

УДК 786.61.089.7.038.6(430)А. Пярт

“MEIN WEG” АРВО ПЯРТА В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Ганна ШВЕЦЬ

*Кафедри музикознавства,
Національна музична академія ім. П.І. Чайковського,
вул. Архітектора Городецького 1-3/11, 01001 Київ, Україна
тел.: (098) 307-03-46, e-mail: asnota@mail.ru*

Стаття присвячена проблемі співвідношення модерністських та постмодерністських рис у творчості Арво Пярта. На прикладі графічного аналізу органного твору композитора “Mein Weg” розкривається тісний взаємозв’язок з мистецтвом середніх віків та палеоліту, які, в свою чергу, мають безпосередній зв’язок з мистецтвом постмодернізму в таких напрямках сучасного мистецтва як репетитивна музика, Sacra Nova, медитативна музика. В статті виконана спроба розкрити сенс використання структури, цілковито підпорядкованої графічним лініям, використання симетричних перетворень категорій руху та ритмічних репетицій у ракурсі як авторської техніки tintinnabuli, так і в ракурсі постмодерністської парадигми мистецтва.

Ключові слова: постмодернізм, музичний аналіз, tintinnabuli, Sacra Nova, ars antiqua, ars nova, нова простота.

В наш час відбувається перехід від індустріального суспільства до інформаційного, в якому інформація та теоретичні знання стають виробничими силами суспільства. Цей перехід, безумовно, знаходить своє відображення в естетиці сучасного мистецтва, проте на даному етапі існує протиріччя між старою ідеологією та новими течіями мистецтва ХХІ століття, яке потребує інших форм та методів аналізу.

На початку ХХ століття з’явився новий вид музикознавчого аналізу, який пов’язаний з графічним представленням структури музичного твору і починається ще від праць Шенкера, що мав численних послідовників [8; 4; 5]. На сьогодні графічне представлення охоплює майже всі сфери музичних досліджень: як у вивченні окремих явищ в процесі формування тонального мислення (статистичні таблиці) [6] та цілісному аналізі окремих творів (ритмічні таблиці, таблиці послідовності вступу інструментів оркестру в кожній з частин твору, що аналізується) [9], так і в аналізі особливостей музичного жанру як історико-культурного явища (статистичні таблиці, які стосуються гармонії, агогіки, форми, літературного сюжету, авторської класифікації жанру) [7]. В цій праці зроблена спроба використання принципу графічного аналізу в процесі освоєння музичних явищ в органному творі “Mein Weg”, написаного в 1989 році естонським композитором Арво Пяртом.

Графічне представлення структури творів є актуальним не тільки в контексті сучасних тенденцій в музикознавстві, але й в контексті творчого процесу самого

Пярта. Відповідно до висловів П. Хіллера, А. Пярт в процесі створення мелодії міг намалювати спочатку її графічний контур (крила, пейзаж), а потім мелодичний контур підпорядковував вже створеним графічним лініям [3, с. 74]. Більше того, “його музика створюється на основі строгих конструкцій та дуже ясної цифрової логіки техніки *tintinnabuli*” [23, с. 222]. Факт існування строгої конструкції в творі, що піддається аналізу, є безумовним, але, щоб зрозуміти процес її створення, спробуємо представити цю дзеркально-симетричну форму в її процесуальному вигляді, ствердивши її потім графічним каркасом.

З оригінального нотного варіанту видно, що наявними є три незалежних яруси: інтервальна послідовність для виконання правою рукою відповідає першому ярусу музичної тканини, послідовність для виконання лівою рукою відповідає другому ярусу, і, нарешті, інтервальна послідовність педальної партії – третьому. Перш ніж розглянути кожний з ярусів окремо, відмітимо ідентичність інтервальних послідовностей в першому та другому ярусах. Вся послідовність в межах октави виглядає наступним чином:

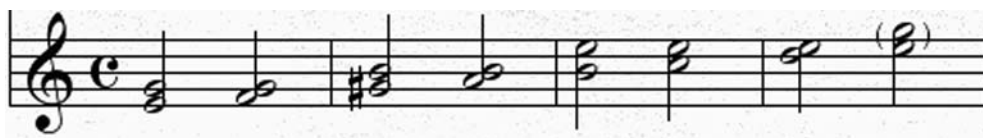


Рис. 1

Наведена вище інтервальна послідовність залишається незмінною напротязі всього твору в зазначених двох ярусах. Кожне розширення послідовності зводиться до використання тих же інтервалів тієї ж звуковисотності (якщо не брати до уваги октавні транспозиції), а також в одному і тому ж порядку.

Представлена інтервальна послідовність складається з двох мелодичних голосів. Верхній мелодичний голос рухається виключно за звуками тонічного тризвука *e-moll*. Нижній мелодичний голос рухається поступенево за звуками ладу, з мелодичною основою “e”, що містить збільшену секунду між фригійською II ступінню ладу та III мажорною. Деякі дослідники означають ладову систему Арво Пярта як модальну [17, с. 217], або неомодальну [23, с. 224], притому часто ці модули будуються на протиставленні світла і півтіми, мажору і мінору. Цей факт дозволяє не погодитися с думкою дослідника О. Герцелєвої, яка визначає лад цього твору як “один из доминантовых ладов (звукоряд *a-moll* с устоем на e)” [11, с. 152]. Автор даної статті схильний робити відлік звукоряду від звуку “e”, оскільки звук “a” не проявляє якостей основи упродовж всього твору. Характерно також, що той же лад використаний в іншому творі композитора - “*Fratres*” і дослідником твору визначається як лад модальний, а не доміантовий [23, с. 225].

В ракурсі пяртовської техніки композиції *tintinnabuli* голос, що рухається виключно за звуками тонічного тризвуку, прийнято називати *tintinnabuli* – голосом (Т - голос), а голос, що вміщує в себе модальний лад, мелодичним голосом (М - голос) [24]. Т – голос підпорядкований М – голосу в процесі написання композиції, але в кінцевому результаті створює з ним нероздільне ціле. В контексті висловів композитора цей феномен трактується як “дуалізм тіла і духа, землі та неба, але два голоси насправді являють собою один, це двоєдине ество” [3, с. 96]. Таке гармонічне двозвуччя, діада, що створює єдине фонічне звучання, завдяки тембровому та

теситурному злиттю [23, с. 224], також має свої особливості побудови, які вписуються в загальну творчу систему композитора.

Принцип додавання *tinnabuli* – голосу до мелодичного голосу не змінюється впродовж всього твору у двох верхніх ярусах (кожний ярус - це пара голосів, що створюють діаду) і може бути виражений формулою $T + 1$ [2]. Це означає, що завжди вибирається найближчий верхній T - тон, який в ладовому відношенні іноді вступає в протиріччя з M – голосом: мінорна терція тонічного тризвуку *e-moll* T – голосу дисонує з мажорною терцією M – голосу. Таке поєднання створює характерну “щемливу” інтонацію, яку в такому ж структурному рішенні – поєднанні III мажорної терції M – голосу та III мінорної терції T – голосу в обрамленні тонічної квінти зустрічається у іншому творі композитора – “*Fratres*” [23, с. 225].

Нижній ярус має дещо іншу логіку додавання T – голосу: $T+2$, що може пояснюватися акустичним ефектом, оскільки, згідно до законів акустики, нижні інтервали повинні бути більш широкими, ніж верхні в у натуральному обертоновому звукоряді:



Рис.2

Для аналізу логіки появи звукових явищ наведемо звуковий матеріал у вигляді послідовностей інтервалів (без ритмічних репетицій), а також систематизуємо його наступним чином: початковий інтервал позначимо числом 0, інтервал, який знаходиться одним ступенем вище – числом 1, а інтервал, який знаходиться одним ступенем нижче - (-1); інтервал, що на два ступені вище інтервалу, позначеного числом 0 позначимо числом 2, а інтервал, що знаходиться двома ступенями нижче, відповідно, (-2) і т.д.

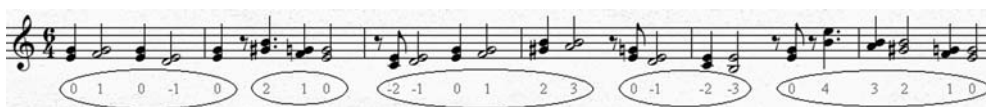


Рис.3

Цікаво те, що такий принцип нарощування звуків в строфі притаманний і іншим творам Пярта, зокрема, в його концерті для двох скрипок, струнного оркестру та підготовленої фортепіано “*Tabula Rasa*” застосований вказаний принцип. Так, в другій частині концерту “*Silentium*”, “кожна наступна строфа розширює початковий тетраорд на два звуки” [13, с. 46]. За таким же принципом організована також форма першої частини концерту, “*Ludus*”: “послідовність строф ... регулюється «правилом» поступового розширення їх внутрішніх масштабів, які реалізуються шляхом збільшення діапазону діатонічного звукоряду *a-moll*” [13, с. 42–43]. Представлений принцип має сакральний зміст, як вважають деякі дослідники: “постепенное заполнение звучащего пространства, одухотворение его (...) это аллегория эманации энергии” [17, с. 218].

Отримані ряди чисел зобразимо у вигляді гістограми, на якій вертикальна вісь відображає звуковисотність, відраховану від основного тону “e” (вгору та вниз), а горизонтальна вісь відображає розгортання у часі, тобто процес створення музичної тканини:

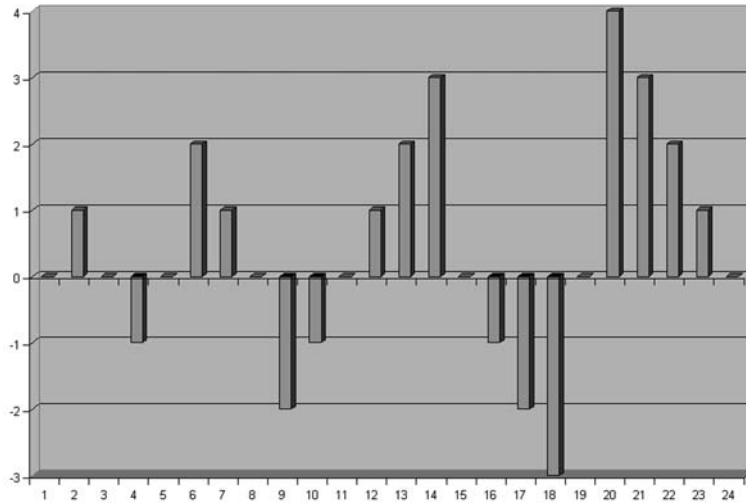


Рис.4

Математично точну систему додавання музичних інтервалів покажемо у цілісному вигляді.

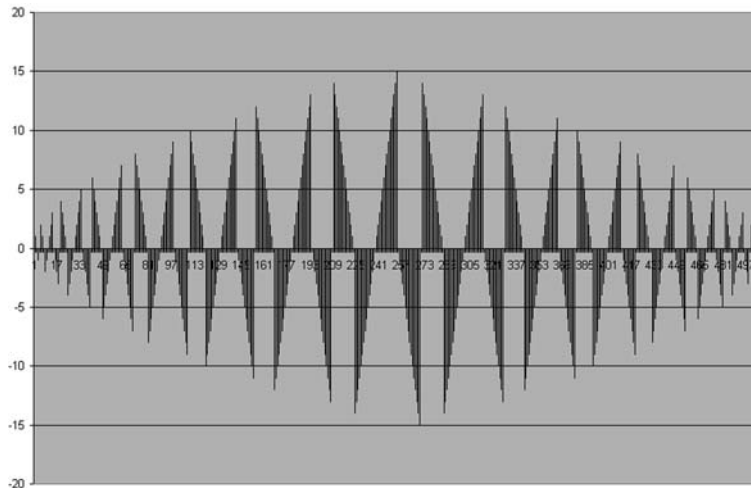


Рис.5

За допомогою тієї ж методики проаналізуємо другий ярус музичної тканини твору.

Початковому інтервалу надамо статус числа 0, інтервалу, який знаходиться одним ступенем вище – статус числа 1, інтервалу одним ступенем нижче – статус числа (-1) і т.д.



Рис.6

Цілісна гістограма другого ярусу виглядає наступним чином:

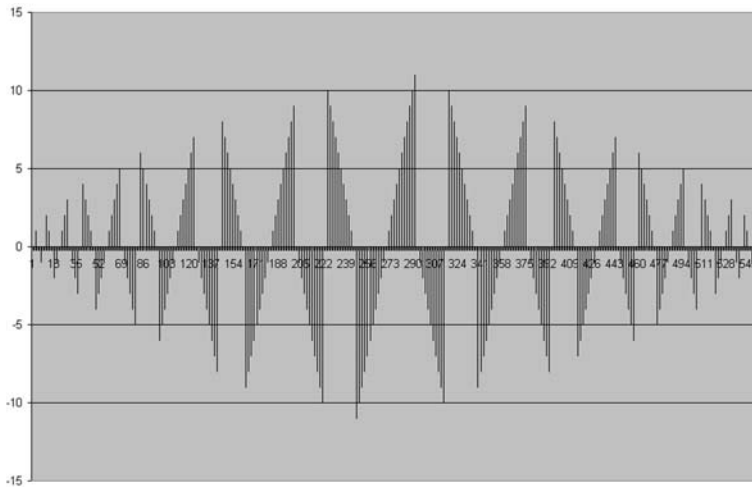


Рис.7

Згідно до вищевказаної методики аналізу отримаємо числові значення для третього, нижчого ярусу та побудуємо для нього гістограму:

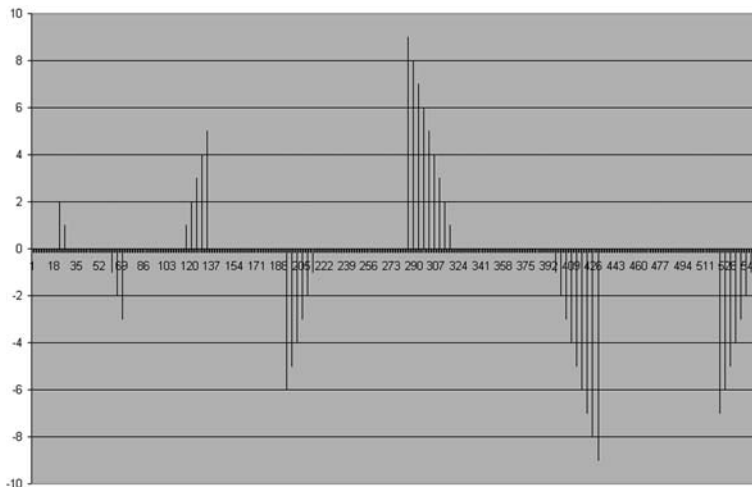


Рис.8

Кожна діада має свою власну логіку розвитку, своє власне “дихання”. Таким чином, поєднання мелодичних кульмінацій у різних ярусах відбувається за комплементарним принципом. Щоб візуально побачити цей процес, поєднаємо почергово графіки двох верхніх ярусів, двох нижніх, і, нарешті, усіх трьох ярусів разом:

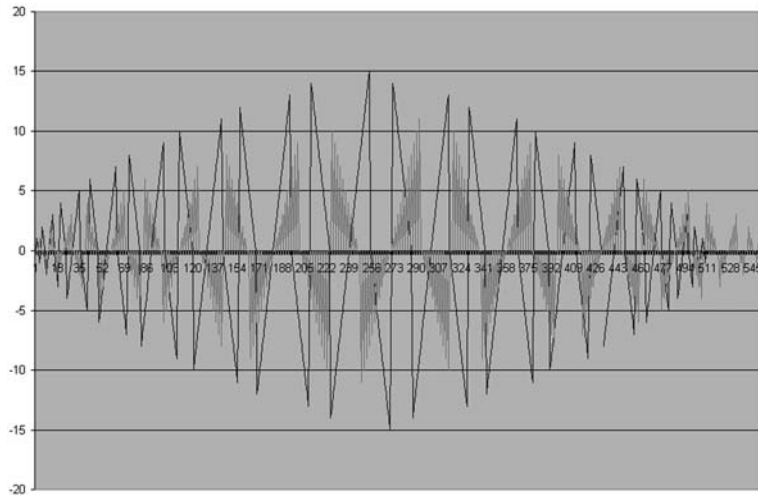


Рис.9

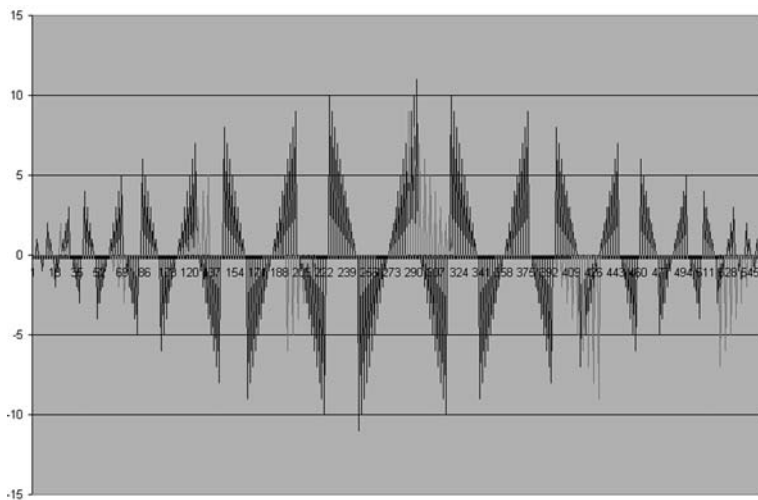


Рис.10

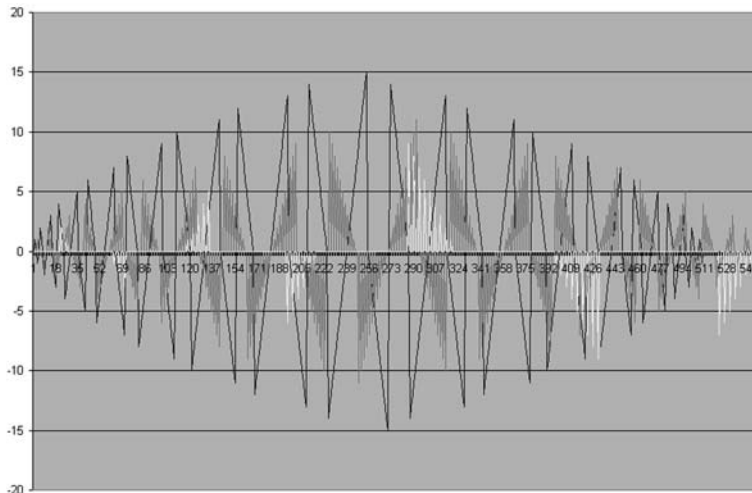


Рис.11

Принцип комплементарності зберігається і в інших творах Арво Пярта, що дає підстави багатьом дослідникам його творчості проводити аналогії як з мистецтвом Середньовіччя та Ренесансу загалом [24; 20], так і з комплементарною ритмікою *Ars Nova* зокрема [13, с. 46].

Проблема пошуків джерел композиторського мислення в естетиці попередніх епох є проблемою постмодернізму як явища і відображає процес переходу від старої парадигми мистецтва до нової: “...в процессах, идущих в современной культуре, можно усмотреть и своеобразную инвентаризацию интеллектуального наследия, подведения итогов, восстановление связей с прошлым. Подобная реконструкция непрерывности культуры, введение стилевых фрагментов прошлого в художественный контекст настоящего может указывать на возможность наступления новой фазы культуры” [27, с. 27]. Спектр культурного простору попередніх епох в якості алюзивного матеріалу і всіляких паралелей з творчістю Пярта досить широкий: як епоха романтизму, що безпосередньо передує модернізму [26], а також пильний об’єкт дослідження романтиків – епоха бароко [11], так і стилістичні паралелі з епохами *ars nova* та *ars antiqua* [15], з характерним для них приматом раціональних передумов творчості. Слід вказати на те, що паралелі зі знаковими явищами епох *ars nova* (ізоритмічний мотет в творчості Гійома де Машо) або *ars antiqua* (паралельний органум 9-10 ст.), що часто наводяться, являють собою деяке перебільшення і можуть бути застосовані по відношенню до творчості Арво Пярта лиш частково. Важко собі уявити наявність і послідовне використання композитором модальної (органум) або мензуральної (мотет Гійома де Машо) ритміки, більш того, якщо приклади окремих випадків використання техніки *talea* ще можливо зустріти в музикознавчих дослідженнях [11, с. 149], то подібні аналогії з технікою *color* відсутні. На мій погляд, зв’язки музики Пярта із зазначеними епохами більш багатогранні і охоплюють періоди не тільки кульмінаційного розквіту головного жанру цієї епохи, з характерними стильовими засобами виразності, які стали знаковими, але і періоди його формування. Так, нескладно побачити паралелі між

типом організації “Mein Weg” і мотету XIII століття. Мелодичний конструктивний елемент як мотету XIII століття [12, с. 91], так і органного твору Пярта виступає більш великою одиницею форми, ніж ритм, поглинаючи його багаторазові формульні повторення. Крім того, ритмічна рухливість верхнього голосу по відношенню до інших двох голосів та взагалі ярусна ритмічна організація в пізніх мотетах XIII століття [12, с. 98] знаходить своє відображення в ритмічній організації “Mein Weg”. Продовжуючи пошуки стилістичних алюзій в заданому часовому діапазоні, вкажемо на вільний органум (11 - середина 12 ст.), з характерним для нього використанням протилежного і непрямого моноритмічних рухів, які мимоволі асоціюються з різними варіантами приєднання Т - тону: Т+1, Т-1, Т+2, Т-2, при синхронному звучанні обох голосів. Взаємне перетинання голосів вільного органума виявляється в “Mein Weg” на макрорівні: перехрещення відбувається не між парою голосів, а між парою верхніх діад.

Серед інших стилістичних паралелей, у зв'язку з твором, який аналізується, слід вказати також на більш давній пласт культури, пов'язаний ще навіть не зі звуком, але з семантикою поетичних символів, а точніше, з можливостями їх симетричних перетворень: рух, анти-рух, дзеркальний рух і дзеркальний анти-рух [25]. Безпосередній зв'язок “Mein Weg” Арво Пярта з наведеними формами руху розкривається в процесі більш детального розгляду вже представлені графічної структури. Але перш, ніж розглянути її в даному ракурсі, вкажемо на одну особливість, яку містить музичний текст твору: процес нарощування звукоряду відбувається циклічно, а не безперервно. Означенням кордону закінчення одного циклу стає одна восьма нота основного тону “e” в М – голосі з відповідним Т – голосом за вказаною вище формулою для даного твору (Т+1 для верхнього та середнього ярусів, Т+2 - для нижнього ярусу), виділена паузами із загальної музичної тканини. У запропонованій системі числових позначень звукоряду цей тон відповідає цифрі “0”. Далі представимо числову схему розширення звукоряду у верхньому ярусі, позначивши зазначений “розділовий знак” символом {0} (схема 1):

$$\begin{array}{l}
 \underline{0, +1, - 1, 0} \\
 +\underline{2, +1, 0} \\
 -\underline{2, - 1, 0, +1, +2, +3} \\
 \quad \quad \quad \underline{0, - 1, - 2, - 3} \\
 \{0\} \\
 +\underline{4, +3, +2, +1, 0} \\
 -\underline{4, - 3, - 2, - 1, 0, +1, +2, +3, +4, +5} \\
 \quad \quad \quad \underline{0, - 1, - 2, - 3, - 4, - 5} \\
 \{0\} \\
 +\underline{6, +5, +4, +3, +2, +1, 0} \\
 -\underline{6, - 5, - 4, - 3, - 2, - 1, 0, +1, +2, +3, +4, +5, +6, +7} \\
 \quad \quad \quad \underline{0, - 1, - 2, - 3, - 4, - 5, - 6, - 7} \\
 \{0\} \\
 +\underline{8, +7, +6, +5, +4, +3, +2, +1, 0} \\
 -\underline{8, - 7, - 6, - 5, - 4, - 3, - 2, - 1, 0, +1, +2, +3, +4, +5, +6, +7, +8, +9} \\
 \quad \quad \quad \underline{0, - 1, - 2, - 3, - 4, - 5, - 6, - 7, - 8, - 9} \\
 \{0\} \\
 \text{і т. д.}
 \end{array}$$

Такий поділ строф в таблиці не є випадковим, оскільки він об'єктивно присутній

в нотному тексті і виражений за допомогою восьми пауз (у верхньому ярусі). Пропорційне збільшення сегментів (діад) шляхом їх поступового додавання у верхньому ярусі відбувається до +15 / -15 в правій колонці, після чого починається процес такого ж математично строгого зменшення, аж до повернення початкового імпульсу, відокремленого в таблиці горизонтальною рисою: 0, +1, - 1, 0. Графічне втілення представимо на прикладі четвертого циклу (з вершинами +8 / - 8 у лівій колонці і +9 / - 9 у правій):

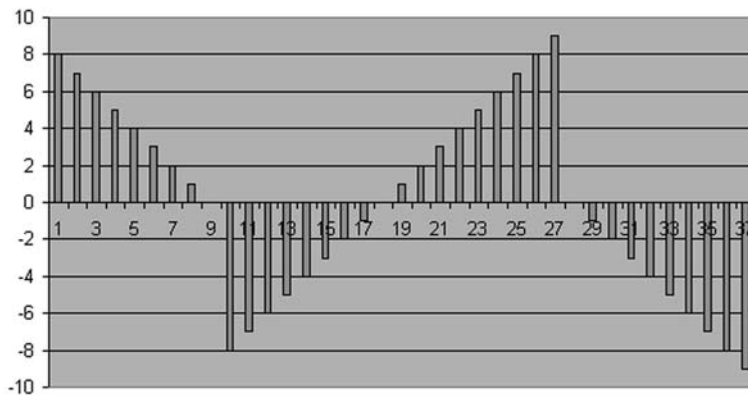


Рис.12

У представленому графіку чітко відображена зазначена закономірність: звуковисотний ряд від +8 до 0 відповідає категорії руху, ряд від - 8 до 0 відображає, відповідно, категорію анти-руху; ряд від 0 до +9 є дзеркальним рухом (відображенням) по відношенню до ряду від +8 до 0 (з додаванням одного сегменту), а звуковий ряд від 0 до - 9, дзеркальним анти - рухом. Описані закономірності властиві двом нижчим ярусам, але із застосуванням інших числових величин.

Принцип додавання, приєднання, використаний для побудови строф, дає підставу звертатися до найдавніших форм мистецтва, оскільки “присоединительная связь – единственный из способов организации палеолитических текстов” [25, 79]. Точна ж послідовність цього додавання може відповідати поняттю “правильної послідовності”, характерного для цілого ряду культур, топологічно архаїчних [25].

Звернення до таких давніх пластів культури є закономірним, оскільки, відповідно до теорії пам'яті культур [14], воскрешає вікові символи, процес вилучення з підсвідомості яких, здатний вводити свідомість у медитативний стан, а “медитативные качества в сакральном тексте состоят также в обращении к архаическим, “первозданным” формам художественного языка, которые понимаются как истинное и как бы вневременное” [17, с. 214]. Структура твору також закономірна – застосований тип структури з кульмінацією в осі симетрії є найбільш статичним типом організації музичної тканини. Така структура найбільш прийнятна для втілення медитативного, статичного перебігу музичного часу, для якого характерні “форми ненаправленной драматургии, отсутствие

контрастов, традиционных форм развития, образная монотонность” [17, с. 214]. При розгляді параметра симетрії виникає також питання зв'язку даного типу симетрії з найдавнішими культурно-історичними традиціями, через те, що “многие тексты ... удовлетворительно описываются с помощью моделей, выработанных в математической теории симметрии” [25, с. 79].

Розвиваючи ідею сакральної семантичності параметрів художньої мови в творах Пярта, розглянемо таку її складову як ритміка: “ровная, скандирующая ритмика пяртовских композиций, словно бы передающая прямоту веских священных речений, далеких от суеты и пустословия, также включается в систему сакрального мышления мастера, становясь фактором особой сугрессии” [17, с. 216]. Повторюваність фігур усередині ритмічних формул, одних впродовж твору, дозволяє також провести паралель з періодом зародження культури. Аналізуючи моделі побудови текстів (у широкому розумінні цього терміну – як системи знаків) в палеолітичну епоху В. Топоров зазначає, що “повторяемость в текстах не могла не соотноситься с повторяемостью в ритуалах и в медитации, не говоря о повторяемости событий в природе” [25, с. 78], а такий параметр як мовчання, характерний як для творчості Пярта, так і для постмодерністського мистецтва взагалі, визначається дослідником як антитеза зовнішнім текстам.

Висвітливши питання щодо ритмічної організації твору, слід перейти до організації вертикальної. Співвідношення пластів, ярусів композиції, є абсолютно незалежним, через те, що мелодичні кульмінації не співпадають (див. рис. 10), незважаючи на ідентичність мелодичного малюнку – кожен нижчий ярус є пропорційним збільшенням, в ритмічному відношенні, ярусу вищого, притому середній ярус у своїй інтервальной будові є просто збільшеною копією вищого ярусу. Таким чином, кожен з пластів має свою власну мелодичну кульмінацію (інший тип кульмінації в даному творі відсутній) і не співвідноситься з кульмінацією в будь-якому з інших пластів. Факт незалежності пластів один від одного в вертикальному відношенні мимоволі викликає асоціацію з не раз уже згадуваним найдавнішим мистецтвом: “«Открытость» палеолитических произведений искусства непосредственно связана с отсутствием или чрезвычайно слабой выраженностью композиции и, следовательно, внутренних связей между изображаемыми предметами” [25, с. 81]. Якщо підти далі і вершини графіка звести в єдину лінію (а таких ліній буде три), що є дуже доречним в контексті творчого методу Пярта, то в отриманому малюнку найбільшу амплітуду буде утворювати найвищий ярус, інші два, що залишилися, відповідно, будуть утворювати менші амплітуди. Якщо розглядати отриманий малюнок з позицій суто художніх, то співвідношення цих ліній дає натяк на перспективу малюнка, на ефект віддалення, який, у свою чергу, знаходить відлуння в архаїчному живописі: “изображения с зачатками композиции (например, перспективно уменьшающиеся изображения) относятся к памятникам «l'art mobilier» или памятникам, находящимся на открытом воздухе” [25, с. 81].

А тепер спробуємо визначити стильову приналежність творчості Арво Пярта в цілому. З точки зору строгого дотримання винайденої техніки, Пярт зберігає генетичний зв'язок з ХХ століттям взагалі і авангардом зокрема: “additio, ротация, техника пропорционального канона, строгая организация звуковых элементов ткани сравнимая с додекафонией, модально-гармоническое многоголосие, интерес к простым структурам, свойствам отдельного звука можно назвать традиционными. Они широко распространены в различных композиционных системах, особенно

в музику ХХ века” [23, с. 224]. Більш того, алгоритмічний метод композиції [24] та взагалі інтерес до числової логіки, є властивим для ХХ століття: “Loin d’être une hérésie, la composition musicale assistée par ordinateur fait renaître l’esprit de recherché et d’innovation qui régnait au Moyen Age. Elle s’inscrit dans une tradition plus ancienne encore pour laquelle la musique serait «la science du nombre rapporté aux sons»” * [1, с. 35].

У той же час, згідно до висловлювань композитора, “то, что может быть математизированным или компьютеризированным, не имеет отношения к художественному творчеству” [19, с. 131], а інші особисті висловлювання Арво Пярта про необхідність нового, по відношенню до мистецтва модерну, відчуття звуку, пошук “чистої музики” [16], характеризує його як художника постмодернізму: “общество, разорванное, утратившее базовую шкалу ценностей, лишившееся этических параметров ... стремится обрести утраченную целостность в единственно доступном арсенале, а именно в культуре, которая всегда является наследием прошлого. Отсюда попытки реанимировать и сочетать уже существовавшие стили” [27, с. 121]. У даному контексті таке гармонійне поєднання елементів як *ars antiqua* так і *ars nova* є не випадковим, оскільки принцип поєднання стилів визначений як один з принципів постмодернізму. Такої точки зору дотримується також інший дослідник через те, що “при всей неповторимости пяртовского стиля, он оказался во многом созвучен эстетическим установкам своего времени. Поставангард явился, как известно, реакцией на крайности авангардизма; вместо предельно заостренного, субъективного самовыражения он выдвинул наиндивидуальность стиля” [11, с. 147].

На мій погляд, ситуація не настільки однозначна в обох випадках і творчість Пярта має перехідний характер від модернізму до поставангарду.

Сучасна ситуація в мистецтві має буквальну аналогію з минулого, аллюзії якого воскресають в музиці Арво Пярта: “...на рубеже XIV и XV веков ... возникает реакция на прежние ритмические сложности, приведшая, в конечном счете, к плавной ритмике ренессансой полифонии. Это, в свою очередь, - некий высший синтез: чтобы прийти к этой новой простоте, к «строгому стилю», нужен был бы опыт мензуралистов, испробовавших возможности новых ритмических форм и новой нотации” [22, с. 47]. Якщо доповнити цей вислів дослідника стародавньої музики дефініцією С. Савенко, яка прямо називає стиль музики Пярта “строгим стилем” [21], а в контексті постмодернізму згадати про цілий напрям нової простоти, до якого був зарахований і Пярт, то Арво Пярта з легкістю можна було б назвати “другим Палестриною”, відводячи цьому композитору виняткове і неповторне місце в сучасному мистецтві, але чи все є таким однозначним? Безумовно, творчість Пярта є унікальною в тому сенсі, в якому є унікальною та індивідуальною творчість кожного видатного композитора, але заявлений ракурс дослідження дозволяє заглибитися в суть даного питання і все ж таки з’ясувати, в чому ж твір “Mein Weg”, який репрезентує творчість композитора, виявляється співзвучним епосі.

Жан-Франсуа Ліотар, перераховуючи у своїй книзі “Состояние постмодернизма” аспекти нарративного знання, згадує четвертий – темп. Ілюструючи його, філософ

* «Далека від ересі, музична композиція, супроводжувана комп’ютером, відроджує дух дослідження та інновації, який панував в середні віки. Вона вписується в традицію більш глибоку, для якої музика ще була “наукою чисел, вкладеною в звуки”».

наводить манеру ритуального виконання стародавніх індіанських казок, як “бесконечных монотонных речитативов”, які співаються [18, с. 59]. Відношення такої манери виконання до ритмічної організації “Mein Weg” досить безпосереднє – увесь твір будується на поступовому розширенні і звуженні строф, в ритмічному відношенні однорідних. Виникає закономірне питання - чи використання такої ритмічної структури є несвідомим і відображає лише вплив репетитивної музики (про яку Ліотар також згадує), чи може це свідоме використання найдавніших символів, в розрахунок на їх підсвідомий вплив на психіку людини? Якщо так, то з якою метою?

Незважаючи на констатацію втрати сенсу дійсності в постмодерністському суспільстві, що відзначається теоретиками постмодернізму [10, с. 330], останнім часом все ж таки простежується тенденція до нових його пошуків в цілому напрямку *Sacra Nova* або в напрямках медитативної музики, де досягнення медитативного стану за допомогою звукової аури сприймається як вихід за рамки буденного, тривіального, що вже само по собі спростовує тезу про задоволення від поверхневого. Щодо музики Пярта взагалі і проаналізованого твору зокрема, ми побачили, що джерелом відродження втраченого сенсу є як середні віки (у теологічному розумінні значення слова “сенс”), так і набагато давніші пласти культури - аж до її зародження. Розглядаючи друге джерело цього відродження, можна констатувати, що символу, який втратив своє значення і став всього лише предметом гри, протиставляється символ сакралізований в уявленнях стародавніх, що розуміли його як відображення самої суті буття. Такий ракурс дослідження дозволяє зрозуміти закономірність появи “Mein Weg” в постмодерністський час і побачити в ньому відображення сучасних тенденцій музичного мистецтва.

-
1. *Roig-Francoli Miguel A.* Harmony in Context (Boston: McGraw-Hill, 2003) 950 pp.
 2. *Kohs Ellis B.* Music theory: a syllabus for teacher and student (New York: Oxford Univ. Press, 1961) 2 vols., I: 125 pp., II: 133 pp.
 3. *Koozin T.* Graphic approaches to musical analysis in a multimedia environment // Computers in music research 5 (1995): 103–117 pp.
 4. *Mangani M., Sabaino D.* Tonal types and modal attributions in late Renaissance polyphony: new observations // Basel, Kassel, London New York, Praha: Acta musicologica LXXX, 2/2008, pp. 231–250.
 5. *Schneider H.* Tradition und Neuorientierung in Igor Stravinskij's Mass // Basel, Kassel, London New York, Praha: Acta musicologica LXXX, 2/2008, pp. 257–287.
 6. *Messina K.* Mélodie et romance au milieu du XIXe siècle: points communs et divergences // Paris: Revue de Musicologie. Tome 94, 2008, №1, pp. 50–90.
 7. *Hillier P.* Arvo Pärt. Oxford ; New York, 1997.
 8. *Токун Е.* Tintinnabuli : стиль и техника // Музыкальная академия. – 2007. № 1. – С. 219–230.
 9. *Кузнецова М.* Sacra Nova: служение и молитва // Музыкальная академия. – 2007. № 1. – С. 213–219.
 10. *Герцелева Е.* Tintinnabuli Арво Пярта: диалог с прошлым или абстрагирование от времени? (На примере органных сочинений) // 20th Century art: dialog of epochs and generations. Part II, Nizhny Novgorod 1999, с. 145–153.

11. Токун Е. Tintinnabuli – техника Арво Пярта // Музыкаведение. - 2008. № 5. – С. 219–230.
12. Brauneiss L. Sissejuhatus tintinnabuli-stiilisse // Arvo Pärt peeglis. Vestlused, esseed ja artiklid. Eesti Entsüklopeediakirjastus. Tallinn. 2005. Lk. 157–221.
13. Жданович К. «Tabula Rasa» Арво Пярта как знаменательная ступень творчества и образец стиля Tintinnabuli // Научный вестник Национальной музыкальной академии имени П.И. Чайковского. – Выпуск 76, Киев, 2008. – С. 39–48.
14. Савенко С. Кредо Арво Пярта: к 60 – летию композитора // Музыкальная жизнь. – 1995. № 9. – С. 18–19.
15. Трофимова Е. Стилиевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов, с. 121- 129 // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Сб. статей, том 2-й. – Нижний Новгород, 1999, с. 121–131.
16. Торкевиц Д. Регресс или новое предназначение? Тененции новой музыки в федеративной республике Германии с 1970 года // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Сб. статей, том 2-й. – Нижний Новгород, 1999. – С. 161–167.
17. Игнатенко Е. А. Пярт «Канон покаянен»: традиционные жанры в современной музыкальной практике // Киевское музыкознание. Выпуск 5, Киев, 2000. – С. 77–80.
18. Евдокимова Ю. Многоголосие Средневековья / История полифонии. Том I. Москва, «Музыка», 1983, 455 с.
19. Топоров В. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. Москва, 1972, с. 79.
20. Зинкевич Е. Память культуры и современное композиторское творчество // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Сб. статей, том 2-й. – Нижний Новгород, 1999. – С. 132–142.
21. Assayag G., Cholleton J.-P. Musique, nombres et ordinateurs // La Recherche, 273, Juillet – Août, 1995, vol. 26, Page 804, p. 35–40.
22. Пярт А. Правда очень проста / Пер. с английского Е. Михалченкова // Советская музыка. – 1990. № 1. – С. 130–132.
23. Интервью с Пяртом. www.arvopart.info
24. Сапонов М. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гийома де Машо // Проблемы музыкального ритма. Москва, «Музыка», 1978. – С. 7–47.
25. Савенко С. Строгий стиль Арво Пярта // Советская музыка. – 1991. №10. – С. 15–19.
26. Lyotard J.-F. The postmodern condition: A report on knowledge. (Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi) Minneapolis: University of Minnesota press, 1993.
27. Webster F. Theories of the Information Society (Second Edition, London: Routledge, 2002).

“MEIN WEG” ARVO PÄRT IN THE CONTEXT OF POSTMODERNISM

Hanna SHVETS

*Musicology department
P.Chaykovsky Kyiv National Musical Academy
Arhitekтора Horodetskoho str. 1-3/11, 01001 Kyiv, Ukraine
tel.: (098) 307-03-46, e-mail: asnota@mail.ru*

The problem of correlation between modern and postmodern features in the work of Arvo Pärt is the main research problem considered in the article. Close relation between the Middle Age art and the Paleolithic culture as well as between postmodern directions of music, like minimalism, Sacra Nova and meditative music, appears with the graphic analysis of the Pärt's organ piece "Mein Weg". In this article was made the attempt to uncover the meaning of use of the structure, which is entirely subordinated to the graphical lines. The use of symmetric transformations categories of movement and rhythmic repetitions are also considered in the perspective of tintinnabuli's composition technology, as well as in the perspective of postmodern paradigm too.

Keywords: postmodernism, musical analysis, tintinnabuli, Sacra Nova, ars antiqua, ars nova, New Simplicity.

“MEIN WEG” АРВО ПЯРТА В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Ганна ШВЕЦ

*Кафедра музикознання,
Національна музикальна академія ім. П.І. Чайковського,
ул. Архитектора Городецкого 1-3/11, 01001 Киев, Украина
тел.: (098) 307-03-46, e-mail: asnota@mail.ru*

Статья посвящена проблеме соотношения модернистских и постмодернистских черт в творчестве Арво Пярта. На примере графического анализа огранного произведения композитора "Mein Weg" розкрывается тесная взаимосвязь с искусством средних веков и палеолита, которые, в свою очередь, имеют непосредственную связь с искусством постмодернизма в таких направлениях современного искусства как репетитивная музыка, Sacra Nova, медитативная музыка. В статье сделана попытка раскрыть смысл использования структуры, полностью подчиненной графическим линиям, а также использования симметричных преобразований категорий движения и ритмических репетиций в ракурсе как авторской техники Пярта tintinnabuli, так и в ракурсе постмодернистской парадигмы искусства.

Ключевые слова: постмодернизм, музыкальный анализ, tintinnabuli, Sacra Nova, ars antiqua, ars nova, New Simplicity.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2011

Прийнята до друку 15.09.2012