

На правах рукописи

Аргамакова Наталия Всеволодовна

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ВОПЛОЩЕНИЯ МУЗЫКИ АРВО ПЯРТА

Специальность 17.00.09 – Теория и история искусства

Автореферат

диссертации на соискание

ученой степени кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2019

Работа выполнена на кафедре музыкального искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, доцент
Лаврова Светлана Витальевна

Официальные оппоненты:

Груцынова Анна Петровна
доктор искусствоведения, доцент,
Московская государственная
консерватория им. П. И. Чайковского,
профессор кафедры
междисциплинарных специализаций
искусствоведов

Петров Владислав Олегович
доктор искусствоведения, доцент,
Астраханская государственная
консерватория, доцент кафедры
теории и истории музыки

Ведущая организация:

**Российский государственный
институт сценических искусств**

Защита состоится 18 декабря 2019 г. в 14:00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.014.01 при Федеральном государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Российский институт истории искусств» по адресу: г. Санкт-Петербург, 190000, Исаакиевская площадь, 5

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств» и на сайте <http://artcenter.ru>

Автореферат разослан _____

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения



Булатова Д.А.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Творчество эстонского композитора Арво Пярта является феноменом, сочетающим в себе сосредоточие духовных поисков современности, чистоты стиля, структурной ясности, красоты и гармонии. Сегодня в отечественном музыковедении творчество А. Пярта – весьма актуальная и столь же распространенная тема для исследований. Этот факт объясняется не только популярностью музыки Пярта (так например, в январе 2016 года Bachtrack – одна из крупнейших в мире баз данных классической музыки Великобритании, провела статистическое исследование относительно популярности музыки современных композиторов, где пятый год подряд первое место в рейтинге занимал А. Пярт), а в первую очередь тем, что музыка композитора, принадлежащая к живой современности, одновременно обладает и вневременным содержанием, и мощной духовной силой, которая позволяет говорить о ее непреходящей ценности, и, таким образом, включить ее в классическое наследие музыки XX–XXI веков. Таким образом, эта тема творчества эстонского композитора оказывается на пересечении интересов исследователей занимающихся и современным искусством, и классической академической музыкой.

Отечественные исследователи, такие как М. И. Катунян, Т. С. Кюрегян, П. Г. Поспелов, В. Н. Холопова, Е. Б. Гецелова, С. И. Савенко, А. С. Соколов, причисляют или отождествляют в той или иной степени музыку Пярта с минималистическим направлением в искусстве, признавая, тем не менее, ее самобытность, яркость и оригинальность. С минимализмом творчество Пярта сближают сущностные принципы – это в первую очередь придание особого значения первичным элементам (отдельный звук, тишина, простейшие акустические сочетания) и отход от дискурсивно-логических принципов европейской музыки, стремление к очищению музыкального мышления, оперирование звуковыми ячейками-паттернами в технической реализации композиции. Эти сущностные свойства делают музыку А. Пярта

привлекательной для возможных хореографических воплощений и интерпретаций. Необходимо также отметить, что для современного хореографического искусства музыка минимализма также становится значимой для создания музыкально-хореографических композиций. Достаточно вспомнить постановки Анны Терезы де Кеерсмакер на музыку Стива Райха, а также Филиппа Гласса и многие другие. Музыка Пярта обладает дансантичностью, четкой гармонической и ритмической структурой, а также отвечает духовным поискам хореографов.

Под дансантичностью мы подразумеваем совокупность формальных музыкальных характеристик, делающих ее удобной для танца. Одной из основополагающих черт является четкость и ясность метроритмической организации, мелодико-фактурных формул, а также повторность мелодико-звуковых паттернов. Все эти свойства в полной мере соответствуют музыке А. Пярта, определяемой параметрами tintinnabuli-стиля.

На музыку Пярта существует немало постановок, при этом такие произведения, как например «Spiegel im spiegel», фигурируют в нескольких различных хореографических интерпретациях. Несмотря на этот факт, хореографические воплощения музыки Пярта остаются еще не изученной проблемой.

Актуальность темы данного исследования определяется как значимостью музыки Пярта для хореографических постановок и его музыки для истории искусства XX–XXI веков, так и отсутствием исследований в этой области. Наряду с тем, что творчество А. Пярта в качестве основы хореографического спектакля имеет большое значение для современного балета, обращающегося в том числе и к христианской тематике, существует ощутимый пробел в изучении этой проблемы.

Степень разработанности проблемы. Как уже было сказано выше, творчеству Арво Пярта посвящено немало исследований. Научный интерес обозначился в зарубежном музыковедении еще в середине 80-х годов. В качестве одной из первых работ о Пярте следует упомянуть статью немецкого

исследователя Л. Матнера с анализом «*Tabula rasa*» (1977), опубликованную в 1985 году в журнале «Мелос»¹. Матнер первым попытался выработать терминологию описания авторского стиля Пярта – *tintinnabuli*. Одним из тех, кто занимался дальнейшим развитием теоретических концепций музыки *tintinnabuli*, стал английский музыковед, а также певец и дирижер П. Хильер, который с 1984 года вместе со своим ансамблем исполнял произведения Пярта. В 1997 году он публикует книгу о Пярте, которая стала первой монографией о композиторе². Австрийский ученый Л. Браунайс в своих работах внимание уделяет, прежде всего, композиторской технике, композиционно-техническим принципам *tintinnabuli*, дополняя исследования Хильера. В своей статье «Введение в стиль *tintinnabuli*» он выделяет четыре характерных черты этого стиля: «ограничение простыми основными тональными элементами – трезвучием и гаммой»; «новый тип музыкальной фактуры, при котором основные элементы поручаются разным голосам»; «новый тип интонирования» (значимость каждого тона); «в высшей степени формализованная система композиции»³.

Одной из работ, подводящей первые итоги изучения творчества Пярта, стало исследование эстонского музыковеда Саале Кареда⁴. В отечественном музыковедении в качестве одного из основополагающих трудов можно назвать кандидатскую диссертацию Е. А. Токун «Арво Пярт. *Tintinnabuli*: техника и стиль»⁵. В качестве основной задачи исследования автор ставит детальный анализ конкретных произведений и творческого метода Пярта в целом, его систему композиции и его индивидуальный стиль. Для решения поставленной задачи Токун анализирует различные параметры музыки *tintinnabuli*: принципы техники, акустические особенности, роль слова, числовую структуру музыки, свободу и правила в композиторской технике *tintinnabuli*, а также проводит

¹ *Mattner L. Arvo Part. Tabula rasa // Melos. 1985. – № 47, Н. 2. – S. 82–99.*

² *Hillier P. Arvo Part. – Oxford; New York, 1997.*

³ *Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. – Киев: Дух і Літера, 2014. – С. 127–128.*

⁴ Там же. С. 196–203.

⁵ *Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: Дис. ... канд. искусствования. – М., 2009. – 272 с.*

параллель с минимализмом. Помимо классификации форм tintinnabuli-музыки («формы в индивидуальном tintinnabuli-модусе», «формы с индивидуальной полиладовой tintinnabuli-структурой, сочетающей модальные и тональные признаки» и т. д.⁶), в заключении автор обобщает основные принципы и характерные черты музыки Пярта, к которым Токун относит «чистоту и строгость звучания музыки tintinnabuli, что выражается в свойствах художественных эмоций и на уровне внутренней организации музыкальной материи. Основу этого представления о стиле создает тотальная редукция композиционных средств – единый закон стиля и техники»⁷.

Георг Пелецис рассматривает парадоксальное соединение в музыке Пярта «слышимой простоты и видимой сложности». Автор считает, что особенностью стиля tintinnabuli является то, что «громадный интеллектуальный опыт, накопленный в области музыкальной композиции», «интеллектуальная сложность письма», которая опирается на «собственные достижения творческого рационализма», сочетаются с диатонической простотой и элементарностью слышимых параметров⁸.

Другой тенденцией в изучении tintinnabuli стало исследование духовных основ музыки Пярта. К работам этого направления относятся труды Н. С. Гуляницкой, М. И. Катунян, Р. В. Мелешина, О. В. Осецкой, М. В. Кузнецовой, В. Н. Грачева.

В докторской диссертации В. Н. Грачева «Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова»⁹ в качестве цели исследования автор называет «выяснение особенностей претворения религиозно-концертного жанра у Пярта и Мартынова: именно духовная глубина и авторитет веков оправдали возвращение к простоте звучания музыки и к репетитивно-остинатным приемам развертывания. С другой стороны, важным представляется

⁶ Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль. Дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2009. – С. 243.

⁷ Там же. С. 241.

⁸ Там же. С. 153.

⁹ Грачев В. Н. Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова: традиция, стиль. Дис. ... д-ра. искусствоведения. – Саратов, 2013 – 317 с.

обнаружение характерных черт их индивидуального музыкального языка, сформированного в процессе переосмысления канона религиозной традиции прошлого и закономерностей «новой простоты», а также выявление параллельных моментов в стилистике творчества изучаемых композиторов»¹⁰.

Н. С. Гуляницкая исследует «Канон покаянен» и другие произведения Пярта, написанные на славянский текст. «Канон» интересует ее прежде всего как пример нового жанра (жанр «концертного духовного покаяния»¹¹). Музыку *tintinnabuli* в целом она относит не столько к минимализму, сколько к идее «новой простоты»¹².

Основной предмет исследования Р. В. Мелешина — христианская символика музыки Пярта. В этом отношении он говорит о «настойчивом использовании в музыкальной структуре произведений (“*Stabat mater*”, “*Pari intervallo*”, “*Miserere*”) символических божественных чисел» и «символизации формы», которые приводят к тому, что «музыкальная структура произведения выступает у Пярта как символ основной немusical идеи»¹³.

М. В. Кузнецова относит специфику стиля и музыкального мышления Пярта к проявлению «медитативности», истоки которой она видит в «западной религиозной созерцательности».¹⁴ Существует еще одно исследование 2008 года О. В. Осецкой. Оно обращено к «сакральному слову» в творчестве Пярта¹⁵. В этой работе автор анализирует взаимодействие музыки и христианских текстов, дает типологию их взаимодействия, а также исследует влияние слова на композиторскую технику.

¹⁰ Грачев В. Н. Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова: традиция, стиль: Автореф. Дис. ... д-ра. искусствоведения. – Саратов, 2013. – С. 14

¹¹ Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М., 2002. – С. 313.

¹² Гуляницкая Н. С. Русская музыка: становление тональной системы, XI–XX вв. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – С. 223–227

¹³ Мелешин Р. Христианская символика в творчестве Арво Пярта // Русская культура и мир: тез. докл. участников межд. науч. конф. – Н. Новгород, 1993. – С. 268.

¹⁴ Токун Е. А. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: техника и стиль: Дис. ... канд. искусствоведческих наук. – М., 2009. – С. 30

¹⁵ Осецкая О. В. Священное слово в музыке А. Пярта: автореф. дис.... канд. иск. – Н. Новгород, 2008. – С. 14–15.

М. И. Катунян анализирует проявление структурных архетипов¹⁶ в музыке Пярта (на примере композиции «Trivium»). Мифологические структурные матрицы, описываемые Катунян в данной работе, с точки зрения автора, становятся источником порождения текста в современной композиции и являются архетипичными, так как заложены в самой природе человеческого мышления и проявляют себя через композиторское «бессознательное». Катунян описывает три вида архетипов: ряд, агон и круг. Согласно ее идее, высказанной в данной статье, «они заложены в природе человеческого мышления и проявляют себя или помимо воли композитора, через его интуицию, или материализуются посредством особых методик, лежащих вне собственно музыкального порядка»¹⁷.

И. В. Крапивина рассматривает музыку Пярта с точки зрения техники паттернов, применяя соответствующие методы анализа¹⁸. Таким образом, исследование музыки *tintinnabuli* обогащается приемами анализа других музыкальных направлений, таких как сериализм и минимализм.

В отдельный блок материалов о творчестве Пярта можно выделить интервью с композитором. В изданном сборнике «Арво Пярт: беседы, исследования, размышления»¹⁹ приводится обширное интервью Энцо Рестаньо «В диалоге с Арво Пяртом», которое проливает свет на многие события жизни композитора, а также содержит высказывания Пярта о своей музыке в целом и об отдельных произведениях. Эти интервью позволяют не только понять особенности композиторской техники и творческих замыслов автора, но иной раз проверить объективность трактовок некоторых исследователей в интерпретации музыки *tintinnabuli*. В контексте отдельных музыковедческих проблем творчество Пярта фигурирует в диссертации О. В. Сурминовой

¹⁶ Катунян М. Новый тривий XX века: звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) // Миф. Музыка. Обряд: по материалам межд. науч. конф.: сб. ст. / Ред.-сост. М. И. Катунян. – М., 2007. – С. 188–194.

¹⁷ Катунян М. Новый тривий XX века: звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) // Миф. Музыка. Обряд: по материалам межд. науч. конф.: сб. ст. / ред.-сост. М. И. Катунян. – М., 2007. – С. 188–194.

¹⁸ Крапивина И. В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме: [исслед. очерк]. – Новосибирск, 2003.

¹⁹ Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. – Киев: Дух і Літера, 2014.

«Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков»²⁰.

Очевидно, что при всем многостороннем изучении музыки Пярта в разнообразных исследовательских ракурсах «белые пятна» все же остаются: так, например, отдельных исследований, посвященных хореографическим воплощениям музыки Пярта, на сегодняшний момент не существует. Упоминание отдельных балетных спектаклей, поставленных на музыку Пярта, можно найти в диссертации Н. Ф. Бабича «Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков», где среди прочих постановок автор анализирует «Дым» Матс Эка, поставленный на музыку «Für Alina» и «Spiegel im Spiegel» А. Пярта.

Так как обнаруживаются пробелы в изучении интерпретаций музыки Пярта хореографами, ракурс исследования, предложенный в данной диссертации, представляется весьма актуальным.

Проблема взаимодействия музыки и танца, также значимая для настоящей работы, как предмет научного исследования свое развитие получила в XX веке. Первыми, кто занимался осмыслением данного вопроса, были хореограф Ф. В. Лопухов и композитор Б. В. Асафьев. В своей работе «Пути балетмейстера» Лопухов наметил четыре принципа взаимодействия музыки и хореографии: танец «около музыки», «на музыку», «под музыку» и «в музыку»²¹. Последний принцип Лопухов считал еще не достигнутым идеалом и именно к его осуществлению стремился в своих хореографических постановках. В своих работах он также разрабатывал понятие танцевального симфонизма.

Б. В. Асафьев в своих трудах пытался понять взаимодействие музыки и танца во всей его сложности и противоречивости. Он описывал его не как гармоничное соединение, а скорее как противостояние, однако в этих напряженных отношениях двух искусств видел не недостаток балета, а его

20 Сурминова О. Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. иск. – Казань, 2011. – 26 с.

21 Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. – Берлин: Петрополис, 1925.

естественное свойство, особенность музыкально-театрального жанра. Разработкой анализа балетного спектакля как синтетического жанра во второй половине XX века занимались такие исследователи, как Ю. И. Слонимский и В. В. Ванслов²².

В исследовании Ю. Б. Абдокова «Музыкальная поэтика хореографии. Взгляд композитора» автор обращается к взаимодействию музыки и танца с точки зрения музыкальных структур, соотнося их с хореографией. По аналогии со структурами музыкальными, он называет и структуры хореографические (мелодия, тема, линия, интонация и т. д.). Своей задачей Абдоков ставит «осмысление лексической природы музыкально-хореографического синтеза»²³.

Эти идеи оказываются значимыми для данной работы, и автор развивает их, сопоставляя структуры музыки А. Пярта с решениями хореографов. В данной работе предлагается в качестве отправной аналитической точки сочетание элементов музыковедческого анализа с анализом хореографических структур.

Объектом исследования становится музыка Арво Пярта как потенциал для хореографических воплощений.

Предмет исследования – образно-концептуальное содержание хореографических воплощений творческого наследия А. Пярта.

Целью исследования становится создание развернутой картины хореографических воплощений музыки А. Пярта, основывающейся на анализе соответствия музыкальных и хореографических структур, а также образно-концептуальных аспектов балетных постановок.

Для достижения поставленной *цели* необходимо решить ряд следующих *задач*:

1. создать методологико-теоретический аппарат для анализа хореографических спектаклей на музыку Пярта;

²² Ванслов В. В. Балет в ряду других искусств. Музыка и хореография современного балета. Сб. ст. – Л.: Музыка, 1980.

²³ Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: взгляд композитора [Текст]: монография / Ю. Б. Абдоков. – М.: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – С. 5.

2. применить данный аппарат к анализу хореографических композиций на музыку Пярта и осуществить анализ спектаклей,
3. определить причины интереса хореографов к музыке Пярта;
4. осуществить сравнительный анализ хореографических интерпретаций музыкальных композиций Пярта.

Научная новизна заключается в том, что впервые:

- в отечественном искусствознании исследованы хореографические интерпретации музыки А. Пярта;
- введен в научный оборот метод анализа хореографических интерпретаций музыки А. Пярта;
- при помощи предложенного аналитического аппарата проанализированы хореографические интерпретации музыки А. Пярта;
- предложена типология различных хореографических интерпретаций в соответствии со спецификой музыкальных композиций А. Пярта;
- доказана идея относительно того, что музыка А. Пярта с ее структурными особенностями являет собой концентрацию духовных поисков эпохи, обладает дансантичностью, что становится источником интереса к ней со стороны хореографов.

Методологической основой исследования стал комплексный подход, опирающийся на научные достижения как современного музыковедения, так и в области изучения хореографического искусства. Для сопоставления различных музыкально-хореографических концепций применяется компаративный анализ. Для выстраивания теоретической основы анализа хореографических интерпретаций музыки Пярта используется системный метод. Феноменологический метод составил основу изучения феномена духовности музыки Пярта, ее сакральных основ, заключенных в особом авторском методе *tintinnabuli*. Типологический метод послужил инструментарием для упорядочивания различных хореографических интерпретаций музыки Пярта, а также для их систематизации.

Материалом для исследования послужили хореографические интерпретации музыки Пярта известнейших мастеров мировой хореографии: Джона Ноймайера, Иржи Килиана, Уве Шольца, Начо Дуато, Кристофера Уилдона, Матса Эка, Радугу Поклитару, Лин Хвай-Мина и Ханса ван Манена.

Теоретическая значимость работы. Проведенное исследование создает основу для понимания специфики разнообразных хореографических интерпретаций произведений А. Пярта, а также взаимодействия структур хореографического спектакля со структурной парадигмой tintinnabuli-стиля.

Практическая значимость. Текст диссертации может найти применение в курсах истории хореографического искусства. Основные теоретические положения работы могли бы восполнить пробел в изучении хореографических интерпретаций музыки А. Пярта.

Гипотеза исследования определяется рядом предположений:

- музыка А. Пярта являет собой концентрацию духовных поисков эпохи, что становится источником интереса к ней со стороны хореографов;
- музыка А. Пярта обладает структурными особенностями, которые способствуют проецированию звуковых структур на хореографические паттерны;
- музыка А. Пярта дансантична, и обращение к ней хореографов обусловлено периодичной метроритмической организацией, связанной с движением.

Положения, выносимые на защиту:

-сущность феномена музыки А. Пярта заключается в сочетании вневременных звуковых архетипов tintinnabuli-стиля и четкой ритмической и quasi-сериальной структуры, что делает ее объектом интереса со стороны хореографов;

-сочетание в tintinnabuli-стиле А. Пярта рациональной специфики авангардного искусства с мелодикой ренессансной полифонии отвечает поискам форм синтеза архаики и новизны современных хореографов;

- структурные особенности музыки А. Пярта отвечают техническим потребностям хореографов и обладают свойствами дансантиности;

- музыка являет собой концентрацию духовных поисков эпохи, что дает хореографу возможность трансляции собственных духовно-философских идей.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Результаты научной работы послужили основой докладов на научных конференциях в Академии русского балета им. А. Я. Вагановой: «Метаморфозы художественных форм и смыслов» (2015 г.), международной конференции «Композиторское творчество в искусстве балета» (2018 г.). III Международной научно-практической конференции «Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире» (28-29 сентября 2019 г. г. Астрахань). По результатам исследования опубликовано четыре статьи в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура исследования отражает принцип продвижения анализа от общего (творческой концепции Арво Пярта) к частному – сравнению интерпретаций хореографических воплощений.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение содержит обоснование актуальности темы, обзор литературы, определение проблемы, объекта и предмета, цели и задач, категорийного аппарата, защищаемых положений, краткую характеристику результатов исследования на основе критериев новизны, теоретической и практической значимости.

Глава первая «Творчество Арво Пярта: философия, техника tintinnabuli в контексте художественных поисков современных хореографов» посвящена рассмотрению философских и структурных основ композиторской техники Арво Пярта – tintinnabuli в ее связи с

хореографическим искусством. Доминанта творчества Пярта – это его духовная философия, проявляющая себя в особой музыкальной ритуальности. Ритуальность проступает в использовании канонического слова, в его обращении к церковным жанрам, которые обладают устойчивой историко-культурной семантикой и возможностью пространственно-акустической интеграции. «Путеводной звездой» в творчестве Пярта становится первая строка Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово».

Основным источником репетитивности, также применяемой в качестве метода композиции А. Пяртом, становится повторяющийся паттерн. В репетитивности музыки Пярта и в минимализме два фактора – молитва и заклинание – представлены в повторяющихся звуковых формулах-паттернах. Опора на трезвучие – простейший звуковой паттерн, также имеет место в музыке американского минимализма и составляет основу *tintinnabuli*-метода Пярта. Отказ от классической парадигмы логики построения композиции (*i-m-t*), от событийности как таковой, создавал в минимализме эффект новизны, так как в целом был созвучен антинарративной идее в новой музыке.

Именно понятие «паттерн» обычно звучит в связи с репетитивностью минимализма. Наряду с тем, стоит подчеркнуть, что творчество Пярта едва ли стоит напрямую связывать с концепцией минимализма. Общие черты – религиозная созерцательность, ритуальность являются своего рода эмблемой эпохи, а не специфическим свойством минимализма.

Всеобщий духовный кризис породил стремление к красоте и гармонии. Перенасыщение диссонансами, присутствующее в музыке авангарда, актуализировало простые и гармоничные звучания, которые, в целом, стали характерными чертами музыки минимализма и вектором развития «новой простоты».

Музыка А. Пярта весьма популярна в хореографическом и киноискусстве. Его сочинения служат во многих кинофильмах основой саундтреков, а в балетах встречается как обращение к его творчеству в качестве музыкальной основы полностью, так и частично.

1.1. Эстетика творчества Арво Пярта в контексте духовных исканий современной эпохи – анализируются основные категории эстетики композиторского творчества Арво Пярта. Музыка композитора рассматривается в контексте духовных поисков современности.

1.2. Tintinnabuli-стиль Арво Пярта и структуры хореографического спектакля – рассматриваются основные формальные характеристики музыки Пярта; разрабатывается основной принцип анализа хореографии в связи ее с музыкальными структурами.

Структурно-математический подход Арво Пярт мотивирует следующим утверждением: «Если бы мы должны были представить одно число (к примеру, единицу) в виде очень сложной дроби с большим числом промежуточных вычислений, путь к решению представляет собой длительный и трудоемкий процесс, однако истина заключается в редукции. <...> Если мы исходим из того, что аналогичное решение (единица) связывает ряд различных дробей (эпох, судеб), то эта единица представляет собой нечто большее, чем решение одной-единственной дроби. Она явится правильным решением для всех исчислений в дробях (всех эпох, человеческих судеб), и она существовала всегда... Это означает, что чем более обобщенным и ясным является осознание этого окончательного решения (единицы), тем более современным является художественное произведение»²⁴.

Соотношение голосов в tintinnabuli-методе Пярта организуется в соответствии с идеей единоначалия $1+1=1$ – Т и М голосов. Эта идея во многих случаях находит соответствие и в хореографическом решении: в особенности это касается интерпретаций в хореографических дуэтах «Spiegel im Spiegel». Такова трактовка этого произведения Дж. Ноймайера в его балете «Отелло», в дуэте главного героя и Дездемоны, аналогичный пример – «Отелло» М. Кеслер.

Композиторская техника, обозначенная Арво Пяртом как tintinnabuli-стиль, представляет собой систему музыкальных параметров, в которой он обращается к самым музыкальным первоосновам: архаике григорианского

²⁴ Цит. по: *Арво Пярт: беседы, исследования, размышления.* – Киев: Дух и Літера, 2014. – С. 219.

пения, остинатности старинной музыки, органуму, «кантусной» полифонии, преобразованным в архаический контрапункт tintinnabuli-двухголосия. Среди источников tintinnabuli-стиля Пярта назовем раннее европейское многоголосие, полифонию 2-й школы Нотр-Дам, а также полифоническую технику Гийома де Машо.

Каждый структурный элемент музыки tintinnabuli связан с основами колокольной гармоникой, реверберационными свойствами усиленных гармоник спектра основного тона того или иного произведения. Трезвучие возрождает естественную гармоническую ценность. Гудящий тон колоколообразной акустики обнаруживает тесную связь с творческой системой Пярта. В диссертационном исследовании Е. А. Токун утверждает, что смысл техники tintinnabuli в открытии редуцированного измерения музыкального пространства, а ее новизна проявляется, прежде всего, на микроуровне звуковой материи²⁵. Звуковое пространство музыки Пярта обусловлено спектральными составляющими звука колокола и является его своеобразной проекцией. Использование Пяртом принципов обертоновой гармонии колоколов отсылает к феномену спектральной музыки XX века.

В наиболее известной и широко интерпретируемой хореографами пьесе «Spiegel im Spiegel» также проявляет себя принцип горизонтальной и вертикальной симметрии, или мелодического и гармонического содержания, в сущности, находящихся в тесной взаимосвязи. Два голоса соединяются в трезвучные арпеджио (с-е-г) и мелодическую линию, которая движется поступенно диатонически. Гармоническая структура, так же как и во многих других примерах, основана на обертоновом ряде основного звука F.

Для Пярта в применении математических структур в музыке существует особый сакральный смысл: хотя это и не является в буквальном смысле слышимым, музыка становится проводником божественного смысла —

²⁵ Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: автореф. дисс...канд. искусствоведения. – М., 2010. – С. 13.

интерфейсом, через который внутренние архетипы человеческой души резонируют с божественной геометрией вселенной.

Одним из ведущих принципов хореографического искусства является взаимодействие симметричных и асимметричных форм и структур. При этом необходимо подчеркнуть, что у хореографов различное отношение к планировке сцены и хореографического рисунка с точки зрения представлений о симметрии как о безусловном критерии красоты и гармонии: так например, балетмейстер Горский говорил: «...У меня оригинальная планировка, ... я совершенно не признаю соблюдения какой-либо симметрии... Симметрия в балете меня никогда не удовлетворяла... Скучно, когда видишь, что на обеих половинах сцены проделывается буквально то же самое...»²⁶

Симметрия, в первую очередь – это геометрически выверенное и уравновешенное расположение тела артиста, его положение в пространстве. Принцип симметрии прослеживается на всех этапах формирования хореографического искусства: симметрично большинство балетных позиций (например, первая и пятая), а также отдельные совместно в едином ритме выполняемые танцовщиками движения. Наряду с тем, основой собственно работы хореографа становится противопоставление симметрии и асимметрии. Оппозиция симметрии и асимметрии является основой структурирования движений. Геометрия движений и положения тела – не единственная точка пересечения математики и хореографии. Саму смену положений тела танцовщика в пространстве можно рассмотреть в качестве многомерной динамической системы. Таким образом, можно совершить попытку установить связи между «лирической геометрией» музыки Пярта и геометрией хореографических линий балетов на его музыку.

Музыка Пярта тесно связана с математическими пропорциями. Известное выражение Аймерта, адресованное музыке Антона Веберна, – «лирическая геометрия» – актуально и для творчества Арво Пярта.

²⁶ Балетмейстер А. А. Горский: материалы, воспоминания, статьи. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – 369 с. – С. 86.

В хореографических воплощениях музыки Пярта хореографы также обращаются к идее «лирической геометрии», проецируя симметрию музыкального текста на хореографический текст. Принцип симметрии, который применяет Арво Пярт в композиционном построении своей музыки, находит отражение во многих хореографических интерпретациях его произведений.

Основа хореографического искусства – это образно выразительные движения человеческого тела, в большинстве случаев – музыкально организованные. Элементы движений принято называть пластическими интонациями или мотивами. В отношении музыки Пярта понятие пластического мотива оказывается вполне приемлемым, так как его широкая мелодическая линия также соткана из различных мотивов.

Согласно известному высказыванию американского хореографа Мерса Каннингема, «танец – это физическая форма духовного упражнения»²⁷. Таким образом, хореограф определил сопряжение физической и духовной составляющих. Для хореографических интерпретаций музыки Пярта это высказывание Каннингема весьма актуально, так как в предыдущем параграфе было установлено, что музыка Пярта является своеобразной физической формой духовного упражнения.

С композиторской точки зрения, создание музыки, которая в некоторых случаях может стать основой хореографического произведения, и создание собственно музыки для хореографии – кардинально различны. В последнем случае композитор и хореограф работают в творческом тандеме, образуя взаимозависимую пару художников, занимающихся совершенно разными видами деятельности, но направленной к общей цели. Музыка Пярта, которая неоднократно становилась основой создания балета, не предназначалась для подобных интерпретаций. В его «творческом арсенале» нет ни одного специально написанного балета, при том что имеется немало образцов хореографических постановок на музыку эстонского композитора.

²⁷ *Cunningham M.* “Space, time and dance.” *trans/formation*, 1, No. 3 (1952), 150–151.

Принцип репетитивного становления, а не развития, присущий музыке Пярта и американскому минимализму в хореографическом воплощении не всегда является параллельным. Трансформация музыкального материала в хореографический тематизм с гипотетической возможностью его развития составляет индивидуальную специфику мышления хореографа. Основной задачей последующего анализа, таким образом, становится определение двух возможных путей, по которым идет хореограф: следование пяртовским структурам и принципам становления идеи или же контрапункт, подразумевающий возможность параллельного развития хореографического материала.

Глава вторая «Хореографические интерпретации музыки Арво Пярта» посвящена анализу хореографических спектаклей, поставленных исключительно на музыку Арво Пярта, а также дается краткий обзор постановок на его музыку с выявлением основных произведений, которые используются в хореографических спектаклях. В главе подробно анализируются следующие спектакли:

1. «Дежавю» Ханса ван Манена;
2. «Дым» Матса Эка;
3. «Палата № 6» Раду Поклитару;
4. «Литургия», «После дождя», «Misericordes» Кристофера Уилдона;
5. «Nunc Dimittis» Начо Дуато.

Прежде чем перейти к подробному анализу хореографических интерпретаций музыки Пярта, необходимо определиться с терминологией, установив, что именно подразумевается в данном случае под «интерпретацией». Как справедливо утверждает в своей диссертации О. В. Грызунова, за понятием «"интерпретация" в балетоведении не закреплена какая-либо дефиниция, и его употребление вариативно»²⁸. Поэтому в нашем исследовании, принимая во внимание специфику темы, мы будем употреблять

²⁸ Грызунова О. В. Хореографические интерпретации балетов Игоря Стравинского «русского периода»: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. – Саратов, 2017. – 27 с. – С. 15.

этот термин в его связи с взаимодействием сценического действия и музыки. Если еще конкретней обозначать эту связь, то, как следует из названия главы, в данном конкретном случае акцент нами будет сделан на связь именно музыки и хореографии как двух смыслообразующих аспектов балетного спектакля. Наш анализ будет в любом случае основываться на следовании логике развития музыкального языка и экстраполяции музыки Пярта на различные сюжеты, при условии наличия сюжета в балете, или же ее абстрактной трактовки.

«Дежавю» Ханса ван Манена – по продолжительности произведение небольшого формата (всего 13 минут) и представляет собой развернутый дуэт. Хореограф в этой миниатюре создал перед нами видение, мираж страстной Испании с помощью минимальных художественных средств. Выбор музыки обусловлен ясностью музыкальной структуры Пярта, контрастной сменой темпов от строфы к строфе, беспокойным характером вступления. Все вышеперечисленное, преломившись в сознании хореографа, создало соответствующий контекст его стройному, графично-геометричному и сверхэмоциональному спектаклю.

Балет Матса Эка «Дым» – редкое явление в современном культурном пространстве, так как жанровая принадлежность этой постановки — кино-балет. Поставлен он был в 1995 году для Сильвии Гиллем и Никласа Эка.

Несмотря на самобытность и необычность его творческого метода, хореографу удалось создать такой пластический язык, который интуитивно понятен даже неподготовленному зрителю за счет наличия бытовых элементов и эмоциональной наполненности. «Избирательно, фантазийно и иногда шокирующе Матс Эк становится воплощением и театра абсурда, и цирка, и кинематографа, и современного танца»²⁹. Его взаимодействие с музыкой Арво Пярта имеет сложный характер в силу того, что произведения композитора помещаются им в особый сценический контекст, который сам по себе формирует сложное эмоционально-символическое поле, часто вступающее в

²⁹ Татарина С. Матс-Эквилибрист. Режим доступа: <https://syg.ma/@sofkatatarinova/mats-ekvilibris> (дата обращения 12.05.2018)

противоречие с образно-эмоциональным строем музыки и по сути подчиняющее ее себе.

Смысловая и эмоциональная наполненность спектакля *«Палата № 6» Радуги Поклитару* объясняет подбор соответствующего музыкального материала. Используются три музыкальных произведения, различным образом соотносящиеся с хореографической канвой спектакля. Первая пьеса *«Fratres»* передает беспокойную атмосферу происходящего в экспозиции, помогает обрисовать основной конфликт, вторая – *«Summa»*, замедляет действие и своей цикличностью, размеренностью и мелодической повторяемостью создает образное звуковое поле для художественного решения сцены путешествия. Третья – *«Spiegel im Spiegel»*, является вполне ожидаемым продолжением спектакля как особой значимостью каждого звука, медитативностью, так и эмоциональной проникновенностью. Она окончательно останавливает действие и переводит его в другую содержательную плоскость. Повторяя хореографическую лексику первой части, но помещая ее в новый звуковой контекст, хореограф настраивает новые значения, создавая смысловые мосты с первой частью спектакля. Хореографом намеренно создается контраст «видимого» со «слышимым» – то есть самого действия с музыкой. Этот театральный прием формирует дополнительное ощущение разлада, подчеркивающего основной конфликт спектакля. Такой контрапункт является одним из любимых приемов режиссеров музыкального театра.

Одноактная миниатюра *«Литургия» Кристофера Уилдона* была поставлена на двух солистов Нью-Йорк Сити Балет – Венди Вилан и Джока Сото. Премьера состоялась 31 мая 2003 года в Нью-йоркском государственном театре. Балет поставлен на музыку *«Fratres»* Арво Пярта.

Особенностью музыкального текста является его стройность и пропорциональность. По структуре *«Fratres»* является строфической формой с ритурнелем, где в качестве принципа построения музыкального материала применяется вариантность. Ритурнель повторяется без изменений несколько раз, с него начинается *«Fratres»*, им и заканчивается, а между ним

располагаются строфы – похожие между собой по строению музыкальные фрагменты. Все строфы в произведении являются вариантным повторением предыдущей, а первая строфа выступает источником мелодического и ритмического каркаса всех оставшихся.

Название «Fratres» с латинского переводится как «Братство», что говорит о том, что в самом названии заложена идея единства и объединения, и образ круга воплощает эту идею в музыкальной структуре. Он прослеживается на нескольких уровнях композиционного построения музыкального текста:

- в каждом такте строфы;
- на уровне мелодической последовательности в каждой строфе;
- на уровне формы всего музыкального произведения.

В хореографии можно обнаружить параллели с подобным музыкальным круговым построением. Во-первых, обращение хореографа к окружностям на уровне чистого движения: вращения, соответствующие движения рук, поддержки во вращениях и т. д. Во-вторых, закольцованность и последовательность развития хореографических структур.

Очевидно, что при работе с музыкальным материалом хореограф опирается на музыкальные структуры. Музыкальная композиция становится основополагающим фактором для Уилдона в процессе создания хореографии, при этом он пытается найти максимально точный хореографический эквивалент музыкальным структурам. Эмоциональная наполненность, сюжетность при этом отсутствует, перед нами предстает чистый танец как визуальное воплощение музыки.

Структурная четкость и прозрачность – несомненно, один из ведущих факторов в хореографии Начо Дуато, присущий также и творчеству Пярта в целом. Это обстоятельство может служить еще одним из обоснований создания балета «Nunc Dimittis». Таким образом, становится очевидным, что отправной точкой создания балета стала музыка и общность понимания сакрального в творчестве Пярта и Дуато. Именно музыка, вдохновившая хореографа, в

данном случае и стала проводником в религиозно-мистическую сферу. Общность понимания красоты, духовности и аналогичная трактовка структурных принципов позволила объединить музыку Пярта и хореографию Дуато в рамках сценического жанра. «Spiegel im spiegel» – название одной из весьма популярных пьес Пярта, используемых также в качестве балетной музыки Ноймайером, Матсом Эком могло бы стать метафорой ко всему творчеству Пярта. Эстонский композитор утверждает, что «истинный прогресс идет в направлении «глубины», «центра», «смысла» и совершенно точно имеет отпечаток необычайной простоты и абсолютной концентрации». Эта мысль находит свое выражение и у Дуато, для творчества которого ключевыми словами становятся: простота, многогранность, глубина и смысл.

«Nunc Dimittis» относится к типу бессюжетного балета, в котором, со слов хореографа, нет каких-либо персонажей, они скорее носят метафорический, образно-аллюзийный характер. Евангельский текст, на который написана музыка Пярта, хореограф передает, не излагая событий Новозаветной истории, а лишь используя символы.

Однако, несмотря на это, в спектакле присутствует четкая драматургия, главный герой, развитие образа. Прежде всего, опираясь на музыку, в ней черпая свое вдохновение, Начо Дуато создает некую притчу, которая лишена однозначной трактовки, подразумевает и вбирает в себя все аллюзии, с ней связанные, тем не менее, остается понятной и читаемой.

Глава третья «Смешанные музыкально-хореографические интерпретации: музыка Пярта в сочетании с музыкой других композиторов в рамках одного балета» посвящена анализу хореографических спектаклей, поставленных на смешанную музыкальную основу, где музыка Пярта используется наряду с музыкальными произведениями других композиторов. В главе подробно анализируются следующие спектакли:

1. «Отелло» Джона Ноймайера;
2. «Большая месса» Уве Шольца;
3. «Сон в бамбуковой роще» Лин Хвай-Мина.

В балете *Джона Ноймайера «Отелло»* отражена специфика работы хореографа с музыкальным текстом. Музыка в балетных постановках Джона Ноймайера является дополнительным структурно-эмоциональным элементом, феноменом, помогающим осмыслить сюжетные перипетии и вывести их на новый уровень музыкального бытия. Литературная составляющая в этом случае выступает основой для всех других выразительных средств спектакля.

Сюжетно-содержательный аспект его спектаклей создает необходимость в осмыслении музыкального текста под определенным драматургическим углом: «Ноймайер ищет в симфонической музыке не танец, но балет – как содержательный маршрут для танца или как род целостности, скрепляющей сквозной концепцией все части музыкального произведения. И, как ни странно, балет всякий раз действительно обнаруживается: в виде разгадки заключенной в каждой музыке эмоциональной ситуации»³⁰.

О своих отношениях с музыкой сам Ноймайер говорит следующее: «Самая сильная связь, самое сильное партнерство существует у меня с музыкой. Музыка – это то, что сопровождает меня в моих мыслях и чувствах. Лишь с ее помощью я могу привести в порядок свои представления о движении»³¹.

Помимо вышеперечисленного, хотелось бы отдельно отметить несколько общих моментов относительно работы Ноймайера с музыкой:

а) Ноймайер при создании хореографии всегда опирается на специфику музыкального текста, как в структурном, так и в эмоциональном планах, однако, передавая в характере движения характер музыки, он, тем не менее, не следует за музыкой буквально и не пользуется принципом постановки «в каждую ноту»;

б) так как музыка компилятивная, есть необходимость сглаживать швы: Ноймайер использует единую оркестровую аранжировку музыкальных

³⁰ Зозулина Н. Н. «Музыка это то, что сопровождает меня во всех мыслях и чувствах: http://ptj.spb.ru/archive/25/music_theatre/muzyka-eto-to-chto-soprovozhdaet-menya-v-moix-myslyax-i-chuvstvax/ (дата обращения 13.03.2019)

³¹ Там же.

произведений, чтобы создать единообразие звучания, а также тишину между различными номерами.

Чтобы нагляднее обрисовать работу Ноймайера с пяртовской музыкой, применяется сравнительный анализ использования Ноймайером музыки Пярта с музыкой Шнитке (которая также является музыкальной основой спектакля) в отношении времени.

Музыку Пярта Ноймайер использует в дуэтах главных героев, желая как бы замедлить время, желая как значимое показать каждое движение, выделить его. И этому, как нельзя лучше, способствует минимализм Пярта. Такой же минимализм Ноймайер использует и в движении.

Совсем по-другому трактуется время у Шнитке, оно не замедленное, не разреженное, а наоборот спрессованное, с наложением различных линий и слоев. Здесь Ноймайера, прежде всего, интересует динамика и полистилистика музыки. Кроме того, такое наложение различных линий отсылает нас и к литературному первоисточнику – Шекспиру, который в своих произведениях мастерски накладывает главные и побочные линии, создавая тем самым полифонию образов и большую жизненную достоверность.

Композиционно *«Большую мессу» Уве Шольца* можно условно разделить на две части: белую и черную. Белая часть поставлена на музыку Моцарта и *«Credo»* из Мессы Святого Фомы. Черная же идет на музыку современных композиторов, и в том числе Пярта. Из музыки Пярта Уве Шольц взял только его *«Credo»* – произведение, ставшее переломным для творчества эстонского композитора, положившее начало восьми годам его *«молчания»* и поиска собственного стиля.

Как пишет Ю. Б. Абдоков: *«"Большая месса" Уве Шольца относится к такому типу хореографии, в которой пластически разработаны все мельчайшие детали музыкального материала и его становления. Мы уже говорили, что гипертрофия подробнейшего отанцовывания музыки весьма опасна и приводит подчас к фоновому восприятию и танца, и музыки. Шольц избегает этой опасности, ибо его хореолексика – это не только рентгеновское видение*

музыки, как набора различных выразительных средств. Средства музыкальной выразительности для Шольца – это ключ к разгадке образной, в данном случае – религиозной символики музыки, пластическая интерпретация которой требует высочайшего музыкального профессионализма и огромной этической ответственности»³².

Если же говорить о роли пяртовского «Credo» в общей композиции балета, то можно сказать, что оно является неким связующим звеном между белой и черной частями спектакля.

С музыкой Пярта хореографа Лин Хвай-Мина роднит многое. Безусловно, Лин Хвай-Мина интересуется созерцательный характер пяртовской музыки, ее медитативность, хотя и созерцательность музыки Пярта несколько отличается от медитативно-созерцательной музыки Китая. Однако есть и другие аспекты, которые схожи в творческих принципах композитора и хореографа. Это, например, соединение традиционного и современного. В своей хореографии Лин Хвай-Мин совмещает элементы традиционного китайского танца и современную хореографию, как Пярт сочетает в своей музыке принципы музыки средневековой и принципы современной композиторской техники.

В **Заключении** подводятся итоги проведенному исследованию – обозначаются основные свойства музыки Пярта, которые формируют интерес хореографов к произведениям композитора:

- музыкальные композиции Пярта представляют собой гармоничный синтез временного и пространственного факторов, в свою очередь, составляющий сущность хореографического искусства;
- медитативность и религиозная созерцательность, свойственные музыке tintinnabuli, становятся основой для

³² Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: взгляд композитора / Ю. Б. Абдоков. – М.: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – С. 186.

всестороннего философского переосмысления, вне определенных конфессиональных рамок или рамок исторических;

- математическая четкость и ясность структуры музыкальных произведений Пярта создают возможность переноса композиционного принципа *tintinnabuli* на хореографическое решение;

- наименьшая синтаксическая единица *tintinnabuli*-музыки – паттерн – позволяет определенным образом структурировать хореографию;

- один из основных композиционных приемов Пярта – репетитивность – является подходящим свойством для балетной музыки: необходимость организации во времени и пространстве пластических фигур и движений находится в тесной связи с повторяемостью метrorитмической музыкальной структуры;

- простота и архитектурная ясность структуры *tintinnabuli*-музыки, весомость каждого звука позволяют использовать хореографам даже самые простые движения (придавать каждому шагу особую значимость).

Творчество эстонского композитора является уникальным в своем роде. Сумев соединить в своих произведениях традицию и новаторство, он при этом не потерял своей самобытности, именно на стыке принципов старинной музыки и музыки авангардной родились его авторский стиль и метод композиции. Музыка Арво Пярта, изначально не являясь сценической, благодаря своей ясной структуре, духовной составляющей, красоте звучания и математической гармонии обрела яркую и продолжительную сценическую жизнь в балете.

Список публикаций автора по теме диссертации:

1. *Аргамакова Н. В.* Воплощение христианской тематики в балетном жанре как отражение мировоззрения хореографа на примере балета «Nunc Dimittis» Начо Дуато // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2017. №52 (5) – С. 15–26. (0,5 п.л.)
2. *Аргамакова Н. В.* Хореографические интерпретации духовно-медитативной созерцательности музыки Арво Пярта // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2018. №56 (3) – С. 66–83. (0,5 п.л.)
3. *Аргамакова Н. В.* Хореографические проекции архитектуры звукового пространства Арво Пярта в балетах Кристофера Уилдона // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2018. №57 (4) – С. 58–70. (0,5 п.л.)
4. *Аргамакова Н. В.* Математические структуры и принципы симметрии в музыке Арво Пярта и их хореографические проекции. // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 5. – С. 1 - 13. DOI:10.7256/2453-613X.2019.5.30841 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30841 (0,5 п.л.)