

– отражал музыкальные потребности населения;
– транслировал профессиональные знания на уровень обыденных представлений;
– был источником рекламы;
– реализовал функцию «путеводителя» по музыкальной жизни страны и зарубежья.

Отдельный интерес в исследовании может составить записная книжка календаря. Накопленная

в данном разделе информация о жизни владельца и его окружения (личные записи любого свойства) – это текст повседневной культуры, представляющий и характеризующий «духовный быт» (О. Егоров) своего исторического времени. В целом, журнал А. Габриловича создает широкие возможности для изучения музыкальной культуры начала XX в.

Список использованных источников

1. *Абрамов, В.* Земская корреспондентская сеть в Московской губернии / В. Абрамов // Социологические исследования. – 1996. – № 5. – С. 129–132.
2. *Габриловичи* (музыкальные критики) / Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (1890–1907) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://brokhaus.ru/description/gabrilovich/23184>. – Дата доступа: 18.01.2014.
3. *Глушкова, О.* К читателю / О. Глушкова // Русское музыкальное общество (1859 – 1917): История отделений / ред.-сост. О. Глушкова. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – 536 с.
4. Календарь и записная книжка земского корреспондента Московской губернии на 1916 год [Text] / Моск. Губ. зем. управа, Стат. отд.-ние. – М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1916. – 334 с.
5. Музыкальный календарь А. Габриловича: справочная и записная книжка / сост. А. Габрилович. – СПб.: Муз. изд-во «Руслан», 1895–1916.
6. *Риман, Г.* Музыкальный словарь / пер. с нем. Б. Юргенсона, доп. рус. отд.-нием. – М.: Директмедиа Паблишинг, 2008. – CD-ROM.

Summary. The author analyzed Musical Calendar by A. Gabrylovych as a publishing phenomenon of late XIX – early XX centuries, determined significance in the cultural life descriptive of its time. The author underscores relevancy of studying «Musical Calendar» and similar publications as valuable sources of data facilitating research of domestic musical culture.

Статья поступила в редакцию 8.02.2014

УДК 78.071.1(470)«19/20»(092)Мартынов В

О. Б. Лойко

РЕПЕТИТИВНОСТЬ В «PASSIONSLIEDER» В. МАРТЫНОВА: «ТАЙНА ПОВТОРЕНИЯ И РАЗЛИЧИЯ ОДИНАКОВОГО»



Лойко Ольга Брониславовна – аспирант кафедры теории музыки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», преподаватель Минского государственного музыкального колледжа им. М. И. Глинки

Аннотация. В современном музыковедении в русле разработки проблем репетитивности как метода организации музыкального материала постепенно актуализируются вопросы, связанные с индивидуально-авторским претворением данного метода. Проблемы индивидуальной трактовки репетитивного метода в музыке В. Мартынова все чаще становятся предметом музыковедческих исследований. В «Passionslieder» для сопрано и камерного оркестра применение репетитивной техники на разных уровнях музыкального целого обуславливается особенностями строения поэтического первоисточника, ориентацией на музыкальные жанры, которые усиливают идею репетитивности.

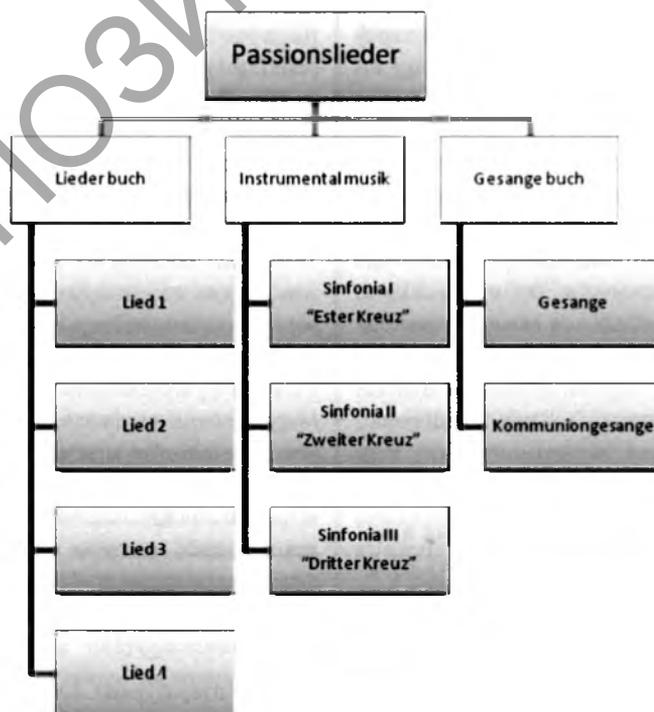
«Перед нами три совершенно одинаковые музыкальные части с разными названиями: “Первый крест”, “Второй крест” и “Третий крест”. Можем ли мы пронаблюдать в процессе слушания, на какой из частей наше внимание оживает, а на какой остается мертвым? И вообще постоянно слушая одно и то же, остаемся ли мы одним и тем же? Да и что такое это “одно и то же”? Именно этой тайной “одного и того же” и занимается минимализм», – так комментирует Владимир Мартынов одно из своих ранних репетитивных сочинений «Passionslieder» («Страстные песни») для сопрано и камерного оркестра (1977), написанное в годы стилевого перелома, в период отказа композитора от авангардных техник и поворота к «новой простоте» [2, с. 70]. Это высказывание Мартынова концентрирует вопрос о сущности феноменов минимализма и репетитивности в современной музыке.

В основу «Passionslieder» Мартынова положены религиозные стихи Иоганна Вейцера (на немецком языке), воплощающие восторженную молитву ко Христу и повествующие о чуде обретения Креста Господня св. Еленой. Текст стихотворения указывает на эпизод, который содержится в жизнеописаниях святой: по преданию, чудо обретения свершилось после прикладывания умершего к трем найденным в пещере крестам – до тех пор, пока он не ожил на Кресте Господнем. Мартынов использует идею повторности действия, заложенную в библейском сюжете, и опирается на элементы повторности в поэтическом тексте молитвенного стиха Вейцера (повтор начальной и двух заключительных строк в каждой из

пяти строк), воплощая их средствами репетитивности (см. комментарии композитора в Приложении 2).

Композитор относится к минимализму и репетитивности «не как к композиторскому методу и не как к одному из направлений современной музыки, но как к духовной дисциплине и даже как к некоему роду религиозного служения» [2, с. 72]. Поэтому, обосновывая применение принципов репетитивности в «Passionslieder», Мартынов привлекает еще один христианский сюжет – обращение апостола Павла к коринфянам об отказе от возможностей знания человеческой мудрости с целью знания единственной божественной истины: «Музыка минимализма – это преодоление страха перед необоримой убедительностью слов человеческой мудрости. Минимализм – это апелляция “не к мудрости человеческой, но к силе Божией”, а “Passionslieder” – есть не что иное, как минималистская попытка стать “не знающим ничего, кроме Иисуса Христа, и притом распятого”» [2, с. 70].

Композитор создает трехчастный цикл: 1) Lieder buch (Книга песен); 2) Instrumentalmusik; 3) Gesänge buch (Книга песен или Сборник псалмов) и Kommuniongesänge (Песня причастия). В четырех песнях первой части цикла (Lied 1, Lied 2, Lied 3, Lied 4) повторяется текст стихотворения. Во второй части цикла в трех инструментальных симфониях (Sinfonia I «Ester Kreuz», Sinfonia II «Zweiter Kreuz», Sinfonia III «Dritter Kreuz»), посвященных трем обретенным св. Еленой крестам, повторяется один и тот же музыкальный материал. В третьей части (№ 8 Gesänge и № 9 Kommuniongesänge) снова «дословно» повторяется текст пяти строк стихотворения с новым рефреном.



Мартынов в «Passionslieder» усиливает эффект репетитивности за счет ориентации на те музыкальные жанры, в формообразовании которых заложен принцип повторности. Среди них – средневековые светские жанры баллады, рондо и виреле, в основе которых лежит принцип музыкальной повторности при обновлении поэтического текста с рефренным повторением отдельных строк. В данном ряду стоит и немецкая Lied¹ – многоголосная полифоническая песня, зародившаяся в условиях средневековой городской культуры миннезанга, восходящая к музыкально-поэтической традиции трубадуров и труверов и впоследствии повлиявшая на формирование протестантского хора.

Заметим, что в «Passionslieder» Мартынов создает аллюзии и на стиль эпохи романтизма, в частности, на немецкую романтическую lied и песни Шуберта (ориентация на австро-немецкие музыкальные традиции во многом обусловлена тем, что поэтический первоисточник входит в круг явлений протестантской культуры). Куплетная форма, типичная для вокальных миниатюр этих эпох, основанная на принципе повторности музыкального текста при обновлении поэтического, используется в цикле «Passionslieder» в ключе принципов репетитивности, которая, в свою очередь, понимается композитором не как явление современной музыки, но как глубинное свойство музыкального сознания.

В формообразовании «Passionslieder» Мартынов также задействует барочные формы и жанры, основанные на принципе повторности, и применяет технику basso ostinato и форму куплетного рондо в восьмой части цикла. Композитор воссоздает особый тип барочной процессуальности, заключающийся в длительном сохранении одного образного качества, пребывании в одном состоянии, выражающем определенный аффект².

¹ Немецкий термин Lied в разные исторические периоды относился к разным музыкальным явлениям. Термин Lied появляется в рыцарских песнях миннезингеров (В. фон дер Фогельвейде); позднее им обозначали произведения мейстерзингеров (например, самого известного среди них – Г. Сакса), полифонические песни XVI в. (Л. Зенфль, О. Лассо), песни XVII в. с аккомпанементом типа basso continuo (А. Кригер), песни XVIII в. (вокальное творчество Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена), песни Германии романтической эпохи (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Вольф, Р. Франц, Р. Штраус и Г. Малер).

² Барочная стилистика просматривается в «Страстных песнях» и в применении полифонического письма в инструментальных разделах (канонические имитации), в гармоническом языке цикла (стилизиция раннеклассической гармонии с элементами модальности, «золотые» секвенции и проч.), мелодике (мотив креста в Lied 4). Избранный автором исполнительский состав сочинения также типичен для стиля барочных произведений: струнный оркестр с клавесином и солирующими флейтой и скрипкой. Заметим, что изложение партий контрабаса и клавесина нередко стилизовано в духе basso continuo.

Подобное соединение различных музыкально-стилевых моделей в одном сочинении выражает ключевой аспект эстетики Мартынова: в современных сочинениях невозможно создание нового материала, современные авторы могут создавать музыкальные объекты методом *бриколажа*, суть которого заключается в оперировании готовыми наборами формул (Мартынов использует понятие и термин К. Леви-Стросса)³. В противовес понятию «композиция» Мартынов выдвигает термин «*посткомпозиция*» – не сочинение, а соподчинение различных готовых моделей, сложившихся в музыкальном искусстве прошлых эпох.

Цитирование музыкальных стилей прошлого Мартынов напрямую связывает с принципом репетитивности, благодаря чему сам термин «репетитивность» начинает трактоваться расширительно: «Принцип репетитивности может проявляться не только в повторении формулы-паттерна. Повторение стиля, манеры композитора давно ушедшей или не столь отдаленной эпохи также могут рассматриваться как проявление репетитивности» [3, с. 266].

Репетитивность проявляется в цикле «Passionslieder» на разных уровнях формообразования. В каждой части цикла композитор выстраивает репетитивную форму на основе точной повторности мелодико-ритмических комплексов (паттернов) с варьированием их тембровой окраски. Например, в Lied 1 мелодия исходного паттерна, состоящая из двух фраз повторного строения с волновым гаммообразным движением, повторяется без изменений 24 раза (при исполнении всех куплетов). Благодаря строению мелодии, этот паттерн воспринимается как законченное построение, которое по систематике Т. Кюрегян можно определить как уменьшенный период (состоящий из двух двутактовых предложений) (см. Приложение 1, Пример 1).

Тембровые изменения паттерна запрограммированы: он поочередно проводится в партиях солирующих флейты и скрипки, к которым позже присоединяется и сопрано, каждое четное проведение паттерна озвучивается двумя инструментами.

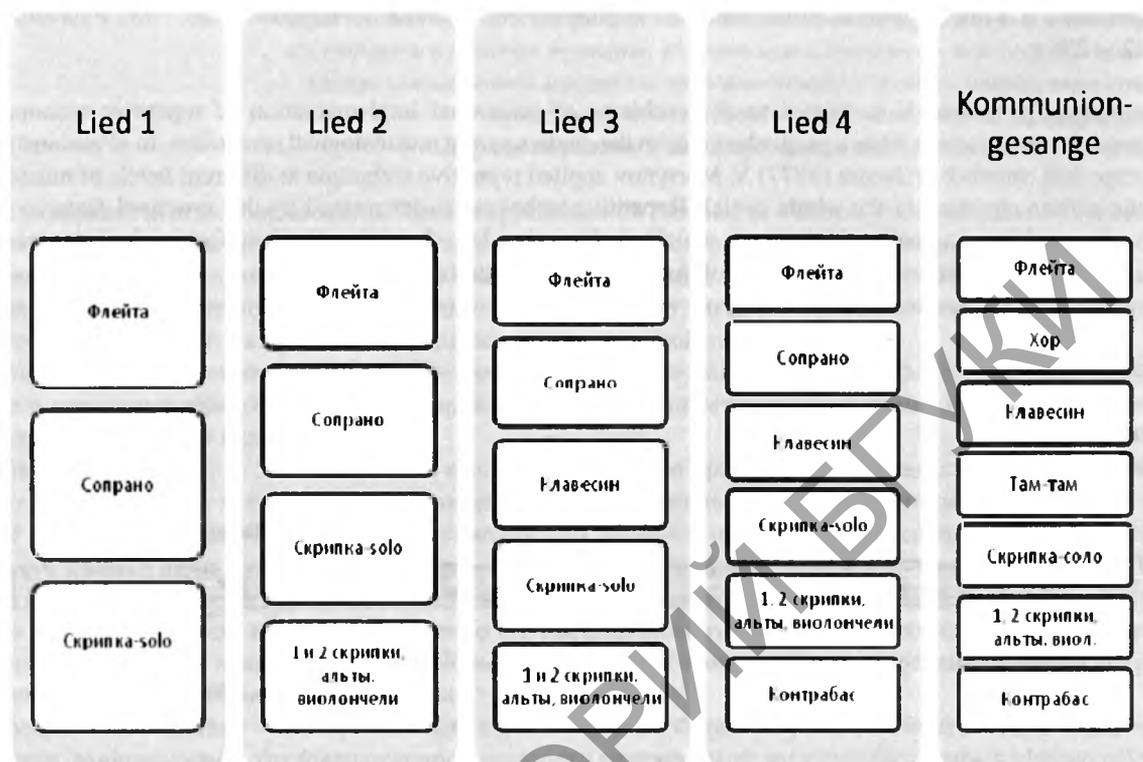
Метод точных повторений паттерна применяется и в других частях. Композитор проводит тембровое варьирование паттернов в каждой из них и после-

Исследуя особенности инструментовки в творчестве Мартынова, в частности в «Страстных песнях», В. Грачев отмечает, что при выборе инструментария композитор часто ориентируется на ансамбль старинной музыки «Opus posth» (руководитель Татьяна Гринденко). Именно для данного ансамбля аранжировано большинство религиозных вокально-инструментальных и инструментальных сочинений Мартынова («Осенний бал эльфов», «Requiem» и др.) [1].

³ В литературных сочинениях и многочисленных интервью Мартынов, отвечая на вопрос о месте композитора в мире современной музыкальной культуры, выносит окончательный приговор: время композиторов и их опусов ушло в прошлое.

довательно увеличивает в цикле количество исполнителей: в первой части участвуют только солисты (сопрано, скрипка и флейта), во второй части присоединяется струнная группа без контрабаса, в третьей

части в инструментальный состав включается клавесин, в четвертой – контрабас, в девятой – там-там. За счет этого в цикле создается линия фактурно-динамического крещендо.



Репетитивность на уровне цикла в сфере мелодики реализуется в сочетании с методом колорирования – техники мелодического варьирования, получившей распространение в музыке XIV – XVI вв. Сущность колорирования заключается в добавлении к тону основного напева многочисленных вспомогательных и проходящих звуков. Так, в Lied 2 и Lied 3 после двойного проведения первоначального паттерна осуществляется мелодическое колорирование (на основе дробления на секундовые мотивы в Lied 2 и введения мотива опевания в Lied 3). В Lied 4 при мелодическом варьировании изменяется структура первоначального паттерна: двухтактные построения объединяются в четырехтактные структуры единого строения.

Использование техники колорирования в условиях репетитивности прослеживается и в восьмом номере – самой развернутой вокальной части «Passionslieder». Точные повторения паттернов в вокальной партии чередуются с инструментальными отыгрышами в партиях солирующих флейты и скрипки. Нисходящие гаммообразные ходы в первых проведениях инструментальных партий, выдержанные в четвертных длительностях, при последующих повторениях постепенно диминуируются, «обрастают» мелодическими опеваниями и обогащаются другими мелодическими фигурами (см. Приложение 1, Примеры 2-4).

Таким образом, репетитивность (точная повторность, а также вариантная повторность на ос-

нове техники колорирования) является ведущим принципом формообразования в «Passionslieder» и реализуется на разных уровнях музыкальной формы (от строения паттерна до репетитивности на уровне цикла). В «Passionslieder» принцип репетитивности, во многом обусловленный повторностью действия библейского сюжета и строением поэтического первоисточника, Мартынов использует для воплощения христианской идеи духовного единства. Помимо репетитивности, идея единства выражается посредством использования предельно обобщенных, типизированных мелодических формул на основе средств раннеклассической гармонии, что позволило композитору соединить в «Passionslieder» жанрово-стилевые черты, присущие музыке разных эпох, в которых принцип повторности является ведущим принципом формообразования (рефренные формы светских средневековых жанров, барочное basso ostinato, куплетная форма немецкой романтической lied).

Своеобразным открытием Мартынова в сфере репетитивной музыки стало воплощение идеи «различия одинакового», лежащей в плоскости музыкального восприятия: при общем векторе развития (крещендирование в инструментовке и мелодике) расстановку драматургических узлов композитор рассматривает как задачу слушателя («оживление внимания» при многократном повторении).

Список использованных источников

1. *Грчев, В.* Религиозная музыка В. Мартынова: претворение оstinатности в фактурно-тембровой палитре / В. Грчев // Педагогика искусства: электр. науч. журнал учреждения Рос. академии образования «Институт художественного образования». – Вып. 3. – М., 2012. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.art-education.ru/AE-magazine/...3.../Grachev_21_10_2012.pdf – Дата доступа: 05.05.2014.
2. *Мартынов, В.* Время Алисы / В. Мартынов. – М.: Классика-XXI, 2010. – 256 с.
3. *Мартынов, В.* Конец времени композиторов / В. Мартынов; послесл. Т. Чердниченко. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.

Summary. The article is dedicated to the problems of individual implementation of repetitive technique in V. Martynov's music, which takes a particular place in the contemporary musicological researches. In «Passionslieder» for soprano and chamber orchestra (1977) V. Martynov applied repetitive technique at different levels of music form (from the pattern structure to the whole cycle). Repetitive technique is determined by the structural features of the poetic source and focusing on musical genres, which reinforce the idea of repetition (refrain forms of secular medieval genres, baroque basso ostinato, couplet form of the German romantic Lied).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Нотные примеры

1. «Passionslieder», Lied 1, т. 1–4.



2. «Passionslieder», № 8 Gesänge, т. 1–4.

3. «Passionslieder», № 8 Gesänge, т. 25–29.

4. «Passionslieder», № 8 Gesänge, т. 240–243.

Приложение 2

Приложение к аудиодиску
с записью «Страстных песен» (2004)

«И когда я приходил к вам, братия, приходил возвестить вам свидетельство Божие не в превосходстве слова или мудрости, ибо я рассудил быть у вас незнающим ничего, кроме Иисуса Христа, и притом распятого, и был я у вас в немощи и в страхе и в великом трепете. И слово мое и проповедь моя не в убедительных словах человеческой мудрости, но в явлении духа и силы, чтобы вера ваша утверждалась не на мудрости человеческой, но на силе Божией».

Первое послание к коринфянам святого апостола Павла (2: 1-5)

Если перевести эти слова апостола Павла из религиозной плоскости в плоскость музыкальной эстетики, то вполне возможно посчитать их не просто оправданием или обоснованием минималистских методов, но самым настоящим манифестом минимализма. В самом деле: отказавшись от соблазна множественных возможностей знания, зная только что-то одно, и зная только это одно, только это одно непрестанно повторять и повторять – не в этом ли заключается смысл и минимализма, и репетитивной техники?

Конечно же, для современных композиторов, пишущих сложнейшие партитуры и придумывающих все новые и новые «музыкальные средства выражения», такое непрестанное повторение одного и того же будет представляться просто идиотизмом.

Как-то мэтр авангарда 50-х Пьер Булез высказал мысль, что при огромном арсенале средств, которым обладает современная музыка, минимализм видится ему примитивным, не стоящим внимания искусством.

Но что есть этот самый «огромный арсенал средств, которым обладает современная музыка»? Не есть ли это всего-навсего лишь «убедительные слова человеческой мудрости», от которых отказался апостол Павел, придя проповедовать коринфянам? Конечно же, страшно отказываться от убедительности этих слов. Страшно терять привычную почву под ногами. Именно поэтому, проповедуя в Коринфе, апостол Павел находился «в немощи и в страхе и в великом трепете». Но не преодолевший этого страха так и останется навсегда гражданином «государства человеческой мудрости».

Музыка минимализма – это преодоление страха перед необоримой убедительностью слов человеческой мудрости. Минимализм – это апелляция «не к мудрости человеческой, но к силе Божией», а «Passionslieder» – есть не что иное, как минималистская попытка стать «незнающим ничего, кроме Иисуса Христа, и притом распятого». В минимализме заключена тайна повторения, тайна одинаковости, тайна различия одинакового. Чтобы ухватить суть минимализма, следует вспомнить историю обретения креста, на котором был распят Христос. Когда усилиями равноапостольной Елены были найдены и откопаны три креста, на которых были распяты Христос и два разбойника, то присутствующие обнаружили, что кресты эти абсолютно одинаковы, и что никакое исследование и рассуждение не способны указать на тот крест, ради которого и были предприняты все усилия ищущих. В это время рядом проходила похоронная процессия, и кому-то пришло в голову взять тело умершего с тем, чтобы поочередно возложить его на каждый из крестов. Когда на одном из найденных крестов умерший ожил, то все поняли, что этот крест и есть тот самый крест, на котором был распят Христос. Конечно же, обнаружение различия в одинаковом при помощи оживающего покойника – это крайний случай. Но вот перед нами три совершенно одинаковые музыкальные части с разными названиями: «Первый крест», «Второй крест» и «Третий крест». Можем ли мы пронаблюдать в процессе слушания, на какой из частей наше внимание оживает, а на какой остается мертвым? И вообще постоянно слушая одно и то же, остаемся ли мы одним и тем же? Да и что такое это «одно и то же»? Именно этой тайной «одного и того же» и занимается минимализм.

Владимир Мартынов

Статья поступила в редакцию 16.05.2014