

ЛІВА Н. В.

<https://orcid.org/0000-0002-9006-4897>
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського (Вінниця, Україна)
natallevaya197145@gmail.com

ДІАЛОГ ЕПОХ У МУЗИЧНІЙ РЕФЛЕКСІЇ АРВО ПЯРТА: «CREDO»

Досліджено концепцію, жанрові ознаки та інтонаційне підґрунтя твору «Credo» Арво Пярта для симфонічного оркестру, змішаного хору і фортепіано (1968). Розкрито особливості відображення у музичному мисленні А. Пярта масштабних культурних та мистецьких процесів другої половини ХХ століття. Зазначено, що у колажному зіставленні Прелюдії *до мажор* з першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха та авторського тексту сучасного композитора реалізується характерний для музичного мистецтва другої половини ХХ століття діалог епох, осмислення цінності духовних надбань минулого в контексті глобальних проблем сучасності. Доведено, що «Credo» Арво Пярта є документом епохи, в якому відображений позитивний загальнокультурний процес повернення до втрачених духовних цінностей.

Ключові слова: творчість Арво Пярта, музична спадщина Йогана Себастьяна Баха, герменевтика, семантичний аналіз, Прелюдія *до мажор*, колаж.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Важливою функцією музикознавчого дослідження є виявлення у «поперечному зрізі» сучасної музичної творчості тенденцій, що визначають пульс епохи. Чутливість до подиху часу, тонка настроєність на його «хвилю» в усі часи була й залишається характерною особливістю і місією справжнього митця. Згідно з таємничими законами природи, за будь-яких соціально-культурних обставин і незалежно від пануючого культурного «мейнстріму», мистецьке середовище завжди породжує тих небагатьох, хто, не переймаючись проблемами особистого рейтингу, протягом усього свого творчого шляху реалізує внутрішню потребу передати Істину.

Основоположною рисою музичного мистецтва другої половини ХХ століття стала поглиблена, зосереджена рефлексія, предметом якої є одна з чільних культурних тенденцій епохи – перехід західноєвропейського суспільства через Рубікон атеїстичного богозаперечення й повернення на шлях пошуку духовних орієнтирів. Окреслений концептуальний вектор визначається відповідним рядом топосів, що формують музичну ментальність вказаного періоду. Важливу роль у зазначеному дискурсі відіграє тема сприйняття сучасним реципієнтом музики минулих епох, зокрема, творчості Йогана Себастьяна Баха, потужний вплив якого на колективну свідомість не підлягає сьогодні жодним сумнівам.

В окресленому контексті актуальним напрямом музикознавчого дослідження є вивчення творчого доробку естонського композитора Арво Августовича Пярта (нар. 1935), чий аскетизм і яскраво виражена духовна спрямованість дають привід критикам відносити його музику переважно до стильового напрямку «нової

простоти» або «духовного мінімалізму». Суттєве місце посідає у творчості А. Пярта й бахівська тема, до якої композитор неодноразово звертався. Ряд творів митця («Коллаж на тему В–А–С–Н» для гобоя, струнного оркестру, клавесина і фортепіано, 1964; «Маленький концерт на тему В–А–С–Н» для труби, струнного оркестру, клавесина і фортепіано, 1964) дозволяють вести мову про його власну бахіану (втім, презентовану часом доволі екстравагантно¹).

Діапазон оцінок музики Арво Пярта є гранично широким: від ситуації скандалу й заборони виконання (1968) до оголошення митця найпопулярнішим академічним композитором року (2018)². Полишаючи обік суперечливі і часто далекі від суті поверхові судження, вважаємо за необхідне наголосити: твори талановитого естонського композитора в усій їхній багатогранності і багатогранності відображають ключові тенденції часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми. Світове визнання музики А. Пярта підкріплюється сьогодні чималою кількістю наукових та популярних видань, присвячених детальному аналізу його творчого стилю. У числі фундаментальних наукових праць – дослідження В. М. Грачова [4], М. В. Кузнецової [6], О. В. Осецької [7], С. І. Савенко [8], О. А. Токун [9]; праці зарубіжних авторів – К. Грьона [12], П. Хіллієра [13] та ін.

Загальною особливістю наведених праць є фокусація уваги здебільшого на особистісному плані життя й творчості А. Пярта. Зазначений ракурс дослідження, цілком закономірний на перших стадіях вивчення явища, на сьогоднішньому етапі виявляє незаповнені «пустоти». Набуває актуальності потреба змінити ракурс з персонального на загальнокультурний, розглянути творчий доробок композитора з позиції його включеності у загальнокультурний контекст, підпорядкованості його творчості процесам другої, поставангардної половини ХХ століття – періоду, який за багатьма характеристиками є семантично протилежним по відношенню до попереднього. На зміну атональності і культу дисонансу першої половини століття приходять реабілітація ладотональності та інтонаційна простота; тривалий період атеїстичного богоборництва поступається місцем етапу відродження й пошуку духовних цінностей.

Мета статті – шляхом багаторівневого герменевтичного аналізу семантичних пластів твору Арво Пярта «Credo» розкрити й обґрунтувати його тісний зв'язок з основними культурними та музичними тенденціями другої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Твір «Credo», написаний 1968 року для симфонічного оркестру, змішаного хору і фортепіано, за концептуальною насиченістю поза сумнівом може бути названий перлиною не лише бахіани Арво Пярта, але й сучасної бахіани взагалі. Центральною смисловою компонентою твору – предметом рефлексії композитора – є Прелюдія № 1 з Першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Порівняно з іншими прецедентами використання Пяртом техніки коллажу, пов'язаними зі зверненням до музики великого кантора, «Credo» являє собою приклад найоб'ємнішого включення бахівського твору в авторську музичну тканину: на протязі твору Прелюдія звучить

¹ Згадаємо, приміром, композицію для фортепіано, духового квінтету, струнного оркестру та перкусії «Якби Бах розводив бджіл», 1976.

² Твір «Credo», написаний на текст релігійного змісту і свідомо виконаний без дозволу естонського політбюро, викликав у 1968 році великий скандал з подальшим звільненням ряду робітників філармонії [14].

повністю. Композитор майже не видозмінює оригінальний текст, не утворює серій з окремих звуків, обмежуючись виключно *шанобливим цитуванням* тексту. У річищі окресленого стильового вектору музичного мистецтва другої половини ХХ століття закономірною виглядає як програма «Credo», так і вибір його інтонаційного підґрунтя.

Концептуальна насиченість твору як у культурологічному, так і в музикознавчому відношенні спонукає до необхідності здійснити аналіз його багатопланової семантики у кілька етапів.

На сьогоднішній день вивчення творчості Й. С. Баха сягнуло, здається, піку інформативної вичерпності. Цінність сучасних досліджень в означеному напрямку полягає не у віднайденні нової інформації щодо музичного доробку німецького генія, а у вивченні особливостей сприйняття його творів сучасним реципієнтом: «...спадщина Баха, через її унікальну естетичну й етичну значимість, є своєрідним дзеркалом, у якому послідовно і кожного разу наново відбиваються мало не всі особливості музичного мислення наступних епох», – неодноразово стверджував, за свідченням Р. Берченко, видатний вчений-музикознавець початку ХХ століття, професор Б. Яворський [2, 23]. Наведене судження якнайкраще характеризує мислення людини ХХ століття, підкреслюючи важливість (і неминучість!) «діалогу» з Й. С. Бахом митця другої половини ХХ століття. Саме у контексті актуальності діалогу епох і пов'язаної з ним потреби контрастного зіставлення двох начал – апокаліптичної свідомості ХХ століття і космізму бахівських творів, хаосу сучасності і душевної гармонії минулого – доречним виглядає характерний для стилю А. Пярта прийом колажу.

Згаданий «діалог» виявляє себе, поруч з іншими сферами, на рівні жанру. В «Credo» простежуються кантатно-ораторіальні ознаки: використання великих виконавських колективів – хору й оркестру (у ключових моментах форми нерідко задіюваних у величному звучанні *tutti*), наявність драматичної дії (хоча й доволі абстрактної, зведеної до символічного рівня) виступають досить переконливими індикаторами зазначеної жанрової спрямованості.

Програмний заголовок твору стійко асоціюється з відповідною канонічною частиною католицької меси і передбачає у партії хору об'ємний текст молитви «Вірую». Натомість у партитурі з усього належного канону використано лише рядок: «Credo in unum Deum Dominum Jesum Christum», до того ж, додатково редукований композитором до варіанту «Credo in Jesum Christum». Окрім зазначених слів, до хорової партії включені слова Христа з Нового Заповіту: «Сказано: око за око, зуб за зуб. А я кажу вам: не противтеся злому...». Власне, це і є весь текст, використаний у творі. Подібна вербальна лаконічність, що могла би бути інтерпретована як надмірна, свідчить скоріше про свідомо стислі, сконцентровані до максимальної смислової щільності культурні й світоглядні коди. Підтвердженням може служити наступний коментарій самого Арво Пярта: «Тоді, і навіть, мабуть, трохи раніше, у мене було відчуття, що я стою перед якимось відкриттям, яке я назвав би новим началом. У підході до цієї роботи найважливішим для мене став текст, котрий я хотів покласти на музику. Мова йшла про те місце з Євангелія, де вчення Христа виражається найбільш явно: коли на старозаповітну сентенцію “Oculum pro oculo, dentem pro dente” (“Око за око і зуб за зуб”) він відповідає словами “Autem ego vobis dico: non esse resistendum injuriae” (“А я говорю вам: не противтеся злу”). Цю фразу я буквально розклав на ноти й цифри, щоб кожне слово знайшло відповідність у використаних оркестрових засобах» [1, 47].

Текстова програма визначає принцип відповідної структурної організації: твір логічно поділяється на три смислові розділи, перший з яких побудований на цитаті з молитви «Вірую», другий (на словах «Сказано: око за око...») третій містить текст: «А я говорю вам...». Перший та третій розділи побудовані на матеріалі Першої Прелюдії Й. С. Баха, внаслідок чого утворюється тричастинна репризна форма з динамічною репризою, що в архітектонічному відношенні являє собою реалізацію діалектичної формули «теза – антитеза – синтез».

Бахівській Прелюдії відведене чільне місце у драматургічній і структурній архітектоніці «Credo», тому логічною виглядає необхідність розглянути її окремо, з метою дослідити й експонувати мотивацію використання Арво Пяртом.

В академічній музичній традиції ясно проявляються щонайменше два семантичні аспекти Прелюдії. Перший пов'язаний з її інтерпретацією як молитви. Строгий хоральний склад і відповідний вмиротворюючий, воістину магічний емоційний вплив створили у європейській музичній культурі вагомі передумови для прочитання Прелюдії як молитви і закріплення за нею асоціативного образу Благовіщення (Євангеліє від Луки, гл. 1, вірші 26–38). Саме дані наведені ознаки дали свого часу Шарлю Гуно належні підстави накласти на бахівський текст вокальну партію «Ave Maria» («Радуйся, Маріє, Царице Небесна...»). Другий аспект передбачає акцентуацію власне *прелюдійності* як характерної жанрової риси у значенні «вступ», «інтродукція». Ключовим аргументом у даному відношенні безперечно виступає місце Прелюдії у загальному 24-частинному макроциклі як початкової, *першої*, а отже – як вступу до всього циклу. Даний семантичний пласт подібним чином прочитується цілим рядом композиторів. Серед найяскравіших прикладів подібного роду – Перший етюд Ф. Шопена, Перша Прелюдія з циклу «24 прелюдії та фуги» Д. Шостаковича. Знакові риси наведених творів – порядковий перший номер і «біла», «нульова» тональність *до мажор* – репрезентують їх як достатньо відверті ремінісценції твору Баха.

Зазначені аспекти утворюють нерозривне смислове переплетіння: «*Почнімо ж, помолившись!*», продукуючи у своєму синтезі більш широке семантичне значення Прелюдії як символу Першопочатку, духовної Першооснови. Таке твердження може бути підкріплене наступною важливою особливістю бахівської музичної мови.

Твори Й. С. Баха пронизані специфічно бароковою інтонаційною символікою, сприйняти яку можна лише опосередковано, ознайомившись попередньо з відповідними трактатами, де описані риторичні інтонаційні фігури епохи бароко. Однак меси, хорали та прелюдії Баха (як, втім, і весь грандіозний масив західноєвропейської та вітчизняної старовинної духовної музики) здійснюють потужний вплив на слухача без усякої попередньої підготовки – на рівні інтонаційному. Музична мова старовинних духовних творів відзначається використанням і вичерпним розкриттям «природної» звукової семантики, в якій особливе місце посідає натуральний мажорний лад. Ця дивна й загадкова природна звукова конструкція обертонового ряду, подібно до храмів Давніх Афін, не може не вражати досконалістю пропорцій.

Семантика мажорного ладу сприймається реципієнтом без будь-якої музичної підготовки і «зчитується» безпосередньо – на архетиповому рівні, оскільки має природне фізичне походження, а отже є старшою за людину. Водночас вона стає доступною для прочитання не на первісних етапах розвитку людського суспільства, а значно пізніше – за умови наявності розвиненого інтелекту, здатного до аналізу. Саме тому ця ладова семантика має певне неவிголошене «право» на домінуючий

статус, порівняно з безліччю інших ладів, які, незважаючи на більшу історичну давність, є лише фрагментами, схопленими на «дитячій» стадії розвитку свідомості. Своєрідне підтвердження висловленої думки «прозирає» з наступного твердження Андрія Волконського: «Джерело основних як європейських, так і не європейських звукорядів – спіраль Піфагора, складена з ланцюжка чистих квінт, що рухаються у нескінченність» [3, 3].

Мажорний звукоряд складається з двох однакових за структурою тетра-хордів (тон–тон–півтон), зчеплення яких утворює одну із найяскравіших інтонаційних ілюстрацій вже згадуваної діалектичної тріади. Перший ступінь мажорної гами – найстійкіший її звук (він же – основний тон обертонового ряду, з якого походять усі інші звуки) – асоціюється з Центром, Основою, Першоосною: від тоніки «народжуються» й до неї тяжіють всі інші звуки гами¹. Значущу роль в організації натурального мажору відіграє четвертий ступінь гами. Субдомінанта сприймається на слух як нова тоніка, а третій ступінь, відповідно, як ввідний тон до нього: у сфері чистої діатоніки закладене хроматичне явище відхилення. Семантика четвертого ступеня – «суперництво», «змагання» зі справжньою тонікою, її заперечення. Субдомінанта несе в собі навантаження діалектичної антитези, це своєрідна опозиція, протистояння Першооснові, символ бунту й богоборництва. Взаємодія з четвертим наступного, п'ятого ступеня ладу уособлює сакральну таїну перемоги Гармонії над Хаосом. Тимчасовий бунт несподівано долається, поява домінанти викриває несправжність самозваної «тоніки». Рух до верхнього першого ступеня знаменує остаточну перемогу: підтверджується істинна тоніка, Основа, Центр, Абсолют. Замикається своєрідне коло – стверджується досконалість і непорушність Всесвіту.

Наведена семантична характеристика мажорного звукоряду навряд чи є результатом суб'єктивних вражень, оскільки герменевтичне прочитання символіки, закладеної у фізичному явищі обертонового ряду, в різні історичні епохи спонукало вчених і мислителів до проведення аналогій космічного масштабу і побудови на даній основі космогонічних теорій. З семантикою мажорного ладу органічно узгоджуються християнська космогонічна система, східний духовний символ «Інь–Янь» та діалектичний закон єдності та боротьби протилежностей. Дослідження природних властивостей музичного звуку свого часу викликало до життя ідею Гармонії сфер Піфагора, концепцію Всесвітньої гармонії М. Мерсенна та подібні до неї уявлення Царліно. Звернемо особливу увагу на етичний зміст зазначених концепцій, де чільного значення надається *гармонії* Всесвіту.

Космогонічна рефлексія стає суттєвою складовою композиторської медитації другої половини ХХ століття. Зокрема, у зазначеному контексті О. Колганова привертає увагу до цілого ряду творів з відповідною програмою: «Проголошена ще за часів Античності ідея “Гармонії сфер” знаходить своє багаторівневе втілення у творчості цілого ряду композиторів 1960–80-х рр.: Д. Лігеті – “Атмосфери” (1961); Е. Артемьев – “У космосі” (1961), “Зоряний ноктюрн” (1961); Дж. Кейдж – “Небесний атлас” (1962); О. Мессіан – “Від каньонів до зірок” (1974); Дж. Крам – “Макрокосмос” (1972–73), “Дитя–Зоря” (1977), “Небесна механіка” (1984); В. Артемов – “Зоряний вітер” (1981) тощо» [5, 20].

Показовим прикладом підсвідомого застосування семантики мажорного тризвуку може служити наступна описана О. Колгановою особливість інтонаційної

¹ У даному сенсі доречним буде навіть порівняння ладової системи мажору з планетарною системою. Зауважимо: мінор і його тоніка не мають подібної аналогії – бракує достатньої «гравітації»!

палітри «Космогонії» Кшиштофа Пендерецького – твору для оркестру, змішаного хору та солістів (1970), програма якого пов'язана з ушануванням відкриття геліоцентричної системи М. Коперніком: «Центральний об'єкт “Космогонії” – мі-бемоль-мажорний акорд, що ілюструє слово “Сонце” основоположної фрази М. Коперніка “in medio vero omnium residet Sol” (“всередині всього знаходиться Сонце”). На фоні загальної кластерної атмосфери це просте, здавалося б, рішення сприймається як щось неймовірно гармонійне...» [5, 20–21]. Неважко помітити у наведеному описі приклад використання природної семантики мажору.

Особливо яскраву ілюстрацію являє в означеному контексті Прелюдія № 1 Й. С. Баха, де «запрограмована» натуральним обертоновим рядом діалектична триада з максимальною наочністю реалізується у просторі гармонічної вертикалі.

У творі вибудовується свого роду струнка ладофункційна драматургія. Початкова формула T–S–D–T, зведена до ступеня лаконічного символу, сприймається як своєрідна тема. Її звуковий космос поволі розгортається у кілька етапів-«кіл», демонструючи кожним наступним «колом» як дедалі більший відхід від тонічної сфери, так і торжество повернення до неї. У концептуальному відношенні гармонічний розвиток Прелюдії провокує стійку аналогію з концепцією Божественного дару свободи, що уможливорює як зречення Істини, так і усвідомлення життєвої необхідності її прийняття.

Описана семантика «зчитується» на підсвідомому рівні як гімн, що прославляє досконалість Божого творіння в усіх його формах і проявах. По суті, саме вона лежить в основі своєрідного творчого *credo*, наступним чином маніфестованого самим Й. С. Бахом: «Генерал-бас – досконалий фундамент музики і виконується обома руками так, що ліва грає написані ноти, а права бере до нього консонанси та дисонанси, для того щоб ця благозвучна гармонія служила славі божій та достойній втісі почуттю; отже, кінцева й остаточна мета генерал-баса, як і всієї музики, – служіння славі божій та насназі духу. Там, де це не береться до уваги, там немає справжньої музики, а є диявольська балаканина й гамір (Збереглося в рукопису від 1738 року. Шпітта II, стор. 915)» [11, 121]. Отже, ладогармонічний розвиток Прелюдії логічно виводиться із закономірностей «космогонічної» семантики мажорного ладу: Велич Всевишнього, що в своїй любові дає людині повну свободу морального вибору, своєрідним чином «закодована» у лаконічній формулі T–S–D–T.

Поза будь-якими сумнівами, зазначене смислове наповнення бахівського твору вповні визначає характер інтерпретування його Арво Пяртом і великою мірою пояснює відхід композитора від усталеного академічного ототожнення образної сфери Прелюдії з Благовіщенням. Натомість текст бахівського твору прочитується й подається як Символ Віри¹.

У «Credo» Арво Пярта як на рівні загального програмного плану, так і на рівні музично-драматичного розвитку відбуваються ті самі «події», що й у бахівській Прелюдії. Відмінність полягає лише у незрівняно дальшому відході від Центру – і в ладотональному, і в теологічному розумінні слова. Завдяки зіставленню барокового і сучасного атонального музичного мислення композитору вдається довести контраст до граничного максимуму. В концептуальному відношенні метод колажного зіставлення дозволяє відтворити весь тернистий шлях розвитку європейської метасвідомості (теза – антитеза – синтез, інакше

¹ С. Савенко зазначає: «У Credo прелюдія стає символом Божественного слова Нагорної проповіді...» [8].

кажучи: первозданна гармонія – хаос – триумф гармонії над хаосом, у своїй символічній стислості – шлях до Віри крізь пекло богозаперечення).

Єдине на протязі «Credo» видозмінення бахівського тексту А. Пяртом спостерігається на початку твору, де експонується гармонія перших 19 тактів Прелюдії Баха. Акордова вертикаль, розкладена в оригіналі на арпеджіо, зібрана композитором у цілісні акордові «моноліти», що звучать у хорovому виконанні в голосоведінні та теситурі оригіналу. Перший чотиритакт бахівського твору, цитований спочатку на благоговійному *pp* на слові «вірую» витриманий ще у традиційному смисловому й динамічному вимірі «Ave Maria» Баха-Гуно. Наступне могутнє звучання *ff tutti* хору й оркестру («Вірую в Ісуса Христа») у своєму аскетичному лаконізмі справляє стійке враження магічного, потужно діючого на підсвідомість символу і дає всі підстави сприймати його як сакральний Символ Віри. Зазначене єдине порушення оригінальної бахівської фактури має глибокі підстави. Цей нібито відступ від уртексту насправді розкриває сутність гармонічного мислення Баха у даному творі, підкреслює сутнісні особливості його творчого задуму.

Подальше буквальне цитування Прелюдії у партії фортепіано переривається на такті 19, що є значущою стадією її гармонічному розвитку – точкою «золотого перетину» у бахівському творі. Звучить найдисонантніший в контексті барокової ладотональності акорд – подвійна домінанта на фоні домінантового органного пункту. У вказаному такті спостерігається зламний момент форми; очікується перехід до кадансового квартсекстакорду (традиційне місце каденції в класичному концерті!). Саме цей кульмінаційний момент форми композитор використовує для переходу до другого розділу «Credo», побудованого на тексті: «Сказано: око за око, зуб за зуб» (цифра 3).

Музичними засобами у цьому розділі вповні розкривається уся безодня закладеного в них зловісного значення. Токатні ритмі, нисхідні арпеджіо в партії фортепіано (замість висхідних у Й. С. Баха), поступове *crescendo* нагнітають стан справжньої диявольської вакханалії, хорovі партії перетворюються на суцільне виття і глісандування, музична тканина – на хаос. Розділ написано у додекафонній манері з використанням оригінального прийому нашарування квінт. «Я структурував додекафонну основу таким чином, – пояснює А. Пярт, – щоб квінтові інтервали (а це найчистіший і найсумирніший інтервал) слідували один за одним, і так далі, і так далі, аж до максимально можливого оркестрового розгортання. Це нанизування квінт дає усе плотнішу текстуру, справжню насиченість звуків, що служить імітацією хаосу та руйнування» [1, 48]. Зауважимо, що в середньому розділі «Credo», смислове навантаження якого визначене його драматургічною функцією антитези, поряд з ефектом нагнітання хаосу композитором використовуються цілком стандартні, типові для розробкових розділів прийоми симфонічного розвитку: *crescendo* ві наростання на тлі органного пункту в нижній теситурі і навіть... ефект мотивного дроблення (звичайно, у тій мірі, в якій взагалі можливо вести мову про подібне явище в умовах застосування серійної техніки). Застосування зазначених традиційних засобів служить у даній ситуації доречним компенсаторним формотворчим фактором.

Кульмінування інфернального хаосу й безладдя раптово приборкується драматургічно вражаючим, тихим звучанням фортепіанної партії (цифра 43), у якій знову октавою вище (немов з горніх висот) буквально цитується бахівська Прелюдія – цього разу повністю, з першого по останній такти. У якості своєрідного «ансамблю згоди» на партію цитованої Прелюдії поступово накладається тихе

звучання хору на словах Нагорної проповіді: «А я кажу вам: не противтеся злому». Виникає додаткова асоціація: звуки Прелюдії нібито відроджуються на попелищі щойно стихлої вакханалії, нагадуючи про нетлінність вічних істин.

Ефект такого несподіваного переходу до третього смислового розділу «Credo» викликає у пам'яті зауваження Альфреда Шнітке, свого часу висловлене під час бесіди з Олександром Івашкіним:

«А. Ш. Вплив музики Баха, я неодноразово з цим стикався. Спробуй розмовляти голосно у той час, як звучить музика Баха, – ти не зможеш. Це важко зробити, потрібно здійснити над собою певне зусилля, щоб голосно розмовляти, коли звучать Страсті по Матфію. Пам'ятаю, коли я викладав у Московській консерваторії..., одного разу під час нашого заняття включили якийсь запис, замовлений для прослуховування. І ми, ще не усвідомивши, що це, почали тихо розмовляти, – тому що почули Баха.

– А якби це була інша музика?

А. Ш. Гадаю, що ні. Щось саме від бахівської музики йде, що теж є вид фізичного впливу, хоч і не пригнічує гучністю чи різкістю. Щоправда, можна сказати, що все це – духовний вплив. Проте межа між духовним і фізичним впливом перестає сприйматися, або, вірніше, духовне є продовженням фізичного, а не щось абсолютно інше» [10, 135–136].

Фінальні такти «Credo» містять заключний речитатив бахівського оригіналу, що октавно посилюється А. Пяртом шляхом дублювання в партіях хору і оркестру. В останніх тактах твору на тихій динаміці звучить звук «до», «віддзеркалюючись» у різних октавах фортепіано та партіях окремих інструментів оркестру й викликаючи стійку асоціацію з народженням – поступовим «проростанням» – обертонового ряду. Відбувається напружене вслухування у звучання першого ступеня ладу, реципієнту ніби надається можливість самостійно вирізнити поступово народжувані обертони. Твір завершується смиреним поклонінням Першооснови.

Оцінюючи в цілому особливості інтерпретації А. Пяртом бахівської Прелюдії в контексті застосованої ним техніки колажу, відмітимо високий ступінь чутливості композитора до розкритої й описаної нами природної ладової семантики. Саме дана особливість визначає інтерпретування твору Й. С. Баха не просто як колажного матеріалу. Велике значення для А. Пярта має смислова насиченість і багатошаровий символізм Прелюдії, з якою композитор поводить як з коштовним діамантом, шанобливо оздоблюючи його власним музичним матеріалом.

Звернення А. Пярта до бахівського твору – символу Гармонії і досконалості Всесвіту – своєї черги, саме по собі набуває символічного значення. «Credo виявилось останнім твором композитора, написаним в авангардній манері, – зазначає С. Савенко. – Одним із перших серед своїх колег Пярт відчув вичерпаність авангардних засобів, тупиковий характер звукового винахідництва. І зробив з цієї ситуації найрішучіший висновок: практично замовчав на вісім років» [8]. Результатом діалогу сучасності з минулим, що відбувся в «Credo» у 1968 році, стало радикальне змінення композиторського мовлення вбік аскетичного спрощення, повернення до ладотональної основи. Зазначений біографічний факт є знаковим: такий крок уособлює вибір подальшого творчого шляху не лише самого Арво Пярта, а й цілої плеяди композиторів другої половини ХХ століття, які також свідомо відійшли від принципів музичного авангарду. У даному ряді – творчість А. Шнітке, Л. Беріо, представників американського музичного мінімалізму, стильового напрямку «нова простота». Поява «Credo» знаменує собою початок епохи, протилежної за характером творчої спрямованості: атональні експерименти

відходять у минуле, поступаючись місцем пошуку втраченої звукової і духовної гармонії.

Висновки. Здійснений у даній розвідці різнорівневий (програмно-концептуальний, жанровий, інтонаційний) семантико-герменевтичний аналіз твору Арво Пярта «Credo» показав, що усі досліджені нами смислові пласти підпорядковані єдиному композиторському задуму: у колажному зіставленні Першої Прелюдії з Першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха з авторським текстом реалізується характерний для музичного мистецтва другої половини ХХ століття діалог епох, осмислення цінності духовних надбань минулого в контексті глобальних проблем сучасності.

Проведене дослідження дозволяє дійти висновку про те, що «Credo» Арво Пярта є справжнім документом своєї епохи, в якому відбиваються не лише наболілі проблеми духовного життя західноєвропейського суспільства другої половини ХХ століття, але й позитивний загальнокультурний процес повернення до втрачених духовних цінностей.

Список використаної літератури та джерел

1. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / Изд. К. Сигов, Л. Финберг. Київ: Дух і літера, 2014. 218 с.
2. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва: Издательский дом «Классика–XXI», 2005. 372 с.
3. Волконский А. Основы темперации. Москва: Композитор, 1998. 92 с.
4. Грачёв В. «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова). URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=1&txtid=528> (дата звернення: 16.10.2017).
5. Колганова О. В. Солярные интерпретации в академической музыке ХХ в. («Космогония» К. Пендерецкого) // Временник Зубовского института. Вып. 4: Грани интерпретации. Санкт-Петербург, 2010. С. 16–27.
6. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров: дисс. ... канд. искусств.: спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва, 2007. 233 с.
7. Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта : дисс. ... канд. искусств.: спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2008. 167 с.
8. Савенко С. И. Арво Пярт: штрихи к юбилейному портрету. URL: <http://spiegelimspiegel.ru/bio/testimonials/arvo-part-savenko/> (дата звернення: 11.10.2018).
9. Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва, 2009. 272 с.
10. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки / Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. В. Ивашкин. Москва: РИК «Культура», 1994. С. 143–146.
11. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1965. 728 с.
12. Gröhn C. Dieter Schnebel und Arvo Pärt: Komponisten als «Theologen». Münster: LIT Verlag. 2006. 256 S.
13. Hillier P. Arvo Pärt. Oxford: Oxford UP, 1997. 232 p.
14. Lubow A. The sound of spirit // The New York Times, October 15, 2010. URL.: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2010/10/17/magazine/17part-t.html> (дата звернення: 24.10.2018).

References

1. Sigov, K. and Finberg, L. (Ed.) (2014). *Arvo Pärt: conversations, research, reflection [Arvo Pjart: besedy, issledovanija, razmyshlenija]*. Kyiv: Dukh i litera, 218 p. [in Russian].
2. Berchenko, R. (2005). *Searching for the lost sense. Boleslav Javorsky's comments for «Well Tempered Clavier» [V poiskah utrachennogo smysla. Boleslav Javorskij o «Horosho temperirovannom klavire»]*. Moscow: Izdatel'skij dom «Klassika–XXI», 372 p. [in Russian].
3. Volkonskij, A. (1998). *Basics of temperation [Osnovy temperatsii]*. Moscow: Kompozitor, 92 p. [In Russian].
4. Grachjov, V. «New simplicity» and minimalism – style tendencies in contemporary art (on A. Pärt's and V. Martynov's works as illustrative material [«Novaja prostota» i minimalizm – stilevyje tendencii v sovremennom iskusstve (na primere tvorcestva A. Pjarta i V. Martynova)]). Available at: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=1&xtid=528> (Accessed 16 Feb. 2019) [in Russian].
5. Kolganova, O. V. (2010). Solar interpretations in academic music of the 20th century (K. Penderetsky's «Cosmogony») [Soljarnye interpretacii v akademicheskoj muzyke XX v. («Kosmogonija» K. Pendereckogo)]. *Vremennik Zubovsky Institute [Vremennik Zubovskogo instituta]*, Issue 4: Grani interpretatsii, pp. 16–27 [in Russian].
6. Kuznecova, M. V. (2007). *Meditativity as a quality of music thinking: Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentine Silvestrov [Meditativnost' kak svojstvo muzykal'nogo myshlenija: Avet Terterjan, Arvo Pjart, Valentin Sil'vestrov]*. Diss ...Cand. Degree of Ph.D in History of Arts : 17.00.02 – Musical Arts. Moscow, 233 p. [in Russian].
7. Oseckaja, O. V. (2008). *Sacred word in Pärt's music [Svjashhenoe slovo v muzyke A. Pjarta]*. Diss ...Cand. Degree of Ph.D in History of Arts : 17.00.02 – Musical Arts. Nizhnij Novgorod, 167 p. [in Russian].
8. Savenko, S. *Arvo Pärt: strokes to jubilee portrait [Arvo Pjart: shtrihi k jubilejnomu portretu]*. Available at: <http://spiegelimspiegel.ru/bio/testimonials/arvo-part-savenko/> (Accessed 11 Oct. 2018) [in Russian].
9. Tokun, E. A. (2009). *Arvo Pärt. Tintinnabuli: technique and style [Arvo Pjart. Tintinnabuli: tehnika i stil']*. Diss ...Cand. Degree of Ph.D in History of Arts : 17.00.02 – Musical Arts. Moscow, 272 p. [in Russian].
10. Shnitke, A. (1994). *Polystylistic tendencies of modern music [Polistilisticheskie tendencii sovremennoj muzyki: Besedy s Al'fredom Shnitke]*. Moscow: RIK «Kul'tura», pp. 143–146 [in Russian].
11. Shvejcer, A. (1965). *Johann Sebastian Bach [Iogann Sebast'jan Bah]*. Moscow: «Muzyka», 728 p. [in Russian].
12. Gröhn, C. (2006). *Dieter Schnebel and Arvo Pärt: composers as «theologians» [Dieter Schnebel und Arvo Pärt: Komponisten als «Theologen»]*. Münster, 256 p. [in German].
13. Hillier, P. (1997). *Arvo Pärt*. Oxford, 232 p. [in English].
14. Lubow, A. (2010). The sound of spirit. *The New York Times*. October, 15. Available at: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2010/10/17/magazine/17part-t.html> (Accessed 24 Oct. 2018) [in English].

Стаття надійшла до редакції 24.12.2018 р.

ЛЕВАЯ Н. В.

<https://orcid.org/0000-0002-9006-4897>

Винницкий государственный педагогический университет
имени Михаила Коцюбинского (Винница, Украина)
natalavaya197145@gmail.com

Диалог эпох в музыкальной рефлексии Арво Пярта: «Credo»

Актуальность исследования. Существенным направлением искусствоведческого дискурса второй половины XX века, отражающим характерные тенденции времени – завершение периода атеизма и возвращения к духовным ценностям – является вопрос значимости для современного реципиента музыкального наследия Иоганна Себастьяна Баха. В соответствии с указанной тенденцией, основное внимание в предлагаемом исследовании уделено анализу произведения известного эстонского композитора Арво Пярта, где баховская тема репрезентируется автором в форме диалога между прошлым и настоящим.

Цель исследования – путём анализа семантических уровней «Credo» Арво Пярта раскрыть связь произведения с основными культурными и музыкальными тенденциями второй половины XX столетия.

Методы исследования. В качестве основного методологического инструмента в предлагаемом исследовании использован герменевтический метод. В процессе герменевтического анализа рассмотрены концепция произведения, особенности его жанровой принадлежности и музыкального языка. Значительное внимание уделено Прелюдии *до мажор* из Первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха с целью выявления мотивации «вживления» её автором в музыкальную ткань «Credo».

Основные результаты и выводы исследования. Исходя из результатов исследования, есть все основания определить «Credo» Арво Пярта как типологическое музыкальное явление второй половины XX века. Данное произведение является настоящим документом эпохи, в котором нашли отражение не только наболевшие проблемы духовной жизни современного проевропейского общества, но и позитивный общекультурный процесс возрождения духовных ценностей человечества.

Ключевые слова: творчество Арво Пярта, музыкальное наследие И. С. Баха, герменевтика, семантический анализ, Прелюдия *до мажор*, коллаж.

Natalia Liva

<https://orcid.org/0000-0002-9006-4897>

Mikhajlo Kotsjubinsky State Pedagogical University (Vinnytsya, Ukraine)
natalavaya197145@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165406>

Dialogue of epochs in music thinking of Arvo Pärt: “Credo”

Relevance of the study. One of the most important functions of musicological research is to indicate those tendencies in music which define the mainstream of the

epoch, reflect its pulse. The necessity of this capacity becomes more and more vital when it comes to the analysis of the problems of contemporary art. Getting over the period of atheism, return to spirituality and seeking for God is characteristic of the pro-European culture of the second half of the 20th century. The tendency is represented by respective essential topics of the art discourse that form music mentality. One of these most substantial aspects is the significance of Johann Sebastian Bach's works for a contemporary listener. According to this important tendency, the central attention in the article has been focused on one of the works of Arvo Pärt, the famous Estonian composer, for whom the phenomenon of Bach's music is rather valuable. The author represents Bach theme in the shape of a dialogue of the past and the present.

Main objective of the study is to accomplish a detailed analysis of different semantic levels of Arvo Pärt's «Credo» (1968), written for a symphony orchestra, a mixed choir and a piano, so as to explain its close connection with the main cultural and music tendencies of the last half of the 20th century.

Methodology. The key methodological instrument of the research proposed is hermeneutics. In this context a concept of the work, its genre indications and the peculiarities of musical language have been carefully examined. J. S. Bach's 1st Prelude in 'c' major from the first volume of «The well-tempered clavier», literally quoted in the «Credo» by the composer, has been analysed separately for the purpose to clarify the author's inner motivation of using it in the work.

Results and conclusions. The accomplished study enables to derive the following conclusion: according to the results of the multi-level hermeneutic analysis, Arvo Pärt's «Credo» should be classified as a typical and characteristic musical phenomenon of the last half of the 20th century.

Key words: Arvo Pärt's works, J. S. Bach's music heirloom, hermeneutics, semantic analysis, Prelude in C Major, collage.