелодичний модус.

2. *Рівень фраз.* Мелодика М-голосів мотету визначається чергуванням відцентрових і доцентрових мелодичних модусів, тому мелодичний контур фрази залежить від кількості слів, що її утворюють, і від виду мелодичного модусу в першому слові фрази. Наприклад, якщо фраза складається з двох слів, на перше з яких припадає відцентровий модус, то вона закінчиться на центральному тоні й матиме хвилеподібний мелодичний контур «підйом–спад» (приклад 1а). Перше речення мотету складається лише з таких фраз, отже мелодія М-голосу (сопрано) в кінці кожної фрази опиняється на центральному тоні *сі бемоль*, що справляє враження стабільності, властиве експозиційним побудовам. У деяких фразах мелодичне вирішення контрастує інтонації мови, як наприклад, у фразі «et laudabilis nobis» (ц. 4, тт. 4–6), де дія алгоритму чергування модусів є пріоритетною в організації мелодики. Отже, на рівні фраз у випадку розбіжностей між словом і числом останнє є вирішальним.

3. *Рівень речень і строф.* Музичний синтаксис на рівні речень і строф цілком є похідним від словесного синтаксису. Речення відокремлюються ритмічно — уповільненням мелодичного руху, позначеним в тексті *epizemoю* — спеціальним знаком, запозиченим із нотації григоріанських хоралів. У залежності від глибини цезури, композитор використовує просту чи подвійну *epizemu*²: проста *epizema* розділяє прості речення в межах складного (приклад 1а, т. 4); подвійна *epizema* відділяє завершені речення, а також строфи псалму. Деякі речення відокремлюються також і звуковисотно — у тому випадку, якщо на завершальне слово припадає доцентровий модус, завершення сприймається як стійке (наприклад, ц. 1 т. 4, т. 8; ц. 2 т. 6 і т. д.). У той же час звуковисотна організація мелодики цілком залежить від

¹ Розглянуто лише мелодичні голоси, оскільки протягом цілого мотету в хорових партіях знаходяться М-голоси, а в партії органу — Т-голос (голоси), отже з текстом узгоджуються саме М-голоси.

² У партитурі *epizema* позначається горизонтальною рискою над нотою.

алгоритму чергування модусів, який є постійним у творі і не залежить від семантики слова і строфічної організації тексту.

Отже, в мотеті «Cantate Domino» риторичні умови визначають музичні події різних масштабних рівнів — від мотиву до музичної строфи. Поряд із логікою словесного тексту діє логіка чисел, яка організовує парне чергування відцентрових і доцентрових модусів у мелодичних голосах, а також мелодику *tintinnabuli*-голосу (голосів). Важливо, що обидва чинники — число і слово — діють узгоджено, хоча подекуди числова логіка створює зустрічну мелодику щодо мелодики мови, доповнюючи або м'яко контрастуючи їй.

Певну суперечність між логікою числа і слова демонструє вокально-хоровий твір «Summa» (1977). Значущість слова в ньому підкреслена засобами ритміки і фактури: аби музичний матеріал не заважав чіткій ідентифікації тексту, голоси рухаються еквіритмічно, текст синхронно вимовляється у всіх хорових партіях, розспіви відсутні. У «Summa» використовується текст латинського Символу віри (Credo).

Прослідкуємо детальніше зв'язок слово — число — техніка *tintinnabuli*. Слово відіграє важливу конструктивну роль у цій композиції: словесний текст стає імпульсом у побудові числових рядів, причому композитор відштовхується від суми складів тексту, розрахунок складів вміщено у таблиці (таблиця 3).

Таблиця 3.

Кількість складів в рядках Credo, текстової основи твору «Summa» А. Пярта, розподіл складів на групи

К-ть складів	Текст Credo	12	Et iterum venturus est cum glória,
7	Credo in unum Deum,	10	iudicá]]re vivos et mórtuos,
7	Patrem omnipoténtem,	9	cuius regni non erit finis.
8	Factórem cæli et terræ,	7	Et in Spíritum Sanctum,]]
8+7	Vi]]sibílium ómnium et invisibílium.	9	Dóminum et vivificántem:
11	Et in unum Dóminum Iesum]] Christum,	11	qui ex Patre Filióque procedít.
10	Fílium Dei Unigénitum,	8	Qui cum Pa]]tre et Filio
14	Et ex Patre natum ante ómnia]] sæcula.	13	simul adorátur et conglorificátur:
5	Deum de Deo,	9	qui locútus est]] per Prophétas.
6	lumen de lúmine,	5	Et unam sanctam
9	Deum verum de Deo vero,]]	14	cathólicam et apostólicam Ecclésiám.]]
6	Génitum, non factum,	9	Confíteor unum baptísma
8	consubstantiálem Patri:	10	in remissionem peccatorum.
8	Per quem ómnia facta sunt.	14	Et]] expecto resurrectionem mortuorum,
7	Qui]] propter nos hómínes	9	et vitam ventúri sæculi.
8	et propter nostram salútem:	2	Amen.
6	descéndit de cælis.		
12	Et incar]]nátus est de Spírítu Sancto		
7	ex María Virgine:		
6	Et homo factus est.		
10	Cru]]cifíxus étiam pro nobis		
7	sub Póntio Piláto		
7	passus, et sepúltus est.]]		
10	Et resurréxit tértia die,		
6	secúndum Scriptúras.		
7	Et ascéndit in cælum,]]		
8	sedet ad déxteram Patris.		

Як видно з таблиці, текст Credo містить 368 складів. 366 з них, крім останнього слова Amen, Пярт розділив на шістнадцять груп по 23 склади у кожній (межі груп вказані квадратними дужками). Іноді математичний поділ суперечить лексичному. Наприклад, межа групи може знаходитись всередині слова (*vi-sibílium*, *cru-cifíxus*) або відділяти перше/останнє слово речення від решти (*Et ex Patre natum ante omnia-sæcula*). Це свідчить про те, що для Пярта числова структура має перевагу над семантикою слова. З іншого боку, числова структура є похідною від силабічної структури і семантики слова. Наприклад, організацію всередині кожної групи

визначають числа сім і дев'ять. Звідки походить число сім? Це кількість складів ініціальної фрази тексту «Credo in unum Deum», смислової квінтесенції Символу віри.

23 склади кожної структурної групи строго розподілені між двома парами хорових голосів: сім складів виконує перша пара голосів, дев'ять складів — обидві пари голосів, наступні сім складів — тільки друга пара голосів (приклад 10). Базове двоголосся техніки *tintinnabuli* (мелодичний і похідний від нього *tintinnabuli*-голос) в хоровій фактурі «Summa» подвоюється: першу пару *tintinnabuli*-двоголосся утворюють жіночі голоси, другу — чоловічі. Сопрано та тенор є Т-голосами, що узгоджуються, відповідно, із М-голосами — альтом та басом. Кожний М-голос базується на чергуванні двох мелодичних модусів: в альті поєднуються *мі низхідний відцентровий модус* з *мі висхідним доцентровим*; в басі — *мі висхідний відцентровий модус* із *мі висхідним доцентровим*. Обидва мелодичні голоси подекуди містять окремі *tintinnabuli*-тони, їх можна розглядати як елемент випадковості. Весь твір пронизує інверсійний канон (альт і бас), що пов'язує його з такими вершинами ренесансової поліфонії, як, наприклад, *Agnus Dei* з меси Жоскена Дебре «*Malheur me bat*».

Для хорової мініатюри, що триває трохи більше п'яти хвилин, А. Пярт обрав один з найдовших канонічних текстів — *Credo*. Це можливо лише при відсутності розспіву й при чіткому і швидкому *продукуванні* тексту в усіх хорових голосах. Прозаїчному тексту *Credo* Пярт надає певної регулярності: музичними засобами він поділяє текст на рівні сегменти, на зразок поділу поетичного тексту на рядки і строфи. У результаті утворено шістнадцять умовних «трирядкових строф» із силабічною структурою строфи 7/9/7. Парадокс полягає в тому, що це структурування є абсолютно зовнішнім до семантики тексту. Воно здійснюється лише музичними засобами — зміною щільності фактури. Словесний текст, таким чином, забезпечує певний конструктивний імпульс, допомагає згенерувати числові ряди (числовий максимум, кількість груп, кількість і порядок чисел всередині групи). Надалі текст стає другорядним, музичний розвиток забезпечують правила гри з числами — *мультиплікація* і *пермутація*. Прослідкуємо дію цих правил. «Summa» є варіаційним циклом, в якому після теми (перша строфа) йдуть 15 варіацій (подальші музичні строфи), отже, загальну логіку композиції визначає правило мультиплікації. Тема викладена поліфонічно: це інверсійний канон двох М-голосів (альт, бас), доповнений відповідними Т-голосами (сопрано, тенор). В основі теми лежить 16-тонова (7+9) звуковисотна серія: *мі – ре – до – сі – ля – соль – фа-дієз – соль – ля – сі – до – ре – мі – фа-дієз – соль – фа-дієз*, яка проводиться в альті (*пропості*) у прямому русі, а в басу (*риспості*) — в інверсії (приклад 8).

Приклад 8.

А. Пярт, «Summa», тт. 1–3, тема варіацій

У кожній наступній варіації (ц. 2–16) один з елементів звуковисотної серії переставляється на нове місце згідно з певним пермутаційним алгоритмом: другий тон переходить в кінець ряду, доки серія не набуває початкового вигляду (приклад 9).

А. Пярт, «Summa», тт. 4–15, перmutації в М-голосах інверсійного канону

2

et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - sum

si - bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in

3

A. Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a

B.

4

sae - cu - la. De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

5

Ge - ni - tum, non fa - ctum, com - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui

У таблиці 4 наведені дані про порядок тонів звуковисотної серії у темі та варіаціях; серії розміщуються в М-голосах — альті, який проводить серію в прямому русі, та басі, який проводить серію в інверсії.

Таблиця 4.

Перmutація тонів звуковисотної серії М-голосів в «Summa» А. Пярта, правило «другий тон переміщується в кінець ряду»

Цифра партитури	Порядок тонів серії М-голосу (альт – прямий рух, бас – інверсія)															
1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
2	1	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	2
3	1	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	2	3
4	1	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	2	3	4
5	1	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	2	3	4	5
6	1	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	2	3	4	5	6
7	1	8	9	10	11	12	13	14	15	16	2	3	4	5	6	7
8	1	9	10	11	12	13	14	15	16	2	3	4	5	6	7	8
9	1	10	11	12	13	14	15	16	2	3	4	5	6	7	8	9
10	1	11	12	13	14	15	16	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	1	12	13	14	15	16	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	1	13	14	15	16	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

13	1	14	15	16	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
14	1	15	16	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
15	1	16	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
16	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Спосіб застосування техніки *tintinnabuli* в аналізованому творі інакший, ніж у «Missa syllabica» та «Cantate Domino»: якщо в Месі і Мотеті специфіку мелодичних голосів (довжину мотиву, напрямок руху) визначала силабічна будова **слова**, зафіксована у числах, то в «Summa» лінії мелодичних голосів регулює **число**, яке лише опосередковано пов'язане зі словесним текстом латинського Символу віри. Слово у цьому творі є певним «містком», що веде у світ чисел. У Месі і Мотеті слово регулює мелодіку за допомогою числа, натомість у «Summa» мелодіку регулюють правила операцій з числами. У цьому плані «Summa» більшою мірою наближається до інструментальних творів Пярта: і в інструментальних творах, і в «Summa» музичний розвиток визначається числовою логікою. Імовірно, з огляду на це «Summa» передбачає більш «інструментальну» манеру співу, тим більше, що *tintinnabuli*-голоси у цьому творі не делеговані музичним інструментам (як в аналізованих вище Месі та Мотеті), а виконуються хоровими партіями. Інструментальну природу цієї композиції Пярт, імовірно, добре відчував і додатково підкреслив її, створюючи редакції для різних інструментальних складів. Нотний текст при цьому не зазнав змін.

Варто прокоментувати деякі аспекти нотного тексту твору «Summa» з позиції виконавця-диригента. Навіть побіжний погляд на партитуру зауважує цілковиту відсутність пауз, окрім виключення голосів. Хоча обидві пари голосів звучать одночасно лише третину від загального обсягу твору, чотириголосся передбачає достатньо динамічне, без жодних повторів тексту і без пауз, проспівування словесного тексту. За таких умов необхідно забезпечити ланцюгове дихання, отже, потрібно не менше трьох осіб у кожній партії. Не доцільно виконувати твір вокальним ансамблем, варто орієнтуватись на камерний хор. Безвібратний спосіб звуковидобування, кантіленність перетікання звуків, спокійна ритмічна організованість — базові виконавські засоби для цього твору. Певну виконавську складність становлять Т-голоси, мелодика яких не узгоджується із мелодикою мови й містить чимало стрибків. Важливо зберегти артикуляційну чіткість, працювати над дикційним ансамблем та динамічною рівністю, не залежною від теситурних коливань. Певною мірою виконавські засоби хору повинні компенсувати інструментальну природу мелодики Т-голосів. Звучання хору, наближене до інструментального, якнайкраще відповідає медитативно-відстороненому, споглядальному характеру твору, в якому відчутне таке розуміння музики, яке було притаманне ренесансовим і середньовічним композиціям.

Висновки. Порівняння способів використання техніки *tintinnabuli* у вокально-хорових та інструментальних композиціях А. Пярта дозволяє стверджувати: слово коригує засади композиційної техніки; техніка служить слову; у більшості вокально-хорових композицій *tintinnabuli*-двоголосся підкреслено артикулює звучання слова, робить його опуклим, вагомим. Мелодичні голоси в системі діафонії А. Пярта є провідними, їхній синтаксис, ритміка визначаються особливостями словесного тексту — словесним синтаксисом, розміщенням наголошених складів. Мелодіку основних голосів у вокально-хорових творах визначає силабічна структура слова, виражена за допомогою чисел. У вокально-хорових творах з інструментами фактурні функції основного і оздоблювального голосів підкреслюються темброво: мелодичні голоси завжди містять словесний текст, вони доручені хоровим або вокальним партіям; натомість *tintinnabuli*-голоси розраховані на виконання інструментами або, ймовірно, передбачають, завдяки своїй фактурній функції, манеру співу, наближену до інструментальної.

Ряд аналітичних спостережень стосуються розуміння конструктивної ролі *числа* і *слова* у вокально-хорових та інструментальних композиціях А. Пярта: 1) його твори є алгоритмічними композиціями, що спираються на числові ряди як на конструктивну

SVITLANA GOMENIUK

Gomeniuk, Svitlana — PhD, Associate Professor at the Music Theory Department at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6337-7388>

svetlana.gomenuk@gmail.com

NAZARII TARASENKO

Tarassenko, Nazarii — Creative Postgraduate Student at the Choral Conducting Department at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-7797-306X>

nazarii.tarasenko@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2023.137.294668

**FEATURES OF THE EARLY TINTINNABULI STYLE IN THE WORKS BY ARVO PÄRT:
INTERACTION A WORD AND A NUMBER**

Relevance and scientific novelty of the selected topic of the research. The work of Arvo Pärt is regularly covered in Ukrainian musicology, however, the issue of the interaction of his compositional technique with the verbal text used to be a part of a broader scientific problem—such as the author's style, modern choral writing, etc. At the same time, a comparison of the methods of applying the *tintinnabuli* technique in works *with* and *without* text was not undertaken yet. Indeed, the **comparative method** allows a better understanding of how word and number—two main compositional factors in the works of A. Pärt—work. The opportunity to clarify our ideas about the creative method of one of the most performed contemporary composers, as well as the use of rare works by A. Pärt as research material, ensures the relevance of the article. In addition, the performer's view of the choral work of A. Pärt, reflected in the article, has a certain novelty.

The aim of the article is to identify the specifics of the composer's work with the verbal text, to establish the ways of interaction between the number and the word in the choral works of A. Pärt, to substantiate the choice of performing means that are adequate in terms of style.

Main results and conclusions: 1) both instrumental and choral works by A. Pärt are algorithmic compositions based on numerical series as the fundament of the melodic voice; 2) in both groups of works, the numerical series are not formed on immanent musical patterns, but are borrowed from outside; 3) the numerical series of the instrumental compositions “Für Alina” and “Cantus in Memory of Benjamin Britten” are increasing and/or decreasing arithmetic progressions: each subsequent modus-block of the melodic voice contains a tone more/less than the previous one; 4) the numerical sequences of works with verbal text are based on the syllabic structure of the word: in the works “Missa Syllabica”, “Cantate Domino” the number of sounds in each modus-block corresponds to the number of syllables in the word. A hypothetical judgment is made that the work “Summa” is a creative experiment of Arvo Pärt: the composer uses the method of forming numerical series not on the basis of the word (as in other choral compositions), but on the basis of number (as in instrumental compositions). Later, the composer revised this approach to working with the word, he's created an instrumental version of this work for string quartet. The way the *tintinnabuli* technique presents in A. Pärt's choral works emphasizes the priority of the verbal text.

Keywords: Arvo Pärt's vocal and choral art, tintinnabuli technique, algorithmic composition, composition technique, word and music.