

Лойко О. Б. ЗЕРКАЛЬНАЯ СИММЕТРИЯ КАК ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ И ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП В «СТРАСТЯХ ПО ИОАННУ» А.ПЯРТА

старший преподаватель кафедры теории музыки и музыкального образования, кандидат искусствоведения

Принцип симметрии является одним из фундаментальных принципов естествознания и искусства. Понятие симметрии, которое проходит через всю многовековую историю человеческого творчества, переплетается с эстетическими представлениями о порядке, гармонии, целостности. Уже в античный период симметрия стала критерием красоты и совершенства, приобрела «статус универсального метода гармоничной организации космоса, трансформации хаоса в порядок в управлении всем миром» [1, с. 5].¹

Принцип зеркальной симметрии как универсальный закон гармонии и истинной красоты приобрел особое значение в творчестве выдающегося современного эстонского композитора направления «новой простоты» – *Арво Пярта* (1935). В музыке А. Пярта выразительность симметрии оказывается неразрывно связана с красотой *числа*. Число для А. Пярта – философская категория, которая выражает единство мира и концентрирует смысл духовной деятельности человека. Опираясь на представления о том, что «...все в мире приводится в порядок числовыми отношениями» [цит. по: 2, с. 132], А. Пярт наследует многовековые традиции понимания числа в музыке как символа красоты и гармонии, отражения в музыке законов мирового порядка.

¹Симметрия в музыке – частное проявление всеобщих отношений, наблюдаемых в живой и неживой природе. В музыке многие явления связаны с законами симметрии, как, например, нотная запись (симметрия нотного стана, зеркальная симметрия басового и скрипичного ключей). Аналогию с некоторыми геометрическими преобразованиями симметрии образуют полифонические модификации тематических построений: например, ракоход и инверсия воплощают принципы линейной и вертикальной симметрии. Важными оказываются принципы симметрии и в логике построения музыкальной формы. Так, Х. Риман определял музыку как «искусство симметрии в последовании» [4, с. 326], а установление этого принципа в отношениях мотивных единиц как важнейший фактор в создании и восприятии музыкальной формы, ее совершенства.

Число и симметрия для А. Пярта имеют также и материальный смысл. Их действие проявляется на разных уровнях формообразования, они регулируют композицию, определяют ее пропорции. Композитор нередко подчеркивает значимость числа в строении его произведений: «Я иногда хвастаюсь – моя музыка такая точная, что вы можете проверить свои компьютеры – правильно ли они работают – этой музыкой» [3]. Так, зеркальная симметрия и ее числовое выражение являются важнейшими драматургическими и формообразующими принципами в его «*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*» (1982), которое является образцом современного претворения старинного жанра пассионов.

«Страсти по Иоанну» А. Пярта – латинские «Страсти», ориентированные на архаическую модель так называемых респонсорных пассионов. Это сочинение соответствует всем смысловым и структурным канонам старинного жанра. Об этом свидетельствует эпическая трактовка евангельского сюжета, избегание повторения слов и строф в евангельском тексте, отсутствие вставных комментариев, а также отсутствие указаний на смены динамики и агогики, безвибраторность вокального тона². «Страсти» камерны, сдержанны по звучанию и практически полностью лишены моментов театрализации: «Музыка пассионов согласно правилам, не страстная, не драматическая: она – смиренное творение, подобно тому, как Господь смиренно принял все на себя» [5 с. 19]. Также, как и в григорианском хорале, тематизм «Страстей» А. Пярта теснейшим образом связан с речевым интонированием – вербальный прозаический текст в сочинении играет руководящую роль: ритмическая организация определяется вербальным текстом, его синтаксисом, мелодический рельеф развивается в границах речевого диапазона. В «Страстях» безраздельно господствует силлабика – звук везде равен слогу, а количество слогов в слове определяет

²Ориентация на жанрово-стилевой прообраз эпохи Средневековья в «Страстях» А. Пярта выявляется и через ладовые особенности (горизонтальное развертывание звукоряда, модальность) и специфику артикуляции (в сочинении нет ярких динамических контрастов, доминирует ровная, «бесстрастная» манера исполнения).

длину мотивов и тактов: в каждом такте интонируется только одно слово без распевов.

Определяющим драматургическим и формообразующим фактором в «Страстях по Иоанну» оказывается принцип симметрии, который обнаруживается на нескольких уровнях. Прежде всего, принцип парных отражений используется при распределении функций солирующих голосов. Так, евангельский текст интонируется вокальным квартетом, который символизирует образ четырех евангелистов. Их сопровождают «облигатные» голоса – два струнных (скрипка и виолончель) и два деревянных духовых (гобой и фагот) инструмента. Совпадают и их функции в музыкальной ткани согласно логике *tintinnabuli*-техники³: сопрано - скрипка – Т-голос; контральто - гобой – М-голос; тенор - виолончель –Т-голос; бас - фагот – М-голос. В «Страстях» персонифицированы два участника – Иисус (бас) и Пилат (тенор). В двойном квартете «Евангелисты– “облигатные” инструменты», а также в хоровых партиях в ансамблях «бас (Иисус) – орган» и «тенор (Пилат) – орган» голоса, имеющие одинаковую функцию в *tintinnabuli*-технике развиваются зеркально (инверсионно) по отношению друг к другу (см. Пример 1).

Зеркальная симметрия обнаруживается также и в организации мелодического движения. Линейный профиль мелодики голосов во всех партиях имеет дугообразную, преимущественно зеркально– симметричную структуру. Возможно, это следствие предварительной графической работы композитора с одnogолосными мелодическими линиями. По словам музыковеда П. Хиллиера, А.Пярт часто «рисовал форму, напоминающую очертания крыльев или пейзаж, и затем сочинял мелодическую линию, которая как бы создавала ощущение этой формы» [цит. По 6, с. 221].

³В основе авторской техники *tintinnabuli* (от лат. «колокольчики») лежит контрапунктическое соединение по особым правилам двух линий – мелодического (чаще всего гаммообразного – М-голос) и фигурационного (Т-голоса, построенного на трёх тонах центрального созвучия) голосов как двух основных компонентов музыкальной ткани произведения.

19

20

Ob.

4 4 2 5 4 2 1 4 1 3
3 4 4 4 4 4 4 4 4 1

E - go sum: ab - i - e-runt ret-ror - sum et ce-ci-de-runt in ter - rum.

Evg.

E - go sum: ab - i - e-runt ret-ror - sum et ce-ci-de-runt in ter - rum.

Vc.

Fg.

Пример 1

Симметрично строятся и хоровые эпизоды, обрамляющие «Страсти», функции которых сходны с разделами Exordium и Conclusio респонсорных пассионов. Во вступлении соблюдается нисходящая направленность мелодического движения (в объеме октавы, на фоне органного пункта). Кода произведения зеркально-симметрична по отношению к вступлению: постепенное восхождение к мелодической вершине (также в объеме октавы) может символизировать воспарение духа.

Наконец, принцип симметрии обнаруживает себя и в композиционной логике «Страстей». В форме целого выделяются две крупных части, каждая из которых представляет собой симметрично построенную волну (сюжетно – от пленения Иисуса до суда в первой части, во второй части – бичевание, распятие, смерть Иисуса). Основанием для такого деления выступает логика вступления и окончания партии каждого евангелиста. Например, в первой части происходит рост фактуры – от баса к сопрано, от унисона к квартету, затем постепенное разрежение фактуры путем выключения голосов в обратном порядке. Вторая часть построена аналогичным образом, за исключением порядка вступления голосов: инициатива передается от тенора к басу, затем сопрано и контральто, и наоборот. В целом графика зеркально-симметричного построения фактуры

напоминает очертания крыльев. Смысловым центром каждой части становится монолог Иисуса.

Таким образом, принцип симметрии в «Страстях по Иоанну» А. Пярта является важным конструктивным и драматургическим средством, с помощью которого, во-первых, выявляется связь с жанрово-стилевыми прообразами эпохи Средневековья и Возрождения (для которых несомненны были приоритеты числовых пропорций в композиции). Во-вторых, через воплощение принципов симметрии и числовых закономерностей в сочинении (на разных уровнях музыкального целого) выражаются художественно-эстетические воззрения композитора.

1. Копцик, В. Этюды по теории искусства: диалог естественных и гуманитарных наук / В. Копцик, В. Рыжов, В. Петров. – М. : Объед. гуманитар. изд-во, 2004. – 365 с.

2. Маккарти, Дж. АрвоПярт: Правда очень проста (The Musical Times. 1989. № 3) / Дж. Маккарти ; пер. Е. Михалченкова // Совет. музыка. – 1990. – № 1. – С. 130–132.

3.Шлапинс, И. «Арефа», «Иногда совершаются чудеса...» : интервью с эст. композитором Арво Пяртом [Электронный ресурс]/ И. Шлапинс // Rīgas Laiks. – Режим доступа: <http://www.rigaslaiks.lv/Arhivs.aspx?year=2005>. – Дата доступа: 20.03.2009.

4.Музыкально-теоретические системы : учебник / Ю. Холопов [и др.] ; ред.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова (отв. ред.). – М. : Композитор, 2006. – 632 с.

5.Савенко, С. Строгий стиль Арво Пярта / С. Савенко // Совет. музыка. – 1991. – № 10. – С. 15–19.

6.Токун, Е. Tintinnabuli: стиль и техника / Е. Токун // Музыкальная академия. – 2007. – № 1. – С. 219–230.