

На правах рукописи

**Грачев
Вячеслав Николаевич**

**Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова:
традиция, стиль**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

диссертации на соискание ученой степени

доктора искусствоведения

Саратов

2013

Диссертация выполнена на кафедре инструментовки в Военном институте
(Военных дирижеров) Военного университета

Официальные оппоненты:

Полозова Ирина Викторовна
доктор искусствоведения, профессор

Амрахова Анна Амраховна
доктор искусствоведения

Красникова Татьяна Николаевна
доктор искусствоведения, профессор

Ведущая организация:

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки

Защита состоится 26 декабря 2013 года в 14 часов на заседании диссертационного совета ДМ 210.032.01 при Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова по адресу: 410012, Саратов, пр. Кирова С.М., д. 1.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова.

Автореферат разослан 25 ноября 2013 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент

Хохлова А.Л.

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. В настоящем исследовании на примере религиозной музыки А. Пярта и В. Мартынова рассматривается зарождение нового стиля в контексте христианской традиции. Арво Пярт (1935, Эстония) и Владимир Мартынов (1946, Россия) – это яркие и неординарные постсоветские композиторы, имеющие индивидуальный почерк. Первые же признаки зарождающегося стиля, их неожиданный поворот к «элементарной» музыке, совершенный в середине 1970-х гг., вызвал негативные оценки слушателей. Однако благодаря обращению музыкантов к религиозной теме, эпатажное восприятие их творчества в последнее десятилетие постепенно уступает место более взвешенным оценкам, способствующим его внимательному изучению.

Материалом для анализа послужили произведения духовно-концертного жанра (имеется в виду возвышенная, благочестивая светская музыка, созданная на религиозную тему с использованием закономерностей богослужебного пения).

Всякий стиль возникает не из пустоты, а из глубины цивилизации. В основе последней лежит духовное ядро, сакральный стержень. Религиозная музыка представляет собой прямое, действенное воплощение традиции. Духовно-концертная музыка приближена к религиозной традиции, поскольку воссоздает закономерности богослужебного пения прошлого. Однако музыка, предназначенная для эстрады, с Нового времени не может существовать вне индивидуальных стилей.

Эта двойственность – не новость для истории – вспомним хотя бы многочисленные реквиемы XVIII–XIX веков. Но наше время после «бури и натиска» авангардизма обнаружило особое пристрастие к такому углубленному роду музыки, чему содействовали составившие **проблему** исследования изменения в ее языке: возвращение к большей простоте и общительности музыки, к особой роли повторности вплоть до открытий минимализма.

В соответствии с двойственной природой анализируемой духовно-концертной музыки находится ее **концептуальное** осмысление, равно как и **метод** исследования. О такой концептуально-методологической направленности работы говорит ее подзаголовок: «традиция, стиль». Слово «традиция» – церковного происхождения. Традиция этимологически и исторически переводится как

Предание – передача по поколениям света веры. Ракурс традиции сразу же обнаруживает в произведениях названных авторов резкий разворот лицом композиторским к техникам далекого прошлого вплоть до школы Нотр-Дам и византийского исона. Сами же эти техники рассматриваются сквозь призму накопленного в христианстве мистического опыта отцов церкви и молитвенных усилий веры, которые составляют суть богослужебной музыки.

Категория стиля в большей мере характеризует не фундаментальную общность цивилизации, не духовный ее стержень, не догматически-смысловое ядро, а, напротив, своеобразие в его понимании и раскрытии, свойственное той или иной исторической эпохе, школе, индивидуальному композиторскому восприятию, отраженному в стилистике музыки.

Единство двух ракурсов исследования (традиция и стиль) позволяет увидеть изучаемые произведения в их стереоскопической выпуклости – в чем и состоит **актуальность темы**.

Почему для анализа избрано религиозное творчество Пярта и Мартынова? А. Пярт – композитор, весьма популярный на Западе, а В. Мартынов достаточно известен в музыкальных кругах России. В их сочинениях нередко пересекаются идеи, принципы, жанры, воссоздаваемые элементы языка из современности и прошлого. Подобные «переклички» не могут быть случайными. Причиной обнаруженных аналогий, видимо, является работа этих композиторов в едином стилевом «поле». Рассмотрение религиозной музыки двух ведущих авторов современности укрупняет проблему, позволяя расценивать их параллельные достижения не только как индивидуальный опыт, но и как тенденцию в музыкальном искусстве.

Пярт и Мартынов пришли к религиозному содержанию и к возрождению простоты в середине 1970-х гг., после увлечения авангардом. Вместе с ними к «элементарной» музыке обратились Валентин Сильвестров, Эдуард Артемьев, Георг (Георгий) Пелецис, Александр Рабинович и др. В то время в сознании деятелей искусства произошел радикальный сдвиг: они стали пристальнее всматриваться в малое, искать Красоту в незыблемости вечных оснований Бытия, за которыми угадывалось Слово Божие и молитва. Реализации этих идей помогли переклички с поэтикой Minimal Art и «новой простоты», зародившихся в США. Опора на «минимальный» *initium*, на диатонику и на репетитивное, статичное

развертывание, пришедшие на смену динамизму непрерывных преобразований темы, ранее сформировалась в творчестве минималистов: Терри Райли, Стива Райха, Филиппа Гласса и др. Однако Пярт и Мартынов были одними из первых, кто, осознав поворот в искусстве, стали сочинять как бы несложную музыку, одновременно «нащупывая» новые формы изложения и развертывания в условиях неизменной повторности паттерна. В этом им помогла опора на молитву, позволившая обнаружить ассоциации медитативной техники минимализма с приемами богослужебного пения Средневековья.

Невозможно писать новую музыку, просто воспроизводя элементы традиции прошлого. Нужен синтез старого и нового, осмысление старинного канона с позиций современного мироощущения. Пярт и Мартынов, используя парадоксальную идею «вперед, в прошлое», сумели преобразовать репетитивную технику минимализма под углом зрения приемов оstinатного развертывания, присущих полифонической школе Средневековья. При этом в поле их зрения попал диалог эпох в обширном временном диапазоне, включающем в себя чуть ли не все искусство христианской эры.

Глубина раскрытия религиозной традиции и простота высказывания, характерные для сочинений названных композиторов, содействуют их востребованности в исполнительской практике. Имена Пярта и Мартынова постоянно фигурируют на концертах и музыкальных фестивалях в России и на Западе. Большинство анализируемых сочинений записано на компакт-диски, что способствует их популярности у нас и за рубежом. Однако, в силу реального местоположения, в российском музыкальном ареале в большей степени известен В. Мартынов, а в Европе и США – А. Пярт. Судя по откликам прессы, наиболее часто на Западе исполняется блистательная работа А. Пярта «*Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joha-nem*» (1982), которую критики ставят в один ряд со «Страстями» И.С. Баха. Наряду с «*Passio*», в связи с различными исполнениями в прессе наиболее часто упоминаются его «*Miserere*» (1989), «Литания» (1994) и «Канон покаянен» (1997).

У В. Мартынова из религиозных сочинений чаще всего исполняют «Апокалипсис» (1991) и «Плач пророка Иеремии» (1992). Особенно известен у нас «Плач», ставший составной частью одноименной постановки в театре Ан. Ва-

сильева. Кроме того, многократно игрались его «Страстные песни» (1977), «Stabat Mater» (1994), «Осенний бал эльфов» (1994), «Requiem» (1995) и др.

Степень научной разработанности проблемы. Творчество Пярта и Мартынова рассматривается в многочисленных публикациях, как у нас, так и за рубежом. Анализ музыки Пярта на Западе содержится в двух монографиях о Пярте: О. Каутни (Koutny, O.) и П. Хильера (Hiller, P.), а также в работах Л. Браунайса (Brauneiss, L.), С. Кареды (Kareda, S.), в многочисленных интервью, статьях, аннотациях к CD и концертным исполнениям его произведений. Несмотря на обилие зарубежных исследований, посвященных Пярту, они малодоступны для российского читателя. Книга об А. Пярте О. Каутни – на немецком и П. Хильера – на английском языке, а также работы Л. Браунайса, С. Кареды – на немецком не переведены на русский язык. У нас оценки творчества Пярта имеются в работах ряда музыковедов – Н. Гуляницкой, С. Савенко, В. Медушевского, в кандидатских диссертациях и статьях О. Осецкой, Е. Токун и др. При этом в России, как и на Западе, отсутствует исследование, посвященное анализу религиозного творчества Пярта под углом зрения православной традиции и онтологических принципов современного мироощущения.

Религиозные сочинения В. Мартынова рассматриваются в ряде работ отечественных музыковедов – М. Катунян, Н. Гуляницкой, В. Медушевского, П. Поспелова, в кандидатской диссертации и статьях О. Кушнир, а также в зарубежных публикациях В. Юровского (Vladimir Jurowski), Ч. Лянг Тоу (Chang Tou Liang) и др. На творческую лабораторию В. Мартынова проливают свет семь его книг, посвященных различным аспектам православного богослужебного пения и проблемам современного композиторского творчества. Несмотря на обилие изданий, посвященных В. Мартынову, его религиозные произведения не анализировались с точки зрения того, как в них претворяется традиция и рождается новый стиль.

Духовные сочинения Пярта и Мартынова не получили комплексного освещения в контексте современной музыки и воссоздаваемых ориентиров Средневековья. В связи с этим не определено соотношение канонического и индивидуального в музыке каждого из авторов. Не рассмотрены и не объяснены стилистические параллели и отличия, возникающие между религиозными произведениями изучаемых композиторов.

Целью диссертации является 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 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.

Задачи исследования:

- на основе анализа неоднородных элементов из разных сфер музыки, присутствующих в произведениях Пярта и Мартынова, установить статус их творчества по отношению к традиции богослужебного пения и светской музыке;
- определить специфику содержания привлекаемых религиозных текстов;
- осмыслить особенности стиля в анализируемой религиозной музыке; рассмотреть интонационные средства воплощения идей, приемов «новой простоты» и минимализма (паттерн, репетитивность, аддитивность, зеркальная симметрия и др.) в сочинениях названных композиторов;
- выявить отражение в правилах *tintinnabuli* Пярта духовных принципов, жанров (интервальный органум) и особенностей языка (интонация, ритмические модусы, фактура, числовой расчет, модальность в гармонии) старинной церковной музыки Запада;
- проанализировать в музыке Мартынова особенности претворения богослужебной традиции западного Средневековья сквозь призму идей числовой символики, а также – интонационного строя, гармонии, приемов фактурного развертывания;
- установить принципы воспроизведения православной традиции в творчестве современных авторов – византийского исона (сквозь призму *tintinnabuli* у Пярта), характерных попевок и целостного знаменного распева, а также фактурно-гармонических закономерностей строчного пения и византийского исона в произведениях Мартынова;

- сформулировать индивидуальные черты стилей, а также переключки композиционных приемов у Пярта и Мартынова в контексте использования музыкальной лексики «новой простоты» и Средневековья.

Объектом исследования оказывается духовно-концертная музыка А. Пярта и В. Мартынова, созданная в последнюю четверть XX в. Его **материалом** – произведения: «При реках Вавилона» (1976), «Missa Sillabica» (1977), «Tabula rasa» (1977), «Fratres» (1977), «Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Johannem» (1982), «Stabat Mater» (1985), «Magnificat» (1989), «Богородице Дево» (1990), «Песнь Силуана» (1991), «Berliner Messe» (1992), «Канон покаянен» (1997) Пярта и «Рождественская музыка» (1976), «Passionslieder» («Страстные песни» – 1977), «Апокалипсис» (1991), «Плач пророка Иеремии» (1992), «Magnificat quinti toni» (1993), «Stabat Mater» (1994), «Осенний бал эльфов» (1994), Requiem (1998) Мартынова.

Предметом исследования является феномен *простоты*, который возникает в религиозно-концертной музыке Пярта и Мартынова и сопровождается большим раздвижением ассоциативного спектра музыки на временной «оси» между современностью и прошлым, между минимализмом и византийским иконом. Это и последовательное рассмотрение ее особенностей сквозь призму проблематики традиции и стиля, позволяющее показать, с одной стороны, воплощение содержания религиозного предания, элементов богослужебного канона прошлого и с другой – претворение в указанных произведениях онтологических принципов аклассического мироощущения, а также конкретной лексики современных стилей.

Методологическая база диссертационного исследования, вытекающая из двойственной природы рассматриваемого явления, включает в себя комплексный подход и элементы сравнительного и культурно-исторического подходов к изучению современного искусства:

- в связи с духовно-концертным статусом религиозного творчества Пярта и Мартынова, его содержание соотносится с мудростью Библии, с высказываниями отцов Церкви (св. Иоанн Златоуст, митр. Вениамин Федченков, и др.); с суждениями отечественных музыковедов, касающимися духовного истолкования смысла музыки (В. Медушевский, Н. Гуляницкая, А. Конотоп);

- в качестве «инструмента» исследования используется метод многоаспектных сравнений с целью выявления аналогий и ассоциаций, возникающих между разновременными и разноплановыми явлениями музыкального искусства;
- составной частью сравнительной методологии оказывается принцип историзма, согласно которому музыка изучаемых композиторов сопоставляется с канонам старинного богослужебного пения Запада, с закономерностями исона и отечественного знаменного распева, а также осмысливается в контексте характерных особенностей современного стиля. В этой связи подходы к исследованию содержатся в монографиях Ю. Евдокимовой, Н. Симаковой, Ю. Москвы, анализирующих западное богослужебное пение; в трудах А. Конотопа и Г. Алексеевой (византийский исон); в публикациях И. Гарднера, Н. Успенского, Н. Гуляницкой, Г. Пожидаевой и др. (православное пение);
- поскольку обычные приемы анализа произведений А. Пярта и В. Мартынова не всегда применимы, вводится оригинальный *комплекс* терминов и понятий, позволяющий их анализировать: параметры числового расчета, простой диатонический *initium*-паттерн; репетитивно-остинатная, аддитивная, зеркально-симметричная формы развертывания тезиса, укорененные в давней традиции музыки.

Для формирования авторской концепции диссертации важную роль играют работы, содержащие подходы к осмыслению природы музыки и стиля: теория интонации Б. Асафьева, настолько глубоко смотрящая в суть музыки, что способна охватить обе ее стороны – религиозную и светскую; в этом направлении В. Медушевский продолжает развитие теории интонации – актуальными для исследования оказываются сформулированные им положения об интерпретирующем стиле; привлекаются идеи отечественных музыковедов по проблематике стиля, представленные в трудах С. Скребкова, Е. Назайкинского, Ю. Холопова, И. Барсовой; подходы к рассмотрению творчества Пярта и Мартынова обнаруживаем в статьях Н. Гуляницкой, В. Медушевского, А. Амраховой, С. Савенко, Е. Токун, М. Катунян, L. Brauneiss, P. Hiller; американских минималистов – у П. Поспелова, М. Высоцкой, Г. Григорьевой, Д. Андросовой-Марковой, А. Кром, М. Катунян, J. Cage, S. Reich и др.; методология анализа аналитической композиционной модели содержится в публикациях А. Солова.

Положения, выносимые на защиту:

– воплощение в религиозной музыке Пярта и Мартынова комплекса оригинальных приемов, включающих простой диатонический *initium*-тезис, связанный с претворением религиозного содержания и числа; репетитивно-остинатный принцип его развития, определяемый принципом круговой молитвы (по четкам); а также – аддитивность, числовой расчет и зеркально-симметричные формы интонационного и фактурного развертывания;

– положение о близости *исона* и *tintinnabuli* Пярта, каждый из которых символизирует категорию вечности в музыкальном искусстве.

– преобразование установок минимализма у Мартынова, а также – элементов канона западного богослужебного пения с позиций православия в сочинениях Пярта и Мартынова.

Научная новизна проявляется в самом подходе к исследованию, при котором религиозные произведения Пярта и Мартынова, предназначенные для концертной эстрады, осмысляются под углом зрения двух категорий – традиции и стиля. При этом анализ сущностных элементов христианской цивилизации, ее глубинных основ, связанных с сакральным содержанием текстов и с молитвенными приемами богослужебного пения, сопоставляется с рассмотрением принципов, а также поэтики современных стилей (постмодернизм, интерпретирующий стиль, минимализм, «новая простота» и др.).

В диссертации впервые комплексно прослеживаются переключки идей прошлого и современности, позволяющие названным композиторам преобразовать лексику Средневековья с позиций нашего времени; а также – выявляются параллели стиля *tintinnabuli* Пярта с христианской традицией прошлого, в особенности – с византийским *исоном*. При этом анализируются не только воссоздаваемые элементы, но и особенности их претворения в *tintinnabuli*.

В индивидуальном стиле Мартынова отмечается формирование репетитивно-остинатного принципа, связанного с молитвенной практикой, а также – с числовым расчетом и с аддитивно-зеркальными приемами развертывания тезиса. Поскольку аналогичная техника обнаруживается у Пярта, впервые формулируются черты различия и сходства в индивидуальных почерках Пярта и Мартынова в рамках применения указанного принципа.

Формулируется оригинальный комплекс приемов сочинения, который Пярт и Мартынов находят в религиозных произведениях параллельно, но независимо друг от друга. Он включает в себя простой, диатонический тезис, прямую (или вариативную) повторность в процессе его развертывания, опору на старинную лексику Средневековья при избегании оборотов из современности, а также использование композиторами, по ассоциации с молитвенным деланием, техники репетитивно-остинатной повторности, числового расчета, аддитивных и зеркально-симметричных приемов фактурного развития. Найденный ими новый комплекс приемов сочинения музыки порывает с предшествующими принципами композиции на основе «i-m-t», доминировавшими в музыке с Нового времени, но опирается на достижения «новой простоты» и, одновременно, на традицию Средневековья и исона. Переключки в идейном спектре и композиционных приемах, вводимых изучаемыми композиторами, свидетельствуют о формировании новой стилевой тенденции в музыке конца XX вв.

Выдвигается гипотеза о возможном изменении статуса современной музыки – перемещении ее из круга семиотических дисциплин в круг дисциплин онтологических, как это было в Средневековье (музыка тогда входила в квадравиум наук вместе с арифметикой, геометрией и астрономией, позже стала мыслиться как наука выражения, как бы понижаясь в своем статусе до уровня тривиума, куда входили грамматика, логика и риторика). О тенденции нового переосмысления статуса музыки (как бы репризы в истории), свидетельствует интеллектуализация творчества, новая роль числового расчета, геометрических и живописных ассоциаций, а также особой разновидности остинатной формы развертывания, присущей религиозной музыке Пярта и Мартынова.

Теоретическая ценность исследования определяется тем, что в нем выявлены переключки сущностных элементов христианской цивилизации, ее глубинных основ (сакральное содержание текстов, молитвенные приемы богослужебного пения) с принципами и поэтикой современных стилей (постмодернизм, интерпретирующий стиль, минимализм, «новая простота» и др.). Показаны параллели идей прошлого и современности, позволяющие Пярту и Мартынову преобразовывать лексику Средневековья с позиций современности; доказаны переключки приемов *tintinnabuli* Пярта с христианской традицией прошлого, в особенности – с византийским исоном. Предпринятый анализ религиозных произведений Пярта и Мартынова расширяет представление о со-

временном облике музыкального стиля и открывает дорогу научным разработкам идей «новой простоты» в творчестве Г. Пелециса, Х. Гурецки, Дж. Тавенера и др. Он намечает перспективу дальнейшего исследования, сформулированного в работе оригинального комплекса композиционных приемов, сформировавшихся в творчестве Пярта и Мартынова и включающих в себя числовой расчет, простой *initium*-паттерн, репетитивно-остинатную, аддитивную и зеркально-симметричную формы развертывания тезиса.

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут быть полезны композиторам, изучающим новые тенденции в музыкальном искусстве. Данное исследование обогащает представление об истории музыки XX века. Разделы, в которых формулируются принципы современного стиля, могут быть востребованы на занятиях по эстетике. Главы, в которых религиозная музыка Пярта и Мартынова рассматривается в контексте закономерностей Средневековья, применимы в курсе анализа музыкальных произведений. Отдельные разделы, в которых определяются закономерности ее языка – в курсах гармонии, полифонии и инструментовки.

Апробация работы. Диссертационное исследование было обсуждено и рекомендовано к защите на расширенном заседании кафедры инструментовки и чтения партитур, а также кафедры теории и истории музыки ВИ (ВД) ВУ 27 декабря 2010 г. Оно также было обсуждено и рекомендовано к защите на заседании Диссертационного совета (ДМ 210.032.01) Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова 02.09. 2013 г.

Автор в течение 10 лет читает лекции о специфике интерпретирующего стиля (на примере творчества современных композиторов) на курсах повышения квалификации ВИ (ВД) ВУ. Апробацию особенностей инструментовки в простой музыке А.Пярта и В. Мартынова он проводит на лекциях и практических занятиях с курсантами, а также в кружке сочинения музыки ВИ (ВД) ВУ.

Прочитано сообщение на тему «Претворение традиции православия в музыке А. Пярта и В. Мартынова» на Форуме «Свет православия в нашей жизни», проходившем 24–25 ноября 2008 года в г. Петрозаводске (Карелия) при содействии Министерства Республики Карелия по вопросам национальной политики и связи с религиозными объединениями, а также – Республиканской Национальной библиотеки и Фонда «Поддержка». Автор представил доклад на тему «Межконфессиональные взаимодействия в музыке А. Пярта: православный взгляд на католическую традицию» на Форуме «Свет Православия в нашей жизни» («Гармонизация национальных и профессиональных отношений»), про-

водившемся 20–25 сентября 2009 года в г. Петрозаводске. В июне 2011 г. он принял участие в международной конференции «Aktualne problemy nowoczesnych nauk – 2011» с докладом на тему «Простая музыка Арво Пярта: о христианских предпосылках техники tintinnabuli».

Положения диссертации отражены в 31 публикации, объемом в 52,6 п. л., в том числе – в 19 статьях в журналах ВАК РФ.

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, восьми глав и Заключения, к которым примыкает Библиографический список. 132 нотных примера, схемы и иллюстрации вынесены в Приложение к диссертации.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, обозначается основная проблематика и главные направления исследования, дается обзор литературы. Излагаются методологические установки и ориентиры диссертации, определяются ее цели и задачи.

В **Главе I – «Религиозное творчество Пярта и Мартынова (о соотношении духовных и светских элементов)»** – осмысливается статус музыки названных композиторов в контексте традиции богослужебной и светской музыки. В **разделе 1.1. («Термины: Традиция. Богослужебное пение. Церковная музыка. Духовно-концертный жанр»)** уточняются смыслы ключевых терминов, отражающих особенности анализируемой религиозной музыки. К традиции относятся как устное предание, так и письменные источники. Прежде чем сочинять «новую музыку» в духе Средних веков, Пярт и Мартынов изучили письменные источники богослужебного пения. Мартынов овладел устными певческими навыками православного богослужебного пения, регентуя в Троице-Сергиевой Лавре, параллельно с Пяртом ознакомился со старинными западными трактатами, в которых рассматривается анонимное и авторское творчество прошлых эпох.

Богослужебным пением являются напевы, исполняемые в православном храме во время службы. В то же время, учитывая традицию Запада, считаем *церковной* музыку религиозного содержания, богослужебную и «внехрамовую», созданную на основе жанровых особенностей и лексики богослужебного пения

Западного христианства. С этой точки зрения исследуемое творчество может расцениваться как *церковная музыка*, применяемая на богослужении и вне храма. Обозначение «духовно-концертная музыка» (термин Н. Гуляницкой), в котором совмещается духовное и светское начало (религиозное содержание и богослужebная музыкальная лексика сочетается со светской формой исполнения), воплощает двойственный характер разбираемых произведений. Используемая нами формулировка «благочестивая светская музыка религиозного содержания в жанрах богослужebного пения, исполняемая на концерте» более полно отражает двойственный статус рассматриваемых религиозных сочинений.

В разделе 1.2. («Пересечение храмовых и светских влияний в творчестве Пярта и Мартынова») – обозначаются основные этапы развития русского богослужebного пения. За тысячу лет накоплено богатейшее собрание православных богослужebных напевов. Однако русское православное песнопение до сих пор не находит должного воплощения в отечественной академической музыке. Причиной тому оказывается возвышенная мистичность православного напева, которая как бы замыкает его в рамках богослужения. Распеваемому сакральному тексту в храме сопутствует молитва священника, общины и самих певчих, воплощаемая в умирительной интонации песнопения, которая теряется при перенесении богослужebного напева из храма на концерт.

Автономность русского богослужebного песнопения не исключала воздействие на него западной церковной музыки. Отражая принцип вселенскости православия, отечественное богослужebное песнопение обращалось к лучшим достижениям музыкальной культуры итальянского католицизма (М.С. Березовский, Д.С. Бортнянский), немецкого протестантизма (А.Ф. Львов, Н.И. Бахметьев), строгого стиля эпохи Средневековья и Возрождения (С.И. Танеев) и др. При этом отечественная духовная музыка постепенно ассимилировала приемы западного фактурно-гармонического мышления, переосмысливая их с позиций православия. Но процесс восприятия западных влияний у нас был далеко не простым и порой принимал форму уклонения в церковную музыку Запада.

В XIX в. были предприняты усилия по воссозданию оригинального русского стиля в духовной музыке, которые шли по двум направлениям: в русле создания стиля «новой старины» (или «новорусского» стиля) на основе со-

единения знаменного распева с подголосочной полифонией русской народной песни (С.В. Смоленский, А.Д. Кастальский) и синтеза православного напева с григорианикой (С.И. Танеев). Характерной чертой «новорусского стиля» в богослужебном пении, как и в зодчестве, стало создание обработок знаменного распева в духе народной песни с элементами русской и западноевропейской композиторской техники. Усилия синодальных композиторов на рубеже XIX–XX вв. в разработке «новорусского» стиля обусловили возможность для благочестивых светских авторов следующего поколения приобщиться к сокровищам православного церковного напева (С.В. Рахманинов, Н.К. Метнер, М.М. Ипполитов-Иванов и др.).

«Западнический» путь в рамках русской религиозной музыки был намечен С.И. Танеевым. Между храмовым пением и духовно-концертной музыкой к тому времени уже не было непереходимой грани, и работы Танеева повлияли на развитие каждой из этих сфер. Хотя русское богослужебное пение со времен партесного пения было оплодотворено влиянием Запада, композитор наметил новые грани в рамках восточно-западного «симбиоза». Он обратился к творчеству Ж. Дебре и О. Лассо, найдя подходы к дальнейшему осмыслению западной церковной музыки в рамках православия.

Пярт и Мартынов, развивая идеи Кастальского и Рахманинова, создают, как и их предшественники, религиозные сочинения на стыке духовной и светской сферы. При этом для них плодотворной оказывается идея синтеза Восточной и Западной школ богослужебной музыки, выдвинутая С.И. Танеевым. Но они идут по пути Танеева вглубь веков, заимствуя архаичный строй западного церковного пения и преобразуя его закономерности с позиций православия.

В процессе рассмотрения особенностей религиозной музыки, исполняемой на концерте, анализируются различия между храмовой и светской музыкой, отмечается нестабильность светской музыки и опасность ее приравнивания к храмовому пению в том случае, если она приближается к нему благодаря сходству музыкального языка. Опасность также заключается в том, что религиозная «околохрамовая» музыка, не имея прямой связи с богослужением, может постепенно потерять связь с духовной традицией и незаметно «соскользнуть» в более низкие сферы искусства, а затем симулировать церковный статус, опира-

ясь на религиозную тему (примером тому может служить рок-опера Эндрю Ллойд Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда»).

В творчестве Мартынова опосредованно отразилась западная традиция устного светского творчества менестрелей и жонглеров. У Пярта в религиозных произведениях отметим тяготение к парадоксальности высказывания, («*Missa sillabica*», «*Berliner Messe*»), к использованию как бы импровизационных вставок в духе исона («Канон...»), к применению скрытого голосоведения как импровизационно-орнаментальной версии тезиса («При реках...»). У Мартынова традиция менестрелей претворяется как идея парадоксальности, стремление к импровизационной спонтанности высказывания, а также воплощается в сочетании разных национальных стилей и канонов прошлого (для творчества менестрелей было характерно совмещение разнонациональных языковых и жанровых заимствований). Он использует многократно или кругообразно повторяемые мелодические и текстовые формулы (это характерно для устного творчества), воспроизводит мотивы трубных гласов (интонации ч. 1, 5) и «золотого хода» валторн («Апокалипсис»).

Таким образом, религиозное творчество Пярта и Мартынова представляет собой благочестивую светскую музыку на религиозную тему, в которой элементы языка богослужебного пения представлены достаточно весомо. Эта музыка уместна на религиозных празднествах и в церемониях Адвента, Рождества, Пасхи и др. Она создана в рамках духовно-концертного жанра, разработанного в русской музыке А.Д. Кастальским, П.Г. Чесноковым, А.Т. Гречаниновым, М.М. Ипполитовым-Ивановым, С.В. Рахманиновым и др. А. Пярт и В. Мартынов, каждый по-своему, претворяют идею восточно-западного «симбиоза», характерную для религиозного творчества С.И. Танеева.

Сочетание духовного и светского начал, как уже отмечалось, обуславливает двойственный, духовно-концертный статус анализируемой музыки. С одной стороны, она создана на религиозную тему и в традиции западных и отчасти православных церковных жанров. Содержание текста указанных произведений возводит слушателя к вершинам религиозного сознания, к молитве, отраженной в музыке. Но она исполняется на концерте, и ей не сопутствует действительная молитва священника и общины, присущая храмовому богослужению.

Раздел 1.3. («Некоторые особенности религиозных текстов») посвящен сопоставлению тематики религиозных текстов у двух авторов. В нем выясняется соотношение церковнославянского, русского, латинского и иных языков в их духовных сочинениях; кратко осмысляются некоторые аспекты содержания, (например, ключевые смыслы источника), отмечаются характерные способы претворения словесного оригинала.

Пярт, как и Мартынов, в религиозных сочинениях использует сходные или одинаковые тексты, характерные для церковной службы православного и западного Христианства. Некоторые из них (например, секвенции «Stabat Mater» и «Magnificat»), написаны на латинском языке и претворяются в музыке каждого из названных авторов. Другие, не совпадая по тексту и по языку, взяты из одного источника – Библии. Это «Плач пророка Иеремии», «Апокалипсис» Мартынова, написанные на старославянском языке, «Страсти по Иоанну» (латынь), «Богородице Дево» (старославянский язык) – в музыке Пярта. В конце прошлого века Пярт создает масштабное произведение также на старославянском языке – «Канон покаянен», озвучивая текст православного Молитвослова. Оба композитора претворяют латинский вариант католической мессы. Пярт воплощает в «Berliner Messe» латинский оригинал ординариума и проприума (секвенция «Veni Sancte Spiritus» в честь «Пятидесятницы»). Мартынов обращается к латинскому источнику западной заупокойной мессы Requiem. В то же время, в «Страстных песнях» Мартынов использует стихи Иоганна Вейнцера (немецкий язык), воплощающие восторженную молитву к Христу и чудесные обстоятельства обретения Креста Господня св. Еленой.

Сакральные тексты, привлекаемые Пяртом и Мартыновым – это Слово Божие, изреченное через пророков (Иеремия), святых (царь Давид, Андрей Критский, Якопоне да Тоди) или же святых апостолов (Иоанн Богослов), избранных самим Христом. Содержание привлекаемых текстов сообщает творчеству современных авторов дух величия и благородства, самопожертвования и подвига, которые положены в основание этого мира. Хотя большинство из них написано (обретено) свыше тысячи лет тому назад, они так же актуальны для современных людей, живущих в начале третьего тысячелетия н. э.

Пярт и Мартынов претворяют в музыке наиболее религиозные церковнославянский (высокий русский) и латинский, а также – немецкий, английский,

итальянский и другие языки. Они привлекают авторские и анонимные источники, созданные наиболее благочестивыми людьми христианской традиции. Высокая молитва, призыв к покаянию, угроза приближения Кары Господней, темы высочайшего подвига, смирения и любви, содержащиеся в религиозных текстах, открывают для широкой аудитории высоту этоса и мудрость веры христианской.

Озвучивая слово, композиторы по-разному обращаются с вербальным текстом. В одних случаях они используют его полностью («Magnificat», «Страстные песни» Мартынова; «Magnificat», «Stabat Mater» Пярта). В других случаях редуцируют его («Passio» Пярта, «Апокалипсис» Мартынова). В то же время, оба композитора порой добавляют ектении и ключевые слова молитвы («Господи, помилуй», «Свят», «Амен» и др.), повторяют фразы сакрального текста, а также вводят «от себя» отдельные слова и фразы («Passio» Пярта, «Апокалипсис» Мартынова). Каждый из авторов отражает закономерности текста в структуре произведения. Пярт, применяя технику *tintinnabuli*, кодирует количество слогов в виде числа и преобразует его в виде интонации М-голоса. Использует модусный ритм и ритмические проляции Средневековья, особенности соотношения слова с тоном в окончаниях музыкальных фраз. Мартынов применяет в музыке числовую и буквенную символику, присутствующую в словесном источнике. Он также преобразует молитвенную повторность текста в дословную или аддитивную репетицию «паттерна».

В Главе II – «К проблеме стиля в религиозной музыке» – рассматриваются теоретические аспекты стиля и параллели онтологических принципов современного и средневекового мироощущения. Пярт и Мартынов в религиозном творчестве опираются, в основном, на единый комплекс идей, присущих современности и Средневековью, воплощая их сходным образом. При этом идеи и стилистика прошлого у них соседствует с аналогичными свидетельствами современности. В то же время каждый из композиторов демонстрирует личные предпочтения и приоритеты в области музыкальной поэтики и языка. Пярт акцентирует в религиозном творчестве ранний органум периода *cantus planus* и создает на его основе собственную технику *tintinnabuli*, в которой обороты Средневековья и исона причудливо переплетаются с поэтикой «новой простоты» и с элементами додекафонного мышления. Мартынов сопоставляет элемен-

ты Восточного, Западного Средневековья и исона с лексикой Барокко, классического и романтического стилей, а из современной музыки берет репетитивную технику минимализма, оставляя как бы за кадром жестко-диссонансный язык авангарда. Оригинальная избирательность, характерное комбинирование воссоздаваемых идиом, наряду с переосмыслением их с позиции авторского «я», позволяет говорить о чертах индивидуального стиля в религиозной музыке каждого из названных композиторов.

Стиль отражает внутренний облик человека, его характер, особенности, претворяя их в отличительном качестве творчества. По определению Бюффона, «Стиль есть человек, а каждый человек связан с Богом неповторимым образом». Великие композиторы, дополняя друг друга, раскрывают в музыке, благодаря личному своеобразию, разные стороны совершенства и красоты мира. Но не только. Человек не замкнут в чертах характера. Они, в свою очередь, обусловлены его отношением к Творцу, степенью духовности автора, особенностями его вероисповедания. Отношение к вере определяет уровень возвышенности или приземленности человека и стиля. Гигантским знаком, отразившим распадение эпохального уровня на сегменты из-за разобщения людей, забывших Творца, стал аклассический стиль мышления XX века. Непосредственное изображение зла обнаруживаем в индивидуальных стилях: в скерцо позднего Д. Шостаковича, в произведениях А. Шнитке и др.

С этой точки зрения стиль Пярта и Мартынова в религиозных произведениях осмысляется как стремление к объективному высказыванию как бы от лица Творца с затенением личного «я» автора. Интуитивным откровением, полученным свыше, возможно, является стиль *tintinnabuli* Пярта. Религиозной инспирацией, по-видимому, обусловлено использование приема дословного повторения у Мартынова. Заимствованная из минимализма репетитивность под влиянием средневекового аналога – остинатности – в его религиозных сочинениях приобретает ассоциации с «круговым» молитвенным деланием. Параллельными интуитивными озарениями, вероятно, объясняются совпадения жанров и текстов, привлекаемых указанными композиторами из Средневековья («Magnificat», «Stabat Mater» и др.) Религиозно обоснованным с точки зрения усиления ревностного начала в молитве при ее повторении оказывается воплощение у Пярта и Мартынова аддитивных форм развертывания тезиса, сопрово-

ждаемых математическим расчетом. В целом, оригинальные находки в анализируемой музыке каждого автора, возможно, отражают намечаемый в современном искусстве поворот от гуманистического идеала XVII–XX вв. к мироощущению довозрожденческого периода и прежде всего – к религиозному топосу раннего христианского Средневековья.

В разделе 2.1. – («Закономерности аклассического и интерпретирующего стилей») определяются типологические признаки аклассического и интерпретирующего стилей в музыке XX века. В свою очередь, интерпретирующий стиль (термин В. Медушевского) «фиксирует» свою диалогическую, открыто ассоциативную (формулировка Г. Григорьевой) природу на уровне произведения в застывшем, опредмеченном виде. Центральным элементом этого стиля оказывается идеализируемый фрагмент или фрагменты стилистики прошлого, сопоставляемые с современной лексикой на уровне отдельного произведения. Аналогии этих идей отметим в религиозном творчестве разбираемых композиторов. С другой стороны, они перекликаются с идеями постмодернизма, сложившимися на Западе.

2.2. («Идеи постмодернизма»). Для постмодернизма, как и для интерпретирующего стиля, характерна гиперрефлексия, возникающая в условиях религиозно-философского вакуума (в постмодернизме), благодаря дискредитации идеологических концептов и тотальному релятивизму. Бытие становится как бы ослабленным в результате исповедания его последователями иллюзорной «нестости Бога» (Ницше). Соответственно, истина в «постхристианстве» оказывается словно «по ту сторону» добра и зла, теряя качество достоверности. Следствием релятивизма в музыке оказывается уход от прямого авторского высказывания, на смену которому приходит косвенное, контекстное мышление.

2.3. («Эволюция принципов интерпретирующего стиля к концу XX в.»). Пярт и Мартынов, претворяя идеи постмодернизма, как и предшествующие композиторы отечественной школы, преображают их с позиций прославления Господа. При этом сопоставление разновременных музыкальных идиом, присущих постмодернизму, оказывается отличительной чертой их религиозного творчества. Рефлексия, стилистическое эхо, цитирование, косвенное высказывание, эпатаж – эти идеи перекликаются с принципами аклассического и интерпретирующего стилей, характерными для художников отечественного куль-

турного ареала. Но у Пярта и Мартынова они предстают в переосмысленном, по сравнению с постмодернизмом виде. С течением времени смещаются и некоторые акценты внутри интерпретирующего стиля.

Духовно-медитирующее «я» интерпретирующего стиля в разбираемых религиозных сочинениях оборачивается возрождением молитвенного континуума, незримо сопутствующего Слову Божию. Центром стиливого притяжения для большинства религиозных произведений Пярта и Мартынова оказываются образцы музыки Средневековья как в западной, так и в восточной христианской традиции, где Слово Божие предстает в незамутненном виде.

В музыке Пярта и Мартынова обретенный духовный центр – близость к Богу, воздействуя на идею стилистической дробности-синтеза, объединяет разнородное. Отсюда появление более автономного стиля *tintinnabuli* у Пярта и последовательное применение репетитивно-остинатной техники у Мартынова. Ощущение несоизмеримости человеческой жизни с вечностью и погруженность художественного «я» внутрь беспредельно раздвигающегося языково-жанрово-стилевого и фактурного «поля» сохраняют свое значение в разбираемом религиозном творчестве. Идея дистанцированности человека от мира в сочетании с отстраненностью, открытой ассоциативностью высказывания достигает в нем кульминации, благодаря чему оба композитора, в значительной степени, порывают с языком XX в., переходя на аналоговое мышление в духе Средневековья.

Стремление слить духовно-медитирующего «я» с Абсолютом в сочетании с отстраненностью и другими вышеприведенными принципами приводит к тому, что вся музыкальная культура Нового времени (XVII–XX вв.), впавшая в апостасию, словно зачеркивается жирной чертой, а вместо нее возрождается христианская концепция музыки, сложившаяся в предшествующий период. Обращение к традиции христианской молитвы определяет отказ от светских образов и отключение «экрана» внешних представлений в музыке Пярта и Мартынова. Они избегают изображения жизненных ситуаций – творческого порыва, светских радостей и печалей, любовного томления, эмоциональных нарастаний и спадов и т. д. Все это уступает место молитвенной сосредоточенности на главном в жизни человека: на покаянии, на прославлении Бога, на соблюдении Его заповедей, на осмыслении деяний Святых и «вживании» в них.

Пярт и Мартынов с легкостью переходят от интерпретирующего стиля и минимализма к более явному воспроизведению черт средневекового творчества. Этому способствует резонирование онтологических принципов сопоставляемых эпох. Совпадают духовно-медитирующее «я» аклассического стиля, ассоциативность мышления, отстраненная позиция человека по отношению к миру, несоизмеримость человека с беспредельностью пространственно-временных параметров и др.

В Главе III – («**Новая простота**» и минимализм – стилевая тенденция в современном искусстве») приводятся высказывания современных музыковедов по этой проблеме, разбирается содержание терминов «новая простота» и минимализм.

Появившись в конце 1940-х гг. прежде всего как теоретическая концепция, некая философия музыкального творчества, минимализм сначала получил обоснование в живописи США, где стал именоваться Minimal Art. Как музыкальную концепцию минимализм впервые провозгласил Джон Кейдж.

Раздел 3.1. «Зарождение минимализма». Сначала «новой простотой» называли музыку американских минималистов. Позднее, в 1970-е гг. этим термином стали обозначать простую (по фонике), диатоническую музыку, создаваемую без применения репетитивной техники. Пярт в религиозном творчестве претворил *позднее* толкование «новой простоты», соединив простоту высказывания с остинатно-вариантной техникой *tintinnabuli*. Отправной точкой мышления Мартынова, по-видимому, является репетитивный минимализм и аддитивно-субтрактные приемы развертывания паттерна, сложившиеся у американских минималистов в начале 1970-х гг.

Обозначив отправную точку и обширные временные рамки нового стиля, минималисты нашли его ассоциации в западном Средневековье: в старинном органуме школы Нотр-Дам, в нидерландской полифонии и в творчестве Окегема, Обрехта. При этом значение диссонансного языка XX в. в минималистском направлении сократилось.

3.2. («Поэтика минимализма»). Минимализм (Minimal Art) появился сначала как идея, но с акцентом на принципах развертывания (статичность и репетитивность), в то время как содержание низводилось до уровня «0», пустоты. Поскольку семантика являлась как бы вторичной по отношению к структуре,

многие важные идеи минимализма оказались связанными с его *формой*: с репетитивной техникой, обусловленной прямым, как бы неизменным повторением паттерна. В минимализме статично-прямолинейная репетитивность пришла на смену традиционным принципам изложения и развития темы («In C» Т. Райли – 1964), а расчет смещений паттерна в процессе репетитивного движения «по кругу» стал основой систематического метода минималистской композиции (systematic music в композициях С. Райха). С. Райх первым применил и «итоговые паттерны» (resulting patterns), которые появлялись благодаря сложению различных сегментов паттерна, образующихся в процессе исполнения. Минималисты также нашли способ незаметного дополнения паттерна (additive process) в процессе его «круговращения» (Ф. Гласс. «Музыка в 12 частях» – 1974).

Оборотной стороной аддитивного процесса оказался принцип «вычитания» или редуцирования паттерна (С. Райх. «Piano Phase» – 1966). Начавшись как репетитивная повторность неизменных мелодических ячеек и их полифонических сочетаний, минимализм постепенно дополнился статикой тонально-гармонической проекции. Растянутые во времени гармонии, в свою очередь, нередко заполнялись дробной ритмической повторностью.

В Разделе 3.3. («Преобразование “новой простоты” и минимализма») отмечается двуплановость минимализма, который причастен как к языческой, так и христианской традиции. Магическое основание минимализма определяют внеевропейские истоки направления, гипнотическое воздействие репетитивной техники – аналога заклинания, медитации, и «Ничто» в качестве его содержания. В то же время в нем, как и в «новой простоте», обнаружилась возможность, отстранившись от темной стороны, тянущей во тьму самоуничтожения, взойти к «неотмирной красоте искусства» (В. Медушевский).

Глава IV – «О “новой простоте” в музыке Пярта». В отличие от американских минималистов, Пярт пришел к осмыслению «новой простоты» благодаря внутреннему побуждению, обусловленному движением духа в рамках православного мироощущения. Он неоднократно отрицал воздействие на него минимализма и заявлял, что создавал tintinnabuli в полной тишине, отрешившись от любых звуковых впечатлений, даже – от прослушивания ранее созданных собственных сочинений. Тем не менее, ассоциации с «новой простотой» все же проникли в его творчество, что, видимо, объясняется интуитивным вос-

приятием Пяртом окружающего стилевого фона. Далее приводится анализ творчества Пярта, содержащийся в работах отечественных и зарубежных авторов. Отмечается, что одни исследователи причисляют его творчество к минимализму, другие – к «новой простоте». Сам композитор противопоставляет минимализму мышление в рамках *tintinnabuli*. Присоединяясь к мнению Н. Гуляницкой и учитывая, что Пярт чаще всего использует вариантную (зеркальную, аддитивную) повторность в анализируемой музыке предпочтительно осмыслить его творчество в рамках «новой простоты» как особой разновидности минимализма.

В разделе 4.1. («*Tintinnabuli*») разбираются индивидуальные особенности стиля *tintinnabuli* А. Пярта. Главное, что отличает музыку Пярта после 1976 г. от предшествующих работ, это – идея Всевышнего, поставленная во главу угла творчества. Большинство религиозных работ композитора составляют максимально приближенные к храму, но небогослужебные сочинения, в которых авторское «я» представлено достаточно рельефно.

Семантика разбираемого стиля на онтологическом уровне образуется на пересечении принципов современного аклассического мироощущения с архаичными идеями прошлого. Поэтику *tintinnabuli* Пярта определяет взаимодействие вариантного «модуса» репетитивности, ассоциируемого с «новой простотой», с элементами додекафонной техники, с диатонической ладовостью и полифоническим мышлением в духе Раннего Средневековья. В результате, получается, как определяет Пярт, «новая (истинно современная) музыка Средних веков»

Tintinnabuli-метод Пярта включает в себя сочетание оригинальных правил, которые он фиксирует в предварительных формулах и схемах. Последние отражают выбор мотивных, числовых, ладовых и фактурных закономерностей *tintinnabuli*, воплощаемых автором в отдельном произведении. Композитор сначала записывает их на условном языке старинной нотации, кодовыми числовыми обозначениями, стрелками, показывающими направление движения М-голоса, и указаниями «+» и «-», отражающими расположение Т-голоса, а затем «расшифровывает» в партитуре. Композитор использует аналитическую модель сочинения, чтобы постепенно конкретизировать замысел и создать более совершенную композицию. Избегая монотонности звучания или усиливая рельеф

М-голоса, он порой корректирует правила в процессе фиксации формулы, а также усовершенствует предварительную модель в итоговой партитуре.

Пярт полагает в основу правил *tintinnabuli* прием числового программирования. Он «кодирует» воплощаемый в композиции религиозный текст в виде числа, отражающего количество слогов в слове, а затем преобразует его в мотив или скачок М-голоса. Таким образом, Пярт как бы возвращается к принципу тексто-музыкальных форм, характерных для музыки Средневековья и резко отличных от принципа образно-выразительной трактовки текста в музыке Нового времени. Кроме того, Пярт использует числовую прогрессию в аддитивно возрастающем мотивном ряде, типизирует интонацию в четырех гаммообразных модусах М-голоса, определяющих движение от или к опорному тону.

Важным элементом *tintinnabuli*, определяющим интонационно-фактурное «лицо» стиля, является полифоническое двухголосие, которое напоминает архаичный органум (*tintinnabuli*-органум), состоящий из мелодического элемента (М-голоса) и контрапунктирующего ему трезвучного *tintinnabuli*-голоса (Т-голоса). Ведущим обычно оказывается М-голос, к которому на основе силлабического принципа (нота против ноты) приписываются трезвучные тоны Т-голоса, что напоминает закономерности западноевропейской диафонии (IX–XI вв.), где *vox organalis* сходным образом отсчитывался от *vox principalis*.

Духовное обоснование *tintinnabuli*-органума связано с парадоксальной математической формулой $1+1=1$, которая отражает, наряду с противопоставлением идеи Бога и человека, их единство, воплощаемое композитором по аналогии с характерными особенностями византийского исона. Принцип аддитивности, присущий типологической модели развертывания М-голоса, инспирирован возрастанием ревностного начала в молитве, связанного с введением дополнительных слов при ее повторении. Зеркальная симметричность, претворяемая в М-голосе, ассоциативно воплощает идею дуализма Небесного и земного в мелодическом мышлении Пярта. Религиозно обусловленное совмещение унисонного и трезвучного голосов в силлабичном органуме и другие особенности *tintinnabuli* ни у кого из современных авторов не встречаются и являются личным открытием Пярта.

Применение композитором правил *tintinnabuli* и предварительных аналитических схем рассматривается на примере таких произведений Пярта, как «Für Alina», «Fratres», «Berliner Messe», «Missa Sillabica» и др.

В разделе 4.2. («О соотношении поэтики *tintinnabuli* с “новой простотой”») вначале сравниваются отличительные особенности *tintinnabuli* с характерными приемами минимализма и «новой простоты». Выясняется, что хотя на уровне идеи диатоничность, статика начального построения, принцип кругового, дословного повторения, бинарность, аддитивность, использование ритмических «педалей» в минимализме и у Пярта сопоставимы, то конкретное их воплощение различно. В частности, для паттерна, как и для *initium* Пярта, характерна пониженная «энергетика», принцип созерцательности, завершения. Но *tintinnabuli*-тезис, заключенный в органуме – это как бы сверхтема, имеющая религиозный смысл и постоянно обновляемая из произведения в произведение. Пярт создает его на основе числовой формулы и схемы, изменяемой в каждом сочинении. Паттерн же представляет собой оригинальную *интонацию*, запечатленную в нотах отдельной композиции и сочиняемую заново в каждой из них. Паттерн предполагает дословное (репетитивное) повторение внутри сочинения, а органум *tintinnabuli* вариантно преобразуется на основе остинатности.

В целом отмечается, что многие особенности музыкального языка Пярта сформировались в контексте поэтики «новой простоты», определяемой онтологическими принципами аклассического мироощущения. Центральным среди них оказывается духовно-медитирующее «я», обуславливающее использование религиозной идеи и стилистики, опоры на вокал и круговую, как в молитве, форму развертывания, характерную для музыкального языка автора. Конкретная стилистика минимализма, в основном, не находит отражения в его творчестве. По отношению к «новой простоте» – разновидности минимализма – индивидуальный почерк Пярта определяет двух-трехкратное преобразование каждой из ее закономерностей. Во-первых, они корректируются благодаря индивидуальному осмыслению идеи паттерна, приобретающего неповторимый облик в *tintinnabuli*, во-вторых, благодаря индивидуальной ассимиляции Пяртом иных приемов минимализма и, в-третьих, они, как правило, «переводятся» с современного «прочтения» на средневековый аналог. Тем не менее, в некоторых религиозных произведениях Пярта можно обнаружить соответствия внешнему

(идейному) контуру поэтики «новой простоты» и ассоциации с ее типичными проявлениями – с математическим расчетом, с репетитивностью, с аддитивностью-субтрактивностью и др.

Глава V – «Переосмысление “новой простоты” и минимализма в музыке Мартынова».

5.1. («Минимализм и опыт Средневековья»). Для мышления Мартынова на оси «современность–Средневековье» характерна опора на «постулаты» минимализма в сочетании с широким охватом предшествующей традиции. При этом, он, как и Пярт, отказывается от использования музыкального языка XX в., но опирается на репетитивную повторность и идею прибавления–вычитания, свойственные минимализму, одновременно преобразуя их с позиций Восточного и Западного христианства. Композитор сразу же, как только начал писать «простую» музыку, обратился к репетитивности в качестве парадигмы развертывания в своих религиозных сочинениях. При этом «выборочное преобразование» в духе Ф. Гласса с самого начала отличало его репетитивную технику от системной обновляемости паттерна в сочинениях Т. Райли. Будучи православным автором, он насыщает минималистское «Ничто» содержания высоким религиозным смыслом, заложенным в духовных текстах. И здесь прямая повторность как основа развертывания паттерна оказывается актуальной для исканий композитора, поскольку напоминает повторность молитвы. В заключение отмечается, что Мартынов дает собственное «прочтение» многим идеям минимализма, переосмысляя их с позиций средневековых аналогий. При этом он использует особый метод, позволяющий современному композитору создавать *новую* музыку на основе *старинных* языковых идиом.

В разделе 5.2. («Использование приемов “новой простоты”») рассматривается воплощение языковых закономерностей минимализма в творчестве В. Мартынова. Композитор преобразует основные средства минимализма: паттерн, репетитивность, прием добавления–вычитания языковых элементов, принцип бинарных оппозиций, модальность гармонии и др. с точки зрения идеи молитвы и канона богослужебного пения. Конструктивные паттерны минимализма оборачиваются у него сакральными идеями в звуках, основанными на идее числа и связанного с ним Слова Божьего, или воплощаются в возвышенных формах мелоса – в юбилейном или плавном восходяще-нисходящем движении вокальной мелодии, в кадансовом синтаксисе классицизма и романтизма, впитавших благородную изысканность жеста.

Репетитивность, как ключевой элемент языка минимализма, Мартынов лишь изредка претворяет как *неизменную* повторность паттерна. Его излюбленный прием – использование прямой повторности в сочетании с добавлением мотивов, и, в частности – заполнение выделенного интервала восходяще-нисходящими мелодическими ходами в процессе многократного повторения исходной интонации. Мартынов, как и Пярт, переосмысляет принцип бинарных оппозиций, имеющий языческие корни в минимализме, в духе воплощения христианской антитезы Небесного и земного, Света и тени. Отражением этого принципа оказывается применяемое Мартыновым антифонное и респонсорное пение, имитационные переключки воспарений на чистую квинту, зеркальные имитации с одновременным вступлением голосов.

В гармонии Мартынов нередко воспроизводит минималистский прием затягивания во времени отдельной вертикали, превращая ее в неторопливо перемещаемый модалный устой, тщательно вслушивается в фонтику избранного интервала, постепенно добавляя входящие в него тоны. Для него, как и для минималистов, характерна пониженная энергетика при смене гармоний, подчеркивание ценности трезвучия (но как символа, а не со стороны фонтики), модалная замена одного устоя другим в составе избранного лада.

Минималисты используют механическое или алеаторическое смещение паттерна при его аддитивном преобразовании в процессе репетитивного повторения. Они нередко претворяют в композиции призвуки и шумы, возникающие во время исполнения, создавая результирующие паттерны. Мартынов вместо механического смещения фаз использует каноническую и «кантусную» полифонию Средневековья. Опираясь на идею вечного, статичного времени, он применяет свойственную минимализму равномерную ритмическую пульсацию.

Для генезиса минимализма характерно числовое обозначение входящих разделов, нумерация паттернов и числовой расчет их смещения в процессе развертывания. В области числовой эмблематики Мартынов, учитывая опыт минимализма, в большей степени опирается на традицию средневекового богослужебного пения.

В целом, Мартынов, претворяя в религиозном творчестве идеи минимализма, одновременно преобразует их с позиций Восточного и Западного христианства. Он насыщает минималистское «Ничто» в области содержания высоким религиозным смыслом, заложенным в духовных текстах. При этом компо-

зитор переосмысляет основные «постулаты» минимализма с точки зрения идеи молитвы и канона богослужебного пения. По многим позициям он как бы выворачивает наизнанку конструктивные принципы минимализма, мысля «от противоположного», но контуры первоначальной идеи сохраняет.

Глава VI – «Tintinnabuli Пярта под углом зрения западного Средневековья». Пярт и Мартынов, воплощая религиозную традицию Запада, используют аналогичные или сходные тексты, жанры, лексику и технические приемы. Их объединяет с прошлым простота диатоники, центонность и модальность, опора на вокал и пневмонический мелос, однако – в разной степени, с индивидуальными акцентами и «предпочтениями». Далее анализируется отражение творчества Пярта в современном, прежде всего, зарубежном музыковедении, где находим первичное осмысление особенностей его творчества в контексте средневековых идей.

В разделе 6.1. («Переключка идей») отмечаем, что резонанс онтологических принципов современности и Средневековья способствует появлению жестко детерминированного стиля tintinnabuli в творчестве Пярта. Композитор не случайно пришел к его созданию в процессе написания упражнений в духе старинной музыки Запада и переосмысления ее с собственных позиций. Правила tintinnabuli были созданы по аналогии с закономерностями средневекового канона богослужебного пения. Но отношение к нему у Пярта и в Средневековье различно. Средневековый «автор» при создании иконы или органа, как известно, опирался на незыблемый свод правил, как бы дарованный ему свыше и основанный на идее сохранения первоначального образца. Пярт, опираясь на собственные правила, «корректирует» их от произведения к произведению, внося поправки и дополнения, что указывает на стилевую составляющую в его мышлении.

Раздел 6.2. («Воспроизведение языкового мышления Запада») посвящен осмыслению соотношения tintinnabuli Пярта с закономерностями языка западного Средневековья. Композитор свободно сопоставляет разновременные элементы средневекового канона, доводит до совершенства и переосмысляет их с позиций авторского «я». Он претворяет старинные сакральные тексты и вокальное Слово, воспроизводит пневмоническую интонацию и характерные особенности ее музыкального воплощения (силлабику и невматику с преобладани-

ем силлабики), воссоздает акцент на ритмике Слова, применяет свободный, модульный ритм, систему совершенных и несовершенных пролаций на основе силлабики. Современный автор восстанавливает аналогии в ритме между вербальным и музыкальным синтаксисом, как в раннем Средневековье, претворяет закономерности юбилейного силуэта григорианского песнопения. Он использует принцип модальности в гармонии, совмещая ее с дофункциональным тональным мышлением.

Далее рассматривается соотношение средневековой лексики с *tintinnabuli*. Пярт в религиозной музыке использует мотив чистой квинты как скачок или мелодическое движение в пределах квинты с последующим скачком в противоположном направлении, в виде амбитуса лада или постепенного заполнения избранного интервала. Композитор претворяет чистую квинту как составную часть Т-голоса, движущегося по разложенному трезвучию, как интервальную дублировку М-голоса (движение параллельными квинтами); как квинтовый протянутый бурдон (педаль) и т. д. Он не случайно акцентирует чистую квинту в разбираемых произведениях: ее использование перекликается со средневековой музыкальной практикой, где также маркировался этот интервал.

Пярт претворяет силлабический принцип в соотношении «слог–нота», ориентируясь на ранние формы григорианского пения, для которого было свойственно преобладание слова над его распеванием, возрождает в музыкальной интонации акцент на ритмике слова, присущий музыке раннего Средневековья. Для характеристики персонажей он воплощает, одновременно переосмысляя, идею ритмических пролаций, сложившуюся в средневековой мессе и в мотете (XIII–XIV вв.), а также ассимилирует старинные правила соответствия между синтаксической пунктуацией в вербальном тексте и иерархией ритмических длительностей на стыке музыкальных фраз («Passio»).

Пярт моделирует фактурные закономерности средневековых песнопений (имитационные переклички в многоголосной фактуре, напоминающие старинную полифонию школы Нотр-Дам), вводит типичные респонсорные и антифонные противопоставления (сольная псалмодия – хор, чередование хоров и др.). Он воспроизводит средневековый принцип «привязки» инструментов к вокалу в соответствии с их тесситурой (совмещает скрипку с сопрано, гобой с альтом, виолончель с тенором, фагот – с басом, но вместо прямой поддержки

вокала инструментом в унисон, нередко дублирует вокал в октаву или вводит зеркальные обращения в инструментальном сопровождении.

Числовой расчет интонации и структуры являлся характерной чертой мышления композиторов в эпоху Средневековья. Тогда он был связан не только с символикой, но и с идеей перечисления, обусловленной практикой круговой молитвы по четкам. Она отражалась в равномерной пульсации псалмодии, в повторении попевки, тезиса, имитационного ответа в каноне и т. д. Минимальные изменения при повторении определяла идея аддитивности (прибавления), инспирируемая числовым рядом: 1,2,3,4..., и ее антоним – субтрактность, связанная с вычитанием чисел $-1, -2, -3, -4...$ Пярт, как в Средневековье, широко использует числовой расчет и, в частности, арифметическую прогрессию при изложении тезиса, раздела, целого сочинения, зеркально обращает начальное построение при повторении, что соответствует отрицательным числовым значениям. Он создает на основе числового ряда целые математические формулы, отражающие порядок вступления мотивов, вокальных голосов, инструментария и т. д. («Passio», «Berliner Messe» и др.).

Прихотливое переплетение тонально-модальных принципов оказывается отличительным качеством личного почерка Пярта, в котором запечатлелось движение от тональности к модальности, свойственное современному музыкальному искусству. Композитор воспроизводит характерные особенности модального языка эпохи григорианики и позднего Средневековья. Он затягивает отдельные гармонии во времени, опирается на диатонику «белоклавишных» церковных ладов, применяет единый устой на протяжении целого произведения, затеняет тональную функциональность путем изъятия одной из функций, порой совмещает два–три модальных наклонения («миксодиатоника» – по определению Ю. Холопова) в одном ладе, как в Средневековье. В то же время, осовременивая гармонию, композитор нивелирует различие между консонансами и диссонансами, вводит протянутые бурдоны и педали, противоречащие функциональности, диатонические кластеры и т. д.

6.3. («Претворение жанров Средневековья»). В XII в. в музыке Средневековья формируются жанры многоголосных композиций: органум, мотет, рондель, кондукт, клаузула, гокет, бывшие поначалу составными частями мессы. В XII в. на передний план европейской музыкальной культуры выходит париж-

ская школа Нотр-Дам. Аннотируются характерные особенности этой школы и средневековых жанров. Обращается внимание на переключки в фактуре между композицией «При реках Вавилона» Пярта и «Viderunt omnes» Перотина. Отмечается воздействие жанра мотета на творчество Пярта. Четыре уровня толкования библейских событий, сформулированные преп. Иоанном Кассианом Римлянином, и остиная повторность на уровне *talea-color* опосредованно отразились в творчестве современного композитора («Modus», «Berliner Messe», «Stabat Mater»).

Пярт претворяет в религиозном творчестве некоторые особенности жанра средневековой мессы и, в частности, величайшего образца эпохи *Ars nova* – мессы «Нотр-Дам» Гийома де Машо. Для «Нотр-Дам» Машо характерно совмещение аккордового и полифонического склада (в ее средних, «кондуктовых» частях), опора на силлабику и переменный размер, изысканные ладовые изменения в мелодии, сдвиги минорных устоев по большим секундам вверх, вводнотоновые кадансы с движением параллельными квинтами. В контрапунктической технике Машо живописно-конструктивная ассоциативность совмещена с жесткой векторной устремленностью и с «арочными» юбилеями в мелодической линии. Порой кажется, что графическая заостренность мышления, как в произведении XX в., диктует Машо закономерности музыкального ряда.

Пярт, как и Машо в мессе Нотр-Дам, пишет музыку на стыке гармонии и полифонии, использует силлабическую структуру на основе кондуктового письма, практически применяет переменный размер. Как и старинный композитор, он начинает и заканчивает фразу протянутыми нотами, отделяет их друг от друга паузами или инструментальными вставками. Пярт, вероятно, ориентируется на роскошные модальные сдвиги, применяемые Машо в мессе, создавая ладовые «метаболы» в ряде сочинений.

Таким образом, Пярт в религиозном творчестве отражает закономерности богослужебного пения раннего западного Средневековья и, прежде всего – григорианского хорала эпохи *cantus planus*. Основу его фактурного мышления составляют простота архаичного двухголосного органума IX–XI вв. и силлабика, претворенные в технике *tintinnabuli*. Кроме того, он воспроизводит юбилейную интонацию, приемы остиной повторности, особенности ритма и гармонии, числовой расчет структуры; претворяет закономерности ранней западной

литургии и производных от нее жанров: органума, мотета и др. При этом речь не идет о стилизации или, тем более, о прямом заимствовании средневековой лексики. Все элементы средневековых жанров композитор пропускает сквозь призму своего творческого восприятия и ассимилирует. Индивидуальный почерк Пярта, созданный на основе переосмысления религиозной традиции Запада, отличается большой степенью автономности: в его произведениях витают лишь «тени» средневековых приемов, которые современный автор тут же преобразует в духе индивидуальных правил *tintinnabuli*. При этом *tintinnabuli* не является каноном, хотя и создан Пяртом на основе закономерностей богослужебного пения Средневековья. В отличие от канонических установок прошлого, он, как уже отмечалось, варьирует стилистику *tintinnabuli* в каждом новом сочинении, обогащая ее иными оборотами и приемами, почерпнутыми в западной традиции.

Глава VII – «Отражение традиции Запада в музыке Мартынова».

Раздел 7.1. («Перекличка идей»). Духовно-медитирующее «я» современного аклассического стиля, ощущение вечного, «застывшего» времени, «помноженное» на идею Всевышнего в сочетании с парадоксальностью мышления, обуславливают статику тезиса и, как следствие, репетитивно-остинатную повторность в процессе его развертывания. Репетитивная (остинатная) повторность, присущая минимализму XX в. и Средневековью, позволяет Мартынову воссоздавать разновременные стилевые ориентиры, комбинируя их в структуре отдельного сочинения. Он, как и Пярт, заменяет ею в своих работах развитие на основе *i–m–t*, зародившееся на рубеже Старого и Нового времени и существовавшее в течение последних четырехсот лет. Репетитивность-остинатность, поставленная во главу угла творчества, становится отличительным качеством почерка современного автора и выглядит настолько оригинально, что позволяет ему использовать ретростилистику, даже не прибегая к «услугам» музыкальной лексики XX в.

Мартынов, в отличие от Пярта, считает, что закономерности богослужебного пения сохраняют общехристианское звучание до конца XV в. Поэтому, наряду с имитацией в технике *Stimmtausch*, частным проявлением принципа остинатности у него оказывается использование «кантусной» техники в духе Окгема–Обрехта–Жоскена, приемов контрафактуры как повторения сочинения с

дополнительными голосами, а также претворение закономерностей пародийной мессы (Обрехт) с цитированной шансон, имитационных и мензуральных бесконечных канонов (Окегем) и секвенций. Мартынов воспроизводит, одновременно переосмысляя, элементы традиционных жанров, переиначивая, превращает жанры (и формы), связанные с неизменной или вариантной повторностью разделов и частей (месса, органум XII в., секвенция, мотет, чакона, пассакалия, вариации на *basso ostinato*). Он воплощает остинатность на уровне отдельного сочинения благодаря повторению ритмической фигуры, как в теноре мотета (*talea*), обогащаемому мелодическим варьированием на основе зеркальных и ракоходных перестановок (*Stabat Mater*).

Далее анализируются подходы автора к воссозданию ретростилистики западного Средневековья, содержащиеся в монографиях В. Мартынова: «Конец времени композиторов» и «Зона *opus posth* или рождение новой реальности». Из них узнаем, что обращение композитора к прошлому связано не только с поиском аналогий, но и со стремлением заменить прямое высказывание косвенным. «*Opus posth*-музыка», определяемая невозможностью самого «личного высказывания», по мысли автора, должна определяться взаимодействием и интерпретацией уже высказанных идей и музыкальных фактов.

В разделе 7.2. («Репетитивность–остинатность») отмечается, что Мартынов, используя как сходство, так и отличие в значениях репетитивности и остинатности, тонко балансирует между репетитивностью минимализма и остинатностью Средневековья. Выделенные положения иллюстрируются на конкретных примерах.

7.3. («Неоднородность стилистики»). В работах Мартынова, благодаря стилистическому анализу, можно определить различные ретроориентиры и их сочетания, воссоздаваемые на основе музыки прошлых эпох. Стилистический контраст между ними не возникает, так как, представленные разными фактурными складами, элементы языка прошлого нередко сопоставляются на основе общего григорианского мелоса и гармонического мышления, единого для разных периодов Средневековья. На примерах из сочинений Мартынова показываем, как он ассимилирует воссоздаваемую стилистику в религиозном творчестве.

В разделе 7.4. («Применение символики числа») отмечается, что Мартынов осмысляет проблему числа в своих монографиях с православной точки зрения, которая практически совпадает с пониманием этой проблемы на Западе. В частности, он противопоставляет число 7 как символ Христианской эры числу 8, олицетворяющему период после Второго Пришествия. При этом Мартынов, в отличие от Пярта, рассчитывающего числовые параметры формы, превращает число как в содержании, так и в форме религиозного сочинения. Порой аспекты числового «прочтения» у него настолько переплетаются между собой, что бывает трудно отделить символику содержания от эмблематики структуры сочинения. В некоторых из них возникает ее тотальная исчисленность, напоминающая «работу с числом» в Средневековье. В других – математически осмысляются лишь некоторые параметры произведения, что свойственно мышлению композитора XX в.

Претворение числа у Мартынова, хотя и не слагается в законченную концепцию, в то же время в сочетании с приемами остигато-репетитивного развертывания образует особый алгоритм индивидуального почерка. Чаще всего Мартынов применяет репетитивно-остинатный принцип, связанный с аддитивно-зеркальным преобразованием тезиса при повторении на различных уровнях структуры: начального построения, раздела, части, цикла и обусловленный *прибавлением или вычитанием* некоторых параметров музыкального языка. Математический расчет проявляется в постепенном увеличении объема интонации, количества голосов, в усложнении фактуры (одинарный, двойной, тройной канон), в движении тонального плана (на секунду вверх–вниз), в поступенном подъеме или опускании звена секвенции и др. Расчет содержания и структуры сочинения у Мартынова напоминает числовую логику Средневековья. Совпадает идея исчисленности интервала вступления респосты в каноне, добавления–редукции количества голосов, усложнения канона и др. В то же время, *последовательное претворение числового расчета* на основе аддитивности при повторении тезиса оказывается личной находкой автора, инспирированной минималистским опытом XX в.

В разделе 7.5. («Воссоздание языкового мышления Запада») рассматривается соотношение языка Мартынова со стилистикой богослужебного пения западного Средневековья. В процессе сравнительного анализа обнаружи-

вается, что основу интонационного мышления у Мартынова, как и в Средневековье, составляет пневмоническая интонация в сочетании с опорой на слово и число. Ею может быть воспарение на интервал, заполняемый изнутри, линейное движение вверх–вниз, типичная юбилейная интонация, связанная с круговым или «купольным» движением и т. д. Для Мартынова характерен прием выращивания попевок из мотивного ядра (например, из унисона, чистой квинты, октавы) путем аддитивного заполнения (или дополнения) избранного интервала. При этом его «невмы» нередко напоминают линейные или юбилейные ходы Средневековья (Requiem). Чаще всего Мартынов, как и в прошлом, претворяет интонацию чистой квинты, связанную с символикой числа 5, и использует прием «удержания интервала» (1, 5, 8), являющийся его личной находкой.

Воссоздавая закономерности Раннего Средневековья в гармонии, Мартынов применяет многосоставные лады, модальные «отклонения» и лады с усеченным амбитусом, которые аддитивно дополняются или транспонируются в процессе остигатного повторения. Он широко использует «белоклавишную» диатонику средневековых церковных ладов: эолийский и ионийский модусы в сочетании с фригийским, лидийским или – с гармоническим или мелодическим минором. В некоторых случаях композитор применяет оригинальные ладовые последования: усеченный лад в пределах квинты, экзотический модус, сочетающий лидийское и миксолидийское «наклонения» («Плач») или выполняет внутрילадовую транспозицию, «передвигая» опорный тон внутри избранного звукоряда («Stabat Mater»).

Принцип вовлеченности художественного «я» в беспредельно раздвигающееся пространство и идея отстраненно-ассоциативного, религиозно-опосредованного восприятия человеком мира, присутствующая как в современности, так и в Средневековье, обуславливают раздвижение фактурного «поля» и числовой расчет параметров полифонических соединений в музыке Мартынова. При этом ощущение несоизмеримости вечного течения времени и человеческой жизни, наряду с принципом бинарных оппозиций, определяет возникновение приемов «кругового» развертывания тезиса. А усиление ревностного начала в процессе молитвы по четкам ассоциируется с техникой аддиций, используемой при повторении бесконечных канонов.

Интуитивно воплощая принцип раздвижения фактурного пространства, Мартынов создает в традициях контрапунктической техники Средневековья *многоголосные и многотемные* каноны с опорой на бесконечный вариант, одновременно отражающие его индивидуальный почерк. Наряду с имитационными, Мартынов использует пропорциональные или мензуральные каноны с одновременным вступлением голосов. Но в отличие от Средневековья, он дает их чаще в одной, а не в разных мензурах («Плач», «Stabat Mater»). Композитор «выращивает» сложные многоголосные бесконечные каноны на основе простых интонаций. Ощущение новизны в канонах Мартынова обуславливается сочетанием разных типов и приемов их изложения. Хотя многие закономерности канонической техники в разное время и у разных авторов встречаются в Средневековье, единовременное *совмещение* перфектной и имперфектной ритмики, мензуральной и немэнзуральной каноничности, обращенного, зеркального и ракоходного модусов полифонической фактуры оказывается личной находкой современного композитора. Как бы суммируя аддитивно-бинарный принцип с числовым расчетом, Мартынов преобразует тезис при повторении: обогащает его мотивно; расширяет «амбитус» мотивного прорастания в каноне, постепенно добавляет или уменьшает в нем количество голосов, тем и т. д. («Stabat Mater», «Плач», «Апокалипсис», «Requiem»).

Таким образом, Мартынов в религиозном произведении воссоздает идеи и приемы западного Средневековья, давая им собственное, оригинальное «толкование». Он возрождает пневмическую интонацию Запада в сочетании со словом и числом. Приемы высокой полифонии в творчестве Окегема–Обрехта, наряду с архаикой контрапунктов в духе школы Нотр-Дам, постоянно находятся в поле зрения композитора. Претворяя старинную каноническую и «кантигусную» технику, он сочетает простоту исходной интонации со сложностью многоголосного производного соединения, синтезирует разновременные полифонические приемы. Сердцевину мышления и индивидуальный почерк Мартынова в контексте Средневековья отражает репетитивно-остинатный принцип, связанный с числовым расчетом и аддитивно-зеркальными формами развертывания тезиса.

В Главе VIII – «Воплощение православной традиции в музыке Пярта и Мартынова» – последовательно рассматривается отражение православных идей в музыке изучаемых авторов.

В разделах 8.1. («О совмещении восточных и западных конфессиональных влияний в произведениях Пярта»), 8.2. («Magnificat»), 8.3. («Канон покаянен»), 8.4. («"Католические" произведения А. Пярта») анализируются сочинения А. Пярта под углом зрения православия. Выясняется, что православный автор воссоздает традицию западного богослужебного пения до разделения церквей. При этом, Пярт использует ряд приемов культовой музыки Запада, которые применяются и в православии. Опора на вокальное слово, на пневмическую интонацию и характерные особенности его музыкального воплощения: на силлабику и невматику (с преобладанием силлабики), на хорал, респонсорное и антифонное пение – все это встречается как в западном, так и в православном напеве (без учета особенностей славянской музыкальной лексики).

В то же время, Пярт претворяет в религиозном творчестве элементы архаичной православной традиции исона двумя способами: непосредственно воспроизводя его закономерности и – сквозь призму tintinnabuli. Tintinnabuli-органум, наряду с архаичным органумом Запада, впитал в себя своеобразие фактуры греческого богослужебного пения. В частности, Т-голос, вращающийся «по кругу» внутри трезвучия, так же представляет собой особую педаль, как и протянутый бурдон-исон, и она, подобно исону, также ассоциируется с символикой Единого Бога-Троицы, согласно числовой символике трезвучия – 3/5.

Пярт полагает двойной тезис «исон-tintinnabuli» в основу структуры небольшой композиции – «Magnificat» и целиком строит его на антифонном сопоставлении эпизодов исона и tintinnabuli, постепенно сближая их между собой к концу сочинения. Подчеркивая аналогии с исоном, он воспроизводит в нем ладогармоническую основу, связанную с характерным для византийского пения сочетанием диатонических и хроматических «родов», добавляет в гармонии хроматические ладовые отклонения-метаболы. Композитор сходным образом балансирует между исоном и tintinnabuli в более масштабном произведении «Канон покаянен». Он применяет в «Каноне», как и в «Magnificat'е», «двойной тезис» во вступительном хоровом тутти, в котором tintinnabuli-органум совме-

щается с закономерностями греческого православного напева. Позднее Пярт прямо воспроизводит типичную фактуру исона в отдельных эпизодах од. А к концу сочинения он все больше сближает исон с tintinnabuli, вводя протянутые или ритмизованные педали в контрапункте с tintinnabuli-органумом.

В разделах 8.5. («Претворение закономерностей православного богослужебного пения в музыке Мартынова»), 8.6. («Апокалипсис»), 8.7. («Плач пророка Иеремии») изучается применение идей и приемов православного богослужебного пения, присущее творчеству Мартынова. Сначала излагаются обстоятельства становления его как православного композитора и анализируются монографии, посвященные анализу храмового пения. Мартынов претворяет традицию христианской богослужебной музыки в «Апокалипсисе» и «Плаче», сопоставляя в них элементы православной и западной школы. Православная интонационность у него соседствует с приемами структурного развертывания из западной полифонии, что ассоциируется с идеями С.И. Танеева, который еще в конце XIX в. старался соединить григорианскую полифонию с русским богослужебным напевом. Но, в отличие от Танеева, Мартынов использует более архаичные и разнообразные приемы западной школы. Он избегает патетического, пафосного мелоса, присущего религиозным произведениям своего предшественника, и, опираясь на пневмическую, бестелесную интонацию в духе знаменного пения, преобразует приемы западной традиции с позиций православия. Мартынов использует интонации православного богослужебного песнопения в двух аспектах: в виде характерной фактуры исона и мелодики православного пения. Последнюю он претворяет двумя способами: цитируя знаменный напев («Апокалипсис») или стилизуя его характерные интонации («Апокалипсис», «Плач»).

Кроме того, композитор своеобразно сопоставляет закономерности западного мензурального канона и православного строчного пения («Плач»). Православный ориентир в «Апокалипсисе» представлен славянским текстом, числовой символикой, характерными ладовыми и фактурными оборотами. Мартынов претворяет фактуру исона в виде псалмодии на фоне бурдона в ряде его частей; претворяет знаменный распев «Доме Ефрафов» как интонационную основу «Апокалипсиса». Общехристианская стилистика в нем представлена модальной гармонией, респонсорными и антифонными противопоставлени-

ями, унисонно-октавной фактурой, движением в сексту и терцию, как в отечественном монастырском стиле, исполнительской практикой с выровненным динамическим профилем. Композитор использует рождественский гимн «Доме Ефрафов» в качестве диатонической «серии» «Апокалипсиса». В последней части «Апокалипсиса» он как бы преобразует западную традицию с позиций православия, насыщая хоральную фактуру интонациями и гармониями в духе православного напева «Доме Ефрафов», проводимого здесь в основном виде.

В «Плаче» Мартынов претворяет цитату из знаменного пения, фактуру исона и типичные мотивы славянского песнопения. Влияние византийского исона проявляется в использовании интонации чистой квинты и фактурного силуэта двухголосия на основе бурдона-исона. Квинта в нем оказывается, наряду с унисоном, характерным устоем во многих эпизодах, написанных с использованием закономерностей византийского пения. Одноголосные зачины Прологов «Плача» напоминают интонацию православной псалмодии в русском или греческом варианте. Начиная запев одногласно, он нередко добавляет к нему подголосок-бурдон, как в исоне. В некоторых случаях Мартынов, конструируя мотив в пределах терции, как бы стилизует волнообразный мелос в традициях знаменных попевок – «возраз» и «мережа большая, с поддержкой». Создавая квинтово-секстовые интонации, композитор воспроизводит мотивы невм «перволока двоечельная и малая». Рассчитывает секстовые ходы, имитирует юбилейные мотивы, как в попевках «подъем», «унылка», «рымза» (Глава 1 «Плача»).

Мартынов опирается на «белоклавишные» лады, совпадающие по звукоряду с гласами исона и с православным осмогласием (Главы «Плача»); создает гармонический план сочинения на основе параллельной ладовости, как в русской песне (Главы «Плача»). Претворяя закономерности православного строчного пения, он стилизует секундовые сочетания в вертикалях, вводит кварто-квинтовые последования, параллельное движение квартами–квинтами в крайних голосах, характерные для православного строчного многоголосия XVII в. (Главы «Плача»). В некоторых случаях композитор, повторяя первоначальное соединение, оригинально преобразует бесконечный мензурально-имитационный канон в русское строчное пение (Глава 2 «Плача»).

Заключение. А. Пярт и В. Мартынов в анализируемой религиозной музыке находят оригинальный ракурс творчества, позволяющий сочинять внешне несложную музыку на основе ассоциаций между современностью и традицией богослужебного пения в раннем Средневековье. Причем такую, в которой сквозь свидетельства прошлых эпох проглядывало бы мышление современного композитора. Для этого каждый из них создает сочинения в жанре духовно-концертной музыки, в которой содержание и язык богослужебного пения совмещает со светскими мотивами и с исполнением на сцене. Претворяя вышеприведенные принципы, изучаемые авторы сознательно или интуитивно возрождают заветы Глинки и Танеева, которые в XIX в. старались совместить богатейшее наследие знаменного пения с достижениями полифонической школы западной церковной музыки. Но, в отличие от своих предшественников, Пярт и Мартынов уходят в глубь веков по пути освоения духовного наследия Запада и Востока, возрождая на почве отечественной религиозной музыки пневмоническую интонацию григорианского песнопения, перекликающуюся с калокагативностью знаменного распева, и характерные приемы их обработки, сложившиеся в прошлом. При этом они приближаются к тому органичному синтезу, к которому стремились русские композиторы-классики XIX в.

В поисках простоты музыкального интонирования Пярт и Мартынов обращаются к традиции богослужебного пения христианского Средневековья. В качестве *initium* они используют как бы элементарные попевки: мотив унисона, чистой квинты, октаву, трезвучие; опираются на диатонику «белоклавишных» церковных ладов, на простоту вокального интонирования слова. Каждый из них, избегая изысканных принципов изложения и развития темы, использует прием простого повторения тезиса: репетитивность или остинатность в сочетании с вариантностью. Оба претворяют статичную протяженность бурдона и незатейливую ритмическая повторность однотонной псалмодии. Пярт и Мартынов воспроизводят застылую неизменяемость динамического профиля прошлого и «мануальные» смены протяженных звучностей. Из прошлого же привлекается антифонное и респонсорное пение храма, силлабика, основанная на элементарном соответствии слога тону. Кругообразное движение бесконечных канонов, определяемых простотой остинатной повторности в сочетании с ритмическим смещением контрапункта, дает ощущение живой статики, полной внутренней жизни. Отражая единство Небесного и земного начала, оба автора претворяют несложную двухголосную фактуру православного исона.

Сочиняя «несложную» музыку на религиозную тему, каждый из композиторов идет *своим* путем. А. Пярт, стремящийся к объективному высказыванию, словно от лица «мудрого классика», разрабатывает стиль *tintinnabuli*, соотносимый с каноном раннего Средневековья и исона, но также пересекающийся с закономерностями современной додекафонии и «новой простоты». Автономность мышления Пярта обуславливает ассимиляцию привлекаемых инноваций. Так, он переосмысляет технику средневековой *остинатности*, лежащую в основе *tintinnabuli*, сквозь призму зеркальной и ракоходной вариантности, ассоциируемой с додекафонией. «Изюминками» его стиля оказываются следующие моменты: преобразование религиозного слова в музыкальную интонацию через число и аддитивность, оригинальные правила сочетания Т- и М-голоса в *tintinnabuli*-органуме, расширение интонационного контура бесконечного канона при повторении первоначального соединения. Кроме того, композитор создает оригинальные предварительные схемы композиции, позволяющие постепенно конкретизировать замысел, доводя его до уровня совершенства «магического кристалла» в итоговой партитуре.

В. Мартынов, который парадоксально сопоставляет и преобразует в религиозных сочинениях разновременные элементы музыкального языка, обращается ко многим ориентирам из прошлого: к византийскому исону и жанрам школы Нотр-Дам, к лексике западного и восточного Средневековья (нидерландская полифония, знаменное пение), а также к закономерностям музыки барокко, венских классиков и романтиков. При этом у него ощущается особое пристрастие к «кантусной» полифонии в творчестве нидерландских мастеров – Окегема и Обрехта. Композитор применяет репетитивно-остинатную форму развертывания, в которой своеобразно объединяет приемы минимализма и Средневековья. Мартынов совмещает репетитивность с «микродобавлениями» при повторении, что отражает его творческое *credo* и, одновременно, сближает понятие репетитивности с остинатностью. Хотя композитор не всегда использует математический расчет структуры, у него есть повторяемые приемы, включающие в себя аддитивно-бинарное развертывание при повторении начальной интонации, тезиса, раздела, части, цикла, что связано с прибавлением (вычитанием) амбитуса мотива или напева, количества голосов, проведений эпизода и т. д. Излюбленный прием Мартынова – «удержание интервала» (ч. 5, 8). Аддитивно-бинарное развертывание у него нередко включает в себя последовательное усложнение фактуры («одинарный», двойной, тройной канон),

сдвиг тонального плана, раздела части, шага секвенции на секунду вверх-вниз и др.

Наряду с особенностями индивидуального почерка, в произведениях Пярта и Мартынова обнаруживаются *параллельные приемы* изложения и развития тезиса, слагающиеся в оригинальную «парадигму» композиции. Так оба композитора опираются на простой диатонический исходный тезис и на прямую повторность в процессе его развертывания; на богослужебную лексику в традициях Средневековья и исона, но, одновременно, избегают оборотов из современности. Каждый из них использует, по ассоциации с молитвенным делом, технику репетитивно-остинатной повторности, связанную с числовым расчетом, с аддитивными и зеркально-симметричными приемами фактурных преобразований. Пярт и Мартынов воссоздают модальность в гармонии, долго выдерживают избранный устой, применяют бесконечные пропорциональные каноны и имитации в духе традиции Средневековья; претворяют общие или сходные жанры вокальных песнопений, почерпнутые в христианском предании, опираются на принципиально незавершенные формы, типа пассакалии, куплетной и вариационной формы; нередко переносят центр тяжести в композиции с точки золотого сечения на заключение, где помещают итоговую молитву.

Новая техника, наряду с онтологическими принципами, отражает религиозные идеи. Прием репетитивно-остинатного развития опосредованно связан с молитвой по четкам и с дословной повторностью молитвенного текста. Постепенное введение языковых элементов, сопровождаемое увеличением числовых значений, инспирировано усилением ревностного начала при повторении молитвы с добавлением в ней слов. Применение имитации и канона в зеркальных и симметричных перестановках первоначального соединения, а также – отрицательных числовых значений при повторении тезиса ассоциируется с принципом бинарных оппозиций, воплощающим противопоставление Бога и человека, небесного и земного, духа и тела и др.

Как видим, Пярт и Мартынов, исповедуя единый комплекс онтологических идей, независимо друг от друга, создают оригинальную технику композиции, которая, отрицая предшествующий опыт сочинения музыки на основе $i-m-t$, воплощает достижения «новой простоты» и, одновременно – традицию богослужебного пения Средневековья и исона. Формирование этих приемов в религиозных сочинениях Пярта и Мартынова показывает, что на рубеже XX-XXI вв., наряду с двумя яркими стилями, в музыке появляется оригинальная *стилевая*

тенденция, объединяющая творчество двух талантливых авторов, творящих в разных ареалах планеты.

Но это не очередной «неостиль», каких было немало в искусстве XX в. Характерной особенностью модуса «новой простоты» в творчестве Пярта и Мартынова оказывается радикальный поворот к закономерностям мышления эпохи Средневековья, включающим остигатный принцип развертывания, числовой расчет и др.

Совместное обращение к религиозному содержанию и к традиции богослужебного пения прошлого, запечатленное в музыкальном мышлении Пярта и Мартынова, никак не связанных между собой и творящих в разных регионах планеты, свидетельствует о возможном повороте современного искусства к прошлому и о возрождении в нем религиозной традиции христианства. Вероятно, каждый из них интуитивно намечает контуры ретротенденции, возникающей в музыке. Ее общим ориентиром могут стать закономерности религиозной музыки Средневековья, претворяемые в духовно-концертном жанре с позиций христианства. При этом музыкальное творчество из сферы «выражения» в формируемом стиле, возможно, перейдет на позиции «исчисления», как в прошлые времена. Но для этого нужно, чтобы у Пярта и Мартынова было больше последователей. Таких, например, как православный композитор сэра Дж. Тавенер (Англия), Г. Пелецис (Латвия) и религиозный минималист Х. Гурецки (Польша). С другой стороны, постепенное «размывание» найденных приемов и обращение к традиционным жанрам: Симфония № 4 – у Пярта, симфония «Сингапур», опера «Vita Nova» – у Мартынова свидетельствуют о смещении их творческих устремлений внутри религиозно-концертного жанра в сторону благочестивой *светской* музыки. Оба композитора возвращаются к элементам языка авангарда, синтезируя их с найденными приемами прямой повторности. При этом Пярт и Мартынов, действуя параллельно, но независимо друг от друга, как бы определяют стези развития духовной музыки «новой простоты» в двух аспектах: к новым горизонтам религиозного творчества и к ее адаптации в светских жанрах. Какой из намеченных ими путей станет более важным для искусства XXI в., покажет будущее.

И последнее. Находки Пярта и Мартынова, по-видимому, отражают магистральный путь развития музыкального искусства. В их творчество, наряду со свидетельствами старинных эпох, как части в целое, встраиваются разрознен-

ные достижения композиторов XX в. Рассматриваемые произведения со стороны религиозной проблематики аккумулируют молитвенный настрой духовных сочинений И. Стравинского, А. Гречанинова, С. Рахманинова, М. Ипполитова-Иванова, а позднее – Г. Свиридова, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Слонимского, Н. Каретникова, А. Караманова. Обнаруженные А. Пяртом и В. Мартыновым особые приемы остигатной техники суммируют поиски композиторов в области прямой повторности, связанные с фольклорными мотивами («Весна священная» И. Стравинского, «Болеро» М. Равеля), с «варварскими» заклинаниями («Скифская сюита», «Семеро их» С. Прокофьева), с медитацией в восточном стиле (Э. Сати), или – с механистичным конструктивизмом индустриальной сферы («Завод» А. Мосолова, «Пасифик 231» А. Онеггера). Эпизоды «новой простоты», встречающиеся в «неоклассических» сочинениях С. Прокофьева («Классическая» симфония, «Третий фортепианный концерт»), Д. Шостаковича («Первый фортепианный концерт»), а позднее – в полистилистических *concerti grossi* А. Шнитке, в необахианстве Э. Денисова («Чакона» Баха-Денисова) и в неоклассицизме С. Слонимского («Реквием»), становится основой языкового мышления в анализируемом творчестве. При этом опора на диатонику и репетитивную повторность, присущие композициям минималистов – от Д. Кейджа до Ф. Гласса – непосредственно подготавливают поворот Пярта и Мартынова к использованию «элементарных» звучностей и благочестивого языка Средневековья. Кроме того, они ассимилируют приемы числового расчета и зеркально-ракоходных преобразований, свойственные серийной музыке А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна и позднее – творчеству С. Губайдулиной; а также практику создания аналитических моделей, введенную А. Скрябиным, С. Прокофьевым, а затем – П. Булезом и творчески переосмысляемую А. Пяртом. В контексте данного исследования также находится развитие приемов репетитивности и минимализма, не обусловленное христианской проблематикой, в творчестве Н. Корндорфа, А. Батагова и др. Многие из этих связей, лишь намеченных в работе, могут стать предметом более детального анализа и получить развитие в дальнейших исследованиях.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Грачев, В.Н. Ветхозаветные трубные гласы и музыка духовых: сохранение генезиса или отрицание традиции? [Текст] / В.Н. Грачев // Музыкальная академия. – 2001. – № 3. – С. 103–112. (0, 7 п. л.)
2. Грачев, В.Н. Ветхозаветные трубные гласы и музыка духовых: сохранение генезиса или отрицание традиции? [Текст] / В.Н. Грачев // Музыкальная академия. – 2001. – № 4. – С. 142–148. (0, 5 п. л.)
3. Грачев, В.Н. О «благочестивом минимализме» в творчестве Владимира Мартынова [Текст] / В.Н. Грачев // Музыкальная академия. – 2004. – № 1. – С. 12–19. (0, 5 п. л.)
4. Грачев, В.Н. «Золотой ход» валторн сквозь призму христианской символики [Текст] / В.Н. Грачев // Музыкальная академия. – 2006. – № 2. – С. 207–214. (0, 5 п. л.)
5. Грачев, В.Н. Религиозная музыка В. Мартынова: преобразование «новой простоты» и минимализма [Текст] / В.Н. Грачев // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2009. – № 3. – URL://<http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-3-2009.htm> (0, 7 п. л.)
6. Грачев, В.Н. «Канон покаянен» А. Пярта в контексте православной традиции [Текст] / В.Н. Грачев // Искусство и образование. – 5(61)09. – С. 46–53. (0, 5 п. л.)
7. Грачев, В.Н. Религиозная музыка А. Пярта: восхождение к традиции неразделенной церкви [Текст] / В.Н. Грачев // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2010. – № 1. – URL://<http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-1-2010.htm> (0, 6 п. л.)
8. Грачев, В.Н. Православная музыка В. Мартынова: проблема индивидуального стиля [Текст] / В. Грачев // Музыковедение. – 2010. – № 4. – С. 2–7. (0, 5 п. л.)
9. Грачев, В.Н. Tintinnabuli А. Пярта: взгляд сквозь призму православного исона [Текст] / В.Н. Грачев // Искусство в школе. – 2010. – № 1. – С. 76–79. (0, 4 п. л.)

10. Грачев, В.Н. «Апокалипсис» В. Мартынова: особенности воплощения православной традиции [Текст] / В.Н. Грачев // Искусство и образование. – 2010. – 3(65). – С. 84–91. (0, 5 п. л.)
11. Грачев, В.Н. О претворении религиозной традиции Средневековья в музыке В. Мартынова [Текст] / В.Н. Грачев // Проблемы музыкальной науки. [Уфа]. – 2010. – № 1(6). – С. 168–171. (0, 5 п. л.)
12. Грачев, В.Н. О специфике претворения прямой повторности в религиозных произведениях Арво Пярта и Владимира Мартынова [Текст] / В.Н. Грачев // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2011. – № 3. – URL://<http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-3-2011.htm> (0, 7 п. л.)
13. Грачев, В.Н. Вокальная музыка Владимира Мартынова (к проблеме претворения духовных текстов) [Текст] / В.Н. Грачев // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 9. – С. 36–38. (0, 4 п. л.)
14. Грачев, В.Н. Простая музыка А. Пярта и В. Мартынова: о претворении остинойтной повторности [Текст] / В.Н. Грачев // Музыковедение. – 2011. – № 10. – С. 9–14, (0, 5 п. л.)
15. Грачев, В.Н. Пути преодоления когнитивного диссонанса в душе человека: о целебном воздействии музыки А. Пярта, написанной на религиозные тексты [Текст] / В.Н. Грачев // Журнал практической психологии и психоанализа: электронный научный журнал. – 2011. № 1. – URL://<http://psyjournal.ru/psyjournal/articles/section.php?ID=257> (0, 6 п. л.)
16. Грачев, В.Н. О православной основе музыки А. Пярта: к проблеме взаимодействия исона и tintinnabuli в «Magnificat» [Текст] / В.Н. Грачев // Музыка и время. – 2012. – № 1. – С. 8–11. (0, 4 п. л.)
17. Грачев, В.Н. Духовная музыка А. Пярта: особенности фактурно-тембровых решений [Текст] / В.Н. Грачев // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2012. – № 1. – http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-1-2012/grachev_18_mart.pdf (0, 7 п. л.)
18. Грачев, В.Н. Религиозная музыка Владимира Мартынова: претворение остинойтности в фактурно-тембровой палитре [Текст] / В.Н. Грачев // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2012. – № 3. – <http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2012.htm> (0, 8 п. л.)

19. Грачев, В.Н. О «новой простоте» тембровой палитры в духовной музыке В. Мартынова [Текст] / В.Н. Грачев // Музыка и время. – 2012. – № 10. – с. 68–72, (0, 4 п. л.)

Монографии:

20. Грачев, В.Н. Военно-духовая музыка России: традиции духовности (о сохранении онтологических смыслов трубных гласов): монография [Текст] / В.Н. Грачев. – М., 2001. – 92 с. (4 п. л.)
21. Грачев, В.Н. Истоки духовности в русской музыке (к истории русского богослужебного пения): монография [Текст] / В.Н. Грачев. – М., 2002. – 39 с. (1, 7 п. л.)
22. Грачев, В.Н. Творчество А. Пярта: tintinnabuli под углом зрения минимализма. учеб. пособ. [Текст] / В.Н. Грачев. – М., 2007. – 134 с. (12 п. л.)
23. Грачев, В.Н. Музыка А. Пярта и В. Мартынова: взгляд сквозь призму Средневековья: монография [Текст] / В.Н. Грачев. – М., 2010. – 135 с. (15 п. л.)

Другие публикации:

24. Грачев, В.Н. Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности, эволюция : автореф. дисс. на соиск... кандидата искусствоведения [Текст] / В.Н. Грачев. – М., 1992. – 22 с. (1, 0 п. л.)
25. Грачев, В.Н. О технических приемах интерпретирующего стиля (на примере концерта для фортепиано и духовых И.Ф. Стравинского) [Текст] / В.Н. Грачев. // Проблемы инструментовки (Сб. статей). Вып. II. – М., 1999. – С. 34–64. (1, 2 п. л.)
26. Грачев, В.Н. Военно-духовая музыка России: традиции духовности (к вопросу о сохранении онтологических смыслов ветхозаветных трубных гласов) // Материалы научно-теоретической конференции «Музыкальная культура XX столетия» [Текст] / В.Н. Грачев. – М., 2000. – с. 47–55. (0, 3 п. л.)
27. Грачев, В.Н. О претворении онтологических смыслов рога в семантике сигналов валторны [Текст] / В.Н. Грачев. – М., 2004. – 33 с. (1, 4 п. л.)
28. Грачев, В.Н. «Симфонические танцы» С. Рахманинова – видения апокалипсиса [Текст] / В.Н. Грачев // Методологическая функция христианского мировоззре-

ния в музыкознании: Межвуз. сб. науч. ст. – [Москва–Уфа], 2007. – С. 143–170.
(1, 2 п. л.)

29. *Грачев, В.Н.* Простая музыка Арво Пярта: о христианских предпосылках техники tintinnabuli [Текст] / В.Н. Грачев // *Materialy VII międzynarodonej naukowi-praktycznej konferencji «Aktualne problemy nowoczesnych nauk – 2011»*, 07–15 czerwca 2011 roku, Volume 20, Filologiczne nauki, Muzyka i życie. Przemysł. Nauka i studia, 2011. – С. 74–82. (0, 6 п. л.)
30. *Грачев, В.Н.* Особенности инструментовки в творчестве С. Рахманинова (на примере «Симфонических танцев» [Текст] / В.Н. Грачев. – М., 2012. – 33 с. (1, 7 п. л.)
31. *Грачев, В.Н.* «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова) [Текст] / В.Н. Грачев // *Musiqi dúnyasi*. – 2013. – № 3–54. – С. 64–86. (2, 1 п. л.)

Подписано в печать: 26.10.13
Тираж: 100 экз. Заказ № 1090
Отпечатано в типографии «Реглет»
г. Москва, Ленинградский проспект д.74
(495)790-47-77 www.reglet.ru