

Вячеслав ГРАЧЕВ

**«НОВАЯ ПРОСТОТА» И МИНИМАЛИЗМ – СТИЛЕВЫЕ
ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ
(на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова).**

The title of article: The article “New Simplicity” and minimalism - stylistic trends in contemporary art (for example, works by A. Part and B. Martynov)

Abstract

The article “New Simplicity” and minimalism - stylistic trends in contemporary art (for example, works by A. Part and B. Martynov) comprehends religious works by Arvo Part and Martynov, in the context of the new stylistic trends of simplicity and minimalism. In the view of the investigator fall as differences in individual handwriting and features of the style, and the coincidence of some positions and creative aspirations studied composers.

Keywords: style, trend, “new simplicity”, minimalism, repetition, additivity, numerical calculation, the binary oppositions.

Грачев Вячеслав Николаевич, 1948 г/р, г. Москва, кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментовки и чтения партитур Военного института (Военных дирижеров) Военного университета. Адрес: 125130, Москва. Ул. З. и А. Космодемьянских, д. 16, кор. 2, кв. 168. 119021,

Тел.: 8. 499 156 43 89 (д), 8. 903 744 1912 (м). E-mail: Gratch1948@yandex.ru

Минимализм двулик. Его корни – в традиции и в антитрадиции: в молитве и заклинании.

В. Медушевский [8, 108].

Отличительным качеством религиозного творчества Пярта и Мартынова, оказывается радикальное упрощение музыкального языка, по сравнению с предшествующим авангардным мышлением. Возрождая несложные по фонике обороты Средневековья, они используют современные идеи «новой простоты» и минимализма (Minimal art), проявившиеся в музыкальном искусстве в конце XX в. При этом они опираются на пересечение содержания интерпретирующего стиля и постмодернизма прошлого столетия с некоторыми «постулатами» Средневековья. Используя принципиальные аналогии, композиторы, как по гигантской радуге, переходят из современности в прошлое, не теряя ощущение новизны в творчестве. Их творческий метод можно понять как парадоксальное стремление – «вперед в прошлое». Минимализм – бледное, капризное «дитя» постмодернизма – помогает этому переходу, благодаря переключкам некоторых идей и поэтики «новой простоты» с мироощущением Средневековья. Анализ минимализма, наряду со статьями американских композиторов-минималистов, содержится в работах таких российских и зарубежных исследователей, как П. Поспелов, А. Кром, О. Кушнир, М. Катунян, Д. Андросова-Маркова, Г. Пецелис, К. Байер, О. Каунти, Т. Чередниченко, Н. Гуляницкая, С. Савенко, В. Медушевский и др. В них раскрываются как общие, так и конкретные закономерности минимализма, особенности его претворения в творчестве российских и западных композиторов.

В работах В. Медушевского содержатся важные оценки по поводу внутренней структуры минимализма и его отношения к традиции. Он пишет: «Минимализм есть техника оформления духовной жизни в звуках. Усмиряя прыгающее внимание, он останавливает привычный для нас лихорадочный бег сознания <...> Минимализм двулик. Его корни – в традиции и в антитрадиции: в молитве и заклинании. В молитве кающийся человек жаждет очищения, преображения, богоуподобления, дабы сподобиться теснейшей жизни с Богом. В заклинании – хочет не меняться, а менять все вокруг, чтобы все было по щучьему <...> велению и моему хотению» [8, 109].

Термин «новая простота», введенный в музыкальный обиход С.С. Прокофьевым в 1930-е гг. (он в конце XX в. обрел как бы второй смысл) и вновь проявившийся в середине 1970-х годов, поначалу, был воспринят как локальная игра в очередные «измы», которыми XX в. был уже столь богат. Но и позднее, когда ее важность была осознана, внутреннее

содержание «Новой простоты» долго оставалось вне поля зрения исследователей или вызывало иронические и даже уничижительные оценки исследователей. Например, Ю.Н. Холопов сравнивал минималистское сочинение с коллизией «пьесы Ионеско “Носороги”». Там постепенно все люди превращаются в носорогов <...> Так вот минимализм отличается <...> тем, что он только одного «носорога» производит, повторяя бесчисленное количество раз: носорог, носорог, носорог... По-моему, *это полная тупость* (выделено мной – ВГ.), при всем нашем внимании к какому-нибудь Филиппу Глассу» [16, 62]. Но и позднее, когда важность «новой простоты» в музыке была осознана, внутреннее содержание происшедшего поворота не сразу заинтересовало аналитиков. Одной из причин тому оказалось амбивалентное сочетание полярных толкований, заключенных в самом слове – простота. Простота ведь бывает разная. С ней связаны как многие недостатки человека (лукавство, притворство, глупость, тупость), так и высокие проявления его духа: святость, предельная ясность мироощущения.

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 претворил в религиозном творчестве последнее толкование «новой простоты», соединив простоту высказывания с оригинальной техникой *tintinnabuli*. А Мартынов ориентировался на репетитивный минимализм и аддитивно-субтрактивные приемы развертывания паттерна, сложившиеся у американских авторов в начале 1970-х гг.

В момент зарождения минимализма была продекларирована опора на диатоническую фоннику и трезвучие, избегаемые в «авангарде». В процессуальной стороне сочинения вместо композиционных приемов, присущих музыке Нового времени, минимализм ввел простоту дословного повторения паттерна – репетитивность. Иными словами, минималисты отказались от парадигмы музыкального мышления (i-m-t), присущей четырехсотлетней традиции высокопрофессиональной музыки. «Минимализировалась» подорванная предшествующими «измами» энергетика начального импульса (i), уничтожающей «атаке» подвергся статус произведения, связанный с развитием (m) избираемого композитором образа-темы. А ведь принципы сюжетной драматургии (i-m-t) – это едва ли не последнее, что еще связывало музыку XX в. с традицией. Что же ценного давал минимализм в содержательной стороне, взамен отрицаемого?

Содержание минимализма в момент зарождения, как уже отмечалось, демонстративно приравнивалось к нулю, к «ничто». Основные идеи минимализма фиксировались исследователями как пустота, механистичность и подражательность. Пустота

содержательной стороны. Механистичность как основа репетитивной техники и фонки конкретной музыки (метрономы, магнитофоны, хлопки). Подражательность – в неизменной повторности паттерна в процессе развертывания или когда исполнители один за другим играют один и тот же неизменный паттерн. Первооткрыватели минимализма провозгласили «Ничто» как объект содержания, а механическое асинхронное качание метрономов – в качестве новой формы развертывания в музыке. Не случайно первыми историческими аналогами минимализма стали архаичные языческие культуры древнего Китая, острова Суматры и Индии с их культурами поклонения иным богам. Обратимся к истории возникновения минимализма.

Зарождение минимализма

Минимализм появился в конце 1940-х гг. прежде всего как теоретическая концепция, некая философия музыкального творчества, стремящаяся стать музыкой. Сначала он получил обоснование в живописи США, где стал именоваться Minimal Art. В 1950-е гг. он развивался как оппозиция к абстрактному и экспрессионистскому направлениям в живописи. Его «коньком» было отрицание эмоциональных мотивов и обращение к воплощению простейших, обычно геометрических фигур: кругов, овалов, треугольников и т.п. Наиболее полное воплощение минимализм получил в скульптуре, в частности, в работах Карла Андре (Carl Andre), который использовал индустриальные материалы в своих модульных, составных композициях (сравнить: магнитофоны и осциллографы в музыке минималистов). С течением времени минимализм распространился в таких видах искусства, как поэзия и танец.

Зародившись в недрах живописи и скульптуры, минимализм со временем обнаружил себя как альтернативная идея в русле музыкального «авангарда» и долго, практически, до 1980-х годов развивался в его тени. И лишь к концу века стал постепенно вытеснять предшествующие течения и выходить на передний край мироощущения. В 1960-е годы он получил развитие в творчестве американских композиторов, таких как Терри Райли, Стив Райх, Ла Монт Янг и Филипп Гласс, а затем воплотился в музыке венгерских авторов: Ласло Шари, Бела Фараго, Тибора Семцова и др.

Как музыкальную концепцию минимализм впервые провозгласил Джон Кейдж – и весьма экстравагантным способом. В 1949 г. он прочитал «Лекцию о Ничто», которую объявил музыкальным произведением. А себя – ее автором и первым исполнителем. Важным принципом этого «произведения» был акцент на его формальной стороне (как сказать?) в ущерб содержанию (смысл музыки – «Ничто», пустота или – что угодно). Содержанием музыки, согласно концепции Кейджа, стало заполнение музыкального времени «Ничем».

Внутренняя пустота минималистского сочинения декларировалась в качестве его «смысла». Организованная структурно, она, как космическая черная дыра, втягивала в себя музыкальные проявления внешнего мира: его звуки, шорохи, возгласы людей, которые становились атрибутами минималистской концепции музыки. Кейдж говорил: «Нет ничего проще, чем видеть вещи такими, какие они есть: вот апельсин, вот лягушка, вот человек, который гордится... И все это существует вместе и не требует того, чтобы стараться что-то улучшить. Жизнь не нуждается в символе, каждая вещь просто является собой: *видимым проявлением невидимого Ничто* (курсив мой – ВГ.)» [18, 8].

В последнем тезисе Кейджа содержалось противоречие. Если невидимое «Ничто» проявляется в видимом, в конкретной вещи, в артефакте, это уже не ничто, а нечто. Кроме того, проявление «невидимого Ничто» в каком-либо предмете или тексте говорит о том, что оно (материальное проявление) оказывается как бы его свидетельством, символом. Таким образом, Кейдж, «открещиваясь» от ассоциативного мышления в идейном спектре минимализма, невольно акцентировал потенциал иносказания и символического письма, прикровенно содержащийся в нем.

Чтобы подчеркнуть безразличие к содержанию «Лекции», Кейдж в IV части (всего в «Лекции» их пять) семь раз дословно повторял предыдущий текст, увеличивая лишь порядковые номера разделов. Так «пустотность» содержания в минимализме переходила в механическую повторность (репетитивность) на уровне структуры. Ведь если не важно, что говорить, можно бесконечно повторять одно и то же, спонтанно переинтонируя акценты внутри фразы или «играя» псевдосмысловыми оттенками внутри нее.

Несмотря на некоторые неувязки в концепции, изложенная Кейджем минималистская идея оказалась плодотворной для последующих композиторов. Они поняли, что ничто уже по своей сути не способно породить нечто и что механическая повторность – причина постепенного «умирания» тезиса. И ради «спасения» любимейшей концепции внесли в нее некоторые поправки, которые оказали важное воздействие на весь облик минимализма. Последователи минимализма стали трактовать «Ничто» Кейджа не как ноль («зеро»), а как нечто близкое к нему. И прямую повторность – не только в качестве простого замирания качающегося маятника, но и – как некую пружинку, позволяющую ему колебаться достаточно долго и даже с увеличением амплитуды. Поэтому зримым воплощением концепции минимализма для них оказалось принципиально бесконечное качание маятника и безостановочное движение по кругу или по спирали.

Механические образы и сама идея механистичности не случайно возникли в минимализме. Их генезис неразрывно связан с прагматизмом постиндустриального мироощущения

американца второй половины XX в., в сознании которого, как справедливо отметил П. Поспелов, «ощущение гармонии цивилизации и природы, "экологический строй" репетитивной музыки чувствуется так же ясно, как и ее техническая основа. Музыка постепенных процессов могла возникнуть лишь там, где пассажир поезда мог бесконечно долго наблюдать почти не меняющийся ландшафт (скажем, Канзаса, о чем говорил Кейдж в своей лекции)» [10, 77].

Обозначив отправную точку и обширные временные рамки – от древнего Китая до конца XX в., – композиторы-минималисты начали постепенно заполнять промежуточные «обертоны», созвучные крайним точкам нового музыкального направления. Они были найдены в древней традиции языческих культур (non-Western tradition). Статика созерцания и внутреннего сосредоточения, характерная для старинных философских школ Китая, Индии, Юго-восточной Азии и Африки, оказалась привлекательной для композиторов-минималистов младшего поколения. По мнению А. Кром, «существовали два [внеевропейских] центра притяжения, в наибольшей степени повлиявших на музыкальный язык минималистов: это завораживающая утонченность индийской раги и гипнотическая регулярность африканской барабанной техники <...> Импровизационная природа раги, ее незавершенность и медитативная созерцательность оказались созвучны минималистской эстетике, изначально тяготеющей к внеевропейским формам музицирования» [4, 210]. На Стива Райха большое влияние оказала балинезийская (о. Калимантан) и африканская традиции. На Терри Райли и Ла Монта Янга произвела большое впечатление индийская рага, архаичная простота которой оказалась созвучной поискам минимализма в современной музыке, причем речь шла не о заимствовании, а о творческом претворении и ассимиляции.

Обретя точку опоры и обширные временные рамки от эпохи древнего Китая до конца XX в., композиторы-минималисты начали постепенно заполнять промежуточные «обертоны», созвучные крайним точкам нового музыкального направления. И они были найдены в западном Средневековье, где актуальными для минимализма оказались: старинный органум, мелизматический органум школы Нотр-Дам, нидерландская школа полифонии (Лассо, Обрехт) и школа строгого стиля в целом. Позднее к ним добавились некоторые аспекты барокко и романтизма. В то же время, значение языка XX в. в минималистском направлении в значительной степени сократилось. Будучи реакцией на переусложненность авангарда, минимализм отбросил многие находки XX столетия. А поиски новой простоты привели к актуализации многих ее аспектов в прошлом. При этом обращение композиторов к довозрожденческим формам статики, к простоте тезиса и репетитивным приемам его

развертывания в минимализме оказалось настолько оригинальным по отношению ко всему предшествующему в XX в., что, в принципе, позволило сочинять новую музыку на основе любых старинных идиом, даже не прибегая к их современному переосмыслению.

Поэтика минимализма

Структурные закономерности минимализма трудно отделить от его содержания. Как уже отмечалось, минимализм зародился сначала как идея, но с акцентом на принципах развертывания (статичность и репетитивность), в то время как содержание низводилось до уровня «О», пустоты. Поскольку семантика становилась как бы вторичной по отношению к структуре, многие важные идеи минимализма оказались связанными с его *формой*. Важнейшая закономерность формальной стороны минимализма – это репетитивная техника, обусловленная прямым, как бы неизменным повторением паттерна. Ее основоположником также считается Джон Кейдж, который после изложения концепции репетитивности в “Лекции о Ничто” одним из первых, наряду с М. Фелдманом, применил в музыке прием, ставший основой репетитивной техники минимализма.

Важной чертой минимализма, согласно концепции Кейджа, являлось постепенное, незаметное преобразование структуры. Поэтому в условиях неизменной повторности тезиса повысилось значение первичной, фонической стороны звука, его «самоценность». Одновременно, за «скобками» музыкального мышления оказались тема и серия, которые уступили место статичным мотивным микроструктурам – patterns (pattern – амер. – модель, выкройка), как бы не требующим преобразования, вариативности или динамического развития.

Минимализация интонационного уровня, сопровождаемая понижением энергетичности тезиса, благодаря перенесению акцента на его фоничку, вызвала к жизни адекватные формы процессуального бытования паттерна. По справедливому замечанию музыковеда, «композиторы-минималисты решительно отвергли исчерпавшую себя, по их мнению, концепцию “сочинения как объекта”» (Т. Адорно), связанную с идеей «целого как логической конструкции, основанной на свойствах памяти и организованной внутренними отношениями» [цит. по: 4, 210]. Дикурсивно-логические принципы музыкального развития, функциональная соподчиненность структурных элементов композиции (последнее, что объединяло авангард с традицией) ушли в прошлое. В минимализме их место заняла прямая повторность и статично-прямолинейное (а не этапное) развертывание тезиса. Форма приобрела застылый, “созерцательный” и как бы эпический строй. Ее музыкальные сегменты обособились, а функционально-логические связи (подобие-контраст) и основной принцип «доминималистской» драматургии: i-m-t отошли на второй план. Отправной

точкой, знаковым сочинением американского минимализма, сочиненным на основе репетитивной техники, считается «In C» Т. Райли (1964). Записанная на одной строчке, «In C», тем не менее, как и каноны в мессе Средневековья, является неким подобием многоголосного алеаторического канона, поскольку от 6-ти до 15-ти исполнителей на фортепиано могут вступать, повторяя паттерн, в любой последовательности, в любое время, и даже в любом темпе (в оригинале темповое обозначение отсутствует). С точки зрения гармонии композиция «In C» представляет собой модалное «перетекание» тонального «поля» из C-dur в g-moll. Но «модуляция» происходит не «по правилам», а чисто механистически, путем «вытеснения» с 1-го по 17-й сегмент в C-dur сегментами в e-moll (18-28-й) в процессе их репетитивного (дословного) повторения.

Несмотря на оригинальность музыки «постепенного процесса», дословное повторение паттерна оказалась все же не достаточным для того, чтобы создать импульс поступательного развертывания инструментальной композиции вне механической имитации. Она нередко заводила в тупик «самоуничтожения» музыкальный тезис. Композиторам-минималистам пришлось искать приемы, способствующие преодолению идеи «торможения» (завершения) в инструментальном сочинении, создаваемом в рамках репетитивной техники (в вокальной пьесе развертывание могло происходить за счет переинтонирования обновляемым словом неизменного музыкального сопровождения). Параллельно происходило отступление от фоники «конкретного» инструментария (метрономы, магнитофоны, хлопки) в сторону реставрации традиционной музыкальной интонации.

С. Райх в композициях «It's gonna rain» и «Violin Phase» нашел принцип механического смещения фаз (gradual phase shifting), которое возникало из-за несовпадения паттернов, одновременно воспроизводимых на двух магнитофонах (двух абсолютно синхронно работающих аппаратов нет). В процессе репетитивного повторения «матрицы», расхождения становились все большими, что обновляло тезис по вертикали. Он же в «Музыке хлопков» придумал, как рассчитать смещение фаз в рамках композиции, не полагаясь на случайность. Одновременное проведение паттерна у двух исполнителей с каждым повторением укорачивалось на одну восьмую длительность в «контрапункте». При этом возникало его квазиканоническое смещение, напоминающее традиционную полифонию. Момент вступления ведущего голоса с каждым новым повторением все более запаздывал по отношению к «контрапункту» и постепенно подводил к синхронному дублированию хлопков в конце «пьесы».

Промежуточный прием между механическим и заданным смещением паттернов по вертикали тот же автор нашел в пьесе «Piano Phase», где фаза несовпадения между одновременно исполняемыми на двух фортепиано паттернами возникало из-за многократно повторяемого ускорения темпа одним из исполнителей, благодаря чему они каждый раз расходились на одну шестнадцатую. Синхронное изложение «матриц» в унисон восстанавливалось после прохождения всего круга «канонических» несовпадений. Прием расчета смещений паттерна в процессе репетитивного движения по кругу стал основой систематического метода (systematic music) в минималистской композиции (вспомним использование круговых и овальных форм в живописи минимализма). Его теоретическое обоснование содержится в статьях и интервью С. Райха.

Наряду с приемом фазовых сдвигов, С. Райх стал применять «итоговые паттерны» (resulting patterns), которые появлялись как психоакустические эффекты при многократном прослушивании сочинения, созданного с применением стадийного развертывания. Они складывались из различных сегментов паттерна, исполняемых инструментальным ансамблем. Райх начал записывать варианты паттерна, услышанные ансамблистами. Таким образом, в процессе сотворчества композитора и исполнителя рождался «внешний» комментарий по отношению к композиции в духе эстетики древнего Китая (S. Reich. Violin Phase, 1967).

Кроме приемов обогащения статики репетитивности по вертикали, минималисты обнаружили способы незаметного дополнения паттерна (additive process) в процессе его «круговращения». Ф. Гласс в «Музыке в 12 частях» (1974) первым стал добавлять мотивы к паттерну при повторении, что не нарушало статики формы, но сообщало ей небольшое внутреннее движение. Вводя этот конструктивный прием, минималисты, возможно неосознанно, затронули религиозно-философские основы музыкального искусства. Аддиция является одной из древнейших форм кругового движения подобий, связанных с молитвенной практикой. Аддитивность возникает в молитве по четкам, поскольку мысленное перечисление порядковых номеров молитвы, соответствующий жест и отражение отзвучавших подобий накладываются на неизменно повторяемый текст. Более рельефно идея добавления реализуется в тех молитвах, где в процессе повторения строки вводятся новые слова, например:

Придите, поклонимся Цареве нашему Богу.

Придите, поклонимся и припадем Христу, Цареве нашему Богу.

Придите, поклонимся и припадем Самому Христу, Цареве и Богу нашему.

Аддитивная форма развертывания присуща и русскому, и западному сказочному фольклору. В русской народной сказке «Репка» повторение ситуации, связанной с вытягиванием репки, сопровождается сложением усилий персонажей: «Позвала внучка Жучку: Жучка за внучку, внучка за бабу, бабу за деду, дедка за репку – тянут-потянут, вытянуть не могут». В англо-французском фольклоре находим стихотворение «Дом, который построил Джек», в котором в каждой последующей строфе добавляется «лишняя» строка. Приведем фрагмент этой сказки.

Вот крыса,
Что съела пшеницу,
Которая в доме хранится,
Который построил Джек.
Вот кот,
Который поймал крысу,
Что съела пшеницу,
Которая в доме хранится,
Который построил Джек.
Вот пес,
Который треплет кота,
Который поймал крысу,
Что съела пшеницу,
Которая в доме хранится,
Который построил Джек (и т.д.).

Приведенные словесные добавления в молитве и в христианском фольклоре рядоположны музыкальным аддациям в минимализме. Возможно лишь, что минималисты имели в виду не христианский, а языческий их вариант, связанный с практикой восточной медитации.

Оборотной стороной или антонимом аддитивного процесса в минимализме оказалась принцип вычитания или редуцирования (subtractive process). Например, в композиции Piano Phase (1966) С. Райх применяет три этапа фазовых сдвигов в процессе репетитивного повторения паттерна. На первом этапе паттерн состоит из 12-ти шестнадцатых. На втором он редуцируется на $\frac{1}{4}$ до 8-ми шестнадцатых. И на третьем – до 4-х шестнадцатых длительностей. В минимализме принцип вычитания, будучи оборотной стороной аддитивности, в ряде случаев дополняет последний в процессе репетитивного повторения

паттерна. При этом числовой расчет диктует закономерности музыкальной структуры композиции («Панургово стадо» Ф. Ржевского).

Начавшись как репетитивная повторность неизменных мелодических ячеек и их полифонических сочетаний, минимализм постепенно дополнился статикой тонально-гармонической проекции. К этому подталкивало повышение интереса у авторов к фоническим эффектам. Кроме того, пресыщение звуковысотной функциональностью, усложненными гармоническими вертикалями в сериализме обусловило возрождение интереса к звучанию трезвучия, а также к подчеркиванию фоники других аккордов. Акцентирование самоценности отдельного созвучия определило возможность принципиально бесконечного продления во времени избранной гармонии, а также – любования составляющими ее тонами, призвуками, протянутыми педалями. В результате, тональность, основанная на редкой смене простых гармоний, приобрела упрощенный, дофункциональный характер. «Качание» на отдельных входящих в аккорд звуках нередко вызывало ассоциации с модальностью. На модальность также «работала» растянутость отдельной вертикали во времени, присущая минималистской композиции. Она как бы отменяла соподчиненность гармоний в процессуальном плане, которые приобретали характер равноценных данностей по отношению к предшествующим и последующим созвучиям. Смена тональных устоев в минималистском сочинении стала происходить без модуляций. Совмещение различных по опорному тону мелодических ячеек в процессе репетиции нередко приводило к постепенному перетеканию от одного тонального поля к другому, как в «In C» Т. Райли, что также смыкалось с принципом модальных смен (все «тональности» оказывались равноценными).

Статика тонально-гармонического поля в минимализме сопровождалась упрощением ритмической стороны композиции. Нередко растянутые во времени гармонии заполнялись простейшей ритмической дробностью. Непрерывная пульсация ударных или иных (механических) инструментов позволяла сохранять синхронность исполнения и точно определять моменты вступления новых исполнителей в процессе фазовых сдвигов. Характерным признаком минималистского сочинения стала регулярная метрическая пульсация четвертными, восьмыми или шестнадцатыми длительностями при изложении протянутых педалей и органых пунктов, выдерживаемых длительное время на одной ноте или созвучии. Ритмическая дробность суммировалась на основе остигато повторяемых ритмических формул (например, в басу). В ряде случаев эта техника сопровождалась безразмерным изложением тезиса.

Репетитивный метод минимализма, несмотря на свою радикальность, оказался достаточно «почвенным» для XX в. Появлению минимализма предшествовали многочисленные случаи воссоздания старинных жанров пассакалии и чаконны, связанные с дословным повторением темы. В США предшественником репетитивности оказалась остигатная повторность аккомпанемента в жанре «бугивуги». Прямая повторность и темброфактурное переосмысление в «Танце Гаэтаны» из Испанского каприччио Н. А. Римского-Корсакова и в «Болеро» М. Равеля на рубеже XIX–XX вв. предвосхитили статичный силуэт формы, присущий минимализму. Остигатное повторение избранного фактурно-гармонического комплекса в начале XX в. И. Стравинский применил в балетах «Петрушка», «Весна священная» и в «Симфонии псалмов». С. Райх и Ф. Гласс ссылаются на C-dur'ную Прелюдию из I тома ХТК Баха как провозвестницу репетитивности. Для них также этапными оказываются пьеса «В пещере горного короля» Э. Грига и статическая повторность «золотого хода» валторн во вступлении к опере «Золото Рейна» Р. Вагнера. В середине XX в. репетитивную технику минимализма предвосхитили находки К. Орфа («Кармина Бурана»), Дм. Шостаковича («Тема нашествия» из Седьмой симфонии), Г. Свиридова («Романс» из музыки к «Метели»). Элементы репетитивности просматриваются в повторности алеаторики и в микрополифонических наложениях «авангардных» кластеров.

О «новой простоте» в музыке Пярта

Направление минимализма или «новой простоты», сформировавшееся в недрах музыкального «авангарда» 1960-80-х гг., к концу прошлого века вышло на передний план мироощущения и в настоящее время занимает важное место в спектре музыкальных направлений. Стив Райх, Терри Райли, Ла Монт Янг, Филипп Гласс – эти фамилии композиторов-минималистов нового поколения, наряду с его основоположником Дж. Кейджем, в настоящее время известны во всем мире и часто фигурируют в программах концертов у нас и за рубежом. О жизнеспособности минимализма говорит и тот факт, что в середине 1970-х гг. после увлечения сериализмом и кластерной техникой к «новой простоте» примкнула целая плеяда вышеназванных отечественных композиторов: В. Сильвестров, Г. Пелецис, Э. Артемьев, А. Рабинович, А. Пярт, В. Мартынов и др.

А. Пярт, чуткий художник, был одним из первых, кто совершил резкий поворот от диссонантно-додекафонной музыки авангарда к «добровольной бедности» и «новой простоте» мышления в религиозной музыке. В отличие от зарубежных минималистов, Пярт пришел к осмыслению «новой простоты», благодаря индивидуальному внутреннему побуждению, обусловленному движением духа в рамках православной концепции.

Композитор стал комбинировать обороты григорианского пения и полифонические сочетания на основе старинных правил Запада в полной тишине, отрешившись от любых внешних воздействий звука, отказавшись от исполнения ранее созданных собственных сочинений. Как замечает музыковед, – «Арво Пярт под сильным воздействием старинной музыки создал свой минимальный стиль "tintinnabuli", придав культурную глубину по-минималистски понятым первоэлементам – звуку и тишине» [11]. При этом А. Пярт, наряду с В. Мартыновым, был, одним из первых, кто осознал христианскую «аналогию» минимализма и своеобразно претворил ее в «новой простоте» религиозных произведений.

Творчество Пярта анализируется в многочисленных публикациях у нас и за рубежом. Одни исследователи причисляют его творчество к минимализму, другие – нет. Последние учитывают тот факт, что сам Пярт многократно отрицал свою принадлежность к этому направлению, противопоставляя ему мышление в рамках tintinnabuli [19, 37]. К минимализму А. Пярта относят П. Пospelов [10, 79], с большими оговорками – Т. Чердниченко [15, 530-531]. В зарубежных публикациях имя Пярта также нередко упоминается в связи с минимализмом или с бегством в «добровольную бедность». В контексте минимализма рассматривают Пярта К. Байер [1, 106, 108] и Е. Токун [13, 22], но не причисляют к этой тенденции. С. Савенко [12, 223], не идентифицируя Пярта с минимализмом, фиксирует совпадение у него некоторых приемов с этим направлением. Г. Пелецис [9, 143-153] и Н. Гуляницкая [2, 223-227] сопоставляют мышление Пярта с явлением «новой простоты» в современной музыке. В. Медушевский [7, 43] отмечает опору на молитву в музыке Пярта.

Таким образом, несмотря на обилие высказываний по поводу того, что собой представляет tintinnabuli по отношению к минимализму, у музыковедов отсутствует единое мнение по этой проблеме. Большинство из них замечают пересечение идей минимализма с tintinnabuli, но уклоняются от идентификации творчества Пярта с репетитивным стилем. Некоторые, как и сам Пярт, вообще не причисляют его музыку к минимализму или затрудняются с ответом на этот вопрос. Сопоставив мнения музыковедов, попытаемся осмыслить творчество Пярта как особый модус «новой простоты» – той разновидности минимализма, для которой характерна вариантная повторность паттерна. Что такое tintinnabuli?

О tintinnabuli

Религиозные сочинения Пярта отличает внутреннее единство принципиального строя и повторяемость языковых «намерений». Его творчество, благодаря использованию подчеркнута простой лексики, интонационно-числовых формул и характерных приемов симметричной повторности, так же «отталкивается» от авангардного мышления, как стиль

«авангарда» – от предшествующих направлений XX в. Стилевой аспект проявляется и в том, что Пярт, привлекая типичные интонации григорианского пения и полифоническую технику Средневековья, не отказывается от авторства над своими работами. Он радикально преобразует заимствованную лексику с позиции авторского «я». Фиксирует и распространяет свои сочинения в партитурах и на аудиодисках. Большинство религиозных работ Пярта составляют максимально приближенные к храму, но небогослужебные, духовно-концертные сочинения, в которых индивидуальный почерк композитора проявляется достаточно рельефно. Главное, что отличает музыку Пярта после 1976 г. от предшествующих работ, это – идея Абсолюта, поставленная во главу угла творчества. Идея Бога и молитвы, проявившись в музыке Пярта, преобразила весь ее образный строй, фоннику, синтаксис и структуру. Пярт, запечатлев христианский аспект в закономерностях *tintinnabuli*, воплощает его, практически, во всех разбираемых произведениях.

Позванивание колокольчика (*tintinnabulum* лат. – колокольчик, бубенчик), сопровождающее каждение священника, в христианстве издавна олицетворяет призыв к сугубой молитве на богослужении. Идея *tintinnabuli*, претворяемая в виде постоянного «вращения» разложенного трезвучия и ассоциируемая с позваниванием перебираемых гармоник, вероятно, выражает идею Бога или молитвенного континуума, сопутствующего созданию религиозного произведения. Косвенные свидетельства сакрального понимания Пяртом *tintinnabuli* находим в следующем отрывке из авторизированной книги П. Хильера, который пишет: «Мы можем расценить «тональность», представленную [в технике *tintinnabuli* – ВГ.] мажоро-минорным трезвучием, не как символ, но скорее, как манифестацию Бога». И далее: «М-голос всегда определяет субъективный мир, его изменчивость, в то время как Т-голос – это субъективная область, область “прощения” и “примирения”» [20, 92,96]. Но кто может прощать грехи человека, кроме Самого Бога?

Мышление на основе *tintinnabuli*, характерное для творчества Пярта, имеет два художественных «измерения». С одной стороны оно обусловлено содержанием стиля, с другой – претворено в особенностях изложения и развертывания *tintinnabuli*-органума, т. е. в языке стиля, в творческом методе и технике композитора. Мышление на основе единого сакрального *tintinnabuli*-импульса укрупняет и объединяет творчество Пярта. Т. Характерной особенностью содержания стиля *tintinnabuli* оказывается многосоставность, объемность стилистического спектра и гигантская «растяжка» на временной оси, собираемая автором воедино с позиций христианского мироощущения. Семантика разбираемого стиля на онтологическом уровне образуется на пересечении принципов современного аклассического мироощущения и идей раннего Средневековья. Для каждой

из анализируемых эпох характерно духовно-медитирующее «я», ассоциативность мышления, отстраненное отношение к миру, опора на парадоксальность высказывания. При этом поэтику *tintinnabuli* у Пярта определяет взаимодействие вариативного «модуса» репетитивности, ассоциируемого с «новой простотой», с элементами додекафонной техники, с диатонической ладовостью и с полифоническим мышлением в духе раннего Средневековья. В результате, получается, как определяет Пярт, «новая (истинно современная) музыка Средних веков» [15, 522].

Перед изобретением техники *tintinnabuli* Пярт изучал старинную полифонию. Он познакомился, практически, со всей полифонической техникой Средневековья: от григорианики до Ренессанса. Огромная исследовательская работа, проделанная Пяртом, дала поразительный результат. Он стал сочинять музыку, комбинируя и, одновременно, переосмысляя с позиций современного автора разновременные закономерности средневековой полифонии и характерные жанры прошлого. Парадоксальное совмещение и переосмысление заимствуемых приемов стало нормой мышления композитора. В процессе создания нового стиля, основанного на простоте диатоники, Пярт писал упражнения в духе старой музыки. Согласно свидетельству П. Хильера, «он, заполняя [упражнениями] тетрадь за тетрадь, добивался постижения иного чувства времени с тем, чтобы полностью усвоить все, что могло ассоциироваться с идеей монодии» [20, 92-93]. Благодаря предварительному экспериментированию с григорианским напевом и с полифоническими сочетаниями в духе раннего Средневековья, Пярт пришел к созданию оригинального метода и стиля *tintinnabuli*.

Аналитические модели *tintinnabuli*

Творческий метод определяет способ претворения замысла в процессе сочинения музыки. Он отражает, наряду с внешними детерминантами, формирующими авторский стиль, оригинальные приемы воплощения замысла в музыке. В частности, к ним относятся наброски, эскизы, схемы, предваряющие создание итогового текста (партитуры) сочинения. *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 относительно М-голоса, а затем «расшифровывает» его в итоговой партитуре. Его аналитическая модель состоит из условной записи замысла нотами, из его числового воспроизведения в аналитической схеме, или объединяет обе формы предварительной

фиксации. Пярт использует аналитическую модель сочинения, чтобы постепенно конкретизировать замысел и создать более совершенную композицию. Метод Пярта можно сопоставить с иконическим мышлением, основанным на создании живописи по предварительной матрице. Композитор создаёт предварительную интонационно-фактурную модель, сопровождая ее математическим расчетом. И лишь затем творит итоговую партитуру.

Идея вариативности заложена в самом наборе возможностей, изобретенном Пяртом и сформулированном в правилах *tintinnabuli*. Конкретизируя замысел, композитор, подобно средневековым мастерам, обновлявшим силуэт канонического рисунка в связи с изменением размера доски, прежде всего, избирает в схеме правила *tintinnabuli*, необходимые для воплощения замысла, а затем сводит их к интонационно-числовой формуле. Помимо этого, Пярт, чтобы избежать монотонности или усиливая рельеф мелодии, порой, корректирует ее в процессе фиксации формулы или схемы, а также – подправляет схему в итоговой партитуре. В произведениях «строгого стиля» *tintinnabuli* 1980-х гг. предварительная модель в большей степени совпадает с итоговой партитурой, что отсылает к структуралистскому мышлению в современной музыке. В 1990-е гг. композитор применяет *tintinnabuli*-метод более свободно, что, порой, затрудняет идентификацию исходной числовой формулы сочинения.

Истоки «модельного метода» Пярта в русской музыке, наряду с опытами Танеева, обнаруживаем в творчестве А. Скрябина, который создавал предварительные схемы гармонических рядов, структурных закономерностей и цветовой гаммы в поздний период творчества. Западные параллели композиционных моделей Пярта находим в додекафонной школе Шёнберга-Берга-Веберна, а также в творчестве Булеза и Лигети, которые рассчитывали в схеме параметры будущей композиции. От серийного мышления тянется «ниточка» к использованию Пяртом в структуре произведения обращенных, зеркальных и ракоходных вариантов тезиса, к числовому расчету, а также к претворению любой интервалики в качестве «консонансов», т. е. – к уподоблению терций и секст секундам и септимамам (правда, серийная техника «опиралась» на хроматизм, а Пярт – на диатонику). С нововенским стилем также ассоциируется создание современным автором статичной, бесконфликтной композиции, которая строится на калейдоскопической смене ракурсов сопоставляемых «невм», представляющих собой, по сути, вариантное повторение одного и того же тезиса. Каковы же правила *tintinnabuli*?

Правила *tintinnabuli*

Пярт полагает в основу техники *tintinnabuli* прием числового программирования. Религиозный текст, воплощаемый в композиции, «кодируется» в виде числа, фиксирующего количество слогов в слове. А затем преобразуется в мотив или скачок М-голоса на основе полученной цифры: 2 – секунда, 3 – терция, 4 – кварта и т. д. Поскольку Пярт применяет в *tintinnabuli* силлабический принцип соответствия слога ноте, слову из 2-х слогов, как правило, соответствуют 2 музыкальных тона (М- и Т-голоса), из трех – 3 тона и т. д. Наряду с «шифрованием» количества слогов в мелосе, Пярт использует числовую логику аддитивно возрастающего мотивного ряда. Преобладание гаммообразных последовательностей, построенных по принципу числового ряда, в свою очередь, инспирирует прием зеркального или ракоходного преобразования тезиса (как отражение линейной направленности М-голоса со знаком + и –), применение параллельных или зеркальных (как бы канонических) дублировок мелодической линии.

Важным элементом *tintinnabuli*, представляющим собой интонационно-фактурное «лицо» стиля, является полифоническое двухголосие – *tintinnabuli*-органум, состоящий из гаммообразной мелодии (М-голос) и контрапунктирующего ему трезвучного *tintinnabuli*-голоса (Т-голос). Его можно назвать органумом, поскольку двухголосный тезис состоит из двух контрастных мелодических линий: первая тяготеет к линейной мелодии (М-голос), вторая – к движению по разложенному трезвучию и его обращениям (Т-голос). Каждый из голосов *tintinnabuli*-органума в процессе развертывания оказываются ведущим. Но обычно им является М-голос, к которому по правилу «нота против ноты» приписываются трезвучные тоны. Закономерности *tintinnabuli*-органума определяют следующие положения: «двухголосный контрапункт (всегда – “нота против ноты”), состоит из мелодического <...> и *tintinnabuli*-голоса, движущегося по нотам тонического трезвучия, отмечает П. Хильер. – Для краткости это будет писаться как “М-голос” и “Т-голос”<...> Когда М-голос сочинен, Т-голос приписывается к нему не случайно, но руководствуясь единым принципом, который проявляется в различных видах: *tintinnabuli*-нота – всегда звук трезвучия. Исследователь далее излагает конструкцию Т-голоса и правила его соотношения с М-голосом; он приводит пример наиболее часто используемой модели «*tintinnabuli*-техники, когда Т-голос представлен поочередно тоном трезвучия сверху и снизу по отношению к М-голосу. Фактически Т-голос <...> может все время примыкать сверху, либо все время – снизу к М-голосу, или попеременно сверху-снизу» [20, 92].

Л. Браунайс [17], вводя порядковые номера позиций Т-голоса относительно М-голоса, конкретизирует формы записи интонационно-фактурных правил *tintinnabuli*. Он также поясняет принципы создания М-голоса, путем претворения в нем количества слогов текста,

а в инструментальной мелодии – аддитивного повторения начальной интонации с возвращением к опорному тону. Л. Браунайс приводит предварительные формулы-эскизы сочинений Пярта, предшествующие созданию партитур. Их исходным импульсом он определяет число, которое, как уже отмечалось, композитор выводит из текста вокального сочинения или из подразумеваемого слова в тех случаях, когда оно может быть «сопоставлено» с инструментальной мелодией.

Пярт определяет «дуализм» tintinnabuli-органума парадоксальной математической формулой: $1+1=1$. Читаем: «Это [сочетание М- и Т- голоса] может быть схематично выражено как следующая числовая последовательность: $1 + 1 = 1$ » [20, 96]. Несмотря на противоречие данной числовой формулы постулатам арифметики, она отвечает закономерностям античной монодии и византийского исона. В последнем протянутый бурдон в нижнем голосе олицетворяет идею Бога-Троицы, а импровизируемая по правилам мелодия в верхнем голосе – молитву человека, что в сумме воспринимаются как единый тезис. В развитие тех же принципов в IX-XI вв. единство Божественного и человеческого начал составляло мистическую основу раннего диафонического органума и его интервальной «полифонии». По-видимому, и «монодическая диафония» tintinnabuli Пярта замыслена на аналогичной основе. Подтверждение данной ассоциации находим в той части высказывания Пярта, в которой он сравнивает сочетание М- и Т- голоса «с вечным дуализмом тела и духа, земли и неба» . (С дуализмом, который одновременно воспринимается как две стороны единого целого). Кроме того, трезвучное арпеджио Т-голоса в tintinnabuli-органуме объективно символизируют Пресвятую Троицу, благодаря его числовой эмблематике: $3/5$.

Сам tintinnabuli-метод в обобщенном плане тоже имеет, наряду с математическим, графическое (или геометрическое) выражение. П. Хильер пишет: «Комбинирование мелодических линий и трезвучных последований определяет два параллельных способа изложения мысли: один, ведущий голос, идет шаг за шагом поступенно; другой – вращается, как неизменный объект, видимый под разными углами зрения [курсив мой – ВГ.]» [20, 86]. То есть в tintinnabuli-голосе мы наблюдаем ротацию трезвучного арпеджио, которая ассоциируется с вращающимся кругом (или спиралью). А М-голос можно представить в качестве визуальной линии, устремленной вверх или вниз от устоя.

Если учесть, что круговое, спиральное и линейное движение с сакральной т. з. отражают постоянное кружение ангелов и их восхождение к Пресвятой Троице или нисхождение к нижним чинам, то основные правила tintinnabuli ассоциативно воплощают центральный догмат Христианства – веру в Единого Бога – Троицу.

Таким образом, Пярт, применяя tintinnabuli-метод, перед написанием партитуры создает композиционные модели-эскизы, в которых математический расчет соседствует с интонационно-фактурной формулой tintinnabuli. В основе метода композиции лежит расчет числа слогов и ударений в слове, который он, благодаря использованию силлабического принципа, затем претворяет в количестве тонов гаммообразного М-голоса и в структуре Т-голоса, приписываемого к нему по правилам tintinnabuli. В качестве аналитической модели инструментального сочинения композитор использует ритмоинтонационные закономерности слова, подразумеваемого в М-голосе, или типичные попевок-невмы, в которых линейное движение совмещает с аддитивным добавлением тонов. Арифметическая прогрессия, претворяемая в гаммообразном силуэте мелодического ряда, определяет зеркальное дублирование М-голоса, а также его симметричное (зеркальное, ракоходное) обращением в процессе развертывания.

Правила tintinnabuli, найденные Пяртом, наряду с повторяемым «ядром», включают в себя набор приемов, варьируемый композитором из произведения в произведение. В этой связи аналитическая модель, которую создает композитор перед написанием итоговой партитуры, отражает непростой процесс кристаллизации замысла сквозь призму открытой Пяртом оригинальной техники. Аналитическая схема нужна Пярту для того, чтобы избрать приемы, необходимые для воплощения конкретного замысла, а затем свести их к оригинальной числовой формуле и интонационной модели. Отражение процесса постепенной «формализации» интуитивного замысла находим в парадоксальном изменении правил в форме некоторых сочинений и в коррективах аналитической схемы в итоговой партитуре.

При всей своей вариативности, tintinnabuli-метод налагает серьезные ограничения на композитора. Использование повторяющихся чисел в мелосе, типизация интонационно-фактурных формул приводит к тому, что правила tintinnabuli воспринимаются как сверхтема, претворяемая в каждом произведении Пярта. С этой т. з. tintinnabuli-метод, включающий создание предварительных схем, позволяет, постепенно конкретизируя замысел, избежать монотонности при его воплощении и создать оригинальную интонационно-фактурно-числовую формулу на основе типизированных компонентов языка.

Обусловленность tintinnabuli религиозной проблематикой, одномоментное сочетание унисонного и трезвучного голосов в силлабичном органуме, типизация моделей М- и Т-голоса, простота исходного тезиса, выводимого через число из слова, претворение в tintinnabuli числового расчета, аддитивности и зеркальности, подчеркивание равноценности любых интервалов в контрапункте, кадансирование паузами... Подобное сочетание

приемов, основанных на сопоставлении музыкальной лексики прошлого и настоящего, ни у кого из авторов ранее не встречалось и является отличительным качеством стиля *tintinnabuli* Пярта. Вместе с тем, попытаемся сопоставить его с окружающим стилевым «фоном» в контексте «новой простоты».

О соотношении *tintinnabuli* с «новой простотой»

С «новой простотой» у Пярта ассоциируется опора на трезвучие в Т-голосе и линейное движение в мелодии. По мнению Т. Чередниченко, «минималисты бродят вокруг и около двух моделей: гаммы и трезвучия. И у Пярта трезвучие на первом плане (к нему целиком сводится *tintinnabuli*-голос); что же касается гаммы, то гаммообразными ходами заштриховывается территория второго основного голоса» [15, 400]. Соглашаясь с приведенной оценкой *tintinnabuli*, отметим, что ассоциации возникают, в основном, на уровне означающего сравниваемых объектов: т. е. совпадают сами знаки (движение по гамме и по трезвучию). В то же время их означаемое и значимость (содержание и соотношение) в структуре «новой простоты» и *tintinnabuli* различаются.

Ротация арпеджио у Пярта соотносима с идеей репетитивного повторения тезиса в минимализме. Но в последнем репетитивно повторяется паттерн, а у Пярта постоянно воспроизводится (по особым правилам) идея трезвучия в Т-голосе. Паттерн в минимализме повторяется, как правило, дословно. А у Пярта ротация трезвучия, благодаря использованию обращений, сопровождается постоянным изменением его звуковысотности. Композитор использует идею «кругового» процесса в структуре ряда сочинений, совмещая его, в отличие от минималистов, с вариативностью. В то же время, он, как и минималисты, отказывается от применения традиционной техники изложения и развития *темы*.

Поскольку Пярт не применяет дословную повторность в большинстве произведений, созданных в русле «новой простоты», это позволяет ему мотивированно отрицать причастность к минимализму, связанному с репетитивной повторностью паттерна. Композитор стабилен в выборе стилевых приоритетов прошлого и ориентируется, в основном, на канон богослужебного пения эпохи архаичного органума. Характерные приемы минимализма: паттерн, репетитивность, аддитивность, бинарность и др., хотя и сопоставимы с техникой Пярта, как уже отмечалось, предстают в его творчестве в радикально преобразованном виде. В целом, его метод мышления в произведениях на религиозную тему более автономен и централизован, чем, например, творчество В. Мартынова. А. Пярт настолько переосмысляет идеи современного стиля, что некоторые исследователи вообще не замечают ассоциации его творчества с минимализмом (Г. Пелецис).

Идея паттерна, характерная для минимализма, отражается у Пярта опосредованно: сквозь призму личных приоритетов композитора и с «поправкой» на Средневековые аналоги. Внешние контуры некоторых паттернов и органума *tinnabuli* могут напоминать друг друга, но по смыслу и духовному «наполнению» они разные. С идеей паттерна у Пярта перекликается понижение «энергетики» *initium*, принцип статичности, завершения, присутствующий в нем. Но *tinnabuli*-тезис, заключенный в органуме – это как бы сверхтема, имеющая религиозный смысл и постоянно обновляемая из произведения в произведение. Пярт замышляет его на основе числовой формулы и схемы, изменяемых в каждом произведении. А паттерн представляет собой оригинальную *интонацию*, запечатленную в нотах отдельной композиции и сочиняемую заново в каждой вещи. Паттерн предполагает репетитивное повторение внутри композиции, а органум *tinnabuli* развертывается по особым правилам в отдельном произведении и вариативно повторяется в разных сочинениях.

«Музыкальное наполнение» паттерна в минимализме с течением времени изменяется. От конкретной музыки метрономов (Кейдж), осциллографов и хлопков, через фоннику балийских барабанов (Т. Райли) авторы-минималисты постепенно перешли к акустической музыке, исполняемой на традиционных инструментах (Ф. Гласс). Фазовые сдвиги они дополнили аддитивностью и «бинарностью». С *tinnabuli* Пярта, возможно, сопоставим «облик» паттерна образца на рубеже 1960-70-х гг., например, в творчестве Ф. Гласса. Тогда интонации паттерна стали ближе к европейским, и в их структуре добавился аддитивный процесс спирального развертывания. Впрочем, у *tinnabuli*-органума Пярта возникают параллели и с фактурным обликом двухголосного паттерна периода «смещения фаз», например, в «Violin Phase» С. Райха (1967). В первом случае с *tinnabuli*-органумом Пярта ассоциируется диатоника эолийского *a*, движение мелодии по трезвучию и вариантная полифония на основе паттерна. Во втором – мотивное многообразие паттерна отдаленно напоминает скрытую полифонию внутри силуэта *tinnabuli*-органума, используемого Пяртом в «Stabat Mater» (ц. 11) и в *Agnus Dei* «Берлинской мессы». В то же время, идея математического расчета ключевой интонации М-голоса, постоянно применяемая Пяртом, нигде в «новой простоте» и минимализме не встречается и является личным открытием композитора.

В творчестве Пярта опосредованно отражаются некоторые частные идеи минимализма, связанные с паттерном. В работах композиторов-минималистов в момент «фазовых сдвигов» в паттерне неожиданно появляются дополнительные обертоны, варианты тезиса, стереофонические эффекты. Например, в композиции Ла Монта Янга № 7 (1970) чистая

квинта *h-fis* звучит то одновременно, то с выделением каждого из звуков, то в тремолировании. Во время исполнения возникает обертоновый ряд призвуков, который слушателями воспринимается по-разному: в зависимости от их местоположения в зале. В 3-й части композиции «Арфа Нового Альбиона» Т. Райли чередование диатонических вертикалей в свободном ритме сменяется аккордовой «ротацией» избранного созвучия на основе малого мажорного септаккорда от *es*, ассоциируемое с колокольным звоном, что напоминает ротацию трезвучия в Т-голосе ряда произведений Пярта. Использование Райли обертоновых призвуков, дополнительных мотивов, скрытого голосоведения ассоциируется с техникой скрытого голосоведения, применяемой Пяртом («Stabat Mater»).

Репетитивность

Пярт избегает применять репетитивность (т. е. – прямую повторность паттерна) минимализма на уровне целого произведения. Но элементы и аналоги идеи репетитивности то тут, то там обнаруживаются в его творчестве. Как уже отмечалось, в широком смысле слова «репетитивна» сама техника *tintinnabuli*, найденная Пяртом. Унисонный М-голос, колорируемый с использованием аддитивно-бинарных приемов развертывания, нередко представляет собой как бы репетитивное повторение избранного тона, а трезвучный *tintinnabuli*-голос – это «репетиция» разложенного трезвучия и его обращений в процессе развертывания тематического тезиса. Повторение *tintinnabuli*-органаума в структуре композиции связано с применением аддитивности и бинарности, характерных для репетитивного процесса в минимализме. Расчет некоторых параметров формы и последовательности фактурных смен у Пярта напоминает математическое конструирование фазовых сдвигов в минимализме. У него находит свое воплощение идея бесконечного статичного времени, присущая и репетитивным круговым структурам. Как и минималисты, Пярт не завершает некоторые произведения и их части, обрывая высказывание «на полуслове». Он порой опускает кадансы, превращая развертывание в непрерывный процесс. Но не всегда. В некоторых работах Пярт в качестве «каданса» использует протяженные паузы или повторение вокальной фразы у инструментария («Passio», «Берлинская месса»); вводит вступление и заключение сочинения, обрамляя его на одном материале («Passio», «Stabat Mater»).

Пярт, в отличие от минималистов, строго излагает в нотах структуру произведения, не полагаясь на сокращенную фиксацию «матрицы», дополненную расчетом количества проведений и порядком вступления исполнителей. Таким образом, он избегает минималистских «случайностей» в процессе исполнения и позиционирует себя как реального автора произведения, принимающего на себя всю полноту ответственности за

музыкальный результат замысла. Как уже отмечалось, композитор, вместо паттерна – короткой мелодической или аккордовой последовательности, основанной на диатонике и всегда изменяемой в разных композициях – использует tintinnabuli-органум, имеющий числовое «измерение». По-разному претворяя числа в tintinnabuli-органуме, он варьирует его музыкальный облик из произведения в произведение, в зависимости от того мелодико-ритмо-фактурного «наряда», в который они облачаются. Например, сочетание чисел «1,3,5» отражают интонационное наполнение «паттерна» и структуру композиции «При реках Вавилона». Числовой ряд 1,1,1,-2,-3 – 1,1,1,2,3 воплощают «конструкцию» двойного М-голоса в бесконечном каноне из инструментальной интермедии «Stabat Mater»

Пярт, трансформируя принцип репетитивности сквозь призму tintinnabuli-импульса, нередко претворяет его на основе традиционных средневековых аналогов: в виде куплетной, вариационной и пассакальной форм. Эти формы в той или иной степени напоминают структуры кругового развертывания, применяемые в репетитивном процессе минимализма. Основанные на идее неторопливого, статичного развития, они отражают ощущение застылого, вечного времени, свойственного и «новой простоте», и Средневековью. Но, в отличие от прямой повторности в минимализме, приведенные структуры у Пярта в той или иной степени включают в себя вариативность.

Используя приемы развертывания на основе аддитивности и зеркальности, Пярт неторопливо, шаг за шагом варьирует tintinnabuli-тезис в «Passio», что с внешней стороны напоминает круговой репетитивный процесс. Но использование средневекового музыкального языка, интонационно-ритмическое варьирование тезиса при характеристике персонажа, прерывание фраз паузами и инструментальными кадансами, созданными на основе зеркальности, опора на tintinnabuli-органум – все это указывает на опосредованно-индивидуальное претворение идеи прямой повторности в этом произведении.

Композитор по-своему применяет идею математического расчета репетитивных кругов в процессе развертывания паттерна. Пярт, как и минималисты, использует предварительный расчет интонационно-структурных «полей» сочинений («Passio»; Veni Sancte Spiritus и Agnus Dei из «Берлинской мессы» и др.). Но элемент спонтанности при воспроизведении математической формулы у него, практически, сведен к нулю. Никакая вариативность при исполнении сочинения не допускается. Случайные призывки и кашель аудитории не учитываются, а результирующие паттерны – не возникают.

Аддитивность-субтрактность

Аддитивность, присущая минимализму, широко применяется у Пярта. Но также – в переосмыслении с т. з. приемов Средневековья. Ф. Гласс в «Музыке в 12 частях» нашел

процесс «сложения», когда к паттерну в процессе репетитивного по-вторения стал незаметно добавлять мельчайшие мотивные ячейки. У Фредерика Ржевского в минималистской композиции «Понургово стадо» (“Les Moutons de Panurge”) были совмещены процессы сложения и вычитания мотивов (linear additiv & subtractive process).

Пярт просчитывает с точки зрения аддитивности мотивные ходы в рамках избираемого интервала и постепенно наращивает объем скачков в структуре сочинения. Начиная с минимальных ходов на секунду-терцию, он, в ряде случаев, постепенно расширяет их к концу сочинения до сексты-септимы. Расширение диапазона мелодии и скачков внутри нее на уровне целостной структуры отметим в «Passio» и «Каноне». На уровне части – в Gloria «Берлинской мессы». Сочетание «сложения и вычитания» мотивов содержится в Veni Sancte Spiritus «Берлинской мессы». Последовательное «вычитание» интервала вступления контрапунктирующего голоса – в Agnus Dei того же сочинения.

Аддитивность как процесс сложения-вычитания мотивов (linear additiv & sub-stractive process), присущий минимализму, находит опосредованное отражение у Пярта. Композитор просчитывает с точки зрения аддитивности мотивные ходы в рамках избираемого интервала и постепенно наращивает объем скачков в структуре сочинения. Начиная с минимальных ходов на секунду-терцию, он, в ряде случаев, постепенно расширяет их к концу сочинения до сексты и септимы. Последовательно наращивает или убавляет количество голосов в процессе развертывания произведения. Рассчитывает форму части, добавляя-вычитая мотивы в процессе повторения тезиса. Вычитает или складывает временной интервал вступления контрапункта. Наращивает амбитус и тактовую структуру при повторении «бесконечного» канона. Рассчитывает аддитивно-субтрактивный порядок вступления голосов и тембров в сочинении. Пярт, подобно минималистам, применяет числовой расчет параметров структуры произведения. В то же время, использование григорианского мелоса, формально-жанровых и полифонических приемов развертывания Средневековья, личные формы их преобразования с позиций tintinnabuli – все это отличает претворение аддитивно-субстрактного принципа у Пярта от его воплощения в «новой простоте».

Ассоциацию с идеей бинарных оппозиций, пришедшей в минимализм с Востока, находим у Пярта, который дает ее сквозь призму приема зеркального обращения в западной полифонии. Трактую «зеркальную бинарность» в духе христианства как отражение Небесного в земном, оппозицию добродетели и греха, Пярт претворяет ее на основе закономерностей tintinnabuli. Для этого он во всех разбираемых произведениях, кроме

«Канона покаянного», совмещает силлабичный григорианский органум с техникой зеркального контрапункта в духе И.С. Баха.

В творчестве Пярта находят воплощение особенности минималистской гармонии, заключающиеся в увеличенной продолжительности звучания отдельных гармоний, в понижении энергетики функциональных связей между ними, в интересе к фонике вертикали и в любовании входящими в нее тонами, которые начинают восприниматься как временные модальные устои. Наряду с затягиванием гармоний во времени, Пярт «затеняет» тональную функциональность, путем изъятия одной из функций, благодаря введению в гармонию контрастных тонов и педалей, противоречащих функциональности, созданию диатонических кластеров, в которых функциональность вуалируется. Он воплощает модальность, введя ладовые отклонения, протянутые педали и органные пункты, превращая тоны трезвучных Т-голосов в устои «тонального» плана. Сочетание этих приемов, пересекаясь с закономерностями «новой простоты», одновременно отражает личное языковое мышление Пярта и его гармонический стиль.

Многие характерные атрибуты фактуры минимализма – гаммообразные последования, ходы по разложенному трезвучию, опора в паттерне на чистую квинту или на аккорды, протянутые или повторяемые ровными длительностями, на органные пункты и педали – находят свое отражение в разбираемом творчестве. В то же время, Пярт нигде не воспроизводит конкретные фактурные обороты минимализма. Его фактурное мышление пронизанное религиозной идеей, претворяемой в технике *tintinnabuli*, оказывается фактором развертывания тезиса. *Tintinnabuli*-органум – это эвфоническое сочетание гармонии и полифонии. Пярт мыслит его как совмещение силлабично контрапунктирующих голосов в духе архаичной диафонии. Применяемые Пяртом приемы преобразования гармонической вертикали в имитацию или канон, богатство скрытого голосоведения внутри одноголосной мелодии, как в Средневековье, опосредованно ассоциируются с фазовым расслоением унисонной мелодии и с призвуками, возникающими в процессе репетитивного повторения паттерна в минимализме. Минималистская идея полифонической реализации тонов, входящих в аккорд, и полифонического «прочтения» избранного гармонического комплекса соотносима с микроритмическим варьированием тезиса, используемым Пяртом. С ней также ассоциируется разделение аккордов на контрапунктирующие голоса, применяемое композитором. Или, наоборот, – преобразование полифонической фактуры в аккордовые или кластерные вертикали.

Со статичным тембровым мышлением Пярта в минималистской инструментовке и по аналогии с замедленной сменой гармоний переключается затягивание во времени

избранного инструментального «наряда». Композитор в течение долгого времени выдерживает первоначальный фактурно-тембровый «силуэт» без изменения, применяя фактурные преобразования для обогащения тембровой палитры. Но примат Слова над инструментальным мышлением – аксиома Средневекового мироощущения. Поэтому Пярт, в отличие от минималистов, использующих инструментарий, опирается в своих религиозных произведениях на вокально-хоровое пение а' cappella или на хор в сопровождении струнного, а также смешанного ансамбля. Или стилизует хоровую фактуру в струнном составе («Песнь Силуана»). Поскольку динамический профиль сочинений «минимализирован», Пярт математически просчитывает порядок «прибавления-вычитания» вокальных тембров и инструментов в процессе развития. Числовой расчет изменений фактурно-тембрового «профиля» у него перекликается с идеей математической обусловленности фазовых сдвигов в минимализме. Кроме того математический расчет интонационно-фактурного уровня обуславливает возникновение разных инструментальных воплощений одного и того же композиционного замысла. Но при этом Пярт, в отличие от минималистов, отвечает за каждую ноту в любой инструментальной версии.

Метроритмическая сторона произведений Пярта выполнена, в основном, по контрасту с минималистским мышлением. В отличие от убыстренной пульсации и зажигательных медитативных ритмических формул у минималистов-«классиков», Пярт использует медленные темпы в духе западного Средневековья. Причем он как бы следует за основными этапами развития ритмического мышления в средневековом богослужебном пении, применяя все большую дифференциацию ритмических длительностей. От строгого органума в духе *cantus planus* («При реках»), через ритмические модусы в традициях школы Нотр-Дам (*Magnificat*, *Passio*) и прихотливую ритмическую орнаментику *Ars nova* («*Stabat Mater*») он приходит к более свободной ритмике в духе строгого стиля Палестрины («Берлинская месса»).

Итак, многие особенности музыкального языка Пярта сформировались под воздействием специфических черт поэтики «новой простоты» и минимализма, определяемых вышеприведенными онтологическими принципами. Но Пярт – не автор-минималист. Он создавал стиль *tintinnabuli* в полной тишине, отрешившись от любых внешних воздействий. Поэтому конкретная стилистика минимализма не находит отражения в его творчестве. В то же время онтологические принципы современного аклассического мироощущения проникают тишину, определяя проникновение современных веяний. Центральным среди них оказывается духовно-медитирующее «я», обуславливающее религиозную проблематику и стилистику, опору на вокал и круговую, как в молитве, форму

развертывания, характерную для музыкального языка автора. Его дополняет пересечение идей раздвижения пространства и времени, их несоизмеримость с масштабом человеческой личности, определяющие растянутость во времени гармонического, структурного и тембрового «полей» сочинения; раздвижение рамок фактурного мышления вовне и вовнутрь, инспирирующее богатство скрытого голосоведения, а также принципиально бесконечную возможность развертывания музыкальной композиции.

При этом радикальное отличие мышления Пярта от любого западного автора-минималиста заключается в том, что у минималиста на первом плане – характерные атрибуты направления: паттерн, репетитивность, адитивность, бинаринность, расчет структуры, медленная смена модальных гармоний, статичность тембрового «наряда», простота и остиная повторность ритма. А у Пярта это – прежде всего, яркость музыкального замысла, оригинальность *tintinnabuli*-концепции сочинения, переключки со Средневековьем. В религиозных произведениях Пярта, порой, можно обнаружить соответствия внешнему (идейному) контуру поэтики «новой простоты» и ассоциации с его типичными проявлениями: с паттерном, репетитивностью, аддитивностью-субтрактивностью, бинарностью и др. Но Пярт их «корректирует» с точки зрения техники *tintinnabuli*, в основе которой лежит числовое программирование интонации, и переводит с современного языка на средневековый аналог. Кроме того он применяет многоступенчатое воплощение замысла от интонации-числа, через аналитическую схему к партитуре, определяющее высокое качество итоговой композиции.

Таким образом, лубочный примитивизм минимализма у современного автора оборачивается богатством «иконического» мышления в духе Средневековья. «Новой простоте» фонического уровня творчества Пярта сопутствует многократное усложнение содержания и структуры произведения, расширение его пространственно-временной палитры, введение богатейшего ассоциативного ряда числовых или визуальных параметров в музыкальную ткань, обогащение музыкальной фактуры. И подобное происходит не случайно.

Западный минимализм постепенно выходит из «дикого периода» опоры на хлопки, барабаны, механистичность магнитофонов и осциллографов, обогащаясь изнутри традиционной интонацией и средневековыми идиомами. С другой стороны – творчество Пярта все более вбирает в себя музыкальный фон, составной частью которого оказывается современная «новая простота» и минимализм. Получается, что в наибольшей степени творчество Пярта соотносимо с направлением «новой простоты», характеризуемой опорой на диатоническую фоникку в сочетании с вариативным развертыванием тезиса. И все же

ассоциации с ней в творчестве Пярта носят опосредованный характер. Больше совпадают идеи, а не их конкретное воплощение. Это говорит о том, что современный композитор использует в разбираемых работах *индивидуальный модус* «новой простоты», обусловленный интуитивным восприятием онтологических принципов современного мироощущения и параллельных идей Средневековья. Претворяя их в конкретике музыкального языка, Пярт создает *tintinnabuli*-стиль как новую парадигму музыкального творчества, которая, наряду с «новой простотой», включает в себя элементы додекафонного мышления и Средневековый канон, получающие индивидуальное «прочтение» с позиций религиозного «я» современного мастера.

О преобразении «новой простоты» и минимализма в музыке

Мартынова

«Новую простоту» религиозного творчества Мартынова в середине 1970-х гг. характеризуют идеи вечного течения времени, духовно-медитирующее «я» в сочетании с идеей раздвижения фактурного и стилевого пространства (маленький человек внутри бесконечно расширяющегося фактурно-стилевого «поля»), присущие минимализму и Средневековью. Композитор создает творческий метод, отличительным качеством которого оказывается прямая повторность (репетитивность) или круговое движение музыкальной мысли в сочетании с математическим расчетом структуры. Хотя «стилевым акцентом» для Мартынова является нидерландская полифония XV в. и строгий стиль западного Средневековья, Мартынов также использует лексику барокко, венского классицизма и романтизма. В некоторых книгах автор раскрывает особенности своего творчества.

В монографии «Конец времени композиторов» (2002) В. Мартынов касается проблемы минимализма. Излагает собственное видение этого стиля, подробно разбирая его эстетические и технические «постулаты»: паттерн, расширительно понимаемую репетитивность, математический расчет и числовую символику, полифоническую технику развертывания паттерна, имеющие аналогии в Средневековье. Автор дает свое понимание новой, минималистской концепции, ссылаясь на высказывание В. Сильвестрова о том, что «сочинение музыки [теперь] – это гальванизация трупа <...> [и что] это припоминание того, что уже было, но припоминание крайне затруднительное, в результате чего возникает некое мучительное искажение, покрытое паутиной, тлением и ностальгией повторение» [6, 255]. Он осмысляет стратегию ритуала, где процесс «музицирования заключается в воспроизведении и повторении некой архетипической модели». В книге содержатся положения, проливающие свет на отношение Мартынова к роли числа в его музыке. Он

пишет о том, что «согласно традиционной схеме семи свободных искусств, музыка вместе с арифметикой, геометрией и астрономией образует группу квадривиума <...> В квадривиум входят дисциплины, связанные с числом и искусством исчисления <...> Таким образом, традиционно музыка принадлежит не к выражающим искусствам, но к искусствам исчисляющим» [6, 203]. Приведенные высказывания показывают, насколько осознанно и концептуально Мартынов использует число и математический расчет в своем творчестве.

В конце книги автор касается проблемы минимализма и репетитивности. Он пишет: «репетитивная техника – это техника, применяемая классиками американского минимализма – Т. Райли, С. Райхом, Ф. Глассом – и заключается в повторении с минимальными изменениями (курсив мой – ВГ.) коротких мелодических, гармонических или ритмических формул-паттернов» [6, 256]. Отметим, что, согласно приведенной формулировке, Мартынов не мыслит репетитивность без каких-то изменений при повторении, что отражает его собственное творческое «Credo». Далее он делает допущение о том, что «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 <...> Понятие репетитивности может быть распространено и на «новую простоту», и на «новую искренность», и на подобные им явления, и <...> во всех этих явлениях могут быть усмотрены черты бриколажа» [6, 266]. Здесь автор затрагивает проблему привлечение стилистики Средневековья и других стилей в сочинениях на основе бриколажа. Признавая важность изложенных композитором идей, тем не менее, попытаемся далее обосновать проблему аналогий между современными и средневековыми идиомами с т. з. резонанса эпистемологических идей стилей сравниваемых эпох. Мартынов в разбираемой книге излагает числовую символику Христианства в контексте идеи корреляции человека с Космосом. Он в частности, отмечает следующее: «Богослужбное пение порывает с апелляцией к космическим реалиям. Об этом свидетельствует принцип Октоиха – принцип 8-ми гласов, 8-ми модусов, 8-ми тонов, лежащий в основе как западной, так и восточной богослужбно-певческой системы, ибо число 8 в контексте христианской традиции олицетворяет собой выход за пределы тварного мира. Число 8 – это число вечности и будущего века, число таинственного 8-го дня, которому противостоит число 7, олицетворяющее полноту этого мира, представленную 7-ю днями недели, 7-ю видными цветами радуги, 7-ю небесами, 7-ю астрологическими планетами, и выражаемую 7-ю ступенями зиккуратов и 7-ю ступенями музыкального звукоряда. Характерно, что в Апокалипсисе, повествующем о последних днях мира, крайне часто встречается число 7: 7

труб, 7 фиалов, 7 громов, 7 светильников. Помимо всего прочего, здесь семерки свидетельствуют об исчерпанности этого мира, а также о том, что мир стоит на пороге 8-го дня – дня вечности» [6, 71-72]. Приведенное автором символическое осмысление чисел соотносимо с особенностями числовой эмблематики в его сочинении на текст Апокалипсиса, в «Плаче» и др.

В. Мартынов – разносторонняя творческая личность, в которой музыкальное дарование сочетается с увлечением живописью, философией и музыкальной публицистикой. В религиозном творчестве разносторонность дарования композитора проявляется как многоплановость мышления. Нередко в момент исполнения он сопоставляет музыкальное сочинение с живописным рядом или вводит его в театральный контекст, что соотносит его мышление с императивами постмодернизма. Например, «Requiem» (или ранее – «Плач») композитор использовал как составную часть спектакля в театре Васильева. Переключки искусств Мартынов обогащает переключками идей, которые он называет «ходами» в процессе «игры в бисер». В вышеупомянутом спектакле его «Requiem» как бы полемизирует с концепцией Реквиема Моцарта, вынося на уровень «межискусственных» сопоставлений полемику, заложенную в «Requiem'e» самого Мартынова.

Идея синкретического мышления проявляется у Мартынова под влиянием принципов импровизационной спонтанности, парадоксальности, непредсказуемости, присущих минимализму и Средневековью. Одним из направлений его обширных связей с иными видами музыкального искусства является интерес к фольклору и, в частности, к устному творчеству менестрелей Запада. Можно сказать, что Мартынов сам, до некоторой степени, позиционирует себя как музыканта-менестреля, что накладывает отпечаток на его творчество. Но, прежде всего он – композитор, который хочет быть менестрелем (но не наоборот: менестрель, который в перспективе станет композитором). На аналогию с творчеством менестрелей в облике Мартынова указывают многие характерные черты: склонность к путешествиям, связанная с жадью новых знаний; присущая ему идея парадоксальности в сочетании со стремлением к импровизационной спонтанности высказывания; суммирование разновременных стилей, канонов и языков прошлого на уровне отдельного произведения или их ряда; желание избавиться от нотного текста, заменив его устным договором с исполнителями. Как известно, для устного творчества менестрелей также было характерны странствия, импровизационная спонтанность напева, парадоксальность и эпатаж в поведении и высказываниях, совмещение разнорациональных языковых и жанровых заимствований. Они, подобно Мартынову, использовали

многократно (кругообразно) повторяемые мелодические и текстовые формулы, претворяли семантику трубных гласов, являющиеся атрибутами устного творчества в Средневековье. Мартынову свойственен резкий «нонконформизм», стремление к духовной независимости, проявляющийся в критике Союза композиторов и даже церкви, («я не хожу на собрания в Союз композиторов», «церкви наше искусство не нужно»). У миннезингеров отметим аналогичные нелицеприятные (порой кощунственные) высказывания в адрес властей и церкви. Мартынову свойственно стремление создавать пространственные эффекты в инструментовке (например, вводить, наряду со струнным ансамблем, дополнительные инструменты – чембало и барабан – в отдельных частях «Времен года», барабана – в конце «Страстных песен»). А у менестрелей аналогичная идея это – башенная музыка, с вынесение «банды» на колокольню или балкон, наряду с основным составом инструментов. Мартынов совмещает «высокое» и «низкое» в музыкальном творчестве, хочет возвратиться к «ситуации фестиваля» при исполнении сочинений, где соседствует «высокое» и «низкое», а слушатели «раскрепощены». Для сравнения напомним исполнение менестрелем фривольных шансон, наряду с благочестивой башенной музыкой, участие в балаганных и площадных представлениях, наряду с игрой при дворе вельможи. Аналогию с традицией творчества миннезингеров отметим и в стремлении Мартынова использовать «вторичный», заимствованный материал в религиозном творчестве. Ведь у менестрелей яркость интерпретации известных шансон и создание новых песен по готовым формулам в процессе исполнения-импровизации было основой творчества. Репетитивность или вариативность с круговым возвращением к паттерну у Мартынова перекликается с идеей повторения куплета в творчестве менестрелей. Остановимся подробнее на претворении «новой простоты» в его религиозных сочинениях.

Мартынов сразу же, как 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. Одна из первых минималистских композиций В. Мартынова – «Листок из альбома» (1976), по мнению П. Поспелова, «отличается полной драматургической и ладотональной статикой <...> Основной блок (паттерн), построенный на простом переборе тонической квинты «соль-ре» у рояля, медленно обрастает новыми звуками. Другие инструменты вступают со своими, сходными по содержанию паттернами, которые также неторопливо преобразуются» [10, 78], тогда как у ранее вступивших голосов паттерн уже не меняется до

самого конца. Однако композитор не ограничился использованием модной в то время репититивности.

В духовно-концертной музыке Мартынова 1980–90-х гг. минимализм предстал в преображенном виде. Изначальное «Ничто» минимализма, эта «черная космическая дыра» его смысловой стороны обернулась в творчестве Мартынова благородством содержания, связанным с воплощением Слова Божьего. В сочинениях на библейскую тему, таких как «Апокалипсис», «Плач пророка Иеремии», «Stabat Mater», «Requiem», «Magnificat», святое слово Библии и околوبيблейских текстов становится их духовным стержнем. Для изложения сакральных смыслов Мартынов избрал наиболее церковные старославянский («Апокалипсис», «Плач») и латинский («Stabat Mater», «Requiem», «Magnificat») языки. А для их музыкального воплощения использовал традиции православного и западного богослужебного пения, по которым тщательно «сверил» свое музыкальную лексику. В результате, он создал ряд произведений на грани церковной и светской классической музыки, обладающих высоким уровнем «призывающей благодати» и «как бы религиозной достоверности» (формулировки В. Медушевского) [8, 109]. Но возникает вопрос, насколько это мышление соотносимо с «классическим», а по сути – с языческим минимализмом.

Как уже отмечалось, репититивность могла ориентироваться не только на заклинание, но и на молитву. Мартынов стал писать музыку, опираясь непосредственно на принципы молитвенного песнопения в церкви. И здесь прямая повторность как основа развертывания паттерна оказалась актуальной для исканий композитора, поскольку богослужебное пение, как и заклинание, основано на идее «вживания» (термин В. Медушевского) или – многократного кругового повторения попевок, отражающего бесконечное кружение Ангелов, прославляющих в пении Господа и Пресвятую Троицу. Слово Божие пронизало не только содержание, но и музыкальный язык Мартынова. Музыкальная ткань его сочинений как бы освятилась изнутри идеей молитвы и различными проявлениями сакральной символики. Поскольку многие конструктивные идеи шли от минимализма, его холодные и подчеркнута материальные конструкции словно просияли в творчестве православного автора. Но для этого Мартынов их тщательно проанализировал и переосмыслил.

Наряду с приведенным пересечением принципов разбираемых эпох, этому могут быть и иные объяснения. Вкусовые пристрастия Мартынова, неприятие им тех или иных сторон техники, языка современных композиторов и т. д. И все же нам кажется, что причина столь радикального поворота Мартынова к прошлому лежит в духовной сфере. Русский православный философ И.А. Ильин, рассматривая в начале XX в. наиболее типичные

ошибки священнослужителя, художника и ученого, видел их в уклонении от следования Идеалу и Истине, которые суть – Бог, что способствовало превращению их деятельности «в сумятицу инстинктивных влечений и в судорожную, озлобленную борьбу за их удовлетворение. Жизненное дело <...> художника <...> – утверждал Ильин, – есть труд, протекающий в непрестанном предстоянии высшему Предмету; [его] служение отличается от обычного жизненного дела именно призванностью и непрерывностью, в которой [он стоит] перед лицом последнего и безусловного, перед лицом тех сфер, где кончается и отмирает все «только человеческое» и где открывается духовное и божественное обстояние» [3, 21-22]. Прилагая эту цитату к деятельности Мартынова, мы можем допустить, что именно характерная для современной музыки суетность «инстинктивных влечений», отпечатавшаяся в ее языке, не позволила Мартынову использовать музыкальную лексику XX в. в своем религиозном творчестве. И с другой стороны, желание Мартынова соответствовать сформулированному Ильиным духовному идеалу художественного творчества обусловило обращение композитора к средневековым музыкальным идиомам. Ведь им, в отличие от пустоватой стилистики минимализма, изначально было присуще следование высоким нормам Идеала в любом аспекте высказываемого.

Анализ религиозного творчества Мартынова под углом зрения основных постулатов минимализма позволяет обнаружить преобразование его содержания и формы под воздействием слова Божья. Изначальное «Ничто» минимализма оборачивается бесконечной красотой божественного Идеала. А механистичную репетитивность структуры композитор переосмысляет на основе закономерностей остигатного мышления в богослужебном пении, так что слово Божье проникает и в структуру языка современного автора. В результате, по ряду позиций минимализм в творчестве Мартынова предстает, как вывернутая с изнанки перчатка, приведенная в порядок рукой мастера. Контур формы совпадают, а содержательное наполнение оказывается чуть ли не противоположным. Смещение авторской позиции по отношению к высказываемому из XX в. в Средневековье, с точки зрения которого Мартынов рассматривает постулаты минимализма, оказывается конкретной формой переосмысления заимствуемых современных идей и одновременно отражает его стремление воплощать слово Божье на адекватном Ему музыкальном языке. Поскольку принципиальная основа минимализма и Средневековья во многом совпадает, Мартынов как бы переводит ее на средневековую языковую лексику. Этот аспект музыкального мышления Мартынова парадоксально отражает и его внешнее следование идеям минимализма, который также во многом отрицает музыкальные достижения XX в.

Преображение минимализма в творчестве Мартынова коснулось основных его атрибутов. Паттерны у Мартынова оказываются не конструктивными моделями с акцентом на фонике, как в минимализме, а сакральными идеями в звуках, в которых на переднем плане мистическое число, отражающее Слово Божье, волнообразное (купольное) движение, связанное с вокальным прославлением Господа (юбилея) или свидетельства благочестия (кадансы из романтизма). В основе мотивов композитор использует модальный (попевочный) мелос (нозаны – по терминологии Мартынова) как русского, так и западного богослужебного пения. Репетитивность, связанная в минимализме с утверждением как бы бессодержательного тезиса-паттерна, подчеркивает у Мартынова наиболее важные сакральные идеи: божественной Красоты и Святости, помогает возносить молитвы: «Господи, помилуй!», «Свят Господь!» и др. Репетитивность в сочетании с аддитивностью и принципом бинарных оппозиций воплощает цифровую символику, отражающую мистические идеи Божественного Домостроительства. Вместо сухой высчитанности конструкции в виде репетитивных кругов и спиралей, возникает тотальная обусловленность каждой ноты символикой числа, приобретающей в некоторых сочинениях значение параллельной сакральной идеи («Апокалипсис», «Плач»). Модальность минимализма, связанная с понижением энергетики функциональных связей внутри тональности, у Мартынова оборачивается опорой на закономерности церковного лада, что возрождает ее изначальное понимание как воплощения идеи богоподобия человека. Используя аналогию с принципом механистических фазовых сдвигов минимализма, Мартынов привлекает изысканную технику полифонии Средневековья, основанную на высоком идеале имитационности – параллельном последовании Небесного и земного в музыкальной ткани. Он воссоздает закономерности высокой полифонической школы западного Средневековья, воплощающей слово Господа на основе техники *cantus firmus*'а, «остинатного» повторения в многоголосном каноне. Или использует для воплощения Слова архаику византийского исона.

Преображая постулаты минимализма, Мартынов насыщает сакральным содержанием семантику своих религиозных сочинений. Для этого он использует особый метод, позволяющий современному композитору создавать новую музыку на основе старых языковых идиом. По-видимому, впервые в практике современной композиции Мартынов привлекает в своем творчестве не конкретные свидетельства музыкального языка, а их принципиальную оболочку, позволяющую ему обращаться к аналогичным материальным свидетельствам музыкального прошлого. Рассмотрим выделенные положения подробнее.

Паттерн

Идея паттерна как изначального импульса, дословно или с минимальными изменениями повторяемого в композиции, присутствует во многих сочинениях В. Мартынова (см., например, Sanctus из «Requiem'a», начало «Рождественской музыки» и др.). В то же время, воплощая эту идею, Мартынов дает ей собственное толкование. Он редко создает паттерн из нескольких нот в быстром темпе, как его трактовали «отцы-минималисты», предпочитая медленные и средние темпы. Его паттерн – это в большей степени духовная субстанция, нежели ее материальное воплощение – ноты. Материальное наполнение «паттерна», т.е. количество нот, у Мартынова может изменяться, тогда как константой становится аллегорическое число (1, 5, 8) или идея интервала (ч. 1, ч. 5), идея последовательного возрастания от 1 до 8-ми («Stabat Mater»), от 1-го до 7-ми («Апокалипсис», «Плач») принцип трезвучия (см. унисонную тему по трезвучию в начале первой части «Magnificat'a»). Или очертания юбилея (см. плавно-волнообразное движение мелодических линий в «Requiem'e» и «Magnificat'e»).

Как в минимализме, Мартынов вводит кадансовые, завершающие обороты в роли initio – паттерна, что сразу настраивает на статичное (круговое), а не этапное его развертывание. Однако если в минимализме подобные кадансы – официально оптимистические обороты из трех-четырёх аккордов (см. 3-ю часть композиции Т. Райли «Арфа Нового Альбиона»), то Мартынов привлекает яркие свидетельства благочестия и благородства, запечатленные в кадансовой традиции прошлого (см. возвышенный каданс из романтизма на словах «Даруй нам, Господи!» в начале Introitus'a «Requiem'a»).

В роли паттерна Мартынов нередко применяет темы и ритурнели тех традиционных форм, которые тяготеют к статичному – круговому или спиральному развертыванию, а также связаны с логикой завершения, кадансирования или остинатности. Среди исторических прототипов отметим использование песенной темы-ритурнели в начальном четырехтакте Песни № 1 из «Рождественской музыки»; благородного каданса из немецкого романтизма – в начале «Requiem'a», дословное повторение которого лишь подчеркивает заложенный в нем элемент прекрасного. В некоторых случаях в роли паттерна у Мартынова выступает тема чаконны или *cantus firmus* (см. тему чаконны – начальные аккорды в № 2 «Прелюдии для ангелов и пастухов» – из «Рождественской музыки» и многократное претворение *c. f.* – цитаты русского богослужебного напева «Доме Ефрафов» – в «Апокалипсисе»).

В некоторых случаях Мартынов дает расширительное толкование идеи паттерна. Тогда он может оказаться частью, даже несколькими частями сочинения по отношению к их вариантному повторению на расстоянии (сравнить в «Requiem'e» Introitus и Offertorium или все части от Introitus'a до Offertorium'a по отношению к сходным частям от Offertorium'a до

конца). Сам В. Мартынов считает, что его пониманию минимализма в наибольшей степени соответствует именно идея паттерна как части сочинения. Но тогда в нем может оказаться два и больше параллельных его значений на разных масштабных уровнях формы. Начальное построение в виде сочетания аккордовой псалмодии с романтическим кадансом в Introitus'e «Реквиема» – это паттерн по отношению к его разворачиванию в масштабе части, наряду с пониманием этой части как паттерна по отношению к Offertorium.

Репетитивность

Репетитивность или прямая повторность паттерна в процессе разворачивания – важный атрибут минимализма, который находит широкое применение в религиозном творчестве Мартынова. Например, в начале № 1 «Прелюдии для звезды и волхвов» из «Рождественской музыки» композитор 26 раз проводит начальный квинтовый мелодический тезис, дважды дословно повторяя каждый такт, на фоне протянутого (также – квинтового) бурдона, постепенно расширяя диапазон волнообразного движения мелодии. А в конце части он 10 раз репетитивно повторяет один такт, в котором полифонически совмещает многие варианты начального тезиса – восходящего хода в пределах чистой квинты. В «Magnificat quinti toni» композитор троекратно неизменно повторяет начальный тезис-паттерн в унисонном изложении, олицетворяющий идею квинтового тона (лада) сочинения (восходящий ход по трезвучию соль-мажора). Но не последовательно, а на расстоянии – в начале и в середине первых двух частей. А затем дважды проводит его в аккордовом изложении в третьей и четвертой частях этого сочинения.

Учитывая связанную с репетитивностью логику завершения, Мартынов в своем творчестве, в основном, использует принцип повторности с минимальными дополнениями (аддитивный процесс), введенный Ф. Глассом. Однако если у Гласса этот прием носит, в основном, конструктивный характер, то Мартынов использует его для подчеркивания важности Слова, для воплощения самых возвышенных сакральных смыслов. Наряду с аддитивной репетитивностью минимализма, Мартынов применяет ее аналоги: формы и жанры, связанные с минимальным видоизменением тезиса (ритурнеля) при повторении. Так он претворяет вышеупомянутую средневековую технику вариаций на *cantus firmus*, приемы статичного разворачивания чаконы и пассакалии, варьирования куплета и др.

Воплощение репетитивности в сочетании с «*additiv process*» минимализма находим в вышеприведенном примере в начале «Прелюдии для звезды и волхвов» из «Рождественской музыки», где композитор, повторяя «паттерн» (1-й т.), в каждом последующем такте дает его интонационно-ритмические варианты и одновременно расширяет диапазон мелодии. В «Страстных песнях» Мартынов, используя прием

репетитивной (дословной) повторности на уровне отдельной песни, применяет аддитивные добавления в сочетании с вариационностью в масштабе песенного цикла.

В «Плаче» композитор аддитивно дополняет элементы языка на уровне прологов и глав. В прологах это происходит, благодаря усложнению полифонической вертикали и количества голосов в каждом следующем прологе. Например, в Прологе 1 – двойной бесконечный четырехголосный канон в пятиголосии, в Прологе 2 – двойной четырехголосный канон в шестиголосии и т.д. В главах он аддитивно наращивает амбитус напева, поступенно транспонирует вверх по ладу исходное построение и увеличивает количество голосов при повторении пропорционального канона. Примером аддитивного усложнения полифонической фактуры в «Апокалипсисе» может служить № 5, где имитационное повторение трех нот «до-ре-до» на слове «Свят» (ц. 1) постепенно обрастает полифоническими мотивными вариантами, которые приводят к возникновению двойного, тройного канонов и т. д.

Аддитивное повторение «паттерна», связанного с символическим прочтением текста находим в № 10 «Седьмая печать» «Апокалипсиса», где мотивные изменения происходят при повторении на расстоянии. На словах «Первый ангел вострубил» Мартынов дает у сопрано однотонную псалмодическую интонацию, имитирующую трубный глас в унисон. На словах «Второй ангел вострубил» к ней добавляется секунда, «Третий ангел» – терция, «Четвертый» – интонация «прогибается» на кварту, затем – на квинту, сексту и наконец – на септиму.

Примером претворения аналогий аддитивности в традиционных формах и жанрах оказываются вариации на сакральный с. f. в «Апокалипсисе» Мартынова, в которых на протяжении двухчасового развертывания происходит исчерпание и, одновременно, преобразование заимствованной темы «Доме Еффрафов». Принцип чаканы обнаруживаем в № 2 его «Рождественской музыки», где аккордовый паттерн-тема, многократно повторяясь, обрастает многочисленными восходяще-нисходящими мелодическими линиями, как бы прошивающими его изнутри своими полифоническими сплетениями. Орнаментальные вариации на вокальную тему-паттерн находим в «Песнях № 1 и № 2» из «Рождественской музыки» композитора, где сначала идут несколько куплетов с неизменным сопровождением.

Композитор учитывает то, что аддитивность характерна не только для минимализма, но и для западного Средневековья, например, для музыки Обрехта. Поэтому конкретные приемы ее воплощения Мартынов «корректирует» с учетом особенностей средневековых прототипов. По-видимому, этот момент обуславливает у него сочетание аддитивности с

математической высчитанностью параметров структуры и с подчеркнутой архаикой ладогармонического и фактурного мышления. Мартынов через аддитивность, как и через редуцирование, воплощает числовую символику, которая способствует отражению сакральных смыслов в его религиозных сочинениях. Числовое «прочтение» аддитивного процесса развертывания паттерна, как уже отмечалось – неотъемлемая черта стиля минимализма. Вот примеры.

Числовая логика претворяется в «Piano Phase» С. Райха, благодаря последовательному смещению одного паттерна против другого – сдвиг происходит на 1,2,3, и так – до 12/16 – в процессе убыстрения темпа одним из исполнителей. И в последовательном (– 4) редуцировании исходного паттерна при фазовых сдвигах: сначала 12/16, затем 8/16 и наконец 4/16. Аналогичное смещение паттерна при увеличении темпа одним исполнителем относительно другого на 1/8 от 1-й до 12 /8 отметим в «Violin Phase» С. Райха. В «Музыке хлопков» того же автора (1972) снова обнаруживаем число «12». Но теперь оно обозначает 12 неизменных повторений паттерна, после которых у Райха происходит его квазиканоническое смещение на 1/8, 2, 3, 4 и так – до 12/8. В минимализме найдено определение подобных математических расчетов в структуре композиции. Они именуется системной музыкой (systemic music).

Акцент на математическом расчете приводит в минимализме к сокращенной записи композиции в виде отдельной строки мелодии с детальной нумерацией входящих в нее тонов. Пример подобной записи обнаруживаем в композиции «Панургово стадо» Фредерика Ржевского для любых мелодических инструментов и барабана (прим. 24 из ст. Кром). А. Кром приводит интересный авторский комментарий по поводу исполнения этой пьесы. Читаем: «Все начинается в унисон, хотя вполне допустимо дублирование в октаву. Традиционно следуя слева направо, звуки появляются в следующем порядке: 1, 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4 ... Когда вы достигаете ноты 65, сыграйте всю мелодию целиком еще раз, а затем приступайте к вычитанию звуков с самого начала таким образом: 2-3-4 ... 65, 3-4-5-... 65, 4-5-6...65, <...> 63-64-65, 64-65, 65 <...>» [4, 215]. Математический расчет в минимализме, по мнению исследователя, связан с использованием двух взаимодополняющих процессов – линейного процесса сложения (linear additive process) и линейного процесса вычитания (linear subtractive process) [4, 211]. Квазиканоническое смещение партий между двумя исполнителями на темпл-блоках, выписанное цифрами перед мелодической строкой, обнаруживаем в «системной» пьесе Дж. Уайта «Машина фотофиниша» («Photo-Finish Machine»). Кстати, одноголосная строка с цифрами, указывающими на момент

квзиканонических вступлений, напоминает в этой пьесе сокращенную (тоже одна мелодия) запись канонов в Средневековье.

Мартынов широко использует числовую логику и «системные» приемы (sistemic tecnic) минимализма в религиозном творчестве. Аддитивность оказывается ведущим конструктивным приемом в «Плаче пророка Иеремии». Символика 22 букв еврейского алфавита отражается в последовательном возрастании количества тонов (1,2,3... и т.д.), содержащихся в основе мелодической линии глав «Плача». Использование аддитивной исчисленности в масштабе части находим в Kyrie, Christe и Sanctus'е из «Requiem'a», а также в начале «Stabat Mater», где этот прием сочетается с архаичной техникой постепенного мелодического заполнения рамок избранного интервала (ч. 5, ч. 8) . Аддитивно (в широком смысле) и вышеупомянутое полифоническое развертывание трехзвучного мотива на слове «Свят» из № 5 «Апокалипсиса».

Бинарные оппозиции

Принцип бинарных оппозиций проник в творчество С. Райха и Ф. Гласса через увлечение композиционными приемами древнего фольклора Востока: музыки Китая, Индии и Малазии, для которых проявления бинарности очень характерны. Ее философской основой, видимо, является «Книга перемен» («Канон перемен») – религиозно-философское учение эпохи династии Чжоу (с I тысячелетия до РХ. по III в. до РХ.). Хотя «Книги перемен» была основана на древней магии, некоторые ее философские идеи оказались актуальными и для музыки более позднего, христианского периода. Так на принципе бинарных оппозиций, как уже отмечалось, основано антифонное и респонсорное пение в церкви, логика имитации и инверсионных противопоставлений в полифонии строгого стиля Средневековья и т. д.

В религиозной музыке Мартынова принцип бинарных оппозиций, олицетворяя генеральную оппозицию Небесного и земного, Света и тьмы, добра и зла, с философских позиций обосновывает зеркальные и аддитивно-субтрактивные преобразования в процессе репетитивного повторения тезиса. Композитор широко использует приемы бинарного развития, претворяя замысел в рамках архаичной диафонии исона или бурдона раннего Средневековья, в которых композиционные приемы более позднего времени еще «не работают».

Принцип бинарных оппозиций просматривается сквозь архаику имитационных переключек восходящей квинтовой интонации у двух басов на фоне повторяемого бурдона «фа» в начале пролога 1 из «Плача». В конце Главы 1 принцип бинарных оппозиций оборачивается идеей зеркальности. Мартынов воплощает сугубый плач пророка Иеремии о дочерях израилевых после слов «о сих аз плачу» в виде одновременного зеркального канона

на гласной «А». Иное претворение разбираемого принципа находим в Главе 2 «Плача», где автор конструирует распев на «А», благодаря аддитивно-зеркальному прорастанию интонации на основе унисона *d*. Обратим внимание на то, что каждому ходу в мелодии по отношению к устою *d* соответствует аналогичный бинарно-зеркальный ход в противоположном направлении. Мотиву «ми-ре-ми» «отвечает» «ре-до-ре». Юбилеи «ми-фа-ми-ре» – «до-си-до-ре», «ми-ре-до» – «до-ре-ми» и т.д. (прим. 25).

В «Stabat Mater» Мартынов использует, как и в «Плаче», бинарные имитационные «заклички» восходящих квинтовых интонаций, отражающие рыдания Пресвятой Богородицы. В *Kyrie «Requiem'a»* сочетание принципа бинарных оппозиций с аддитивностью просматривается сквозь имитационные (как эхо) переключки первых альтов со вторыми, исполняющими юбилейные мелодические ходы на кварту вниз-вверх в рамках избранного интервала-октавы. С каждой новой парой повторений к волнообразной мелодии постепенно добавляется шаг на следующий интервал: на квинту, сексту и т.д. – вплоть до октавы. Сходное воплощение выделенных принципов отметим в *Sanctus'e «Requiem'a»*, где бинарное противопоставление альтов тенорам выполнено в рамках инверсии: мелодическому ходу паттерна на квинту вниз у альтов соответствует восходящее движение на тот же интервал у теноров. При этом принцип аддиции проявляется в поступенном увеличении количества звуков в заполнении интервала квинты при повторении первоначального соединения.

Гармония

Как уже отмечалось выше, для минимализма характерно тяготение к упрощенному гармоническому мышлению, более сходному с модальностью, нежели с тональной функциональностью. Модальность минималистской гармонии проявляется в опоре на диатонический лад и на простые трезвучия, подаваемые как ценность, в увеличении продолжительности звучания отдельных гармоний и, как следствие, в понижении энергетике функциональных связей между ними. В интересе к фонике вертикали и любовании входящими в нее тонами, которые начинают восприниматься как временные модальные устои; в постепенном «перетекании» от одного тонального устоя к другому в процессе смены повторяемых сегментов, заменяющем классические отклонения и модуляции.

Расслоение исходной гармонической вертикали на составные пульсирующие тоны-сегменты отметим в «Пульсирующей музыке» (“Pulse Music”) С. Райха, исполненной на... осцилляторах. Диатонический вертикальный паттерн, состоящий из 8-ми звуков «ми-ля-си-до-ре-ми-соль-ля» в ней воспроизводится на 4-х осцилляторах, способных повторять по два

тона исходного лада-темы. Интрига пьесы заключается в том, что одновременное звучание исходного созвучия в процессе репетитивной пульсации тонов теряет синхронность, расходясь во времени. И это приводит выделению отдельных тонов, входящих в паттерн-вертикаль, что и составляет идею «развития».

Мартынова, по его собственному признанию, мало интересуется имманентная красота гармонических вертикалей и их сочетаний в процессе сочинения. Не привлекает его и любование фонической стороной гармонии, входящими в аккорд призвуками и шумами из аудитории в процессе исполнения, присущими «классическому» минимализму. В то же время он последовательно использует минималистский прием упрощения и затягивания во времени гармонической вертикали, опирается на диатонические лады и тяготеет к неторопливой смене модальных устоев. Тщательно вслушиваясь в фоникку отдельного интервала, обычно – чистой квинты, он постепенно проявляет ее гармоники, заполняя изнутри интервал («Stabat Mater», Sanctus из «Requiem'a»). Для него, как и для композиторов-минималистов, характерна пониженная энергетика при смене гармоний, подчеркивание ценности трезвучия (но как символа, а не со стороны фоники); отсутствие модуляций и модуляционного плана, вместо которых происходит модальная замена одного устоя другим в составе избираемого лада («Stabat Mater», «Плач»). Например, в «Stabat Mater» он постепенно перетекает от лидийского лада с устоем «ре» к мелодическому минору от «ля». Для этого в 5-й части, выполняя внутрिलाдовую транспозицию, он меняет модальный устой с «ре» на «ля» при сохранении звукоряда. Сходное применение «наклонений» внутри лада отметим в музыке вышеупомянутой «Скрипичной фазы» С. Райха. В качестве лада он здесь использует гексахорд «ми, фа#, соль#, ля, си, до#», который может быть, как и у Мартынова, отнесен к мажорно-минорному модусу. Но в данном случае – к сочетанию ля-мажора с параллельным фа#-минором.

Несмотря на очевидное сходство намерений, Мартынов, не прямо перенесит модальные принципы гармонии из минимализма в свое творчество. Не совпадают подходы к одному и тому же предмету. Если у минималистов модальность обуславливается ослаблением энергетики функционально-гармонических связей, то для Мартынова это в большей мере связано с мистическим пониманием модальности как воплощения идеи творения человека по образу и подобию Божию. Соответственно, Мартынова, в отличие от минималистов, для которых характерен ориентальный уклон, в большей степени интересуется европейская модальность Средневековья и принципы осмогласия. Органум раннего Средневековья, традиция исона – церковного монодического пения на основе выдержанного баса, идущая

из христианской Византии. В сочинениях более позднего времени его в большей степени привлекают интервалы и их символика в сочетании с мелодической ладовостью, а не аккорды. Ладовая опора псалмодии на одном звуке. Неторопливая смена модальных устоев в избранном ладу.

Отражение минималистского приема затягивания во времени избираемого гармонического устоя находим в «Прелюдии для звезды и волхвов» из «Рождественской музыки» Мартынова. Здесь во многом именно средствами гармонии Мартынов создает образ как бы неподвижной, но на самом деле незаметно удаляющейся звезды, которая чудом перемещается, указывая волхвам дорогу к младенцу-Христу. Опорная квинта-устой *g-d* выдерживается на протяжении всей части, лишь изредка перемежаясь с кадансом S-D-T в соль-миноре. Устой *g-d* как вертикали соответствует восходящий ход от соль к ре в мелодии, который, многократно повторяясь (это – как бы лучи света, исходящие от звезды), постепенно расширяется по диапазону до дуодецимы, обнаруживая тяготение к ладовой структуре натурального минора. Лишь в кадансе она сменяется на один такт его мелодическим видом. Каданс оказывается «сигналом» к смене фактуры и к очередной модификации паттерна (как бы – фазовый сдвиг), который в процессе развертывания обрастает вариантами дополнения лада различными интервалами и мелодическими имитациями в приму.

Восьмитактовая барочная секвенция-каданс в си-бемоль мажоре в начале второй части «Рождественской музыки» представляет собой редкий случай применения у Мартынова аккордовой цепочки, в которой принципы Средневековья объединяются с элементами языкового мышления XX в. (Как уже отмечалось выше, она оказывается многократно и неизменно повторяемой темой чаканы, которая в процессе репетиционного развертывания прорастает изнутри многочисленными полифоническими контрапунктами.) От Средневековья в ней – поступенно нисходящий ход по мелодии аккордов, характерный для темы чаканы (правда, чаще он бывает в басу) и принцип золотой диатонической секвенции, которая однако здесь строится на органном пункте тоники, что сообщает ей смысл каданса-тезиса, а не развивающего раздела. А с XX в. ее роднит использование добавочных тонов в аккордах на основе диатоники, которое приводит к возникновению на их основе частичных кластеров. Подобные диатонические аккордовые кадансы с органным пунктом в басу в роли паттерна встречаются, например, у Ф. Гласса.

Использование старинного лада в мелодике, отдаленно напоминающее ориентальные «мотивы» минимализма, отметим в прологах и в пятой главе «Молитва» из «Плача пророка Иеремии». Здесь Мартынов использует особый мажорный лад от «фа-до» с «си-бекаром» и

«ми-бемолем» в звукоряде. В нем он строит мелодические последования, которые сплетаются между собой в восходяще-нисходящем гаммообразном движении. Повторяя лад в следующем прологе, композитор, меняет опорные тоны, созная звукоря: в Прологе 2 вводит устои «ля-до», в Прологе 4 – «до-ми-бемоль». В Молитве эти восходяще-нисходящие волнообразные юбилейные последования в высоком певческом регистре, наряду с многократно повторенным восходящим квинтовым ходом «фа-до», воплощают обращение человека ввысь, к Богу и создают ощущение истовой покаянной молитвы.

Акцентное использование мажорного трезвучия, как в минимализме, но в ином значении – символа Пресвятой Троицы и ключевой интонации пятого церковного модуса от «соль» отметим в «Magnificat'e» Мартынова, где ритурнель-паттерн по тонам соль-мажорного трезвучия в восходящем движении восемь раз проводится в начале и в середине каждой из шести частей.

В изучаемых сочинениях В. Мартынова отметим повторяемый прием использования интервала чистой квинты в басу или в мелодии, унисонного органного пункта, повторяемого мелкими длительностями (восьмыми), квинты как «рамки» для юбилейного мелоса, имеющий параллели в минимализме. Например, автор применяет протянутые унисонные или квинтовые педали (№ 5 «Апокалипсиса»), в которые, как в оправу, «инкрустирует» юбилейный мелос. А в другом случае однозвучная «педаль» в басу из повторяющихся восьмыми длительностями нот у него оказывается ритурнелем (№ 4 «Апокалипсиса»). Проведение мелодии у басов в квинтовой дублировке находим в третьей главе «Плача».

Мартынов, порой, отступает от принципа статичности в тональном плане, используя диатоническую секвенцию, не укладывающуюся в логику застылой протянутости времени в минимализме. В то же время он нередко вводит секвенцию не в развивающем, а в заключительном разделе части перед кадансом, как бы компенсируя ей статику предыдущего развертывания.

Фактура

Постепенное смещение фаз, найденное С. Райхом и напоминающее технику канонических сдвигов, отражается в творчестве Мартынова применением развитой полифонической техники. Однако – это скорее внешнее совпадение идей, нежели реальное сходство приемов. Минималисты используют механическое или алеаторическое смещение паттерна в рамках аддитивного ритмического преобразования, а Мартынов применяет редкие старинные техники полифонии из Средневековья. Особенно актуальна для него школа Нотр-Дам (XI в.) и нидерландская полифония в лице Я. Обрехта, Окегема и Жоскина де Пре

(XV в.), которую он совмещает с традицией византийского исона («Плач», «Stabat Mater», «Апокалипсис»). Мартынов опирается на полифонию Средневековья, по-видимому, из-за ее повышенной семантической и открытости для сакральной числового «прочтения» в рамках христианского канона. Идея канона как соответствия человека Небесному закону, принцип *cantus firmus*'а как носителя Божественного Слова. Всевозможные числовые символы в интервалах вступления контрапункта, в количестве голосов, нот в теме и т. д. – все это важные аспекты содержания творчества Мартынова, заимствуемые из Средневековья.

Во второй главе «Плача» Мартынов дает оригинальные полифонические решения в духе канонической техники Окегема (многоголосный канон, расходящийся от унисона) и, одновременно, – смещения фаз в минимализме. Канон в приму, расходящийся от унисона со сдвигом в одну четверть на основе диатоники, хотя и напоминает технику С. Райха в пьесе «Piano phase», но, в отличие от последней, имеет символическое прочтение. Аллегорично вступление одного, двух и трех голосов, расходящихся в канон сначала от «ре», а затем и от остальных шести нот: «ми, фа, соль» и т. д. до ноты «до». В принципе развертывания полифонической фактуры здесь отражается сакральная символика 22-х букв еврейского алфавита: 7 раз по 3+1. Числовая эмблематика пронизывает и каноническую технику из № 10 «Седьмая печать» «Апокалипсиса». Как уже отмечалось, интервал вступления контрапункта в каноне, следующего за сольными эпизодами, аллегорически воплощает порядковый номер вострубившего ангела. Например, «первый ангел вострубил» – канонический голос вступает в приму. «Второй ангел» – в секунду, также – в терцию, кварту, квинту и т. д. – до септимы. Двойной канон возникает на словах «Свят, Господь Бог!» в *Sanctus*'е из «Requiem'а». Символическое значение здесь имеют интервал чистой квинты, которая является основой мелоса в каноне. У Мартынова она ассоциируется с Христом и Троицей. Аналогичное эмблематическое прочтение хода на чистую квинту отметим в прологах «Плача», где большое значение также имеет полифонический прием имитации в приму, отражающей символику Единого Бога.

Приведенные примеры цифровой обусловленности полифонии Мартынова внешне напоминают рассчитанность смещения фаз в минимализме. Но если там числовой расчет связан с формой, у Мартынова это, в не меньшей степени, – отражение сакрального содержания сочинения.

Ритм

Для метроритма минимализма, как уже отмечалось, характерна учащенная метрическая дробность в разных голосах и остилатно повторяющиеся ритмические формулы, суммирующие частый метр. Продолжительные дробные пульсации восьмыми на одной

ноте в басу, объединенные в многократно повторяемые ритмические циклы. Нередко они там ассоциируются с оптимизмом и зажигательностью индийского или латиноамериканского танца (Ф. Гласс).

Претворяя идею вечного, статичного времени, Мартынов использует присущие минимализму формы учащенной ритмической пульсации, но избегает слишком быстрых темпов. У него встречаются остигатные ритмические формулы в басу, как у минималистов (Ф. Гласс), сочетающиеся со свободным (без деления на такты) изложением фактуры. Но за внешним подобием приемов скрывается принципиальное отличие. У Мартынова изначальный ритмический импульс связан с пневмоничной духовностью, а не с танцевальной телесностью, как у минималистов. Его дробная ритмика идет от идеи воплощения слова Божьего и от церковной вокальной псалмодии и, а не от оптимистического подпрыгивания под стрекот восточных барабанов.

Ряд сочинений Мартынова начинаются вокальной псалмодией на одном звуке, которая как бы задает ритмическую пульсацию всему сочинению. Пролог 1, как и последующие прологи «Плача», открывается монодической пульсацией на ноте «фа» у басов, в которой четырежды излагается содержание сбывшегося трагического пророчества Иереми: «И бысть повнегда в плен отведен Израиль и Иерусалим опусташен бяше». Идея ритмической повторности на одной ноте затем пронизывает все сочинение на различных уровнях формы: как последующая ритмическая повторность в басу трехчетвертными длительностями, как вариант – репетиция чистой квинты «фа-до» половинками в той же части. Как еще один вариант однотонной псалмодии, Мартынов использует репетицию четвертями на «до» у теноров в «Молитве» и многократно остигато повторяет чистую квинту «фа-до» на словах: «Господи, помилуй!». Если учесть, что псалмодия на одной ноте отражает голос Бога, то духом Божиим даже через ритмическую сторону сочинения пронизывается все сочинение В. Мартынова.

Сходным зачином на вокальной псалмодии, излагаемой одногласно, Мартынов открывает «Апокалипсис». Юбилейные опевания однотонного в своей основе речитативного тезиса лишь подчеркивают постоянное возвращение к многократно повторяемому исходному устою. Ритмическая репетиция псалмодического тезиса отражается в структуре «Апокалипсиса» многочисленными педалями и органами пунктами в басу и в других голосах, которые при ближайшем рассмотрении оказываются проведением *cantus firmus*'а (далее – с. f.) мелкими длительностями на одной ноте, а также появлением сходных однотонных зачинов в различных его частях.

Введение с. f. «Доме Ефрафов» в виде псалмодии повторяющимися нотами у баритона *solo* отметим в № 4 «Послание 7 церквям». Зачин у баритона *solo* на однотонной псалмодии от ноты «до» встречается в начале № 5 «Видение Сидящего на Престоле», в начале № 9 «Снятие 7 печатей», в трубных гласах ангелов из № 7 «Видение Агнца». Мартынов также применяет замедленную ритмическую репетицию на основе силлабики, повторяя соль-мажорное трезвучие в начале «Requiem'a». Он использует ускоренную ритмическую пульсацией на терции «соль-си» в зачине Dies Irae «Requiem'a»; оstinатно повторяет, оформляя в виде канона, чистую квинту «соль-ре» (Sanctus); многократно повторяет гармонии, сопровождающие плавно опускающиеся юбилеи в Kyrie и Agnus Dei «Requiem'a». Многократно возвращается к интервалу чистой квинты в «Молитве» «Плача» (см. репетицию «фа-до» у басов, воплощающую истовость молитвенного предстояния), в «Stabat Mater», а также – в Sanctus'e «Requiem'a» (см. оstinатное повторение чистой квинты у тенора и альты «соль-ре, олицетворяющее постоянное кружение небесного хора ангелов).

Символика числа

Для генезиса минимализма характерно числовое обозначение входящих разделов, нумерация паттернов и расчет их смещения в процессе развертывания, косвенно связанные с содержанием числа. Но символическое прочтение чисел в момент зарождения направления отсутствовало. (Кейдж ведь подчеркивал отсутствие символа в своей Лекции о «Ничём».) Но настойчивое повторения числа 12, имеющего сакральный смысл, неоднократно присутствует у С. Райха. Поэтому не случайно предварительный расчет «магических» кругов и спиралей в процессе репетиционного развертывания постепенно привел к осмыслению эмблематики чисел у одного из последователей минимализма – А. Рабиновича. В 1970-е годы он создал ряд сочинений, в которых романтический тематизм стал развиваться на основе репетитивной техники. У Рабиновича «главная роль в организации формы принадлежит фактору, который, на первый взгляд, является внемузыкальным – числам-символам, пишет П. Пospelов. – Рабинович наделяет их универсальным значением, исходя из собственного толкования древних изотерических учений в соединении с христианской мистикой. Числа определяют количество повторений паттерна» [10, 80].

Мартынов, как и Рабинович, применяет символику цифр в религиозном творчестве. Т. Чередниченко на примере «Плача» верно подмечает, что у него «библейская экзегеза и звукочисло связаны самым непосредственным образом». Исследователь также приводит примеры из музыки Средневековья, где совершенные консонансы в конце пьесы – октава, квинта, кварта – осмыслялись как символы Троицы, богочеловечности Христа и Креста [14,

50]. Дело в том, что числовая эмблематика Мартынова, хотя и учитывает опыт минимализма, в основном, строится на традициях Средневекового (как Западного, так и Православного) богослужебного пения.

Числовая символика пронизывает всю структуру произведений композитора. Во-первых, как уже было сказано, его паттерны с точки зрения мелоса являются как бы озвученными числами, а не просто звуками (Апокалипсис, Magnificat, Реквием, «Плач»). Во-вторых, Мартынов использует числовое прочтение сакрального текста и на других, самых разных уровнях структуры сочинения («Апокалипсис», «Плач»).

Вот как объясняет соотношение слова и текста в «Плаче» сам Мартынов: «Это плач по Иерусалиму как по мирозданию, которое истлело, лежит во прахе; по истории, которая закончилась. 22 стиха каждой главы «Плача» соответствуют 22 буквам еврейского алфавита. Алфавит есть модель мира и пропеваемые в начале каждого стиха буквы алфавита символизируют перечисление всех предметов и явлений, существующих в мире. Вместе с тем каждые 22 стиха разбиты на мелодические группы, состоящие из трижды повторенных семерок плюс один, или из семи повторенных троек плюс один. В христианской символике семь – есть число полноты этого мира, три – число Троицы, а один – 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» [5, 66].

Анализ «Плача» подтверждает тот факт, что музыка этого сочинения сочетается с тотальной высчитанностью структуры, напоминающей математическую составляющую постепенных процессов в минимализме (С. Райх). Но, в отличие от расчета формы в минимализме, Мартынов с помощью цифр вводит дополнительное символическое содержание в музыкальный ряд, которое обуславливает не только фоническое, но и сакральное его прочтение, напоминающее молитвенный континуум в богослужебном пении.

Столь же развернутая эмблематика числа присутствует в «Апокалипсисе». В нем запечатлелась как общехристианская, так и идущая от самого текста «Откровения» символика. Мартынов привлекает христианские церковные символы: 1 – Господь, 3 – Троица, 5 – Троица, Христос и 4 евангелиста, 7 – символ полноты, 8 – Второе пришествие Христа и Воскресение. Он также творчески осмысляет приводимые в тексте Апокалипсиса аллегории 7 церквей, 7 ангелов, 7 чаш, 7 громов. Когда аллегорический ряд включает в себя два и более компонентов, в сочинении возникает своеобразная полифония символов. Одни из них звучат на переднем плане, а другие подаются более прикровенно. В целом в

«Апокалипсисе» возникает сочетание музыкальных аллегорий по вертикали и по горизонтали, вызывающее зрительные ассоциации с мягким, мерцающим фоном святости, который, как нимб, обнимает все его музыкальное содержание.

Минималистская композиция, основанная на круговом или спиральном процессе репетитивного повторения заданного паттерна в предельном значении может звучать бесконечно долго, не завершаясь. Систему фазовых сдвигов с возвращением к первоначальному облику паттерна через цикл квазиканонических смещений можно понять как один из фрагментов в бесконечной цепи смещений. По справедливому замечанию музыковеда, – «бесконечно длящийся ”процесс”», самым непосредственным образом связанный с феноменом открытой формы, стал ключевым понятием американского минимализма» [4, 210]. В «Музыке для ударных» (1973) Т. Райли или в «Piano Phase» С. Райха и других композициях, где применяются различные варианты «системного» метода, мы постоянно наблюдаем принципиально не завершенные формы.

Мартынов, опираясь на репетитивную повторность, использует круговые процессы в ряде сочинений: в Stabat Mater, в Requiem'e, «Рождественской музыке», «Магнификате», что приводит к их принципиальной незавершенности, как в минималистских композициях. Но смысл внешне сходных приемов подчеркивания незавершенности сочинения в минимализме и у Мартынова разный. Если минималисты просто имели в виду возможность прервать изложение репетитивного процесса в любом месте, то Мартынов подразумевал за незавершенностью сочинения его небесное, нематериальное продолжение.

* * *

Таким образом, Мартынов претворяет в своем религиозном творчестве многие идеи и приемы минимализма, одновременно преобразуя их с позиций Восточно-западного Христианства, с которым он сверяет авторское «я». Он насыщает минималистское «Ничто» в области содержания высоким религиозным смыслом, заложенным в духовных текстах. Переосмысляет основные «постулаты» минимализма: паттерн, репетитивность, аддитивность-редуцирование, принцип бинарных оппозиций, принцип модальности в гармонии и др. с т. з. идеи молитвы и канона богослужебного пения. По ряду позиций композитор как бы выворачивает наизнанку конструктивные принципы минимализма, мысля «от противного», но контуры первоначальной идеи сохраняет. Такой метод, наряду с расписыванием пустого «минималистского» яйца пасхальными мотивами, имеет аналогию с творчеством современного художника Франсиско Инфанте, который создает новый образ наложением различных фигур (силуэт креста – в «Очагах искривленного пространства») на современный фотографический пейзаж с повторной пересъемкой целого. Или, наоборот,

совмещает репродукцию знаменитой Джоаконды или афинского Акрополя с современным пейзажем в рамках аналогичной художественной техники. Мартынов в изучаемых религиозных сочинениях, возможно, сходным образом, воспроизводя музыкальные свидетельства прошлого, «скрещивая» их между собой и с современным идейным спектром, преображает их с позиций собственного видения, сообщая модному, но бездуховному минимализму высокое религиозное звучание.

Жестко-конструктивные паттерны минимализма оборачиваются у него сакральными идеями в звуках, основанными на идее числа и связанного с ней Божьего Слова. Количество тонов в мелодии у него нередко меняется, тогда как идея аллегорического числа: «1, 5, 8» или последовательного возрастания амбитуса «паттерна» – от 1-го до 7-ми сохраняется в масштабах части или раздела. «Паттерны» у Мартынова воплощаются в возвышенных формах: в юбилейном или плавном восходящее-нисходящем движении вокального мелоса; в кадансовом синтаксисе из классицизма и романтизма, впитавшими в себя изысканное благородство жеста. В роли паттерна Мартынов нередко использует аналогичные темы, связанные с круговой или спиральной формой развертывания и остинатности: тему-ритурнель в куплетной форме, тему чаконны, напев *cantus firmus*'а. Порой он расширительно толкует идею паттерна, претворяя его в виде части или нескольких частей сочинения.

Репетитивность – ключевой «постулат» минимализма – Мартынов лишь изредка претворяет в чистом виде. Его излюбленный «конек» – использование репетитивности в сочетании с аддитивностью и, в частности, – заполнение выделенного интервала (ч. 5, ч. 8) в процессе многократного повторения. Мартынов понимает репетитивность достаточно широко, обуславливая ей, наряду с минималистским толкованием, повторение манеры или фрагмента стиля прошедшей эпохи. Поэтому, наряду с аддитивной репетитивностью, он применяет ее средневековые аналоги: технику вариаций на *c. f.*, приемы статичного развертывания в чаконе, пассакалье, на основе *basso ostinato* и др. Он обогащает принцип репетитивности минимализма сходными идеями остинатности из эпохи западного Средневековья и «кантусной» вариативности в духе XV в., создавая индивидуальный почерк на стыке принципиальных аналогий прошлого и современности.

Принцип бинарных оппозиций, применяемый в минимализме с позиции языческой медитации, Мартынов понимает как воплощение генеральной оппозиции Небесного и земного, Света и тьмы. Отражением этого принципа оказывается вводимое им антифонное и респонсорное пение, зеркально-имитационные переключки воспарений на чистую квинты, зеркальные каноны с одновременным вступлением голосов. Бинарность в сочетании с

аддитивностью у него, как и у Пярта, обуславливает прорастание мотивов из интонации унисона (зеркальная каноничность).

Мартынов преобразует модальность минимализма, связанную с затягиванием во времени отдельного созвучия и с выделением входящих в него тонов и призвуков, опираясь на закономерности осмогласия и церковного лада как в Западном, так и в Восточном христианстве. В то же время он нередко использует минималистский прием затягивания во времени гармонической вертикали, тяготеет к неторопливой смене модальных устоев. Тщательно вслушивается в фоннику избранного интервала, часто – чистой квинты, постепенно добавляя входящие в нее тоны. Избирает в виде ладовой опоры псалмодию на одном звуке. В сочинениях более позднего периода, воплощая закономерности византийского исона, Мартынов в большей степени тяготеет к символике интервала – числа в сочетании с мотивным заполнением. В фактуре он, вместо механической техники смещения фаз и добавления призвуков (результатирующих паттернов), характерных для минимализма, использует каноническую и «кантусную» технику Средневековья. Причиной тому, по-видимому, является повышенная семантическая и открытость канона для сакрального прочтения в рамках христианского мироощущения. Идея имитации как воплощение подражания человека Небесному устройству, принцип *cantus firmus*'а, как носителя Слова Божия, числовые символы в интервале вступления контрапункта, в количестве голосов или нот в мелодическом заполнении интервала. Все это – свидетельства радикального преобразования минималистских приемов развертывания тезиса с позиций Средневековья и семантизации фактурного уровня, присущие религиозному творчеству композитора.

Претворяя идею вечного, статичного времени, Мартынов использует присущие минимализму формы учащенной ритмической пульсации, но избегает слишком быстрых темпов. У него встречаются остигатные ритмические формулы в басу, как у минималистов, в сочетании со свободным (без деления на такты) изложением фактуры. Но за внешним подобием приемов скрывается принципиальное отличие. У Мартынова изначальный ритмический импульс связан с пневмоничностью и духовностью, а не с танцевальной телесностью, как у минималистов. Его ритмику обуславливает не механическая пульсация осциллятора, а идея равномерной псалмодической повторности, как в богослужебном пении.

В области числовой эмблематики Мартынов, хотя и учитывает опыт минимализма, в основном, опирается на традицию Средневекового богослужения. Она проявляется в процессуальном уровне фактуры в виде общехристианских числовых символов: «1, 5, 7, 8»,

а также – в локальной эмблематике, идущей от текста религиозного произведения. Композитор претворяет на интонационно-фактурном уровне символику 22 букв еврейского алфавита, 7 – как эмблему Христианской эры, 8 – времени Второго Пришествия и др.

Числовое «прочтение» аддитивного процесса развертывания паттерна, является неотъемлемой чертой стиля минимализма. Мартынов через аддитивность, как и через редуцирование, воплощает числовую символику, которая способствует отражению сакральных смыслов в его религиозных сочинениях.

В минимализме, где применяются различные варианты «системного» метода, нередко встречаются принципиально не завершенные формы, как бы рассчитанные на бесконечное повторение. Мартынов, опираясь на репетитивную повторность, использует круговые процессы в ряде сочинений, что приводит к их принципиальной незавершенности, как в минималистских композициях. Но смысл внешне сходных приемов подчеркивания незавершенности сочинения в минимализме и у Мартынова разный. Если минималисты просто имели в виду возможность прервать изложение репетитивного процесса в любом месте, то Мартынов подразумевает за незавершенностью сочинения его небесное, нематериальное продолжение.

И последнее. Сравнительный анализ религиозных сочинений Пярта и Мартынова в контексте «новой простоты» и минимализма позволяет обнаружить не только различия в индивидуальном почерке каждого из авторов. Обращает на себя внимание совпадение онтологических принципов мироощущения, питающих их музыку. И, как следствие – возникновение параллелей в творческих устремлениях на уровне композиторской техники. Пярт и Мартынов, не сговариваясь, сочиняют музыку на основе «новой простоты» и диатоники. Они оба понижают энергетику исходного тезиса, нередко многократно повторяют его (Мартынов – репетитивно, Пярт – вариантно), последовательно (аддитивно) добавляя элементы музыкального языка. Каждый из композиторов применяет зеркально-симметричные последования, имитации и бесконечные каноны, использует числовой расчет параметров композиции, вводит протянутые органые пункты и педали, опирается на модальную гармонию и т.д. Рассмотрение приведенных аналогий находится за рамками данной статьи и предполагает дальнейшее осмысление.

Литература

1. Байер, К. Репетитивная музыка. // Сов. музыка. – 1991. – № 1.
2. Гуляницкая, Н. Русская музыка: становление тональной системы, XI-XX вв. – М., 2005.
3. Ильин, И.А. Собр. Соч. Т. 3. – М., 1994.
4. Кром, А. Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х – начала 1970-х годов. // Муз. академия. – 2002. – № 3.
5. Мартынов, В. О красоте, плаче, богослужебном пении и музыке // Предисловие к партитуре «Плача». Театр «Школа драматического искусства». – М., 1995-1996.
6. Мартынов, В. Конец времени композиторов. – М., 2002.
7. Медушевский, В. Вячеслав Медушевский не только о музыке [Беседа] / Вела А. Амрахова. // Musiqi dünyasi. – 2001. – №1–2.
8. Медушевский, В. Новое сакральное пространство или вечная юность традиции? Минимализм в его отношении к традиции // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст : материалы науч. конф. Сб. 47. [ред. М. И. Катунян]. – М., 2004.
9. Пелелис, Г. Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта. Парадокс слышимой простоты и видимой сложности // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст : материалы науч. конф. Сб. 47. [ред. М. И. Катунян]. – М., 2004.
10. Поспелов, П. Минимализм и репетитивная техника // Сов. музыка. СМ-МА. – 1992. – № 4.
11. Поспелов, П. Эпоха минимализма. [Электронный ресурс] В/О «Союзконцерт». – М., 1990. – Режим доступа: <http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/spec1990/19900001.htm>
12. Савенко, С. Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР : [сб.] / ред.-сост. В. Ценова. – М., 1996. – Вып. 2.
13. Токун, Е. Арво Пярт: техника и стиль : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2010.
14. Чередниченко, Т. Декабрьские чтения Библии // Новое время. – 1995. – № 2–3.
15. Чередниченко, Т. Музыкальный запас. 70-е: Портреты. Проблемы. Случаи. – М., 2002.

16. Ю. Н. Холопов о музыке XX века : беседа / Вела Анна Амрахова / Юрий Николаевич Холопов // *Musiqi dünyasi*. – 2000. – № 3–4/5.
17. Brauneiss, L. Grundsätzliches zum Tintinnabulistil Arvo Pärts / L. Brauneiss // *Musiktheorie*. – 2001. – № 16, H.1.
18. Cage, J. Lectures / J. Cage // *Incontri Musical*. – 1959.
19. Elste, M. An Interview with Arvo Pärt / M. Elste // *Fanfare*. – 1988. – März–April. – n. 3/4.
20. Hiller, P. Arvo Pärt / P. Hiller. – N.Y. : Oxford Univ. Press Inc., 2002.