

1. Афиши концертов студентов и преподавателей Белгосконсерватории за 1973 г. / Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 83. – Оп. 1. – Д. 337.
2. Бергер, М. А. Главная цель жизни / М. А. Бергер // Рукопись из архива Б. М. Бергера. – 48 с.
3. Бергер, М. А. Уроки с Леонидом Владимировичем Николаевым / М. А. Бергер // Рукопись из архива Б. М. Бергера. – С. 30–31.
4. Николаев, Л. Несколько слов об исполнительстве / Л. Николаев // Советская музыка. – 1935. – № 7–8. – С. 112–113.
5. Подковыров, П. Вечер музыки Гайдна / П. Подковыров // ЛіМ. – 1964. – 3 крас. – С. 6.
6. Савшинский, С. И. Леонид Николаев. Пианист, композитор, педагог / С. И. Савшинский – Л. – М. : Музгиз, 1950. – 189 с.
7. Семяцкий, А. А. Культурная традиция Московской консерватории: национальное как мировое (на материале исполнительских школ) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. / А. А. Семяцкий. – М., 1997. – 169 л.
8. Фомин, В. П. Школа-мастерская как феномен культуры / В. П. Фомин // Музыкальное образование – личность – культура : сб. ст. – М., 1989. – 127 с.

ПРЕТВОРЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ЛИНЕЙНОСТИ И НЕЛИНЕЙНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ РЕПЕТИТИВНЫХ КОМПОЗИЦИЙ

О. Б. Лойко,

*преподаватель кафедры теории музыки и музыкального образования
Белорусского государственного университета культуры и искусств*

В музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI в. наблюдается актуализация художественных течений, направленная на преодоление чрезмерной усложненности, звуковой перегруженности музыки второй волны авангарда. Наибольшее значение в этом русле композиторских исканий приобрело широкое эстетическое движение к «новой простоте», неразрывно связанное с формированием философской и творческой концепции минимализма в музыке. Одним из главных способов воплощения концепции минимализма в музыкальном

искусстве этого периода стала репетитивная техника (от англ. *repetition* – повторение, копия), которая получила широкое распространение в творчестве современных композиторов. Репетитивность как новая техника композиции обусловила формирование представлений о «новой функциональности» музыкальной формы.

Специфика функциональной организации репетитивной формы во многом определяется характером причинно-следственных связей основных структурных единиц репетитивной композиции – паттернов. Преобладание качеств детерминированности или индетерминированности в процессе становления музыкального целого обуславливает возможность реализации в репетитивных композициях двух моделей формообразования, которые опираются на принципы линейности и нелинейности процесса развития музыкального целого.

Первая модель основывается на классическом линейном принципе формообразования типа «изложение и цепь преобразований», в котором форма выстраивается как закономерный, детерминированный процесс. Линейный способ организации репетитивной формы проявляется в однонаправленности процесса формообразования (присутствии ярко выраженного вектора изменений паттернов) и наличии отчетливых причинно-следственных связей паттернов.

Закономерная последовательность, «выстроенность» паттернов в единую логическую линию обнаруживает опору принципов организации репетитивной формы на принцип ряда, который напрямую связан с идеей линейности развития и реализуется путем суммирования некоторого числа слагаемых, расположенных в строгой очередности. Создание репетитивной формы на основе принципа ряда предполагает наличие взаимосвязи предыдущего раздела формы с последующими, исключает возможность вариантных отношений (например, перестановки или замены) элементов (паттернов) внутри ряда.

Формирование вектора процессуального развития репетитивной формы, обеспечивающего ее единство, часто осуществляется за счет дополнительных факторов формообразования – в первую очередь, числовых соотношений и принципов симметрии, которые реализуются в музыкальном материале. Данные факторы определяют общую структурно-смысловую «траекторию», по которой развивается музыкальный материал

сочинения, выступая в роли темы-сюжета – генеральной идеи формы-содержания (по систематике Т. Кюрегян) [2, с. 277].

Изменения в паттернах, «программируемые» согласно избранным числовым закономерностям, происходят, как правило, на уровне элементов неспецифического ряда – громкостной динамики, регистра, плотности звучания, фактуры, инструментовки, ритма. Например, в сочинении для струнного оркестра и колокола «Cantus памяти Бенджамина Бриттена» (1977) современный эстонский композитор Арво Пярт (1935) использует принцип геометрической прогрессии при моделировании ритмического рисунка в пяти фактурных пластах. В сочинении образуется пятиголосный мензуральный канон, выстроенный в соответствии с тесситурно-регистровым положением оркестровых партий: наиболее короткие длительности – в партии первых скрипок, наиболее длинные – у контрабасов.

Неизменные повторения ритмического рисунка в каждом фактурном пласте сопровождаются остигательными повторениями в мелодии, которая последовательно «разрастается» посредством метода аддиции: в каждом паттерне прибавляется по одному звуку, благодаря чему достигается эффект медленного, постепенного, но неуклонного разрастания тематической «моноидеи». Мелодическим «источком» во всех партиях является тон *a*, который играет роль центрального элемента в сфере звуковысотности, постоянно присутствуя в фактурной вертикали сочинения. Непрерывный рост звуковысотного диапазона от исходного звука в нисходящем направлении (в результате чего выстраивается звукоряд натурального *a-minor*) выражает семантику скорби, плача.

Несмотря на значительное масштабное-структурное «разрастание» паттернов посредством метода аддиции (в партии первых скрипок паттерн увеличивается до 20 звуков), процесс развития в «Cantus» не приводит к новому качеству интонационности, изменения паттернов носят количественный характер. Вне зависимости от масштабов все паттерны в композиции выполняют одинаковую функцию: соотносясь с другими паттернами как причина и следствие (за исключением первого, который является только причиной), каждый паттерн обуславливает существование последующих и определяет их свойства. Однородность составляющих композицию элементов, однонапра-

вленность вектора изменений приводит к безальтернативной реализации процесса развития.

Вторая модель процесса формообразования связана с нелинейным принципом развития, что выражается в ослаблении причинно-следственных связей в репетитивной форме и усилении роли вероятностного принципа в процессе формообразования⁸. Появление того или иного паттерна не обусловлено линейными причинно-следственными связями: смысловое равенство паттернов снимает необходимость логического вывода последующего из предыдущего, «очередность» их появления не имеет большого значения.⁹

В репетитивных композициях с нелинейным принципом развития паттерны, в каждом из которых прослеживаются общие закономерности музыкального изложения, выстраиваются в цепочку, в которой фактически перестает действовать классический формообразующий принцип «изложение и ряд преобразований». Репрезентативные функции первоначального паттерна нивелируются, его инициальная функция слабо выражена (как и относительно функции t в завершающих сочинение паттернах). В репетитивных композициях такого типа преобладает функция развития: все паттерны выстраиваются в непрерывный процесс разнообразных звуковых воплощений единой звуковой субстанции. Постоянное обновление паттернов, множественность воплощений исходной интонационной модели определяет основные способы развития музыкального материала – комбинаторику и колорирование.

Отсутствие ярко выраженного вектора развития, использование вероятностного подхода в составлении цепи паттернов и, как следствие, поливариантность становления репетитивной формы придают сходство процессу формообразований репетитивных композиций с ризомным способом организации, нелинейным по своей природе, который характеризуется возмож-

⁸ Утверждение в эстетике «новой простоты» и минимализма идеи нелинейности развития и воплощение ее на разных уровнях музыкального целого (композиционном и семантическом) во многом обусловлено актуализацией в современном музыкальном искусстве концепции ненаправленного, статичного, неизменяемого времени, не подчиняющейся принципу линейной направленности типа «прошлое – настоящее – будущее», но создающей эффект «безвременности».

⁹ Заметим, что репетитивные сочинения с нелинейным характером процессуальности, как правило, обладают фиксированным текстом, что позволяет отделить их от класса алеаторных форм: принципы спонтанности и случайности действуют в них не на этапе исполнения сочинения, но на уровне композиторского процесса.

ностью к самоорганизации, самоварьированию, генерации новых версий исходной модели, «саморазворачиванию» структуры. Авторы теории о ризоме Ж. Делез и Ф. Гваттари описывают ризому (фр. rhizome – корневище) как потенциально открытую, ацентрированную, неиерархическую целостность, в которой нет начала, конца, есть только постоянно развивающаяся середина. Ризома, по мнению философов, состоит из некоего множества – плато, которое «может быть прочитано с любого места и находится в соединении с каким угодно другим местом» [1, с. 39].

В «Колыбельной» для двух фортепиано (1984) российского композитора Николая Корндорфа (1947–2001) признаки нелинейности процесса формообразования обнаруживаются в первом разделе сочинения (тт. 1–8). Здесь краткие четырехзвучные паттерны звуковысотно ограничены тремя тонами (f – g – a), которые подобно серии формируют звуковой материал сочинения, но не представляют определенную часть его текста. Каждый из 24 паттернов, в ряду которых не допускается повторность одной и той же последовательности звуков и используются все возможные варианты перестановки, является в равной степени одной из возможных звуковых реализаций заданного ряда тонов. Помещенный в начале сочинения паттерн не является главным «тезисом» сочинения, а последующие за ним паттерны – его «преобразованием»; все паттерны оказываются функционально равноправны.

Таким образом, процессуальность репетитивных сочинений может обладать признаками как линейности, так и нелинейности. При этом безусловно преобладает линейная процессуальность репетитивной формы в опоре на «программирование» на основе числовых алгоритмов. В творчестве А. Пярта данный принцип, например, подкрепляется философскими воззрениями композитора о числе в музыке как символе красоты и гармонии и отражении в ней законов мирового порядка. Нелинейная процессуальность, основанная на принципах индетерминизма, как правило, используется ограниченно, в отдельных разделах репетитивной формы.

1. Делез, Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895 с.

2. Теория современной композиции : учеб. пособие / Г. В. Григорьева [и др.] ; под общ. ред. В. С. Ценовой. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.

«СИМФОНИЯ ЧЕТЫРЕХ ФЛЕЙТ» В. КОПЫТЬКО: К ВОПРОСУ О ВНУТРЕННЕЙ И ВНЕШНЕЙ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Е. В. Машковская,

*соискатель кафедры истории музыки
Белорусской государственной академии музыки*

Инструментальная музыка второй половины XX в. представляет собой уникальное явление, связанное с целым рядом экспериментов в области жанра, стиля, композиторских техник и исполнительской интерпретации. Теория синтеза искусств находит свое отражение в становлении такого жанра, как инструментальный театр. Опираясь на традиции, сложившиеся в творчестве композиторов предшествующих эпох, он достигает настоящего расцвета во второй половине XX в. в сочинениях Дж. Кейджа, Л. Берио, К. Штокхаузена, М. Кагеля, Дж. Крама и др.

В середине 1970-х гг. исследователи выделяют ряд примеров обращения к жанру инструментального театра в белорусской музыке, однако наиболее последовательно «сфера музыкального перформанса» разрабатывается в творчестве белорусских композиторов с 1990-х гг. [2, с. 18]. Среди отечественных авторов, которым в той или иной степени близок жанр инструментального театра, можно назвать В. Копытько, А. Гурова, В. Курьяна, В. Кузнецова, В. Воронова, Л. Симакович и др.

В своем диссертационном исследовании В. Петров приводит следующее определение: «инструментальный театр – жанр, произведения которого предназначены для сценической реализации, совмещающей музыкальные и театральные приемы, несут слуховую и визуальную/вербальную информацию, имеют конкретные элементы театрализации, направленные на выявление композиторской идеи» [3, с. 10]¹⁰. Основной отличительной чертой произведений данного жанра становится подчерк-

¹⁰ Однако В. Петров отмечает, что «определения инструментального театра, данные в различное время композиторами, работавшими в его рамках, исследователями, занимавшимися вопросами современной музыки, позволяют сделать вывод о том, что унифицированного определения жанра не существует» [3, с. 8].