



музыкальное образование

Грачев Вячеслав Николаевич,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры инструментовки
Военного института (Военных дирижеров)
Военного университета, Москва
Gratch1948@yandex.ru

Религиозная музыка Владимира Мартынова: претворение остинатности в фактурно-тембровой палитре

*Почему бы не взять и не сыграть, допустим,
Бранденбургский концерт самому и вот так бы
его разукрасить: хор ему подбавить, индийский
ситар, массу всякого другого. Это данность
чисто постмодернистская. Но здесь очень легко
впасть в порок эклектики – такая опасность
подстерегает на пути к синтезу.
В. Мартынов [2]*

*Важен не текст, но контекст. Если в
обычной музыке человек слушает некие
структуры, которые ему предлагает
композитор, то тут, в минималистской
музыке, слушатель слышит не структуры, а
свое собственное слушание. Конечно, это род
медитации.
В. Мартынов [1]*

Остинатная (лат. *obstinatus* – упорный, упрямый) повторность получила широкое распространение в музыке прошлого столетия. Ее проводником стали урбанистические образы: изображения завода и машин, проникшие в искусство. Методология повторения постоянно востребована в процессе обучения музыке, где принцип «повторение – мать учения» присутствует почти на каждом уроке. Но примеры дословной повторности в музыкальном произведении не столь частые «гости» в школе, поскольку обычно сочетаются со сложным музыкальным языком. Тембр и фактура также весьма эпизодически рассматриваются на уроках, хотя именно они, благодаря снижению значения музыкальной *темы*, становятся важным фактором в творчестве современных композиторов. Вокально-инструментальные сочинения В. Мартынова написаны простым

языком, доступным для понимания широкой аудиторией. Анализ их музыкальной ткани и тембра может стать хорошим примером использования остинатности в современной музыке и восполнить некоторые пробелы в музыкальном образовании. Представим автора.

Владимир Иванович Мартынов (1946) – российский композитор православного вероисповедания, окончивший Московскую консерваторию по классу композиции у Николая Сидельникова (1970). Мартынов увлекался отечественным фольклором, изучал восточные религии и культуры, христианство Востока и Запада. С 1979 года он преподавал в духовной академии Троице-Сергиевой Лавры, расшифровывал памятники древнерусского богослужебного пения, пел на клиросе и регентовал. В начале 1980-х гг. в творчестве Мартынова произошел перелом: он отказался от установок авангарда и обратился к «новой простоте». В настоящее время В. Мартынов – автор ряда вокальных и вокально-инструментальных сочинений на духовную тему, получивших большую известность («Апокалипсис», «Requiem», «Плач пророка Иеремии» и др.). Он опубликовал восемь монографий, в которых изложил взгляды на христианство, на проблемы богослужебного пения, на композиторское и иные виды творчества. Владимир Иванович Мартынов – лауреат Государственной премии России (2003).

Современные исследователи обращают внимание на особенности фактуры и тембра в произведениях Мартынова. Т. Красникова оценивает его музыкальную ткань в связи с закономерностями минимализма. «Параметр экспрессии “уходит в тень”, – пишет она, – уступая явлениям “новой простоты” (англ.: New Simplicity), в минимализме, отмеченном <...> однородностью фактурного пространства. Именно в минимализме, который стал своеобразной антитезой авангарду, произошли радикальные модификации фактуры, способной оказать катарсическое воздействие на слушателя. Она становится одним из общестилевых свойств современной музыки в лице таких ее представителей, как В. Мартынов, А. Пярт, Э. Артемьев» [8, с. 28].

По отношению к тембровой стороне исследователи ограничиваются в основном описанием состава исполнителей, принимающих участие в концертах Мартынова, и эмоциональными оценками звучания некоторых инструментов. «Возможно, это самое оригинальное использование кантусов фирмусов (григорианских антифонов в “Литании” В. Мартынова – В. Г.) за всю историю музыки, когда они “нисходят” как откровение, как награда, – замечает М. Катунян. – Медленное становление в начальной фазе звучало, как всегда у Мартынова, аскетично, зато в финале с помощью сочных струнных басов и скрипичных флажолетов был достигнут эффект красивой, протяженной, как бы повисающей звучности. В какой-то момент она начала напоминать тембр древней

индийской вины, с ее сочным резонансом, множеством звенящих обертонов и светящейся струнной позолотой. Как малыми средствами ансамбля «Opus posth» это достигнуто, осталось непонятным» [7]. Однако специфика тембровой палитры в духовной музыке Мартынова у нас еще практически не рассматривалась. До сих пор не создана работа, посвященная изучению особенностей тембра и фактуры в его творчестве. В данной статье постараемся, хотя бы отчасти, восполнить этот пробел. Как же композитор аранжирует духовные сочинения?

Мартынов использует в религиозной музыке фактурно-тембровое письмо, основанное на взаимодействии приемов «новой простоты» XX в. и Средневековья. При этом тембр у него в большей степени соотносится с закономерностями минимализма, а фактура – с традицией Средневековья. Связь с прошлым определяется тем, что композитор полагает в основу сочинения Слово Божие. Несоизмеримость человеческой жизни и вечного течения времени, несопоставимость человека и пространства (он – песчинка внутри раздвигающегося пространственно-фактурного поля) в сочетании с духовно-медитирующим «я», присущим обоим эпохам, определяют в его религиозном произведении статику тембрового «поля», его выравненность и неизменность, а также остинатную повторность тембровых сочетаний в разных работах. Обратной стороной повторяемости инструментовки оказывается стремление автора максимально раздвинуть *фактурное* «поле» произведения в исторической и пространственной плоскостях. Мышление композитора сквозь призму сакрального Слова и молитвы обуславливают преобладание вокального тембра над инструментарием (молитвенное обращение человека к Богу, как правило, не предполагает введение посредников – инструментов) и долгое «любование» избранным фактурным складом. Задача развертывания при этом инспирируют применение остинатности (репетитивности) и использование приемов его незаметного варьирования в рамках заданного тембрового «силуэта». Усиление ревностного начала при повторении молитвы и, в частности, добавление в ней слов отражается в аддитивном прибавлении вокальных голосов, инструментов, а также «тем» канона.

В силу религиозной мотивированности содержания Мартынов применяет однородную тембровую палитру вокала и стабильный состав инструментов – струнные, лишь порой вводя духовые инструменты. Большинство духовно-концертных сочинений Мартынова включают в себя вокальные тембры, воплощающие тексты религиозного канона или содержание библейских событий в авторской версии. Это крупные произведения: «Апокалипсис» (1991) для двух смешанных хоров *a cappella* и удвоенного состава солистов; «Плач пророка Иеремии» (1992) для смешанного хора *a cappella* и

солистов (Soprani). Вокальные тембры в сочетании со струнными находим в «Passionslieder» («Страстные песни» – 1977), написанных для Soprano *solo*, ансамбля струнных (Vni I, Vni II, Vle, Vc, Cb), блок-флейты, чембало и барабана; в «Magnificat quinti toni» (1993) – для солиста-мальчика и ансамбля струнных (Vni I, Vni II, Vle, Vc, Cb); в композиции «Stabat Mater» (1994) для смешанного хора и струнного ансамбля; в «Requiem» (1998) для аналогичного состава, дополненного Arpa и Vni *soli*. При выборе инструментария Мартынов обычно ориентируется на ансамбль старинной музыки «Opus posth», руководимый Татьяной Гринденко – женой композитора. На него аранжировано большинство религиозных вокально-инструментальных и инструментальных сочинений Мартынова («Passionslieder», «Осенний бал эльфов» – 1994, «Requiem» и др.). Состав с использованием духовых среди религиозных опусов находим в «Weihnachts Music» («Рождественская музыка» – 1976), написанной для детского хора, солиста, камерного оркестра, органа и Vno *solo*.

Голоса хора в изучаемой духовной музыке чаще воспринимаются неконтрастно, скорее как воплощение оттенков единой тембровой палитры, претворяемой в разных регистрах. Здесь композитор опирается на традицию богослужебного пения, идеалом которого было исполнение в унисон «едиными устами, единым сердцем». Параллельное явление наблюдаем в трактовке Мартыновым ансамбля струнных инструментов, который отличает компактная звучность, выравненность динамики и ориентированность на ранжировку голосов хора. Эта практика также идет от традиции церковной музыки Запада, согласно которой инструменты поддерживали, обычно *в унисон*, хоровое пение на богослужении. Соответственно, Vni I у Мартынова нередко совмещаются с хоровыми сопрано, Vni II – со вторыми сопрано. Vle отражают партию хоровых альтов, а Vc и Cb – басов и басовых октавистов хора. Подобные сочетания находим в «Рождественской музыке», в «Magnificat», «Requiem». Кроме того, в некоторых случаях Мартынов чередует вокал с инструментами в имитационных переключках, дословно (антифонно), повторяя у струнных фразы хора, дает полифоническое сопоставление хора со струнным ансамблем в каноне («Stabat Mater», «Requiem»). Он также применяет аккордовое сопровождение вокала струнными, как в венско-классическом стиле или романтизме («Рождественская музыка», «Requiem»), порой не полностью воспроизводит вокальную мелодию у Vno, переводя ее в контрапункт, как в современной музыке («Рождественская музыка»), и т. п.

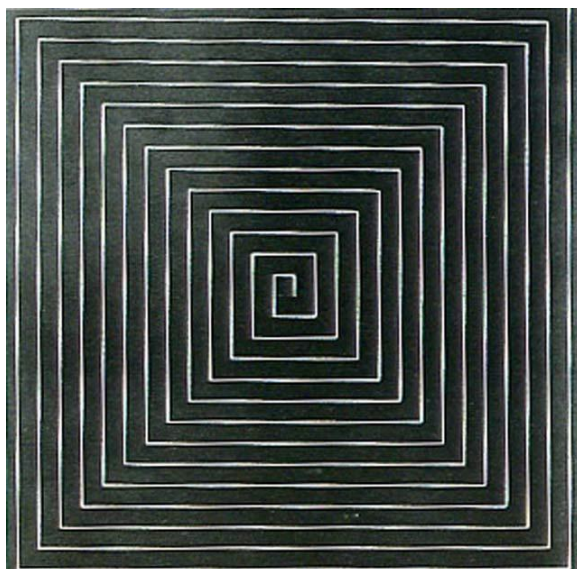
Мартынов не случайно избирает для религиозных сочинений повторяемую, как бы двухцветную темброво-инструментальную палитру, образуемую сочетаниями хора со струнными (хор, вокал со струнными или одни струнные). Практически, она является воплощением остинатности (репетитивности) на уровне тембра в ряде произведений.

Конечно, Мартынов раз за разом соотносит замысел сочинения с возможностью его исполнения в ансамбле Татьяны Гринденко. Но это объясняет не всё. Минимализация тембра присуща «новой простоте» конца XX в. Кроме того, однородная, неконтрастная инструментовка с акцентом на хоровом пении характерна для Средневековья. И Мартынов, по-видимому, учитывает эти ассоциации.

Музыке минимализма свойственна выравненность тембрового «поля» в сочетании с произвольным выбором инструментов и количества исполнителей. В Minimal Art в период зарождения использовался «конкретный» инструментарий качающихся метрономов, хлопков, осциллографов, остававшийся неизменным на протяжении всей пьесы и «обогащаемый» лишь шумами из аудитории, призывками от непредвиденного сочетания паттернов. В авторском предисловии к «In C» Т. Райли указывал, что исполнять сочинение может «любое количество инструментов, желательно <...> 35 человек. Если присоединяются вокалисты, они могут петь любые гласные и согласные» [6, с. 474]. Причем то, *какие это должны быть голоса и инструменты*, в предписании не говорилось. Позднее Ф. Гласс в рамках традиционного инструментария ввел прием долгой несменяемости двух-трех фактурно-тембровых сочетаний на протяжении сочинения или его части («Powaqqatsi», Скрипичный концерт Ф. Гласса). Репетитивность минимализма, как и остинатность Средневековья, связана с числовым расчетом. Дословное повторение паттерна в условиях статичной композиции определяет необходимость числового расчета проведения паттерна, порядка вступления исполнителей, мест введения дополнительных тонов. Ф. Ржевский в «Понурговом стаде» претворяет прием аддитивно-субтрактивного математического расчета вступления голосов в *любом инструментальном составе*, сопровождаемый письменными предписаниями [9, с. 215].

Параллельные идеи цветового и фактурного решений обнаруживаем в современной живописи и скульптуре. Виктор Сизов, написавший картину «Желтый квадрат» (2011; сравним с «Черным квадратом» К. Малевича – 1915), продолжил развитие теории и практики стилевой тенденции, в которой принципы «отрицания предметности» и стилизация цвета сочетаются с идеей «абсолютного упрощения» как крайнего проявления сущности минимализма. При этом живопись Minimal Art часто облекается в математически правильные решетки, круги и линейные структуры; используются простые геометрические формы, нейтральные цвета (черный, серый) и малые объемы. Встречается повторение двухцветных геометрических фигур: кругов, квадратов, параллелепипедов (прим.-илл. 1).

Пример-иллюстрация 1



Ф. Стелла. The Marriage of Reason and Squalor. 1959.



М. Бочнер. "Portrait of Eva Hesse", 1966.

Цветовая палитра в минимализме светлая, основанная на игре полутонов, много белого цвета, оттеняемого черным или серым. В скульптурной композиции порой используется спонтанный набор металлоконструкций из промышленных отходов, вращающихся с помощью мотора.

Будучи не только известным композитором, но и талантливым художником, Мартынов в религиозных произведениях ориентируется и на музыку, и на закономерности *видовых искусств* в рамках «новой простоты» XX в. В чём это проявляется? Современный композитор, подобно музыкантам-минималистам, применяет внутренне однородную тембровую палитру. Оптимизация тембровых сочетаний (вокал со струнными) в его религиозной музыке сродни избирательности *в цвете* художников-минималистов, предпочитающих черно-белую цветовую гамму. Опора Мартынова на линейные, квинтовые, трезвучные «силуэты» в фактуре мелодии ассоциируется с преобладанием

геометрических фигур в живописном ряде «новой простоты». Как и минималисты, Мартынов остигато повторяет паттерн, по кругам «вращается» внутри имитаций и бесконечных канонов, что отсылает к *изображениям кругов* в живописи «новой простоты» и к репетитивной ротации паттерна в музыке минималистов. Отметим также опосредованную связь остигато-репетитивных повторений в его музыке с круговым вращением в «скульптуре» Minimal Art. Использование в ней «вторичных» (промышленных) материалов напоминает привлечение композитором давно забытых старинных техник и фактурных элементов богослужебной музыки (ведь для Мартынова важен не текст, а *контекст* – см. эпиграф в начале статьи). Он, как и минималисты, просчитывает порядок добавления тембров и количество дословных повторений паттерна.

Так, два паттерна, открывающие «Осенний бал эльфов» Мартынова, ассоциируются с живописными фигурами минималистов. Первый из них спускается хроматическим последованием аккордов у струнных от d^2 к fis^1 . Используемую автором в паттерне стереотипную «лесенку» созвучий нисходящего тетра хорда можно уподобить «лесенке параллелепипедов», нередко встречающейся в живописи минимализма (прим.-илл. 2).

Второй паттерн, построенный на репетитивном чередовании квинты $g-d$ с устоем g , можно представить себе как цепь треугольников или зубчиков (пилы), которые также характерны для анализируемой живописи.

Числовой расчет порядка вступления вокальных тембров встречается в «Апокалипсисе», «Плаче» и др. Например, последовательное наращивание количества голосов вокала от 3 до 9 находим при повторении «куплета» в № 4 «Послание к семи церквам» «Апокалипсиса». Начиная с трехголосия, Мартынов в каждом последующем обращении Господа к Церкви добавляет один голос хора на слове «Вонмем». Сознательный расчет порядка прибавления голосов подтверждают авторские ремарки: «а 3 voci, а 4, ets.,... а 9 voci».

Пример-иллюстрация 2



Карл Андрэ. «One Grand Piece».

Мартынов воспринимает и переосмысляет закономерности минимализма с позиций личного отношения к высказываемому. Как говорил Казимир Малевич, «цвет – сущность живописи, которую предмет всегда убивал». Мартынов, в отличие от Малевича, в рамках стилизованной тембровой палитры воплощает высокое содержание, связанное с идеями Бога и молитвы. Наряду с аналогами квадратов и треугольников композитор нередко вводит репетицию «купольных» интонаций, напоминающих попевки богослужебного пения и округлые очертания храма (см. «купольный» силуэт мелодии у *Vno solo* в конце *Kyrie «Requiem'a»*). Числовой расчет фактурно-тембрового «поля» у него отражает не только закономерности формы (как в минимализме), но и содержания. Для этого Мартынов озвучивает числовую символику христианства. В отличие от музыкантов-минималистов, он тщательно подбирает инструментальный состав, не допуская «тембрового произвола». Композитор варьирует повторяемое сочетание тембров (вокал-струнные), дополняя его характерными инструментами и обогащая особыми приемами исполнения. Так, отражая ретротенденцию в инструментовке, струнные у него обычно играют *non vibrato*. В «Страстных песнях» он, как уже отмечалось, дополняет ансамбль «Opus posth» блок-флейтой и чембало, а в коде заменяет вокал (*S solo*) словесным произнесением текста всеми участниками ансамбля и вводит барабан, скандирующий метрические доли такта. В масштабном коллаже «Времена года» (2003), сопоставляя музыку Вивальди, Баха, Мендельсона, Чайковского и Пярта, Мартынов также дополняет фоннику струнных из ансамбля Т. Гринденко большим барабаном и чембало. Кроме того, он максимально раздвигает тесситуру струнных, задействуя высочайший регистр *Vno* («Requiem»), иногда привлекает их флажолеты («Осенний бал эльфов»).

Композитор в процессе репетитивного повторения вокально-инструментальной палитры использует особые артикуляционные приемы исполнения в хоре, поручая ведение хоровых партий нетипичному коллективу: хору мальчиков, фольклорному вокальному ансамблю, обладающему гортанной интонацией (открытым звуком), и т. д. При этом он как бы переиначивает идею авангардистов, которые считали, что инструментальное воплощение каждого сочинения должно быть сугубо индивидуально. В отличие от них, Мартынов *типизирует* инструментовку, но стремится к тому, чтобы она имела индивидуальное воплощение в процессе *исполнения*. Например, в «Плаче» и «Апокалипсисе» его эксклюзивные исполнители – ансамбли Дм. Покровского и Андрея Котова, обладающие открытой манерой артикуляции, как в русском фольклоре. Впрочем, недавнее исполнение «Мастерами хорового пения» (дирижер Л. Конторович) № 15, 16 «Апокалипсиса» академическим звуком показывает, что и их манера пения вполне приемлема, наряду с воспроизведением сочинения в духе отечественного фольклора.

Как уже отмечалось, духовно-медитирующее «я» современного аклассического стиля, ощущение вечного, «застывшего» времени в сочетании с идеей Всевышнего и с парадоксальностью мышления обуславливают статику «паттерна», которая вызывает к жизни *остинатный* принцип развертывания, подобный идее *репетитивности* в музыке наших дней. При этом более частные приемы прямой повторности, присущие Средневековью, актуализируются в разбираемом творчестве. Мартынов использует традицию пения «на подобен» из богослужебной практики, претворяет принцип контрафактуры как повторения с дополнением («Апокалипсис»). Он воссоздает в религиозных сочинениях закономерности пародийной мессы с цитированием шансон; приемы секвенции и имитации в духе *Stimmtausch*, бесконечного канона («Апокалипсис», «Плач»). Композитор воплощает оstinatность на уровне отдельного сочинения, благодаря многократному проведению *c. f.* или ритмической фигуры у Ten., Bar., наподобие *talea* в старинном мотете («Апокалипсис»). Идея репетитивности, распространяемая в обширном временном «поле», переплетаясь с оstinatностью Средневековья, позволяет современному автору комбинировать *разновременные* фактурные складки на уровне отдельного сочинения. Применение репетитивности у него в большей степени определяется дословной механистической повторностью минимализма, тогда как оstinatность включает в себя различные приемы *varietas*, идущие от Средневековья.

Приемы оstinатного развития присущи всему Средневековью от григорианской монодии до Ренессанса. Со временем она превращается в *паностинатность*, пронизывая все стороны композиции. «Говоря о паностинатности в многоголосии Жоскена,

необходимо иметь в виду два момента, – пишет Ю. Евдокимова. – Во-первых, в некоторых сочинениях оstinatность является ведущим организующим принципом, пронизывает весь цикл, распространяется на *c. f.* и на все свободные голоса [мессы]. И, во-вторых, оstinatный метод охватывает *все* стороны музыкального произведения – язык, синтаксис, принципы развития, композицию, вносит специфический оттенок выразительности в музыку <...> Оstinatность и – шире – повторность как основной принцип организации материала развивается в систему, подчиняющую себе музыкальное формообразование» [5, с. 239].

Разнообразие фактурной ткани у Мартынова является оборотной стороной выравненности и стабильности тембровой палитры. При этом наряду с тембром композитор, как уже отмечалось, оstinatно повторяет элементы фактуры, присущие богослужебной музыке прошлого. Отталкиваясь от Слова, он применяет различные вокальные склады и приемы взаимодействия духовного текста с музыкой. Наряду с силлабикой широко использует «кантусную» технику, связанную с ритмическим колорированием и распевом Слова Божия. Идея подражания человека Богу воплощается у Мартынова в виде бинарности (принцип сопоставления противоположностей). Последняя проявляется благодаря воспроизведению автором традиционных респонсорных и антифонных противопоставлений. Например, он дает попеременно сольную псалмодию и хор, хоровую монофонию в сопоставлении с вокальной полифонией, зеркальные варианты имитации («Апокалипсис», «Плач», «Requiem»). В плане оркестрового мышления антифонный принцип порождает противопоставления, типа «эхо», соло-тутти, ансамбль-тутти и т. п.

Варьируя изнутри «двухцветность» тембра, композитор многократно претворяет однотонную псалмодию, ее же на фоне протянутой унисонной педали или бурдона-квинты, как в исоне; широко использует изложение в октаву, воспроизводит кондуктовый и хоральный склады («Апокалипсис»). Он воссоздает не разделенную на такты запись ритма, при которой протянутый тон в басу сочетается с псалмодией или со спонтанным распевом, как в аллилуиях эпохи Леонина. Отсутствие тактовых черт в подобных последованиях обуславливает спонтанную манеру исполнения в сочетании со свободной акцентуацией на выделяемых слогах претворяемого текста («Апокалипсис»). Воплощая закономерности православной традиции, Мартынов обращается к отечественному строчному пению, сопоставляя его с имитационной и мензуральной полифонией Запада. Так, в Главе 2 «Плача» он трижды проводит начальное построение, увеличивая количество голосов с одного- до двух- трехголосья при повторном проведении. При этом

унисонный тезис превращается в двух- и трехголосный «мензуральный» канон, который, в свою очередь преобразуется в строчное пение (прим. 3).

Чередую различные склады, композитор сообщает фактурным идеям собственное интонационное «наполнение» под углом зрения репетитивности-остинатности, техники аддий, бинарности и числового расчета. Повсеместное использование этих приемов отражает приоритеты личного почерка Мартынова. Хотя Мартынов не всегда использует числовой расчет фактуры, у него есть повторяемые приемы претворения числа, образующие некий алгоритм. Он обусловлен прибавлением (вычитанием) на различных уровнях структуры: на уровне интонации, количества голосов, при усложнении фактуры («одинарный», двойной, тройной канон), в сдвиге тонального плана на секунду вверх-вниз («Апокалипсис», «Плач», «Magnificat»). Композитор на основе аддитивности применяет математические формулы, имеющие символическое значение и соотносимые с христианским пониманием числа в Средневековье («Плач»). Наряду с аддидиями он в конце некоторых частей использует редукцию голосов. Постепенное их истаивание, имеющее

Пример 3

Плач пророка Иеремии. Глава 2

В. Мартынов

Музыкальный пример 3: «Плач пророка Иеремии. Глава 2» В. Мартынов. Музыкальный текст для нескольких голосов (A, B, A.I, A.II, B.I, B.II) с русскими текстами. Музыкальный текст включает ноты и слова, такие как: «Ка ко омра чезовжесво ем Гос подь дверь Си о - носвер жес не бе санемз длосла ву Из ра и - ле вуИнепо мя непод но жи яногуство с юв день гне - ва.и.я. Рос - ти сво - е - я», «Беф», «По-гу-зи Гос подь и непо краде вакрас ная И - а-ков ля,ра-зо-ри я рос-тию сво е - е - ю твер-ды-ни-дше реИ-у-ди-ны из-вер-же-назем-ло,оск-вер-ни ца - ря - е - я и кня - зи-е-я», «Гн».

В. I
Со-кру-ши во гне-ве я-рос-ти сво-е-я рог из-ра-и-лов. О-бра-ти вспять дес-ни-цу е-го. От ли-ца вра-га раз-же-во

В. II

В. III

математическую подоплеку, отметим в финале (№ 16) «Апокалипсиса». В заключении *Kyrie* «*Requiem*’а» Мартынов также «сбрасывает» количество вокальных партий, сводя их к унисону. Попарную редукцию голосов вокала наблюдаем и в конце четвертой части «*Stabat Mater*» и др.

Полифоническое мышление, применяемое Мартыновым, вбирает в себя идущую от богослужебной практики идею процессуального сопоставления молитв разного уровня духовности и совмещения псалмодии священника с хором, а также – принцип антифонного подражания (имитации), связанный с бинарностью. Кроме того, принципы молитвенной повторности и бесконечно расширяющегося фактурного пространства, остигато-репетитивное повторение тематического тезиса с применением числового расчета получают у него концентрированное воплощение в виде приемов бесконечного канона с аддитивно-зеркальным варьированием первоначального соединения на основе математических формул. Мартынов использует бесконечные каноны в вокальных, вокально-инструментальных и инструментальных сочинениях, суммируя по вертикали голоса постепенно наращиваемого инструментария. Он либо повторяет их дословно, либо варьирует первоначальное соединение при воспроизведении на расстоянии, а также – видоизменяет их фактуру в примыкающем построении. Композитор нередко создает многоголосные и многотемные бесконечные каноны на основе простейших мотивов чистой прима, квинты, октавы, получая возможность для максимального усложнения фактурного поля в производном соединении («Апокалипсис», «Плач», «*Requiem*»).

В «Апокалипсисе» Мартынов последовательно добавляет количество голосов при повторении начального построения канона. Например, в № 2 он, аддитивно наращивая голоса и контрапункты, создает 10-голосный тройной бесконечный канон, возникающий в процессе остигатного повторения интонации квинты *a–e* с добавлением мотивов (прим. 4).

В № 5 композитор попарно увеличивает количество хоровых партий, одновременно присочиняя противосложения к начальной попевке *c–d–c* на слове «Свят». Это способствует возникновению бесконечного двойного четырехголосного, тройного шестиголосного, и т. д. – до семерного 14-голосного бесконечного канона.

№ 2 Явление во Славе

The musical score consists of 12 staves. The vocal parts are: S I, S II, S III, S IV, A I, A II, A III, T I, T II, T III, B I, and B II. The lyrics are distributed across these parts as follows:

- S I: гря - лет
- S II: гря - лет
- S III: гря - лет
- S IV: гря - лет
- A I: лет Се - гря - лет со - об - ла - ки
- A II: Се - гря - лет се - гря - лет со - об - ла - ки
- A III: (no lyrics)
- T I: Се - гря - лет
- T II: се - гря - лет
- T III: ки - лет
- B I: се - гря - лет
- B II: се - гря - лет

В № 10 «Седьмая печать», состоящем из семи эпизодов по числу вострубивших ангелов, математический расчет (1–7) воплощается сразу в трех параметрах структуры. В частности – в интересующем нас последовательном увеличении интервала вступления рипосты при повторении бесконечного двухголосного канона (1,2,...7).

А в 4-й части «Stabat Mater» Мартынов претворяет тройной шестиголосный мензурально-имитационный зеркально-ракоходный канон на фоне протянутого бурдона d и педального остинато в среднем – $a-d$, которое можно считать седьмым каноническим голосом. Его верхние пять голосов изложены в совершенной, а два нижних – в имперфектной ритмической пролации. Тройной бесконечный канон можно понять как сочетание трех двухголосных *простых* канонов (больше напоминающих многократно излагаемую имитацию) и одноголосного контрапункта в ритмическом расширении на остинатно повторяемой интонации чистой квинты. Двухголосному канону на восходящем квинтовом мотиве в совершенной пролации соответствует двухголосный канон в имперфектном ритме на обращенной интонации чистой кварты $d-a$. При этом его нижний голос оказывается зеркально-ракоходным отражением верхнего. Двухголосный зеркальный канон в средних голосах, претворяемый в 5-м модуле совершенной пролации, в

одновременном звучании воспринимается как зеркально-ракоходный модус первоначального соединения (прим. 5).

Пример 5 **Stabat Mater (IV)** В. Мартынов

В «Плаче» Мартынов ведет «две линии» канонов, одну из которых «прочерчивает» от пролога к прологу, а другую – в главах сочинения. В прологах он при повторении первоначального соединения на расстоянии все более усложняет полифоническую вертикаль, одновременно наслаивая многоголосье. В Прологе 1 автор создает двойной четырехголосный бесконечный канон на фоне оstinatно повторяемой в басу интонации чистой квинты *f-c*. В Прологе 2 – двойной четырехголосный бесконечный зеркальный канон с попарным вступлением голосов. В Прологе 3 Мартынов сначала претворяет тройной шестиголосный бесконечный зеркальный канон на фоне оstinатного баса *f-c*, а затем – двойной четырехголосный зеркально-ракоходный канон на фоне протянутой педали *f*. В Прологе 4 он вводит четверной восьмиголосный бесконечный зеркальный канон с одновременным вступлением голосов. Числовой расчет «4, 6, 8» здесь воплощается, благодаря постепенному увеличению количества голосов и тем при повторении канона на уровне частей вокального цикла (прим. 6).

В главах «Плача» композитор создает математические формулы, просчитывая порядок прибавления голосов первоначального и производного построений (в том числе – канона). При этом он опирается на символику чисел «1, 3, 4, 5, 7, 22» («22» – число букв еврейского алфавита). В Главе 1 Мартынов использует математическую формулу: « $7 \cdot 3 + 1 = 22$ ». В Главе 2 – формулу « $3 \cdot 7 + 1 = 22$ ». В Главе 3 также присутствует формула « $3 \cdot 7 + 1 = 22$ », но в другой внутренней расшифровке. В Главе 4 композитор применяет

обновленную формулу: « $9+12+1=22$ », суммирующую числовой расчет параметров структуры из других глав.

Пример 6 Плач пророка Иеремии В. Мартынов
Пролог 4

The musical score consists of seven staves. The top two staves are for the voice (T.), and the bottom five staves are for the piano (В.). The vocal line is in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics 'ни - ем сим ры - да - ни - ем сим' are written under the vocal line. The piano part features a complex rhythmic and melodic structure with many sixteenth notes and rests.

Формула Главы 2 « $3 \cdot 7 + 1 = 22$ » он расшифровывает как *трехкратное* проведение парного тезиса «распев-псалмодия», который, образуя «куплет», затем *семь* раз транспонируется по ступеням лада от *d* вверх при повторении, и *однократное* проведение тезиса в последнем «куплете» с возвращением к опорному тону *d*. В начальном построении Мартынов воплощает числа «1, 7», излагая парный одноголосный тезис, когда добавляет тоны попеременно сверху-снизу к устою *d* и расширяет амбитус интонирования псалмодии на этом устое до интервала *a-g* – септимы (прим. 3). Он, как уже отмечалось, проводит этот тезис трижды, увеличивая количество голосов до двух-трехголосья при повторном проведении. При этом автор превращает первоначально унисонное изложение тезиса в двух- и трехголосный «мензуральный» канон, переходящий в строчное пение. Затем он 7 раз транспонирует тройной тезис, образующий «куплет», поднимая устой вверх по ступеням лада.

Наряду с последовательным усложнением канонической техники Мартынов порой движется в фактурном мышлении от архаики простой интонации к стилистике более поздних эпох. Или противопоставляет средневековую полифонию гомофонно-гармоническому складу фактуры, присущему венскому классицизму и романтизму.

В «Stabat Mater» композитор в процессе репетитивного повторения квинты *d-a*, благодаря микромотивным аддициям в масштабе нескольких частей, приходит к аллюзии на хорал в духе И.С. Баха (VI часть), который также дословно повторяет, антифонно передавая от хора струнным (прим. 7).

В *Kyrie «Requiem'a»* он постепенно преобразует полифоническое мышление в процессе остигатного повторения тезиса. Воспроизводя исходную попевку с аддичиями, Мартынов сначала дает имитацию в духе *Stimmtasch*, преобразует ее в имитационный канон, потом вводит поступенно восходящую секвенцию на протянутом бурдоне в традициях позднего Средневековья и далее – гомофонно-гармонический тезис, вновь превращаемый в восходящую каноническую секвенцию. Переосмысление двойного канона в гомофонно-гармоническую ткань находим также в *Sanctus «Requiem'a»*.

Таким образом, Мартынов в фактурно-тембровой палитре религиозных произведений совмещает идеи и приемы минимализма XX в. с предшествующей музыкальной традицией, давая им при этом собственное, оригинальное «толкование». Причиной тому оказывается присущее двум сравниваемым эпохам духовно-медитирующее «я» и сопутствующие идеи несоизмеримости человеческой жизни и вечного течения времени, несопоставимость человека и пространства и др. Опора на медитативную форму развертывания и молитву приводит к тому, что композитор претворяет остигатность (репетитивность) в тембре и фактуре. «Двухцветность» его вокально-инструментального мышления напоминает выравненность тембрового поля в минимализме, одновременно отражая примат вокала в богослужебном пении прошлого, когда инструменты в унисон поддерживали партии хора. Как в живописи «новой простоты», он остигатно повторяет в разных сочинениях «двухцветный» тембровый «силуэт», опираясь на хоровой вокал и на струнный квинтет. Воплощая аддитивность, идущую от минимализма, композитор на уровне тембра варьирует избранное сочетание «вокал-струнные». Он дополняет хор в разных сочинениях солистами, применяет особую фонику детского хора, фольклорного ансамбля, дает прочтение текста говорком. Автор прибавляет к струнным иные инструменты: барабан, чембало, орган, деревянные духовые и т. д.

Компенсируя «двухцветность» тембровой палитры, используемую в ряде религиозных произведений, Мартынов привлекает в *отдельном сочинении* разнообразные фактурные приемы, присущие традиции богослужебного пения прошлого. При этом он вводит в

Пример 7 **Stabat Mater** В. Мартынов
(VI)

Vir go - vir gi num prac - ula - ra mi - hi iam non sis a - ma - ra
 Fac - me pla - gis vul - ne - ra ri cru - ce has in eb ri - a ri

Flam - mis - ur - ar - ne - suc - cen - sive per - te Vir - go

fac me te - cum plam - ge - re. Fac - ut - por - tem - Chri - sti - mor - tem - Pas - si - o - nis
 et ctu o - re. Fi - li - i

оборот различные проявления оstinатности, свойственные Средневековью: прежде всего, «кантусную» и каноническую технику. Композитор опирается на вокальную интонацию, связанную со словом. В зависимости от ее смысла и «веса» автор варьирует музыкально-ритмическую структуру и масштаб интонационного наполнения: широко использует мелизматический распев Слова, невмы и силлабику.

В отличие от минималистов, Мартынов воссоздает попевки, напоминающие линейные и купольные мотивы в богослужебном пении Средневековья. Он воспроизводит традиционные респонсорные и антифонные противопоставления из прошлого, например: сольную псалмодию в сопоставлении с хором, хоровую монофонию в сочетании с полифонией ансамбля солистов. Композитор многократно чередует мужской и женский хоры, хор – с инструментальным ансамблем, что встречается и в западном, и в православном религиозном пении, но сообщает фактурным идеям собственное интонационное «наполнение» под углом зрения репетитивности, бинарности и аддитивности. Он претворяет типичные вокальные складыв Средневековья: псалмодию в свободном ритме на одном звуке, интервале или аккорде в разных темпах; распев

импровизационного плана на выделенном тоне или созвучии, имитирует кондуктовый и хоральный склады. В некоторых сочинениях прибегает к не разделенной на такты записи ритма, при которой протянутый тон в басу, как в исоне, сочетается со спонтанной псалмодией или распевом.

Мартынов широко применяет бесконечные каноны, как имитационные, так и пропорциональные. Их голоса структурно «прорастают» в процессе оstinатного повторения на расстоянии с аддациями. Он также «выращивает» канон из имитации в процессе ее многократного повторения и микродобавления мотивов в примыкающем построении. Каноны Мартынова, несмотря на ассоциации с традицией Средневековья, отличает особое качество новизны, обусловленное синтезированием и преобразованием традиционных приемов. При этом единовременное сочетание *простоты* интонации с усложненностью канонического мышления в производных соединениях, сопоставление в них перфектной и имперфектной ритмики, мензуральной и немэнзуральной каноничности, обращенного, зеркального и ракоходного модусов оказываются личной находкой современного композитора. Кроме того, характерным приемом современного автора оказывается «скольжение» по исторической оси благодаря смене фактурных «наклонений» в процессе «подсвечивания» одинаковых попевок с точки зрения разных исторических стилей или – усложнению техники полифонического письма.

Итак, движение от простого (простейшего) в интонации и в тембре, приводящее к постепенному обогащению фактуры в процессе оstinатного повторения, оказывается характерным приемом Мартынова. Опираясь на него, композитор открывает возможность сочинения простых, как бы двухцветных (по инструментовке) религиозных сочинений, оборачивающихся в развитии изысканной музыкальной «вязью». Благодаря резонированию онтологических принципов современности и прошлого, в них реализуется богатство фактурно-инструментальных решений, присущих богослужебной традиции христианства, но имеющих аналогии и в современном минимализме. Как известно, новое – это хорошо забытое старое (*new – est bene oblitus vetus – лат.*). Воплощая разновременные влияния сквозь призму личного высказывания, композитор получает парадоксальную возможность облекать сочинение в новый оркестровый «наряд», весьма отличный от сложившихся приемов инструментовки, но одновременно вызывающий ассоциации с отдаленным прошлым.

И последнее. Дословная повторность в тембре и фактуре – не обособленный элемент техники Мартынова. Она является составной частью оstinатно-репетитивной парадигмы, присущей музыкальному языку композитора в целом и, соответственно, требует комплексного осмысления. С другой стороны, приемы претворения оstinатности

в инструментовке В. Мартынова во многом параллельны достижениям эстонского композитора А. Пярта [4], что настраивает на сравнительный анализ, который может стать темой отдельной публикации.

Литература

1. «Апокалиптика тишины». Интервью с композитором-философом Владимиром Мартыновым [Беседа] / Провел Дмитрий Лисин // Клаузура, 2011. – <http://klauzura.ru/2011/09/apokaliptika-tishiny-intervyu-nashego-specialnogo-korrespondenta-dmitriya-lisina-s-kompozitorom-vladimirom-martynovym/>
2. Владимир Мартынов и электронная музыка [Беседа] / Провела Маргарита Катунян // Музыка и Электроника, 2005, № 4. – http://www.muzelectron.ru/03articles_2005-4martynov_short.html
3. Высоцкая, М., Григорьева, Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособ. – М., 2011.
4. Грачев, В. Духовная музыка А. Пярта: особенности фактурно-тембровых решений // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2012. – № 1. – http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-1-2012/grachev_18_mart.pdf (0, 7 п. л.)
5. Евдокимова, Ю. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV век. Вып. 2А. – М., 1989.
6. [Катунян, М.] Минимализм и репетитивная техника // Теория современной композиции : учеб. пособ. – М, 2007. – Гл. 15.
7. Катунян, М. Территория OPUS POSTH. В культурном центре ДОМ состоялся Фестиваль работ Владимира Мартынова. – http://www.devotiomoderna.ru/rus/articles/48_article.php
8. Красникова, Т. Фактура в музыке XX века. / Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – М. 2010. – http://dibase.ru/article/27072009_krasnikovatn/4
9. Кром, А. Стив Райх и «классический минимализм» 1960 – начала 1970 годов // Музыкальная академия. – 2002. – № 3. – С. 209–219.