

УДК 781.6:[784+785]:78.071.1(474.2)Пярт](045)
DOI:

ГОМЕНЮК С. Г., ТАРАСЕНКО Н. О.

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

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

© Гоменюк С. Г., 2023

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

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

© Тарасенко Н. О., 2023

ОСОБЛИВОСТІ РАНЬОГО СТИЛЮ TINTINNABULI

У ТВОРАХ АРВО ПЯРТА: ВЗАЄМОДІЯ ЗІ СЛОВОМ

На основі порівняння вокально-хорових («Missa syllabica», «Cantate Domino», «Summa») та інструментальних («Für Alina», «Cantus in Memory of Benjamin Britten») творів Арво Пярта визначено, в який спосіб композиторська техніка *tintinnabuli* раннього періоду узгоджується зі словесним текстом. Виявлено, що: 1) як інструментальні, так і вокально-хорові твори А. Пярта є алгоритмічними композиціями, що спираються на числові ряди як на конструктивну основу розгортання мелодичного голосу; 2) в обох групах творів числові послідовності не формуються на основі іманентно музичних закономірностей, а є результатом зовнішнього запозичення; 3) числові послідовності інструментальних творів «Für Alina» та «Cantus in Memory of Benjamin Britten» є зростаючими та/або спадаючими арифметичними прогресіями: кожен наступний модус-блок мелодичного голосу містить на один звук більше/менше, ніж попередній; 4) числові послідовності творів зі словесним текстом обумовлені силабічною будовою слова: в творах «Missa syllabica», «Cantate Domino» кількість звуків кожного модус-блоку мелодичного голосу відповідає кількості складів слова, що розспівується. Запропоновано гіпотезу, що твір «Summa» є творчим експериментом Арво Пярта, в якому композитор застосовує спосіб формування числових рядів не на основі логіки слова (як в інших вокально-хорових композиціях), а на основі логіки числа (як в інструментальних творах). В результаті музичний і вербальний ряди мають різний синтаксис

і вступають у протиріччя. Композитор з часом переглянув такий підхід до відтворення слова, про що свідчить факт, що пізніше А. Пярт створив кілька редакцій твору «Summa» для інструментів без хору. Спосіб функціонування композиційної техніки *tintinnabuli* у творах А. Пярта зі словесним текстом підкреслює пріоритетність слова, його фундаментальне значення для системи композиторських і виконавських засобів.

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

Постановка проблеми. Творчий стиль Арво Пярта, починаючи від 70-х років минулого століття, відзначається послідовним застосуванням техніки *tintinnabuli*. Завдяки цій техніці, в якій раціональна складова є основою мелодики, твори Пярта є алгоритмічними композиціями, які звучать невимушено і просто, легко сприймаються на слух. Динамічний баланс раціонального і інтуїтивного, віднайдений композитором майже півстоліття тому, змінювався в залежності від жанру та від часу написання творів. Попри ці зміни, стабільним залишалось ядро техніки *tintinnabuli* – базове двоголосся з чітко окресленими фактурними функціями голосів, основного і похідного від нього, оздоблювального. Походження цього двоголосся історично пов'язане із давніми формами органуму (діафонії). Можна сказати, що природа техніки *tintinnabuli* вкорінена у середньовічних вокальних жанрах. У зв'язку з цим постає питання, яке ініціювало дане дослідження: чи є різниця у застосуванні техніки *tintinnabuli* у вокально-хорових та інструментальних творах Пярта? Як впливає на техніку наявність слова?

Отже, **метою** дослідження є встановлення специфіки техніки *tintinnabuli* у вокально-хорових творах на основі порівняння їх із інструментальними творами. Матеріалом дослідження є композиції другої половини 70-х років – початку 80-х років, періоду, коли авторська техніка А. Пярта кристалізувалася. Твори «Für Alina» (1976), «Cantus in Memory of Benjamin Britten» (1980), «Missa syllabica» (1977), «Cantate Domino» (1977) та «Summa» (1977), обрані для аналізу, відзначаються лаконічністю, прозорістю застосування композиційної техніки *tintinnabuli*.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Брак партитур творів А. Пярта в бібліотеках закладів вищої музичної освіти, що виник в результаті нерозуміння механізмів авторського права, частково компенсується завдяки видавництву Universal Edition, яке володіє правами на друк, поширення та виконання творів композитора. В роботі над дослідженням було використано надану на сайті видавництва¹ можливість оглянути кожен з партитур А. Пярта.

Від середини 70-х років ХХ століття до середини 2000-х твори А. Пярта аналізувалися без розуміння специфіки його композиційної техніки. Поштовхом до правильного розуміння засад *tintinnabuli* стали авторські коментарі, котрими композитор ділився з відомими зарубіжними музикантами, виконавцями та дослідниками його творів – італійським критиком Енцо Рестаньо (Enzo Restanio), австрійським музикознавцем Леопольдом Браунайсом (Leopold Braunis),

¹ Сайт видавництва Universal Edition www.universaledition.com.

британським диригентом Полом Хільєром (Paul Hillier), з естонськими музикознавцями Саале Каредою (Saale Kareeda), Тоомасом Сійтаном (Toomas Siitan) та іншими. Їх публікації дозволяють зрозуміти механіку композиторського стилю А. Пярта: спосіб організації мелодики, гармонії, фактури, композиції в його творах на основі техніки *tintinnabuli*. Публікація в Україні зазначених досліджень та інтерв'ю з композитором [1] сприяла глибшому розумінню творчого методу А. Пярта. В українському музикознавстві творчість Арво Пярта досліджували Є. Ігнатенко [2], М. Ковтунова [3], Т. Філатова [5] Н. Шепеленко [6]. Роль слова у вокально-хорових творах А. Пярта розглянута в дисертації О. Приходько [4]. Попри те, що творчість Пярта достатньо добре досліджена в зарубіжних і українських публікаціях, дана стаття дозволяє уточнити деякі аспекти композиційної техніки *tintinnabuli*. Завдяки застосуванню компаративного методу аналізу інструментальних та вокально-хорових творів Пярта виявлено відмінності у застосуванні техніки *tintinnabuli* у творах з вербальним текстом та без нього, це обумовлює **наукову новизну** даної публікації. Деякі з творів естонського композитора в українському музикознавстві раніше не розглядалися.

Виклад основного матеріалу. Найбільш ранні твори А. Пярта позначені естетикою та стилістикою авангарду (наприклад, він автор першого в Естонії твору у серійній додекафонії). Невдовзі композитор облишив радикальні експерименти й зосередився на віднайденні власної музичної лексики. В другій половині 70-х років були написані «Für Alina» для фортепіано, «In spe», «Missa syllabica», «Cantate Domino» та «Summa» для мішаного хору. Цей час можна вважати презентацією авторського стилю Арво Пярта, в основі якого лежить техніка *tintinnabuli*. Винайдений техніці композитор залишається вірним до нинішнього часу.

Базові елементи техніки *tintinnabuli*, які зберігаються і в інструментальних, і в хорових творах, наступні: 1) в основі фактури лежить двоголосся з диференціацією функцій голосів; 2) в кожній парі виділяється основний мелодичний голос і похідний від нього голос *tintinnabuli* (далі М-голос, Т-голос); 3) в конкретних музичних творах голоси базового двоголосся можуть дублюватися, до них можуть додаватися окремі голоси чи інші пари голосів, таким чином, базовий принцип тиражується; 4) М-голос спирається на гамоподібний рух, Т-голос – переважно, на рух по тризвуку; в основі двоголосся лежить принцип єдності та контрасту: єдність полягає в тому, що Т-голос залежить від М-голосу, еквіритмічний йому; контраст – в тому що, М-голос спирається на гаму, а Т-голос на тризвук; 5) рух М-голосу можливий в межах одного з чотирьох *мелодичних модусів*², які відрізняються за напрямком руху та місцем розташування центрального тону (фіналісу). Можливі наступні модуси: 1) висхідний рух від центрального тону; 2) висхідний рух до центрального тону; 3) низхідний рух від центрального тону; 4) низхідний рух до центрального тону. Модуси рівнозначні й можуть вільно поєднуватися в рамках одної мелодії (приклад 1).

² Назва «модус» у застосуванні до елементів мелодики в творах А.Пярта запропонована Полом Хільєром. Вона підкреслює зв'язок композиційної техніки композитора із давніми формами європейської монодії та поліфонії.

Приклад 1.

Мелодичні модули в вокально-хорових творах Арво Пярта,
номери модулів позначені цифрами:

a) 1) + 4) -

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

b) 2)

T
Chri - ste e - le - i - son.

c) 3)

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

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

Приклад 2.

Залежність Т-голосу/голосів від М-голосу в творах А. Пярта
(на основі схеми Л. Браунайса):

a T.-г. +1

b T.-г. -1

c T.-г. +2

d T.-г. -2

e T.-г. +1/-1

f T.-г. +1/-1 та -1/+1

У наведеному прикладі М-голос позначено замальованими нотами, Т-голос в прикладах а, б, с, d, е позначено незамальованими нотами, в прикладі f – незамальованими нотами та замальованими нотами у формі ромбів. В прикладі 2а Т-голос займає верхній найближчий до мелодичного голосу звук *tinnabuli*-тризвуку, що відтворює формула $T_{г+1}$; в прикладі 2б Т-голос використовує нижній найближчий до мелодичного голосу звук *tinnabuli*-тризвуку, відповідно, формула має вигляд $T_{г-1}$. Число в формулі вказує на порядковий номер тону *tinnabuli*-тризвуку по відношенню до звуку мелодичного голосу, а знак показує розташування цього тону відносно мелодичного голосу: над ним «+», під ним «-». Таким чином, послідовність тонів Т-голосу в прикладах 2с та 2d, відповідно, визначається формулами $T_{г+2}$ та $T_{г-2}$. В прикладі 2е Т-голос співає М-голос, оскільки використовує по чергово верхній та нижній найближчі тони *tinnabuli*-тризвуку (формула $T_{г+1/-1}$). Приклад 2f відтворює більш складний варіант фактури, в якому на основі одного мелодичного голосу утворюються два

Т-голоси: Т-голос, записаний цілими нотами, має формулу $T_{n-1/+1}$, Т-голос, записаний ромбами, – дзеркальну формулу $T_{n+1/-1}$. Як бачимо, техніка *tintinnabuli* передбачає істотну алгоритмізацію композиції: це гра за чітко визначеними правилами, які регулюють мелодику, гармонію, ладову організацію базового двоголосся. В умовах окремих творів до зазначеного кола правил додаються нові – такі, що регулюють композицію в цілому, рух до кульмінації та відхід від неї, спосіб опрацювання словесного тексту тощо.

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

Приклад 3.

Арво Пярт. «Santus in Memoriam of Benjamin Britten», мензуральний канон, тт.7 – 16
 (модус-блоки М-голосів позначені дужками та номерами):

The image displays a musical score for the piece 'Santus in Memoriam of Benjamin Britten' by Arvo Pärt, specifically measures 7 through 16. The score is arranged for five instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is divided into two systems. The first system (measures 7-12) features six modus-blocks (1-6) in the upper staves, with the first violin part marked 'con sord.' and 'div.'. The second system (measures 13-16) features four modus-blocks (1-4) in the lower staves. The score is characterized by its minimalist style, with long, sustained notes and a focus on timbre and texture. Red brackets and numbers above the notes indicate the modus-blocks. The first violin part is marked 'con sord.' and 'div.'. The viola part has a 'solo' section. The cello and double bass parts have long, sustained notes.

Лінію кожного М-голосу можна описати формулою $x_n + 1 = x_{n+1}$, де x – кількість тонів одного модус-блоку; n – порядковий номер модус-блоку: кожна наступна фраза М-голосу на один звук довша за попередню. Мелодія *просто* (*violino I*, верхній голос) утворена з двадцяти модус-блоків, причому порядковий номер блоку відповідає кількості тонів, що в нього входять: 1) $ля^3$; 2) $ля^3 - соль^3$; 3) $ля^3 - соль^3 - фа^3 \dots 20) ля^3 - соль^3 - фа^3 - мі^3 - ре^3 - до^3 - сі^2 - ля^2 - соль^2 - фа^2 - мі^2 - ре^2 - до^2 - сі^1 - ля^1 - соль^1 - фа^1 - мі^1 - ре^1 - до^1$. Оскільки кожна наступна *рипоста* цього канону *per augmentationem* викладена у вдвічі довших тривалостях, простежується

закономірність: чим нижче голос, тим меншу кількість модус-блоків він містить (*violino II*, верхній голос – 16 модус-блоків; *viola* – 12; *violoncello* до т.52 і після т.83 верхній голос, тт.53 – 82 нижній голос – 8 модус-блоків, *contrabasso*, верхній голос – 6 модус-блоків). Залежність Т-голосу від М-голосу протягом цілого твору визначається формулою T_{n-1} . Рух голосів припиняється поступово зупинкою всіх голосів на тонах *tintinnabuli*-тризвуку *ля мінор*. Якщо взяти до уваги також постійну ритмічну формулу, яка відповідає першому ритмічному модусу перотинівських органумів, твір А. Пярта постає як алгоритмічна композиція, мелодичні, ритмічні, та гармонічні події якої є звуковою реалізацією строгих правил. Акцентуємо увагу на вагомій ролі арифметичної прогресії в «Cantus in Memoriam of Benjamin Britten», яка наче запускає ланцюг причинно-наслідкових зв'язків: від початкового ряду чисел залежить мелодика М-голосу *пропости*; від М-голосу, у свою чергу, Т-голос; основне двоголосся *пропости* визначає рух інших голосів канону. Можна сказати, що весь твір виростає з початкового ряду чисел (1, 2, 3, 4...n).

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

Приклад 4.

Арво Пярт. «Für Alina» тт. 2 – 15, верхні голоси без басу:

³ Формула Т-голосу не враховує октавної транспозиції М-голосу.

Piano

Приклади, розглянуті вище, демонструють важливість числових арифметичних прогресій для інструментальних творів. У вокально-хорових творах композиційна логіка також визначається рядами чисел, але походження цих рядів пов'язане не з арифметичними прогресіями, а із силабічною будовою словесного тексту. Такі числові послідовності мають певний елемент нерегулярності: задіяно менше різних чисел, але вони частіше повторюються. Множина чисел, що їх використовує А. Пярт у хорових творах, визначається довжиною слів в словесних текстах цих творів. Зв'язок музичних параметрів зі словом в творах А. Пярта Т. Сійтан характеризує так: «звук вже спочатку супроводжує Слово, яке одночасно є і Числом – Формулою»⁴.

В «Missa syllabica» (1977), одному з перших хорових творів в техніці *tintinnabuli*, роль слова як основи алгоритмічної композиції, найбільш очевидна. В

⁴ Арво Пярт: бесіди, дослідження, роздуми. Київ: Дух і Літера, 2014. С.9.

назві твору зафіксовано спосіб узгодження тексту і музики⁵: в месі відсутні складові розспіви, одному складу тексту відповідає один звук (приклад 5).

Приклад 5.

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

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

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

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

Приклад 6.

Арво Пярт. «Missa syllabica», подовження тривалостей в кінці строф та частин меси:
а.

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

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

б.

⁵ Давати назву месі відповідно до її конструктивних особливостей – традиція, відома з часів Ренесансу (наприклад, «Missa ad fugam» Дж. Палестрини).

S
A
T
B

A - men.
A - men.
sae - cu - li. A - men.
sae - cu - li. A - men.

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

Таблиця 1.

Система багатоголосся в «Missa syllabica» А. Пярта:

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

Як видно з таблиці, кількість голосів протягом перших трьох частин рівномірно зростає (2, 3, 4): Kyrie представляє фактурний мінімум *tintinnabuli*-техніки – двоголосся М і Т-голосів; Gloria дає темброві варіації базового триголосся (М+М+Т); фактура Credo, крім останнього Amen та епізодичних витриманих тонів в нижньому мануалі органу, чотириголосна, утворена двома парами *tintinnabuli*-двоголось (М+Т, М+Т) в різних тембрових версіях. Sanctus демонструє фактурний максимум: число *tintinnabuli*-пар не збільшується в порівнянні з Credo, але деякі голоси дублюються, в результаті чого утворюється

шестиголосся (М+Т, М+Т, М_{дубл}, М_{дубл}). Agnus Dei, крім третього проведення тексту, має триголосну фактуру функції голосів якої тотожні другій частині меси (М+М+Т). Лише остання частина *Ite missa est* порушує логіку поступового збільшення і зменшення голосів, даючи потужне, але коротке семиголосся, утворене чотирма мелодичними і трьома *tinnabuli*-голосами.

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

Приклад 7.

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

1

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

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

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

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

2

Присутність слова руйнує стрункість числових рядів: математичну логіку коригує силабіка і семантика слова, а також літургійна ситуація. Гіпотетично кількість голосів в різних частинах меси могла б регулюватися числовою послідовністю, яка намітилася в перших трьох частинах твору – висхідною арифметичною прогресією 2,3,4,5,6,7, (подібно до «Cantus...») або поєднанням висхідної та спадаючої прогресій 2,3,4,5,4,3 (подібно до «Für Alina»). Натомість композицію меси через фактуру регулює ряд чисел 2,3,4,6,3,7: злам математичної логіки відбувається в Sanctus. На нашу думку, гармонічний виклад та щільність фактури Sanctus зумовлені важливістю моменту: перед, під час співу і після цієї частини відбувається центральний епізод меси – епikleза (грец. ἐπίκλησις – закликання), частина анафори, під час якої священник читає молитву на перетворення хліба і вина на Тіло та Кров Господню. Задіяння всіх голосів символізує соборність та участь церковної спільноти в цьому Таїнстві. У наступній частині Agnus Dei фактура стає прозорою і компактною: щільне шестиголосся поступається інтимно-камерному триголосю, створеному парою середніх голосів хору (А+Т) та органом, в третьому проведенні тексту до цих голосів додається четвертий голос (орган). Раптове зменшення фактурних засобів пов'язане із

семантикою тексту та ситуацією меси: йдеться про Тайну Вечерю, де востаннє апостоли споживали хліб і вино з Христом. Переломлення хлібу, як у західній, так і в східній християнській традиції, є дією, яка сформувала Таїнство Євхаристії. Під час Тайної Вечері були сказані Христом слова, які виголошуються священником перед епikleзою: «Прийміть, їжте, це є Тіло моє, що за вас ламається на відпущення гріхів» та «Пийте з неї всі, це є Кров Моя Нового завіту, що за вас і за багатьох проливається на відпущення гріхів». Інтимність і висока чуттєвість моменту вимагає прозорішої фактури викладу. В останній частині меси знову звучить весь склад хору та всі мануали органу. Ця коротка частина символізує єдність вірних у їхній подяці Господу за чудо, яке через благодать споживання Тіла і Крові Спасителя було їм даровано.

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

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

Таблиця 2.

Система багатоголосся в «Cantate Domino» А. Пярта:

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

Систематизуємо способи взаємодії вербального та музичного текстів в М-голосах мотету⁶ від найменшого до найбільшого масштабно-синтаксичного рівнів.

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

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

3. *Рівень речень і строф.* Музичний синтаксис на рівні речень і строф цілком є похідним від словесного синтаксису. Речення відокремлюються ритмічно – уповільненням мелодичного руху, позначеним в тексті *епіземою* – спеціальним знаком, запозиченим із нотації григоріанських хоралів. В залежності від глибини цезури, композитор використовує просту чи подвійну *епізему*⁷: проста *епізема* розділяє прості речення в межах складного (приклад 1а, т.4); подвійна *епізема* відділяє завершені речення, а також строфи псалму. Деякі речення відокремлюються також і звуковисотно – в тому випадку, якщо на завершальне слово припадає доцентровий модус, завершення сприймається як стійке (наприклад, ц.1 т.4, т.8; ц.2 т.6 та і т. д.). В той же час звуковисотна організація мелодики цілком залежить від алгоритму чергування модусів, який є постійним протягом твору і не залежить від семантики слова і строфічної організації тексту.

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

⁶ Розглянуто лише мелодичні голоси, оскільки протягом цілого мотету в хорових партіях знаходяться М-голоси, а в партії органу – Т-голос (голоси), отже з текстом узгоджуються саме М-голоси.

⁷ В партитурі епізема позначається горизонтальною рисою над нотою.

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

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

Таблиця 3.

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

К-ть складів	Текст Credo	12	Et iterum venturus est cum gloria,
7	Credo in unum Deum,	10	iudicá re vivos et mórtuos,
7	Patrem omnipoténtem,	9	cuius regni non erit finis.
8	Factórem caeli et terrae,	7	Et in Spiritum Sanctum,
8-7	Vi sibílium ómnium et invisibílium.	9	Dóminum et vivificántem:
11	Et in unum Dóminum Iesum Christum,	11	qui ex Patre Filióque procedít.
10	Filium Dei Unigénitum,	8	Qui cum Pa tre et Filio
14	Et ex Patre natum ante ómnia saecula.	13	simul adorátur et conglorificátur:
5	Deum de Deo,	9	qui locútus est per Prophétas.
6	lumen de lumine,	5	Et unam sanctam
9	Deum verum de Deo vero,	14	cathólicam et apostólicam Ecclesiám.
6	Génitum, non factum,	9	Confiteor unum baptisma
8	consubstantiálem Patri:	10	in remissionem peccatorum.
8	Per quem ómnia facta sunt.	14	Et expecto resurrectionem mortuorum,
7	Qui propter nos hómines	9	et vitam ventúri saeculi.
8	et propter nostram salutem:	2	Amen.
6	descéndit de caelis.		
12	Et incar nátus est de Spírito Sancto		
7	ex María Virgíne:		
6	Et homo factus est.		
10	Cru cifixus etiam pro nobis		
7	sub Póntio Piláto		
7	passus, et sepúltus est.		
10	Et resurréxit tértia die,		
6	secúndum Scriptúras.		
7	Et ascéndit in caelum,		
8	sedet ad dexteram Patris.		

Як видно з таблиці, текст Credo містить 368 складів. 366 з них, крім останнього слова Amen, Пярт розділив на шістнадцять груп по 23 склади в кожній (межі груп вказані квадратними дужками). Іноді математичний поділ суперечить лексичному. Наприклад, межа групи може знаходитись всередині слова (vi – sibilium, cru – cifixus) або відділяти перше/останнє слово речення від решти (Et ex Patre natum ante omnia – saecula). Це свідчить про те, що для Пярта числова структура має перевагу над семантикою слова. З іншого боку, числова структура є похідною від силабічної структури і семантики слова. Наприклад, організацію всередині кожної групи визначають числа сім і дев'ять. Звідки походить число сім? Це кількість складів

ініціальної фрази тексту «Credo in unum Deum», смислової квінтесенції Символу віри.

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

Для хорової мініатюри, що триває трохи більше п'яти хвилин, А. Пярт обрав один з найдовших канонічних текстів – *Credo*. Це можливо лише при відсутності розспіву й при чіткому і швидкому *продукуванні* тексту в усіх хорових голосах. Прозаїчному тексту *Credo* Пярт надає певної регулярності: музичними засобами він поділяє текст на рівні сегменти, на зразок поділу поетичного тексту на рядки і строфи. В результаті утворено шістнадцять умовних «трирядкових строф» із силабічною структурою строфи 7/9/7. Парадокс полягає в тому, що це структурування є абсолютно зовнішнім по відношенню до семантики тексту. Воно здійснюється лише музичними засобами – зміною щільності фактури. Словесний текст, таким чином, забезпечує певний конструктивний імпульс, допомагає згенерувати числові ряди (числовий максимум, кількість груп, кількість і порядок чисел всередині групи). В подальшому текст стає другорядним, музичний розвиток забезпечують правила гри з числами – *мультиплікація* і *пермутація*. Прослідкуємо дію цих правил. «Summa» є варіаційним циклом, в якому після теми (перша строфа) слідує 15 варіацій (подальші музичні строфи): отже, загальну логіку композиції визначає правило мультиплікації. Тема викладена поліфонічно: це інверсійний канон двох М-голосів (альт, бас), доповнений відповідними Т-голосами (сопрано, тенор). В основі теми лежить 16-тонова (7+9) звуковисотна серія: *мі – ре – до – сі – ля – соль – фа-дієз – соль – ля – сі – до – ре – мі – фа-дієз – соль – фа-дієз*, яка проводиться в альті (*пропості*) в прямому русі, а в басу (*риспості*) – в інверсії (див. приклад 10).

Приклад 10.

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

1

S
Cre-do in u-num De-um. Pe-trem om-ni-po-ten-tem, fac-to

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

T
Pa-trem om-ni-po-ten-tem, fac-to-rem coe-li et ter-rae, vi-

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

В кожній наступній варіації (ц. 2 – 16) один з елементів звуковисотної серії переставляється на нове місце згідно певного пермутаційного алгоритму: другий тон переходить в кінець ряду до тих пір, поки серія не набуває початкового вигляду (приклад 11).

Приклад 11.

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

2

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

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

3

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

B.
na-tum an-te om-ni-a

4

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

B.
ve-rum de De-o ve-ro.

5

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

B.
o-mni-a fa-cta sunt. Qui

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

Таблиця 4.

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

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

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

варто прокоментувати деякі аспекти нотного тексту твору «Summa» з позиції виконавця-диригента. Навіть побіжний погляд на партитуру зауважує цілковиту відсутність пауз, окрім виключення голосів. Хоча обидві пари голосів звучать

одночасно лише третину від загального обсягу твору, чотириголосся передбачає достатньо динамічне, без жодних повторів тексту і без пауз, проспівування словесного тексту. За таких умов необхідно забезпечити ланцюгове дихання, отже, потрібно не менше трьох осіб в кожній партії. Не доцільно виконувати твір вокальним ансамблем, варто орієнтуватись на камерний хор. Безвіратний спосіб звуковидобуття, кантиленність перетікання звуків, спокійна ритмічна організованість – базові виконавські засоби для даного твору. Певну виконавську складність становлять Т-голоси, мелодика яких не узгоджується із мелодикою мови й містить чимало стрибків. Важливо зберегти артикуляційну чіткість, працювати над дикційним ансамблем та динамічною рівністю, не залежною від теситурних коливань. Певною мірою виконавські засоби хору повинні компенсувати інструментальну природу мелодики Т-голосів. Звучання хору, наближене до інструментального, якнайкраще відповідає медитативно-відстороненому, споглядальному характеру твору, в якому відчутне таке розуміння музики, яке було притаманне ренесансовим і середньовічним композиціям.

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

Ряд аналітичних спостережень стосуються розуміння конструктивної ролі числа і слова у вокально-хорових та інструментальних композиціях А. Пярта: 1) твори А. Пярта є алгоритмічними композиціями, що спираються на числові ряди як на конструктивну основу розгортання мелодичного голосу; 2) в обох групах творів числові послідовності не формуються на основі іманентно-музичних закономірностей, а є результатом зовнішнього запозичення; 3) числові послідовності інструментальних творів «Für Alina» та «Cantus in memory of Benjamin Britten» є зростаючими та/або спадаючими арифметичними прогресіями: кожен наступний модус-блок мелодичного голосу містить на один звук більше/менше, ніж попередній; 4) числові послідовності творів зі словесним текстом обумовлені силабічною будовою слова: в творах «Missa syllabica», «Cantate Domino» кількість звуків кожного модус-блоку мелодичного голосу відповідає кількості складів слова, що розспівується. Твір «Summa», імовірно, є експериментом Арво Пярта, в якому композитор застосовує спосіб формування числових рядів не на основі логіки слова

(як в інших вокально-хорових композиціях), а на основі логіки числа (як в інструментальних творах). В результаті музичний і вербальний ряди мають різний синтаксис і вступають у протиріччя. Композитор з часом переглянув такий підхід до відтворення слова, про що свідчить факт, що у подальші роки А. Пярт здійснив редакції твору «Summa», перетворивши його з вокально-хорового на інструментальний. Спосіб функціонування композиційної техніки *tintinnabuli* у творах А. Пярта зі словесним текстом підкреслює пріоритетність слова, його фундаментальне значення для системи композиторських і виконавських засобів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арво Пярт: бесіди, дослідження, роздуми. Київ: Дух і Літера, 2014. 218 с.
2. Ігнатенко Є. Арво Пярт «Канон покаянен»: традиційні жанри в сучасній музичній практиці // Київське музикознавство: Зб. статей. Вип. 5. Київ, 2000. С. 77–81.
3. Ковтунова М. Інтерпретація музичного стилю А. Пярта як шлях духовного перетворення особистості // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 95: Проблеми музичної інтерпретації. Київ, 2011. С. 262–270.
4. Приходько О. Хорова музика а cappella другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.
5. Філатова Т. Сакральна музика Арво Пярта для хора а'cappella: стильові обертони творчості // Музичне мистецтво: Зб. наук. ст. Вип. 9. Донецька держ. Музична академія ім. С. Прокоф'єва; Львівська нац музична академія ім. М. Лисенка. Донецьк/Львів: Юго-Восток, 2009. С. 68–79.
6. Шепеленко Н. А. Пярт «Плач Адама»: до проблеми трансформації жанру ораторії // Проблема взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук праць. Вип. 40: Когнітивне музикознавство: Назустріч 100-річчю Харківського нац. ун-ту мистецтв ім. І. Котляревського. Харків: Харк. держ. Ун-т мистецтв ім. І. Котляревського, 2014. С. 142–156.

REFERENCES

1. Arvo Pärt: Conversations, Studies, Reflections (2014). [Besedy, Issledovaniia, Razmyshleniia]. Kyiv: Dukh I Litera. (in Russian).
2. Ihnatenko, Y. (2000). Arvo Pärt “The Penitential Kanon”: Traditional Genres in Modern Musical Practise [Pärt “Kanon Pokaianen”: Traditsionnye Zhanry v Sovremennoi Muzykalnoi Praktike]. Musicology of Kyiv: A Collection of Articles [Kyivske Muzykoznavstvo: Zbirka Stattei], Vol. 5, pp. 77–81. (in Russian).
3. Kovtunova, M. (2011). The Interpretation of A. Pärt’s Musical Style as a Way of Spiritual Transformation of Personality [Interpretatsia Muzykalnoho Styliia A. Piarta kak Put Dukhovnoho Preobrazhenia Lichnosti]. Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy Im. P. Chaikovskoho], Vol. 95, pp. 262–270. (in Russian).
4. Prykhodko, O. (2017). Choral music a cappella of the second half of the 20 th – early 21st centuries: theoretical understanding and performing approaches [Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX — pochatku XXI st.: teoretychne osmyslennia i

- vykonavski pidkhody]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 255 p. [in Ukrainian].
5. Filatova, T. (2009). Arvo Pärt's Sacred Music for a Cappella Choir: Stylistic Overtones of Creativity [Sakralnaia Muzyka Arvo Piarta dlia Khora a Cappella: Stilevye Obertyony Tvorchestva]. Donetsk Prokofiev State Music Academy; Lviv Lysenko National Music Academy [Donetska Derzhavna Muzychna Akademia im. S. Prokofeva; Lvivska Natsionalna Muzychna Akademia Im. M. Lysenka]. Vol. 9, pp. 68–79. (in Russian).
 6. Shepelenko, N. (2014). “Adam’s Lament” by A. Pärt: to the Problem of Transformation of the Oratori Genre [A. Piart “Plach Adama”: K Probleme Transformatsii Zhanra Oratorii]. Kharkiv Kotlyarevsky State University of Arts [Kharkivskii Derzhavnyi Universytet Mystetstv im. I. Kotliarevskoho] Vol. 40, pp. 142–156. (in Russian).

Особенности раннего стиля *tintinnabuli* в произведениях Арво Пярта: взаимодействие со словом

Актуальность статьи. Творчество Арво Пярта регулярно освещается в украинском музыковедении, однако вопрос корреляции его композиторской техники со словесным текстом затрагивался только как часть более широкой научной проблематики – в связи с изучением авторского стиля, современного хорового письма и т.д. Вместе с тем сравнение способов применения техники *tintinnabuli* в произведениях с текстом и без такового в опубликованных работах не предпринималось, а именно **компаративный метод** позволяет лучше разобраться в том, как работают два основных композиционных фактора в произведениях А. Пярта – слово и число. Возможность уточнить наши представления о творческом методе одного из самых исполняемых современных композиторов, а также привлечение в качестве материала исследования редких сочинений А. Пярта обеспечивают актуальность публикации. Кроме того, определенную новизну имеет исполнительский взгляд на хоровое творчество А. Пярта, отраженный в статье.

Цель статьи — на основе сравнения условий применения композиционной техники *tintinnabuli* в инструментальных и вокально-хоровых сочинениях А. Пярта 70-х – начала 80-х годов, выявить специфику работы композитора со словом, установить способы взаимодействия числа и слова как основных факторов, организующих логику композиции в вокально-хоровых сочинениях А. Пярта, обосновать выбор адекватных в стилевом отношении исполнительских средств.

Основные результаты и выводы: 1) как инструментальные, так и вокально-хоровые сочинения А. Пярта являются алгоритмическими композициями, опирающимися на числовые ряды как конструктивную основу мелодического голоса; 2) в обеих группах произведений числовые ряды не формируются на основе имманентно-музыкальных закономерностей, а заимствуются извне; 3) числовые ряды инструментальных сочинений «Für Alina» и «Cantus in Memory of Benjamin Britten» являются возрастающими и/или убывающими арифметическими прогрессиями: каждый последующий модус-блок мелодического голоса содержит на один звук больше/меньше, чем предыдущий; 4) числовые ряды произведений со

словесным текстом основаны на силлабической структуре слова: в произведениях в «Missa syllabica», «Cantate Domino» количество звуков каждого модус-блока мелодического голоса соответствует количеству слогов в распеваемом слове. Высказывается гипотетическое суждение, что произведение «Summa» – творческий эксперимент Арво Пярта, в котором композитор применяет способ формирования числовых рядов не на основе логики слова (как в других вокально-хоровых сочинениях), а на основе логики числа (как в инструментальных сочинениях). Со временем композитор пересмотрел такой подход к работе со словом, про что свидетельствует факт создания инструментальных версий этого сочинения. Способ функционирования техники *tintinnabuli* в произведениях А.Пярта с текстом подчеркивает приоритетность слова, его фундаментальное значение для системы композиторских и исполнительских средств.

Ключевые слова: вокально-хоровое творчество Арво Пярта, техника *tintinnabuli*, алгоритмическая композиция, техника композиции, слово и музыка.

Features of the early tintinnabuli style in the works of Arvo Pärt: interaction with the word

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

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

Main results and conclusions: 1) both instrumental and choral works by A. Pärt are algorithmic compositions based on numerical series as the fundament of the melodic voice; 2) in both groups of works, the numerical series are not formed on immanent musical patterns, but are borrowed from outside; 3) the numerical series of the instrumental compositions “Für Alina” and “Cantus in Memory of Benjamin Britten” are increasing and / or decreasing arithmetic progressions: each subsequent modus-block of the melodic voice contains a tone more / less than the previous one; 4) the numerical sequences of works with verbal text are based on the syllabic structure of the word: in the works “Missa Syllabica”, “Cantate Domino” the number of sounds in each modus-block

corresponds to the number of syllables in the word. A hypothetical judgment is made that the work “Summa” is a creative experiment of Arvo Pärt: the composer uses the method of forming numerical series not on the basis of the word (as in other choral compositions), but on the basis of number (as in instrumental compositions). Later, the composer revised this approach to working with the word, he’s created an instrumental version of this work for string quartet. The way the *tintinnabuli* technique presents in A. Pärt's choral works emphasizes the priority of the verbal text.

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