

К вопросу о немзыкальных прообразах тематизма в репетитивных композициях

*Рецензент ПОРОХОВНИЧЕНКО М. Е., кандидат искусствоведения, доцент,
заместитель директора по учебной работе специального цикла Республиканской
гимназии-колледжа при Белорусской государственной академии музыки*

В статье рассмотрена проблема внетекстовых функций паттерна, являющегося основной структурной и тематической единицей репетитивной музыкальной формы. Авторам впервые исследуются основные немзыкальные прообразы паттернов (речевые интонации, графические изображения, математические алгоритмы), которые во многом обуславливают специфику процесса формообразования в репетитивных композициях.

The article is dedicated to the problem of extra-textual functions of the pattern, the primary structural and thematic unit of the repetitive musical form. The author investigated basic extra-musical patterns pre images (voice intonation, graphics, and mathematical algorithms) that determine the specificity of the forming process of the repetitive compositions.

Введение. Музыкальные направления «новая простота» и минимализм, сформировавшиеся во второй трети XX в., воплощают новые принципы музыкального мышления в современной музыке на этапе смены художественной парадигмы. В рамках данных направлений формируется новая эстетика музыкального творчества (характеризующаяся повышенным вниманием к первоэлементам музыкальной ткани -- звукам, паузам, простейшим акустическим сочетаниям, а также нивелированием в сочинениях индивидуально-авторского начала), создаются новые техники композиции (репетитивная техника, техника фазового сдвига, репетитивные каноны и др.). «Новая простота» и минимализм обусловили возникновение и нового типа музыкальных форм, созданных на основе репетитивного метода композиции – *репетитивной формы*, которая является разновидностью вариационно-остинатных форм.

Основной структурной единицей репетитивной формы является многократно повторяемый (с минимальными изменениями) паттерн, масштабы которого могут различаться -- от однозвука, мельчайших синтаксических структур до развернутых построений (вплоть до уровня частей цикла). Характерной особенностью паттернов является их интонационная и гармоническая простота: чтобы придать репетитивным сочинениям надындивидуальный и вневременной характер, композиторы максимально «обезличивают» основной «строительный элемент» сочинения, прибегая к простым, универсальным мелодическим, гармоническим и ритмическим формулам, вплоть до общих форм звучания.

В этих условиях актуализируется проблема тематических функций паттерна как презентанта и объекта развития репетитивной формы. В современном музыкознании одним из приоритетных направлений исследований является определение внетекстовых функций в связи с музыкально-интонационными прообразами паттернов. Так, вопросы музыкально-стилевых прообразов тематизма репетитивных сочинений многогранно освещены в трудах М. Катунян [1], [2], А. Кром [3], В. Грачева [4], И. Двужильной [5],

Т. Чередниченко [6] и др. Среди наиболее устойчивых музыкальных прообразов исследователи выделяют стили и жанры, сформировавшиеся до Нового времени: архаические пласты фольклора, литургическая музыка Средневековья и др. Менее изученной остается сфера *внемusыкальных прообразов паттернов*, освещение которой позволило бы наиболее точно установить функциональный статус тематических элементов репетитивной формы и определить принципы формообразования в условиях репетитивной техники.

Цель данной статьи – определение основных внемusыкальных прообразов паттернов в репетитивных композициях на примере сочинений А. Пярта, В. Мартынова, Г. Пелециса и Н. Корндорфа.

Основная часть. В репетитивных сочинениях внетекстовые связи тематизма во многом обусловлены эстетическими требованиями «новой простоты» и минимализма. Отказ от новаторских поисков в области музыкального языка, стремление «очистить» музыку от «поздних продуктов цивилизации» (по выражению А. Пярта) привели к снижению роли индивидуально-авторского начала в сочинениях минималистов, а также актуализации музыкально-стилевых моделей прошлых эпох. В репетитивных сочинениях А. Пярта, В. Мартынова, Н. Корндорфа и Г. Пелециса отчетливо проявляются интонационные связи с различными музыкальными и немusыкальными явлениями, которые становятся прообразами для музыкальных тем репетитивных сочинений.

Среди *внемusыкальных прообразов паттернов* наиболее значимыми в репетитивных композициях (как в вокальных, так и в ряде инструментальных сочинений) выступают *речевые интонации*. Например, инструментальные партии сочинения для струнного оркестра «Trisagion» А. Пярта (1992) представляют собой музыкальную интерпретацию двенадцати предначинательных молитв (каждая в партитуре обозначена цифрой), с которых, по обыкновению, начинается любое православное Богослужение. Тексты молитв даны на церковно-славянском языке и выписаны под партитурной строкой в строгом соответствии с нормами просодии. Параметры молитвенного текста (число слогов, ударения, фразировка, пунктуация, особенности общей композиции) всецело регламентируют все нюансы музыкальной ткани, что указывается автором в предварительных комментариях в партитуре произведения.

А. Пярт «Trisagion», mm. 2-7

The image shows a musical score for Violin I and Viola. The top staff is for Violin I and the bottom staff is for Viola. The music is in a minor key with a common time signature. Dynamics include *pp* and *p*. There are slurs and accents over the notes. Below the staves, the text 'и - мя От - ца' and 'И Сы - на' is written under the notes, corresponding to the lyrics of the prayer.

Каждое слово молитв обособляется и выделяется в музыкальном тексте «Trisagion», все знаки пунктуации в молитвенном тексте музыкально выражаются через длительные паузы (чаще всего генеральные паузы; в каждом разделе их количество колеблется от двух до шести). Ударные слоги здесь совпадают с началом каждого нового такта и выделяются звуковысотной и ритмической. Так, звук, соответствующий ударному слогу, оказывается наиболее удаленным от центрального тона е и характеризуется большей временной протяженностью. Окончаниям вербальных фраз соответствует увеличение ритмических длительностей. Большое значение для формирования М-голоса имеет количество слогов в слове: двухсложные слова интонационно оформляются в виде секундового хода, трехсложные – нисходящим ходом от терции к примае; и т.д.

Пространственные представления в сочинениях А. Пярта, В. Мартынова, Н. Корндорфа и Г. Пелециса воплощаются за счет традиционных фактурных приемов изображения пространства – имитации отзвука (эхо), изменения степени плотности и разреженности музыкальной ткани, использования крайних регистров и т.д. Например, в третьей пьесе «Холодный туман» из Сюиты № 4 для фортепиано Г. Пелециса музыкальный пейзаж создается прежде всего фактурными средствами: это предельная «прозрачность» музыкальной ткани, господство консонантных созвучий, звенящее «обертонное облако», возникающее благодаря редким сменам педали. Главной фактурной особенностью данной пьесы является принцип эхо (в сочетании с методом репетитивности) – на двузвучный паттерн (начальный ход на малую сексту) в верхнем регистре отвечает подобный паттерн в среднем регистре.

Композиторы иногда применяют электронные средства создания особых акустических эффектов. Ярким примером тому может служить композиция для фортепиано «Ярило» Н. Корндорфа, где наряду с использованием магнитофона особой конструкции с отдельным включением записывающей и воспроизводящей головок также осуществляется регулирование уровня громкости отдельных разделов сочинения при помощи микрофонов (например, в третьем разделе, согласно авторским ремаркам, резкий динамический спад и прояснение фактуры в партии фортепиано «компенсируется» при помощи электронного усиления звука).

Передача *пространственных, зрительных ощущений* в репетитивных сочинениях нередко связана и с музыкальным воплощением *графических рисунков*, выражающих основную идею музыкальной композиции. Таким немusическим прообразом *tintinnabuli*-сочинений А. Пярта становится авторский предварительный *графический рисунок*, фиксируемый исключительно в рукописях композитора, а затем «оплотняемый» в музыкальной ткани.

Графическое изображение-«пояснение» носит у Пярта личный, интимный характер. Рисунки и графические наброски композитора, часто спонтанные, эскизные по технике исполнения, фиксируют момент импульса и начала оформления замысла музыкального произведения. Они также выступают в качестве дополнительных факторов музыкального структурирования. Графическим изображениям А. Пярта свойственна геометрическая схематичность – спираль, круг, треугольник, фрактальная форма, зеркально-симметричные фигуры (в том числе, линии в виде крыльев, нередки и рисунки типа орнаментов). Все они носят надындивидуальный характер и восходят, по сути, к древнейшим культурным знакам и символам.

Каждое графическое изображение, относящееся к конкретному сочинению, раскрывает сущностную сторону замысла музыкальной формы. Например, к двойному концерту «*Tabularasa*» А. Пярт сделал три рисунка – два к первой части – «*Ludus*» и один ко второй – «*Silentium*». Масштабный рост паттернов, сопровождающийся постепенным повышением динамического уровня, в первой части концерта ассоциируется у композитора с расширяющимися витками спирали (А. Пярт в данном случае изображает два вида спирали – с расширяющимися окружностями и треугольниками). Симметрично организованная петлеобразная фигура, заключающая в себе элементы *знака бесконечности*, отражает поступенное «мятниковое», синусоидальное расширение звукоряда вверх и вниз от главного тона во второй части концерта. Особенности ритмической организации «*Arbos*» были оригинально отражены композитором в двух графических изображениях. Использование геометрической прогрессии при моделировании ритмического рисунка в трех фактурных пластах автор запечатлел в виде *древа*, которое оказывается сложным как симметричная *фрактальная фигура*.

Одним из устойчивых немusических прообразов в репетитивных композициях А. Пярта, В. Мартынова, Н. Корндорфа и Г. Пелециса выступают *числовые закономер-*

ности и математические алгоритмы, действие которых прослеживается на разных уровнях музыкального целого: от звуковысотных параметров музыкальной ткани до композиционной структуры формы. Строгая числовая организация параметров музыкального языка открывает рациональный план композиции, непосредственно не воспринимаемый слушателем, однако имеющий принципиальное значение в формообразовании. Сами композиторы неоднократно указывали на особую роль числа и числовых отношений как символов гармонии (в широком смысле), подчеркивали значимость числовых пропорций в строении своих сочинений. Например, А. Пярт, опираясь на представления о том, что «...все в мире приводится в порядок числовыми отношениями» [7, с. 132], наследует многовековые традиции понимания числа в музыке как символа красоты и гармонии, отражения в музыке законов мирового порядка.

С помощью числовых закономерностей композиторы программируют процесс музыкального развертывания, своеобразно математически «рассчитывают» форму. Все элементы музыкального целого – ритмика, динамика, регистры, звуковысотное поле мелодии, а также интонационный «строй» паттернов – осмысливаются авторами с позиций градуированных шкал. Математический расчет в сочинениях проявляется в постепенном увеличении или уменьшении (соответственно при использовании принципов аддиции и субстракции) звуковысотного объема паттерна, количества голосов фактуры, в поступенном смещении звеньев секвенции, изменении громкостной динамики и др.

Часто числовые закономерности применяются композиторами не только для «рассчитывания» параметров музыкальной ткани и композиционной структуры, но и кладутся в основу содержания сочинения. Например, в творчестве В. Мартынова математические алгоритмы, лежащие в основе вокальных репетитивных сочинений (написанных на сакральные тексты), продиктованы христианской числовой символикой.

Так, в крупном хоровом сочинении, жанрово близком оратории «Плач Иеремии» (полное название «Плач Иеремиев. Книга "Плач Иеремии", положенная на пение») В. Мартынова алгоритмический метод композиции, опирающийся на многоуровневую систему числовых и буквенных символов, проявляется во всех пяти главах «Плача». Каждая глава (кроме третьей) содержит по 22 стиха, которые начинаются с одной из 22 букв древнееврейского алфавита, который по словам композитора, представляет модель мира, а пропеваемые в начале каждого стиха буквы алфавита «символизируют перечисление всех предметов и явлений, существующих в мире» [8, с. 68]. В каждой главе 22 стиха разбиты на мелодические группы (паттерны), «состоящие из трижды повторенных семерок плюс один, или из семи повторений троек плюс один. В христианской символике 7 – есть число полноты этого мира, 3 – число Троицы, а 1 – число Единого Бога. Кроме того, семь плюс один дает число восемь, которое в православной традиции почитается числом будущего века и воскресения. Все эти числа и их комбинации являются основой мелодической структуры «Плача». Числовая комбинаторика жестко обуславливает мелодическую комбинаторику, чем утверждается единство буквы, числа и музыкального звука» [8, с. 68]. В «Плаче» связь между буквенным и числовым рядом раскрывается в еще одной математической закономерности: каждой букве согласно порядку появления в алфавите присваивается числовое значение, которое воплощается в музыке путем изменения в арифметической прогрессии количества звуков (звуковысотный объем) в паттернах.

Заключение. Таким образом, в репетитивных сочинениях А. Пярта, В. Мартынова, Г. Пелесца и Н. Корндорфа ярко выявляются внетекстовые функции тематизма: паттерны выстраиваются на основе как музыкальных (ориентация на исторические музыкальные стили и жанры), так и внемузыкальных прообразов (речевыми интонациями, пространственными представлениями, числовыми закономерностями). В стремлении нивелировать индивидуально-авторское начало композиторы намеренно привлекают

широкий внемузыкально-ассоциативный ряд, с помощью которого им удастся выявить онтологическую сущность музыки, обнаружить ее связь с общечеловеческими, вневременными символами, положенными в основу самой культуры.

С другой стороны, выбор в репетитивной композиции определенных речевых, пространственных, математических прообразов во многом обуславливает специфику процесса музыкального формообразования. Так, поглощение в репетитивных сочинениях сакральных молитвенных текстов, «омузыкаливание» основанных на циклических повторениях спиралевидных и фрактальных графических моделей, математическое программирование параметров музыкального языка на основе религиозной числовой символики усиливают идею репетитивности и формируют векторную направленность, детерминированность процесса, позволяющую преодолевать низкий уровень динамической энергии музыкального формования (что часто связано с поглощением медитативного состояния в музыке).

1. Катунян, М. И. Пение, игра и молитва: григорианский кантус в произведениях Владимира Мартынова / М. И. Катунян // Обсерватория культуры. – 2010. – № 4. – С. 78–85.

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

3. Кром, А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / А. Е. Кром; Нижегородская гос. конс. им. М. И. Глинки. – Н. Новгород, 2011. – 56 л.

4. Грачев, В. Н. Религиозная музыка А. Пярта и В. Мартынова: традиция, стиль: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / В. Н. Грачев; Саратовская гос. конс. (академия) им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2013. – 49 л.

5. Двужильная, И. Ф. Американский музыкальный минимализм / И. Ф. Двужильная. – Минск : А. Н. Вараскин, 2010. – 282 с.

6. Чердниченко, Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. / Т. В. Чердниченко. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 584 с.

7. Маккарти, Дж. Арво Пярт: Правда очень проста / Дж. Маккарти; пер. Е. Михалченкова // Советская музыка. – 1990. – № 1. – С. 130–132.

8. Мартынов, В. И. Книга «Плач Иеремии», положенная на пение / В. И. Мартынов. – М. : Альманах «Менон» театра «Школа драматического искусства», 1996. – 233 с.

Статья поступила в редакцию 02.12.2014