

**Арво Пярт — «Spiegel im Spiegel» для скрипки и фортепиано:
проблема влияния техники tintinnabuli на процесс формообразования**

Самсонова, Елена Валерьевна / Николаев, Степан Александрович

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени
Н. А. Римского-Корсакова, 190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. Статья посвящена особенностям использования Арво Пяртом техники tintinnabuli в контексте формообразования на примере произведения для скрипки и фортепиано «Spiegel im Spiegel» («Зеркало в зеркале»). Актуальность рассматриваемой проблемы обусловлена как огромной востребованностью творчества композитора в современном мире, так и сравнительно небольшой долей исследований, посвящённых именно формообразующему контексту техники tintinnabuli. Одно из самых популярных произведений композитора «Spiegel im Spiegel» берётся в данном случае как наглядный и весьма удобный пример, репрезентирующий некоторые тенденции в творчестве Пярта, получившие отражение и в других его произведениях («Tabula Rasa», «Miserere» etc). В рамках данной статьи последовательно описываются основные структурные особенности произведения (в т.ч. особенности организации мелоса в контексте структурного развития), затем на их фоне вычленяются два сопряжённых формообразующих архипринципа (континуальность и дискретность — «нить» и «жемчужины»), и в итоге показывается, с привлечением специально созданной для данной статьи редуцированной схемы произведения, как разные пласты tintinnabuli по-разному работают на претворение этих архипринципов.

Ключевые слова: *Арво Пярт, тинтиннабули, tintinnabuli, новая простота, минимализм, “Spiegel im Spiegel”, формообразование, континуальность и дискретность, музыкальная форма.*

Арво Пярт — «Spiegel im Spiegel» для скрипки и фортепиано: роль техники *tintinnabuli* в процессе формообразования

Творчество Арво Пярта, несомненно, является одним из знаковых явлений второй половины XX – первой четверти XXI веков. Его музыка регулярно звучит в лучших концертных залах, широко используется в кинематографе и театральных постановках, а также регулярно попадает в рекомендации на музыкальных интернет-площадках — Яндекс.музыка, Apple.music и других.

Сам стиль Пярта уже не раз подвергался разбору и анализу в статьях российских и зарубежных исследователей. Вопросы стиля Пярта и его технике *tintinnabuli* посвящены, к примеру, статьи Светланы Савенко («Musica sacra Арво Пярта» *Савенко С. Musica sacra Арво Пярта / Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 212.*, «Строгий стиль Арво Пярта» *Савенко С. Строгий стиль Арво Пярта // Советская музыка. 1991. №10*), Марии Кузнецовой («Sacra nova: служение и молитва» *Кузнецова М. Sacra nova: служение и молитва // Музыкальная академия. 2007. №1.*), Елены Токун («Tintinnabuli: стиль и техника» *Токун Е. Tintinnabuli: стиль и техника // Музыкальная академия. 2007. №1.*), Тоомаса Сиитана («Арво Пярт - песни изгнанника» *Сиитан Тоомас Арво Пярт - песни изгнанника // Музыкальная академия. 1999, №10.*), Ольги Осецкой («О роли слова в произведениях *tintinnabuli* А. Пярта» *Осецкая О. О роли слова в произведениях *tintinnabuli* А. Пярта // Музыковедение. 2009. №1.*).

Количество статей, посвящённых анализу конкретных произведений Пярта, намного меньше, хотя в последнее время их число продолжает увеличиваться. На русском языке написаны статьи Маргариты Катунян (о Тривии для органа *Катунян М. Новый тривий XX века: звук, число, обряд // Миф, музыка, обряд. М. 2007.*) и Георга Пелециса («Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта» *Пелецис. Г. Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный*

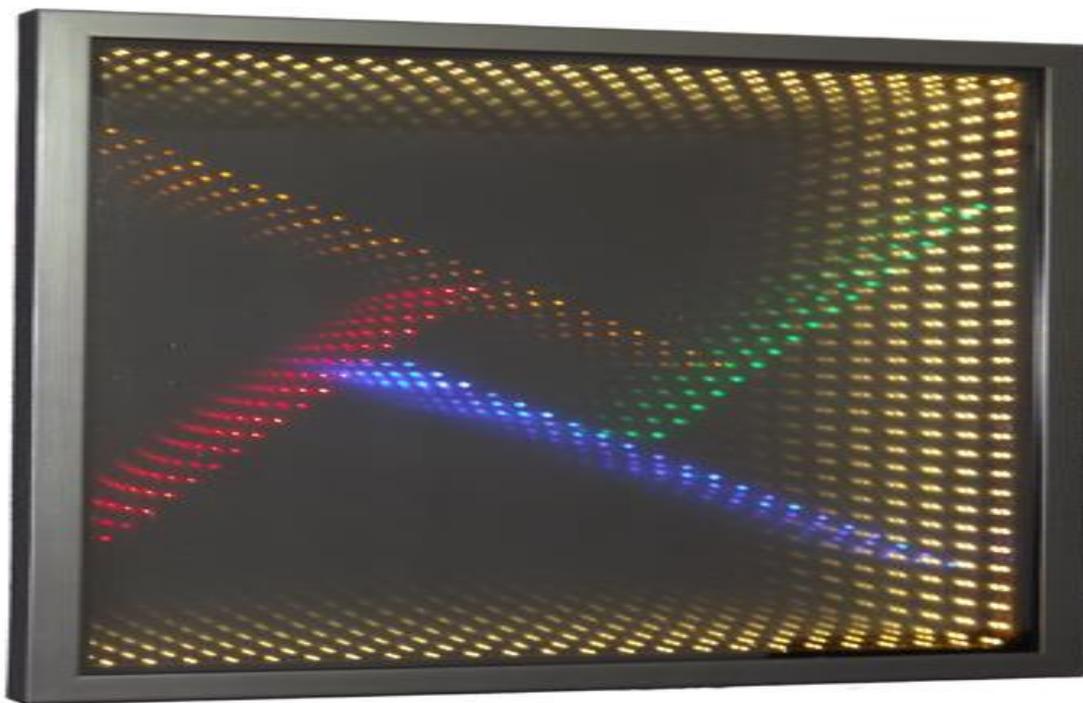
контекст. М., 2004.). В статье Ольги Осецкой раскрывается взаимосвязь слова и музыки у Пярта на примере его произведений *Tabula rasa*, *Trisagion* и *Te deum*. Кроме того, нельзя не упомянуть статью Ксении Заморниковой и Маргариты Катунян «Fratres» Арво Пярта — молитва в музыке» (2011), из которой автор данной статьи взял вышепреведённый список источников, а также многое для себя уяснил касательно техники *tintinabuli*.

Дуэт «*Spiegel im Spiegel*» («Зеркало в зеркале») Арво Пярт написал в 1978 году, незадолго до отъезда из Эстонии. Изначально произведение было написано для фортепиано и скрипки, хотя со временем появились версии для фортепиано с виолончелью, альтом, контрабасом, кларнетом, валторной, флюгельгорном, флейтой, гобоем, фаготом, тромбоном и другими инструментами. Кроме того, пьеса использовалась и используется в кино (более 20 фильмов), телевидении (в т.ч. сериалах BBC), театральных и танцевальных постановках.

Ниже следует перевод автора данной статьи абзаца из английской Википедии:

«Фраза «*Spiegel im Spiegel*» в переводе с немецкого буквально может означать как «зеркало в зеркале», так и «зеркала в зеркале», имея в виду бесконечное зеркало (зеркальный тоннель), которое создает бесконечность образов, отражаемых параллельными плоскими зеркалами: тонические трезвучия бесконечны и повторяются с небольшими вариациями, как бы отражаясь туда-сюда. Структуру мелодии составляет пара фраз, характеризующихся чередованием восходящего и нисходящего движения с точкой опоры на ноте «ля». <...> В 2011 году это произведение было в центре внимания получасовой программы BBC Radio 4 Soul Music, в которой рассматривались музыкальные произведения, «имеющие сильное эмоциональное воздействие».¹

1 "Spiegel im Spiegel" in German literally can mean both "mirror in the mirror" as well as "mirrors in the mirror", referring to an infinity mirror, which produces an infinity of images reflected by parallel plane mirrors: the tonic triads are endlessly repeated with small variations as if reflected back and forth.[1] The structure of melody is



Ил. 1. Классический зеркальный тоннель

Fig. 1. A classic infinity mirror

Форма произведения «Spiegel im Spiegel» построена на чередовании разделов, основанных на едином материале (поступенном диатоническом движении по фа-мажорному ладу к центральному тону «ля»), но различающихся способом полифонической работы с этим материалом. Общую структуру можно представить как АВАВАВАВА, где каждый из крупных разделов (А и В) состоит из двух частей (подразделов).

Интересна также особенность обрамления формы. Первая часть первого раздела А (с нулевым движением к устою) была перенесена в конец, и стоит рассматривать это как одно построение, причем именно как раздел А (на это указывает «рифма кадансов» у контрапункта tintinnabuli – октавы «до» в

made by couple of phrases characterized by the alternation between ascending and descending movement with the fulcrum on the note A. <...> In 2011, the piece was the focus of a half-hour BBC Radio 4 programme, Soul Music, which examined pieces of music "with a powerful emotional impact".

высочайшем регистре, которым отвечают октавы «фа» в нижайшем – это признаки «сбалансированного» раздела А (это, кстати, пример того, как именно *tintinnabuli* указывают на особенность формы). За счёт такого расчленения раздела А возникает ощущение закольцованности (и произведение действительно можно бесшовно закольцевать), отсутствия начала и конца, как бы берётся момент из бесконечного процесса.

В целом же, что характерно для Пярта, в основе формообразования всего произведения лежит именно мелос, его организация и развитие. Следуя духу названия («Зеркало в зеркале»), ключевым способом преобразования материала здесь является вертикальная и горизонтальная инверсия. При этом, центральный тон «ля» изменениям не подвергается, образуя таким образом своего рода кадансовый оборот в конце каждого построения, отделяющий последующий подраздел от предыдущего.

Ниже хотелось бы представить специально приготовленную автором статьи схему произведения «*Spiegel im Spiegel*». Буквенные обозначения (A1, B1, A2 etc.) указывают на начало первого подраздела каждого из крупных разделов, буквенные обозначения со штрихом (A1', B1', A2' etc.) указывают на начало второго.²

2 Другие детали схемы будут расшифрованы ниже.

Spiegel im Spiegel
СХЕМА (сост. Алёна Самсонова)

Арно Пярт

Основная мелодия
и терция от неё

Тинтинабули

56 B3' A4

69 A4'

82 B4

92 B4'

102 A5

113 A5' A1

Ил. 2. А.Пярт – “Spiegel im Spiegel” (схема)

Fig. 2. A.Pärt – “Spiegel im Spiegel” (scheme)

На данной схеме представлена фактура произведения в редуцированном виде, что позволяет охватить взглядом форму произведения целиком, при этом не упуская взаимодействия фактурных функций. Сама же фактура состоит из трёх элементов: основная мелодия (скрипка), ритмически оstinатные восходящие фигуры и контрапункт по звукам фа-мажорного трезвучия с чередованием низкого и высокого регистров (фортепиано).

Фигурации у фортепиано, расположенные на среднем нотоносце, организованы следующим образом: верхняя и нижняя ноты представляют собой октавный унисон к основной скрипичной мелодии и терцовый тон от неё, а средняя – tintinnabuli первого порядка (ближайший звук фа-мажорного трезвучия) для основной мелодии, причём всегда снизу³⁴. Эти две линии

3 Терция сверху, tintinnabuli снизу — тоже симметрия. Ещё одна деталь, работающая на образ.

(мелодическая с удвоением в терцию и tintinnabuli) являются абсолютно независимыми, и все получившиеся аккордовые созвучия являются результирующими⁵.

Контрапункт — это вторая линия tintinnabuli у фортепиано, расположенная на двух нотоносцах из трёх (нижнем и верхнем). Всегда чередуется регистр сверху и снизу от основной мелодии, при этом в зависимости от регистра является tintinnabuli первого порядка либо к основному тону мелодии (если снизу), либо к терции от неё (если сверху)⁶. Исключение только одно, оно присутствует в двух местах в разделах В (на схеме обведено прямоугольником), там ноты как бы поменяны местами. Также контрапункт всегда ритмически одинаково взаимодействует с нотами основной мелодии.

Вместе с тем, на протяжении всего произведения соблюдается принцип сквозного развития, согласно которому в каждом новом крупном разделе поступенное движение, ведущее к центральной ноте, удлиняется на один тон (от примы до ноны). Фактура же остаётся неизменной на протяжении всего произведения и является носителем устойчивости, вкупе с однородностью материала связывая форму воедино.

Далее для сравнения приводятся первые 6 тактов произведения в виде оригинальной партитуры и в виде редуцированной схемы (иллюстрации 3а и 3б соответственно):

4 На схеме этот голос tintinnabuli изображён ромбовидными нотами на нижнем нотоносце. В пределах одного такта звуковысотность голоса всегда остаётся неизменной.

5 По этой причине нижний и верхний тоны фигураций на схеме отправлены на верхний нотоносец, а средний тон — на нижний. При этом, верхний тон, являющийся, по сути, полным октавным удвоением мелодии скрипки, был опущен ради большей компактности записи. Ритм и структура фигураций остаются неизменными на протяжении всего произведения, а результирующие созвучия никогда не меняются в пределах одного такта, следуя за сменой мелодических тонов у скрипки.

6 На схеме данный контрапункт tintinnabuli изображён обычными нотами на нижнем нотоносце, с сохранением ритмической организации. Направление штилей и расположение пауз на схеме указывают на то, в нижнем или в верхнем регистре звучит голос и, соответственно, на нижнем или на верхнем нотоносце оригинальной партитуры он записывается.

Благодаря данной схеме, мы можем наблюдать все вышеназванные структурные особенности произведения в сочетании с ритмофактурной организацией в допустимом упрощении.

Как мы видим, структуру произведения «Spiegel im Spiegel» вполне можно уподобить жемчужному ожерелью, которое существует посредством сопряжения двух начал: *переменчивости, дискретности* (жемчуг – чередование разделов с разными типами инверсии) и *постоянства, континуальности* (нить – сквозное равномерное развитие мелодической последовательности, неизменность фактуры, постоянное удвоение нот основной мелодии у скрипки в терцию и октаву у фортепиано и т.д.).

Эти два начала мы с известным допущением вполне можем назвать основными *формообразующими архипринципами* рассматриваемого произведения.

Теперь рассмотрим, как Пярт применяет технику *tintinnabuli* в данном контексте. Как упоминалось ранее, всего в «Spiegel im Spiegel» можно выделить два голоса *tintinnabuli* – один является центральным тоном восходящих мелодических фигураций (ромбовидные ноты на схеме), другой же осуществляет регистровое обрамление путём переключки крайних регистров (обычные, ритмически организованные ноты на схеме, у которых направление штилей зависит от регистра звучания).⁷

7 Для удобства оба голоса *tintinnabuli* помещены на один (нижний) нотоносец редуцированной схемы.



Ил. 4. А.Пярт – “Spiegel im Spiegel” (отрывок)

Fig. 4. A.Pärt – “Spiegel im Spiegel” (fragment)

На приведённой выше иллюстрации показан отрывок из случайного места произведения.⁸ Для наглядности оранжевыми линиями отмечена основная мелодия у скрипки, синими окружностями — первый голос tintinnabuli, красными прямоугольниками — второй.⁹

Если взглянуть на общую схему (Ил. 2), становится видно, что два голоса tintinnabuli по-разному участвуют в формообразовании.

Первый голос определённо несёт связывающий характер и работает на «сшивание» формы, фактурную неизменность, проходящую сквозь разделы формы. Кроме того, он придаёт оттенок однородности и устойчивости звучанию произведения в целом за счёт того, что в любом результирующем созвучии присутствует один из устойчивых тонов (специфика техники), причём *в одном и том же регистре*.

8 Поскольку фактурное решение остаётся неизменным на протяжении всей пьесы, выбор демонстрируемого фрагмента представляется несущественным.

9 Отметим, что оба голоса tintinnabuli отданы фортепиано, что замечательно раскрывает фоническую суть техники.

Второй же голос, с одной стороны, также придаёт устойчивость за счёт специфики техники *tintinnabuli*, однако звучит он *в разных, причём далёких друг от друга регистрах*.¹⁰ Кроме того, некоторые аспекты линии второго голоса подчёркивают контраст разделов напрямую.

На микроуровне (внутри раздела) – подчёркивается контраст между энергичным устремлением к основному тону «ля» и моменту покоя, остановки на этом тоне. Это подчёркивается как ритмическим укрупнением (вслед за мелодией) в два раза, так и октавным удвоением ноты *tintinnabuli*. Более того, эти октавы всегда находятся либо в самом низком, либо в самом высоком регистре, очерчивая регистровый диапазон (это выделяется, как и должен выделяться каданс). Плюс, в результате ритмического увеличения, нота контрапункта звучит на сильном времени (1-я четверть такта) вместо более слабого (4-я четверть такта), что также работает на контраст устремления и покоя.

На уровне разделов: контрапункт *tintinnabuli* подчёркивает контраст между разделами А и В. Разделы А как бы «совершенны» - 1) мелодия постепенно приходит в основной тон без скачков; 2) чётное количество нот перед устоем, что уравнивает верхние и нижние ноты контрапункта (как и чётное количество частей каждого раздела – две, где движение снизу к устою уравнивается движением сверху); 3) *tintinnabuli* контрапункта в устоях создают рифму кадансов, звуча и в верхнем регистре, и в нижнем (см. схему). Таким образом, охватывается весь диапазон максимально сбалансировано.

Разделы же В относительно «несовершенны»: 1) из-за ракохода возникает неестественный скачок к устою; 2) нечётное количество нот перед устоем, что приводит к дисбалансу верхнего и нижнего регистров по количеству нот контрапункта; 3) регистровый перекося подчёркивается октавами в «кадансах»,

10 Вместе с тем, как было сказано выше, сам принцип чередования крайних регистров остаётся неизменным на протяжении всего произведения, «сшивая» форму, расширяя и балансируя регистровый диапазон независимо от смены разделов. Таким образом, здесь находит отражение архипринцип континуальности.

они тут только в нижайшем регистре. Кстати говоря, те самые исключения с «рокировкой» tintinnabuli (см. схема, прямоугольники) также встречаются только в разделах «В».

Таким образом, как мы можем видеть, использование техники tintinnabuli пусть и не играет первичную роль в формообразовании произведения, однако всё же вносит определённый вклад (порой существенный) в претворение в жизнь двух основных формообразующих архипринципов, придавая получившемуся «жемчужному ожерелью» глубину его блеска.

Литература

Заморникова, Катунян 2011 — *Заморникова К.; Катунян М.* «Fratres» Арво Пярта — молитва в музыке / *Lietuvos musicologija*, т. 12, 2011. С. 111-134.

Кузнецова, 2007 — *Кузнецова М.* Sacra nova: служение и молитва // Музыкальная академия. 2007. №1.

Осецкая 2009 — *Осецкая О.* О роли слова в произведениях tintinnabuli А. Пярта // *Музыковедение*. 2009. №1.

Савенко 1991 — *Савенко С.* Строгий стиль Арво Пярта // *Советская музыка*. 1991. №10.

Савенко 1996 — *Савенко С.* Musica sacra Арво Пярта / *Музыка из бывшего СССР*. Вып. 2. М., 1996. С. 212.

Токун 2007 — *Токун Е.* Tintinnabuli: стиль и техника // Музыкальная академия. 2007. №1.

Токун 2008 — *Токун Е.* Tintinnabuli - техника Арво Пярта. Числовая структура tintinnabuli // *Музыковедение*. 2008. №5. С. 2-9.

Интернет-ресурсы

Spiegel im Spiegel // Wikipedia.org (en), Дата последнего обращения
29.09.2022. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Spiegel_im_Spiegel#cite_note-1