

УДК 78.071Хільєр: 781.68:78.071.1Пярт:78.036(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-14>

Назарій ТАРАСЕНКО,
orcid.org/0009-0004-7797-306X
творчий аспірант кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) nazarii.tarasenko@gmail.com

ПОЛ ХІЛЬЄР ЯК ІНТЕРПРЕТАТОР ТВОРІВ АРВО ПЯРТА: РЕКОНСТРУКЦІЯ СТРАТЕГІЇ ДИРИГЕНТА

Стаття присвячена роздумам над монографією Пола Хільєра – англійського диригента, керівника Hilliard Ensemble, який був виконавцем багатьох творів Арво Пярта. В 70-ті роки минулого століття його музика була ще досить маловідомою, особливо для західного культурного середовища. П. Хільєр, йдучи на певний ризик, став вводити у концертні програми твори естонського композитора, тому згодом ця музика завоювала широку слухачьку аудиторію. На основі свого досвіду взаємодії з творчістю А. Пярта, а також особистого спілкування з композитором, у 1995 році П. Хільєр випустив монографію «Arvo Pärt», яка стала першим дослідженням, де стиль tintinnabuli знайшов своє теоретичне обґрунтування. Окрім цього, в його праці міститься аналіз багатьох творів композитора та викладено власні спостереження над творчим процесом.

Метою статті є реконструкція інтерпретаційної стратегії Пола Хільєра щодо творів Арво Пярта. Трактована широко, дана стратегія може бути застосована не лише по відношенню до музики естонського композитора, але і до творів інших сучасних авторів. У статтю введено поняття «інтерпретаційна стратегія», яка повинна розумітися як конкретизація поняття «стратегія» в умовах музичного виконавства. На основі аналізу шляху до осмислення і виконання музики А. Пярта представлено три етапи процесу опанування нової музики диригентом. Першим етапом має стати творча інтенція – образ, який являється ідеальним уявленням про те як повинен звучати той чи інший твір. Другий етап ставить за мету віднайти у власному слухачькому/виконавському музичному досвіді ті опори, які були б співзвучними до обраного твору. Завданням заключного етапу являється перенесення віднайдених асоціацій на конкретні виконавські ресурси.

Виявлено, що для П. Хільєра початковим етапом пізнання творчості А. Пярта став образ «сяючої порожнечі», який в процесі співставлень із власним виконавським досвідом поступово конкретизувався. В результаті ним було виокремлено чотири асоціації, які допомогли конкретизувати початкову інтенцію у площину слухових орієнтирів: православна традиція, традиція дзвонів, мінімалізм та старовинна музика. Серед виконавських засобів П. Хільєром акцентується увага на значенні тиші в партитурах А. Пярта та співвідношенні динаміки у двох складових музичної тканини – tintinnabuli-голосу та основної мелодичної лінії.

Таким чином опис алгоритму інтерпретаційної стратегії диригента по відношенню до нової музики поряд із матеріалом на якому він опрацьовується (твори tintinnabuli А. Пярта, які в українському музикознавстві не отримали широкого висвітлення) зумовлюють актуальність і практичну користь даного дослідження.

Ключові слова: творчість Арво Пярта, tintinnabuli, диригентська стратегія, творчість Пола Хільєра, інтерпретація хорового твору, сучасна музика.

Nazarii TARASENKO,
orcid.org/0009-0004-7797-306X
Creative Postgraduate Student at the Choral Conducting Department
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) nazarii.tarasenko@gmail.com

PAUL HILLIER AS AN INTERPRETER OF THE WORKS OF ARVO PÄRT: RECONSTRUCTION OF THE CONDUCTOR'S STRATEGY

The article is dedicated to reflections on the monograph of Paul Hillier, an English conductor, and head of the Hilliard Ensemble, who performed many of Arvo Pärt's works. In the 70s of the last century, his music was still quite unknown, especially in the Western cultural community. P. Hillier, taking a certain risk, began to introduce the works of the Estonian composer into concert programs, so later this music won a wide listening audience. Based on his experience of interaction with the work of A. Pärt and personal communication with the composer in 1995 P. Hillier published the book «Arvo Pärt», which became the first study in which the tintinnabuli style found its theoretical foundation. In addition, his work contains an analysis of many of the composer's works and his observations on the creative process.

Our article's purpose is to reconstruct Paul Hillier's interpretive strategy in relation to the music of Arvo Pärt, which is proposed to be considered broadly and applied not only to the works of A. Pärt, but also to new music. The article introduces the concept of «interpretive strategy», which should be understood as a specification of the concept of

«strategy» in the context of musical performance. Based on the analysis of the path of understanding and performance of A. Pärt's music, three stages of the process of mastering new music by a conductor are presented. The first stage should be a creative intention – an idea that is a perfect image of how a particular work should sound. The second stage aims to find in one's own listening/performing musical experience those supports that would be consonant with the chosen work. The task of the final stage is to transfer the found associations to specific executive resources.

It was discovered that for P. Hillier, the initial stage of learning about A. Pärt's work was the image of a «luminous emptiness», which gradually became more concrete in the process of comparisons with his own performance experience. In the rest, he singled out four associations: the Orthodox tradition, the tradition of bells, minimalism and ancient music. Among the performance tools, P. Hillier emphasizes the importance of silence in the scores of A. Pärt and the relationship of dynamics in the two components of the musical fabric - the tintinnabuli voice and the main melodic line.

Thus, the description of the algorithm of the conductor's interpretive strategy concerning new music along with the material on which it is worked (the works tintinnabuli of A. Pärt, which have not received wide coverage in Ukrainian musicology) determines the relevance and practical benefit of this study.

Key words: *the works of Arvo Pärt, tintinnabuli, conductor's strategy, the works of Paul Hillier, interpretation of a choral piece, modern music.*

Постановка проблеми. Виконання творів сучасної музики було і залишається складним і відповідальним завданням сучасних музикантів, оскільки воно передбачає, з одного боку, високий рівень виконавської майстерності, а з іншого, залучення дослідницької складової, яка передбачає вивчення закономірностей композиторського стилю того чи іншого автора в певному творі. Попри те, що технік композицій і виконавських засобів в сучасній музиці існує велика кількість, для виконавця є важливим зрозуміти загальну логіку дій по відношенню до кожного твору, що написаний сучасними музичними засобами. Важливою задачею є випрацювання універсального алгоритму, який би описував логіку дій диригента, котрий береться за виконання незнайомої йому і слухацькій аудиторії музики, до якої ще не склалися усталеного еталону сприйняття та виконавської традиції. В українському музикознавчому просторі не існує такого дослідження, в якому б подібний алгоритм виконавських дій диригента-хормейстера по відношенню до нового твору був зафіксований. Тому дана розвідка покликана заповнити існуючу прогалину і сформулювати цей алгоритм на прикладі аналізу творчої співпраці англійського диригента Пола Хільєра з Арво Пяртом, яка відображена у монографії П. Хільєра. Звернення до творів естонського композитора також вирішує певну проблему, оскільки техніка композиції А. Пярта, зокрема в його хорових творах а cappella, не була достатньо описана в українському музикознавстві. Таким чином і виконавсько-теоретична проблема (опис алгоритму стратегії диригента), і матеріал на якому вона опрацьовується є новими і корисними для української аудиторії музикантів.

Аналіз досліджень. Першим, хто глибоко дослідив tintinnabuli-стиль А. Пярта став англійський диригент Пол Хільєр. Шлях осмислення музики композитора зафіксований у його моно-

графії (Hillier, 1995). Матеріали книги П. Хільєра стали основою наступних музикознавчих робіт про техніку композиції А. Пярта таких музикознавців як Александр Лінгас, Маргеріт Бостонія, Мейв Луїза Хіні, Крістос Какаліс, Джошуа Джон Чай та інших. З іншого боку, опис композиторської техніки А. Пярта і досвід виконання його творів П. Хільєром, який описано в його монографії, допоміг багатьом виконавцям розібратися у логіці музичної мови композитора.

Ми впроваджуємо новий погляд на цю монографію – як на зафіксований у слові опис шляху до нової музики. Розглядаємо її як текст, що включає і моменти, які відносно легко можна вербалізувати, і ті, які складно «увібрати в слова». До перших відносимо 1) опис аналітичних підходів (цілої системи аналізу музики А. Пярта, яку в опорі на комунікацію з автором і на власну виконавську практику випрацював П. Хільєр, якою він поділився у своїй монографії і яку потім застосовували у своїх дослідженнях музикознавці); 2) опис виконавських винаходів, якими П. Хільєр відкрито ділиться і які мають значення не лише конкретних порад – як діяти в тій або іншій «тупикувій» ситуації репетиційного процесу, – але також як система уявлень про творчість А. Пярта в цілому. Цінність цієї системи у її неумоглядному походженні: її склала людина, яка «тримала в руках» цю музику як диригент, людина, яка шукала (і знаходила) способи до заохочення інших (співаків, інструменталістів, читачів своєї монографії) до знайомства з творами А. Пярта. До інших моментів, що наявні в монографії – тобто тих, які складно підлягають вербалізації, – відносимо інсайти, авторські зізнання П. Хільєра, описані ним алюзії, аналогії, образи, що їх він відшукав в глибинах свого багатого диригентського й загальноестетичного бекграунду, а також у діалогах з композитором. Як автор монографії П. Хільєр потрапив знайти слова, здатні зафіксувати ці химерні матерії.

П. Хільєр подекуди описує музику А. Пярта метафорично, суб'єктивно. Для наукової монографії це, за великим рахунком, недолік. Але монографія П. Хільєра особлива тим, що вона не є науковою у строгому сенсі. Вона є фіксацією двох шляхів пізнання – логічного і інтуїтивного. В тексті монографії – який є основним об'єктом дослідження для нас – нас цікавлять, окрім аналітичних спостережень, тут і там розкидані описи інтуїтивних прозрінь, якими, мов світлом маяків, позначений шлях в морі незнаного – музики А. Пярта. Попри концентрацію на його музиці, інтерпретаційна стратегія диригента П. Хільєра нею не обмежується. Вона є моделлю пізнання, яка припускає масштабування: більшою або меншою мірою цієї стратегією, яку ми спробуємо системно описати у цій статті, – можуть користатися вдумливі диригенти, які хочуть долати виклики виконання нової музики.

Шлях пізнання нового нелінійний. Отже, спроба описати нелінійні явища послідовно й системно завідомо їх спрощує. Ми свідомі цього. Але моделювання – створення моделі – попри негативний момент редукції має позитивний момент: отримана «на виході» модель може бути присвоєна іншими музикантами, творчо переосмислена, адаптована ними «під себе», з урахуванням власних завдань і ресурсів. Цим обумовлена практична цінність статті. Ми будемо описувати інтерпретаційну стратегію П. Хільєра за логікою «від загального до конкретного», від найбільш віддаленої, неясно усвідомлюваної мети – до конкретних технічних кроків по її досягненню.

Мета статті. На основі дослідження результатів співпраці двох видатних музикантів – аудіо-записів, програм на радіо, монографії – запропоновано реконструкцію інтерпретаційної стратегії Пола Хільєра. Під останньою ми розуміємо шлях вдумливого музиканта до розуміння й відтворення нової музики, сукупність його внутрішніх і зовнішніх зусиль, спрямованих на відкриття нового, незнайомого, навіть маргінального, такого, по відношенню до чого в мистецькому соціумі ще не існує схвалення. На час коли П. Хільєр звернувся до музики А. Пярта, вона була мало відомою поза межами Естонії, та й на самій батьківщині композитора сприймалася неоднозначно: не існувало суспільного консенсусу в сприйнятті її як глибокої, вартісної. П. Хільєр почасти йшов на ризик, включаючи твори А. Пярта до концертних програм західних колективів.

Виклад основного матеріалу. Знайомство Пола Хільєра із тоді ще маловідомим молодим композитором Арво Пяртом відбулося випадково.

Але, як відомо, випадковостей не буває. Будучи керівником Hilliard Ensemble та спеціалістом з давньої музики, П. Хільєр познайомився зі статтею про творчість невідомого йому композитора – Арво Пярта: «Початкова привабливість [твору, що був опублікований в статті – прим. Н. Т.] була переважно візуальною <...> там майже нічого не було... але зі свого досвіду спілкування з середньовічною музикою я знав, що там може бути все» (Hillier, 1995: vii). Згодом вони познайомились особисто. Плід цієї творчої співпраці налічує безліч студійних записів, випуск спеціальної програми на радіо BBC та чисельні творчі проекти. Перший CD з твором «Abros» був записаний у 1986 році, згодом колекція студійних записів поповнилася «Passio» (1988), «Miserere» (1991), «De Profundis» (1996) та іншими опусами. Виконання вокально-інструментальної музики, під творчим проводом Пола Хільєра, надихала композитора створювати та активно працювати у цьому жанрі. Саме «вірність» (у розумінні правильного інтерпретування) виконавського прочитання диригента П. Хільєра переконала А. Пярта, що заплановане та запрограмоване у творах композитора буде належним чином дешифровано та представлено слухачу.

Всі творчі експерименти та наукові дослідження, пережиті А. Пяртом та П. Хільєром, звісно, суб'єктивно та водночас з художньою цікавістю описано останнім у монографії «Arvo Pärt», яка буде основним центром нашої уваги в даному дослідженні. Тісний творчий контакт та дружні стосунки спонукали до створення такої наукової праці, яка відкрила завісу особливої еко-системи композиторської техніки *tintinnabuli*. Протягом 1993–1994 рр. автор монографії мав можливість поспілкуватися за допомогою перекладачів з композитором (спілкуючись англійською, німецькою, естонською та російською мовами) для більш точнішої інформації у підготовці наукового дослідження. Тому ця монографія була, є та залишається основною книгою, що відкриває зацікавленому досліднику музики Арво Пярта шлях до розуміння світу *tintinnabuli*.

Беручи участь у Міжнародному конкурсі хороших диригентів ім. В. Палкіна (м. Харків) у грудні 2021 року, автор статті почув важливе зауваження від голови журі – головного диригента національного хору «Latvija» Маріса Сірмайса: «Ви доволі цікаво побудували свою роботу з хором протягом двох турів. У третьому ж Ви втратили лік часу і дуже довго працювали над одним фрагментом. Яка була Ваша репетиційна стратегія у заключному турі? Адже до цього вона була більш ніж

зрозумілою і, як наслідок, дуже дієвою». В той момент я зрозумів, що побудував лише тактичні наміри в підготовці до останнього туру, а про загальну стратегію я забув. Після здобуття першої премії, повертаючись додому, я почав обдумувати диригентські стратегії як явище: виконавські, інтерпретаційні, репетиційні та ті, які забезпечують всю технічну сторону організації постановки програми в колективі загалом.

Інтерпретаційна стратегія повинна розумітись як конкретизація поняття «стратегія» в умовах музичного виконавства. Тому є сенс розглянути обсяг і зміст поняття «стратегія» та сфери його застосування. Довідкова література свідчить про те, що термін «стратегія» застосовується у воєнному мистецтві та в менеджменті. Попри віддаленість між ними, у тлумаченні поняття «стратегія» в обох зазначених контекстах є певна спільна семантична зона. В силу універсальності, ця зона є дієвою також і по відношенню до музичної діяльності, зокрема – диригентської. Отже, в широкому розумінні стратегія – це план досягнення мети з максимально ефективним використанням наявних ресурсів. Інтерпретаційна стратегія існує в кожного музиканта (зокрема – диригента), незалежно від того, чи є вона ним осмислена чи він діє інтуїтивно: музикант планує свої дії з метою досягнути якісного виконання того чи іншого твору/творів. Ефективність інтерпретаційної стратегії визначається оптимальністю співвідношення засобів (часу, внутрішніх ресурсів, комплексу інструментів) та результатів (міри адекватності виконання задумові композитора).

Ми розглядаємо шлях П. Хільєра до музики А. Пярта як осмислену ним стратегію, метою якої є наблизити нове мистецьке явище (творчість маловідомого на той час композитора) спочатку до себе, а далі – до інших (музикантів, слухачів). Чим цей шлях повчальний, пізнавальний для інших музикантів – практиків і теоретиків? Він: 1) результативний, 2) задокументований. Іншими словами, інтерпретаційна стратегія П. Хільєра щодо музики А. Пярта є ефективною і може бути в загальних рисах реконструйована на основі опублікованих матеріалів.

Вихідним моментом інтерпретаційної стратегії диригента є *творча інтенція*, визначення своєї мотивації, внутрішнього зацікавлення у взаємодії з новою музикою. Це до певної міри прийняття виклику. Звичайно, мотивувати диригентів до виконання нової музики можуть такі чинники, як потенційний успіх, мода та інше, але ці чинники є зовнішніми – тут йдеться саме про внутрішнє зацікавлення музикою: вподобання, бажання розі-

братись, зрозуміти, збагнути логіку композитора тощо. П. Хільєр зізнався, що першим імпульсом для знайомства із музикою А. Пярта було візуальне враження від партитур композитора, причому враження було не звуковим, а візуальним: «Я відчув себе одним із тих англійських мандрівників попередньої епохи, який зіткнувся з чужоземною пустелею і виявив, що її сяюча порожнеча пропонує щось могутнє і радісне» (Hillier, 1995: vii). Для П. Хільєра важливо було зберегти цей *перед-образ* в пам'яті, він раз у раз повертався до нього у своїй уяві і сприймав його як певний ідеал інтерпретації, як мету своїх дій. Виходячи з відповідності цій меті Хільєр-диригент оцінював ефективність засобів, якими послуговувався.

Спочатку розпливчастий, образ «сяючої порожнечі» в процесі роздумів, співставлень із попереднім і актуальним виконавським (ширше – естетичним) досвідом поступово конкретизувався: П. Хільєр виокремив ті області культурної традиції, які, на його погляд, давали можливість краще зрозуміти манеру творчості А. Пярта. Диригент назвав їх «корисним фоном» (*useful background*), важливим для розуміння стилю *tintinnabuli* – провідного методу композиції в творчості А. Пярта від 70-х років. З точки зору П. Хільєра, такий фон створюють 1) православна традиція, 2) традиція дзвонів в різних конфесіях, 3) мінімалізм як мистецький напрям, 4) давня музика. Перед тим, як розшифрувати, які саме сторони зазначених традицій, на думку П. Хільєра, резонують із стилем *tintinnabuli* А. Пярта, акцентуємо новий крок у формуванні інтерпретаційної стратегії. Ним є *конкретизація початкової творчої інтенції (головної творчої мети) в процесі узгодження її із раніше набутих або відомим інтерпретатору культурним досвідом*. Цей крок постачає інтерпретатору певні аналогії, які дозволяють зрозуміти, як приблизно повинен виглядати художній результат (твір або твори, що інтерпретуються), якими якостями він повинен бути наділений. Кожна з чотирьох визначених П. Хільєром культурних традицій має певні зони перетину із музикою А. Пярта. Саме на цих спільних моментах фокусується Хільєр-диригент у репетиційній роботі над творами А. Пярта і Хільєр-музикознавець на сторінках монографії про композитора. В православній традиції П. Хільєр відзначає особливий спосіб переживання часу і простору; перший – пов'язаний з ісихазмом, другий – з іконописом.

Давня традиція ісихії передбачала практику, яка поєднувалася із самозануренням і контролем за власними рефлексіями або помислами. Результатом цієї практики була підготовка до безпосеред-

нього Богопізнання. Ісихазм передбачає нерухомість, тишу та споглядання, а також неупереджену тверезість духу, в якій серце і розум контролюють один одного. Особливе ставлення до часу як нелінійного процесу, в рамках містичної практики спілкування з Богом, тісно пов'язано з відсутністю векторного руху в музиці А. Пярта. Звертаючись до ролі іконопису в осягненні музики естонського композитора, П. Хільер проводить паралель між розвитком перспективи в європейському мистецтві та дещо пізнішим розвитком в музиці функціональної тональності. Він зазначає, що «в багатьох формах мистецтва відчуття перспективи виключається, як у випадку з іконами. <...> форми або звуки співіснують в одній площині <...> процес завжди є і триватиме, доки не закінчиться: їй не потрібно кудись йти» (Hillier, 1995: 17). Це явище подібне до відсутності тональності з її ладовими тяжіннями, яка б впорядковувала цілковито рух в творі. Прагнучи зберегти автентичність образу Бога іконописці притримувалися безперервної традиції зі стилізованими елементами, що характеризують іконопис. Говорячи про давніх митців П. Хільер пише: «Завданням музиканта і художника не було самовираження... але розуміння і відтворення небесних пісень, відтворення божественних образів, які передавалися за допомогою давніх релігійних архетипів... В іконописі як і релігійному співі, існували сукупності візерунків, які називалися прототипами. Ці прототипи та зразки мелодій служили збереженню художнього канону колективної творчості...» (Hillier, 1995: 4). Схоже бачимо і в творах А. Пярта з притаманними їм повторністю, формульністю. І хоча його музика не створена для літургійного використання, однак вона увібрала в себе ті самі якості, якими зазвичай керуються композитори духовної музики. Таким чином відсутність нарації як спрямованого до певної мети руху, та повторюваність елементів в музиці А. Пярта – стилістична проекція розуміння часопростору і руху у сакральній традиції.

Інша, окрім православ'я, культурна традиція, яка, на думку П. Хільера дозволяє краще зрозуміти (а значить – і відтворити) творчі наміри А. Пярта та його ідеї, – це традиція використання дзвонів у різних сакральних контекстах. П. Хільер особливо виділяє два види дзвонів, які, на його думку, безпосередньо наближаються до стилю *tintinnabuli* – поширена в англіканській церкві техніка перемінного дзвоніння (*change ringing*) та спосіб використання дзвонів в ортодоксальному православ'ї (зокрема, в грецькій, сирійській та російській версіях).

В основі мистецтва перемінного дзвоніння лежать математичні можливості, які виводяться

із серії фіксованих діатонічних тонів, де кожна з комбінацій має свою специфічну назву. Що більша кількість дзвонів, то складніші схеми і, відповідно, довші «композиції». Подібна алгоритмізація простежується і в деяких роботах А. Пярта. Однак на цьому зв'язок зі дзвонівістю не закінчується. Природа видобуття звуку зі дзвону складається із трьох фаз: самого удару, поширення звуку та затяжної хмари резонування звуку, яка «тягнеться» до нас, але водночас і «тягне» нас до себе. Ця якість звуку передається в музику *tintinnabuli* А. Пярта, де можна почути дзвони в деяких творах. Але й сама структура, аорма деяких композицій *tintinnabuli* нагадує спосіб, в якому лунає дзвін.

Третя традиція, яка наближає до розуміння семантики і стилістики *tintinnabuli*, на думку П. Хільера – давня європейська музика, зокрема григоріанський хорал та ті жанри, які виростили з нього. Витоки стилю *tintinnabuli* були набуті слуховим досвідом А. Пярта старовинної музики. Сам А. Пярт ділився, що насамперед дух старовинної музики цікавив його більше, ніж технологічна сторона, за допомогою якої вона була сформована. А. Пярт звертався до робіт школи Нотр-Дам, з якою його пов'язує наявність витриманих тонів та фактурні функції голосів. Знайомство А. Пярта з григоріанським хоралом виявляється у виразній поліфонічній лінійності і уваги до вербального ряду.

Зрештою, четверта традиція, яку залучає П. Хільер до сфери явищ, близьких із стилем *tintinnabuli* А. Пярта це мистецький напрям мінімалізму, трактований широко, як філософія і як творчості. Творчість американських мінімалістів – С. Райха, Ф. Гласа, М. Монк та інших – незвичний для нашого музикознавства контекст для творів А. Пярта. Але занурення в новий контекст дозволяє відкрити нові сторони явища, що і відбувається в даному випадку. П. Хільер акцентує увагу на тому, що А. Пярт на етапі створення перших *tintinnabuli*-композицій жодним чином не міг знати про творчі пошуки мінімалістів, отже, певні паралелі між ними точно не є результатом запозичення, а скоріше – наслідками типологічно схожих умов, реакцією на надмірну складність і зарозумілість мистецтва середини ХХ століття, зокрема експресіонізму. П. Хільер визначає такі риси мінімалізму, як економію виразного жесту, звернення до елементарних засобів, сила яких в їх універсальності, відношення до тризвуку як єдиного цілого, нефункційне трактування тональності, відсутність цілеспрямованого руху, де процес важливіший за мету.

Чотири визначені П. Хільером та описані нами вище культурні традиції, не вичерпують

кола можливих асоціацій із стилем *tintinnabuli*, кожен інтерпретатор може додати до цього ряду асоціацій свої, виходячи з власного культурного досвіду, з того, що саме в ньому резонує з музикою А. Пярта. Деякі з наведених П. Хільєром асоціацій підтверджені А. Пяртом в його діалогах з різними співбесідниками, в тому числі з П. Хільєром. Інші асоціації (як наприклад з англіканською традицією *change ringing*) можуть видаватися надто суб'єктивними, випадковими, обумовленими культурним бекграундом інтерпретатора (П. Хільєра), а не композитора. Але це не применшує їх ваги: суб'єктивні асоціації із творами, що інтерпретуються, дозволяють включити ці твори в знайомі інтерпретатору контексти і, таким чином, стають більш близькими останньому. Він «зчитує» більше прихованого в них змісту, а отже – стає більш переконливим у своїй інтерпретації. Названі П. Хільєром чотири асоціативні сфери примітні тим, кожна з них є «містком» між образами і засобами їх художнього втілення. Конкретизуючи початкову творчу інтенцію – найбільш загальну мету творчих зусиль інтерпретатора, асоціативні ряди дають вихід у сферу інструментів досягнення мети: стає більш конкретним коло виконавських засобів, що будуть доречними у виконанні такого роду музики.

Таким чином, наступним кроком інтерпретаційної стратегії варто вважати вибір виконавських засобів, які б відповідали створеному звуковому образу. В своїй монографії П. Хільєр аналізує практично всі твори А. Пярта – як хорові, так і інструментальні. В цих аналітичних нарисах чимало можна зустріти тонких виконавських спостережень, частина з них вирішує локальні виконавські складнощі, інша частина може бути застосована по відношенню до ряду творів А. Пярта, а не лише до одного, у зв'язку з котрим згадується. Для нас наразі важливо систематизувати найбільш загальні виконавські рекомендації П. Хільєра. Ми розглядатимемо їх відповідно до виконавських засобів, на які ці рекомендації спрямовані 1) динаміка; 2) темпи; 3) паузи; 4) інше.

Акцентуючи увагу на збереженні динамічного балансу між хоровими голосами П. Хільєр зауважує, що «фразування кожного рядка в музиці має вирішальне значення, як і правильний баланс між різними голосами, особливо між кожним *tintinnabuli*-голосом і його мелодичним голосом» (Hillier, 1995: 203). А також наголошує, що підказкою до фразування має стати сама музика. Виходячи з цієї логіки та порад про більш природній підхід у виконання того чи іншого теситурного фрагменту, потрібно керуватися в першу чергу

негласним вокальним правилом музики Відродження: куди б не пішла мелодична лінія, вона має звучати у тій динаміці та вокальній щільності, куди прямує ця мелодична лінія (вгору – більш насичена динамічно та тембрально виразна; вниз – щільність зникає, а з нею знижується динаміка). Однак музика не має бути спотворена надмірною опуклістю фраз або навмисно підкресленими словами. Також треба пам'ятати, що нерегулярні тактові риси часто відображають кількість складів у кожному слові: звідси випливає, що фразування музики є нерегулярним і залежить від слова, а не фіксованого метру. Тому цю композиційну умовність не слід сприймати як заклик до дії, адже тактові риси не вказують на наголос чи акцент. Щодо балансу між *tintinnabuli* і мелодичним голосом, слід зазначити, що зазвичай лідирувати буде саме мелодичний голос, якому можна дозволити більшу помітність. А в ситуаціях, коли високі та низькі хорові голоси повинні звучати разом в одному діапазоні (що означає, що вони будуть у різних відносинах вокальних реєстрів) варто бути край обережними задля забезпечення належного балансу.

Значна частина музики А. Пярта має повільний темп. «У всіх випадках завдання виконавця полягає в тому, щоб надати музиці належної ваги <...>, але врівноважувати це з потребою у плавності та русі» (Hillier, 1995: 205). Пригадуючи репетицію на якій був присутній А. Пярт, де йшла підготовка студентського хору до виконання «*De Profundis*», П. Хільєр пригадує: «Композитор допомагав за фортепіано, граючи ноти педалі (того, що є партією органу). Хоча темп і без того був повільний, він грав ці ноти дуже твердо і завжди повільніше. Фактично, незалежно від того, як повільно я починав твір, ноти на педалі завжди приходили трохи пізніше і трохи важче» (Hillier, 1995: 205). У зв'язку з цим, диригентом було запропоновано метод, який він запозичив зі свого досвіду роботи зі старовинною музикою: репетирувати твори А. Пярта в надмірно повільному темпі, частково для того, щоб розвинути усвідомлення звуковисотності, гармонії та постійних змін, які відбуваються в кожній партії.

А. Пярт досить часто використовує тишу як творчий компонент в музиці, який вимагає від виконавця його втілення різноманітними способами. Часті і довгі паузи фактично стають тематичним матеріалом, до якого повинно бути відповідне ставлення. Звучання може припинятися раптово або повільно з поступовим *diminuendo*, однак П. Хільєр акцентує увагу на тому, що між цими крайнощами лежить нескінченна кількість

градацій. Наприклад, такі роботи як «Abros» і «Passio» починаються масивно і раптово вриваючись у простір тиші, тоді як «Te Deum» та «Stabat Mater» починаються майже непомітно, так само непомітно закінчуючись.

Наведені спостереження П. Хільєра, щодо виконання хорових опусів А. Пярта, здебільшого є універсальними до творів, які написані в стилістиці *tintinnabuli*. Адже музична мова А. Пярта є індивідуальним явищем, яке вимагає особливого підходу і розуміння складових елементів винайдені ним техніки композиції. Попри специфічну і, здавалося б, вузьку спрямованість порад диригента, його бачення може стати корисним і вагомим для виконавців сучасної музики загалом, а особливо для виконання тих творів, естетика яких близька до творчості А. Пярта.

Висновки. Розглянувши шлях Пола Хільєра до осмислення і виконання музики А. Пярта, зокрема творів, що написані у стилі *tintinnabuli*, підсумуємо найбільш загальні етапи процесу освоєння нової музики диригентом – процесу, який ми називаємо інтерпретаційною стратегією диригента.

На прикладі Пола Хільєра ми виокремлюємо три етапи такого процесу – 1) вихідну творчу інтенцію, 2) її конкретизацію на основі узгодження з попереднім культурним, естетичним досвідом, 3) пошук ресурсів та оптимальних способів їх використання для найбільш точного втілення вихідної творчої інтенції. В найбільш загальних рисах – як вона зараз описана – така стратегія усвідомлено або інтуїтивно використовується кожним музикантом, який планує творчу діяльність в короткій або довшій перспективі. Важливо зазначити два моменти, які підвищують ефективність інтерпретаційної стратегії: 1) важливо час від часу «оновлювати» розуміння кінцевої мети, аби інтерпретаторська діяльність не втрачала глибинний сенс і не перетворювалася на ремісничу рутину; 2) важливо збагачувати культурний бекграунд для того, аби асоціативні поля, точки дотику із новими явищами, були більш численними. Аби нова музика промовляла до якоїсь частини попереднього мистецького досвіду інтерпретатора, важливо докладати зусиль до того, щоб цей досвід збагачувати й урізноманітнювати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гоменюк С. Г., Тарасенко Н. О. Особливості раннього стилю *tintinnabuli* Арво Пярта: взаємодія слова і числа. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2023. Вип. 137. С. 95–109.
2. Приходько О. В. Хорова музика а cappella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.
3. Brauneiss L. *Tintinnabuli: An Introduction. Arvo Pärt in Conversation / Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, Arvo Pärt : Dalkey Archive Press, 2012. pp. 109–162.*
4. Hillier P. *Arvo Pärt (Oxford Studies of Composers). Oxford : Clarendon Press, 1995. 240 p.*

REFERENCES

1. Gomeniuk S., Tarasenko N. *Osoblyvosti rannoho styliu tintinnabuli Arvo Piarta: vzaemodiia slova i chysla [Features of the early tintinnabuli style in the works by Arvo Pärt: interaction a word and a number] Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. 2023. Vyp. 137. pp. 95–109. [in Ukrainian].*
2. Prykhodko, O. V. (2017). *Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.: teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhody [Choral music a cappella of the second half of the 20 th – early 21 st centuries: theoretical understanding and performing approaches]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Musical art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 255 p. [in Ukrainian].*
3. Brauneiss L. *Tintinnabuli: An Introduction. Arvo Pärt in Conversation / Enzo Restagno, Leopold Brauneiss, Saale Kareda, Arvo Pärt : Dalkey Archive Press, 2012. pp. 109–162.*
4. Hillier P. (1995). *Arvo Pärt (Oxford Studies of Composers). Oxford : Clarendon Press. 240 p.*