

№3 2009 год

музыкальное образование

**Грачев Вячеслав Николаевич**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментовки Московской военной консерватории (Военный университет), Москва.

### **Религиозная музыка В. Мартынова: преображение «новой простоты» и минимализма.**

Минимализм двулик. Его корни  
– в традиции и в антитрадиции:  
в молитве и заклинании».  
*В. Медушевский [6, с. 108].*

Переусложненность авангардной техники в сочетании с гипертрофированным подчеркиванием авторского «я» во второй половине XX в. привела к отрыву композитора от аудитории. К возникновению уникальных, «одноразовых» структур, порой, доступных лишь восприятию их создателя. Одним из способов уйти от проявившегося в музыке кризиса «гиперсложности» стали иностилевые заимствования из прошлых эпох, обычно, *простые* по языку и сопоставляемые с додекафонной и авангардной лексикой. Их использование подтолкнуло некоторых композиторов к переходу на «простой» язык Средневековья и к появлению «новой простоты» в музыке. Что такое «новая простота»?

Термин «новая простота», введенный в музыкальный обиход С.Прокофьевым в 30-е гг. (в конце XX в. он 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 происшедшего поворота долго оставалось вне поля зрения исследователей. 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), так и высокие проявления его духа: святость, предельная ясность мироощущения. Об этом свидетельствуют многие поговорки и обороты в русском языке: «Простота хуже воровства», «Лукавая простота», а в просторечии – «Он совсем *опростел*». Или, наоборот – в положительном смысле: «Святая простота». В Библии читаем: «Итак, будьте мудры, как змии, и просты, как голуби» (Мф. 10:16). А также: «Да просит у Бога, дающего всем *просто* и без упреков» (Иак. 1:15). Как понималась «новая простота» в искусстве второй половины XX в.?

В 1950-е гг. «новая простота» предшествовала термину «минимализм». По мере укоренения минимализма в музыкальном сознании она стала пониматься как его синоним и связывалась с «обозначением музыки с трезвучиями и повторами» [8, с. 78]. В 70-80-е гг. минимализм стали воспринимать как синоним репетитивности [7, с. 561]. И тогда к «новой простоте» отнесли музыку, опирающуюся на простую фонему, но без использования прямой повторности. В настоящей статье, учитывая опыт истолкования разбираемых объектов, осмысливаем «новую простоту» и минимализм как близкие, во многом пересекающиеся термины, обозначающие музыкальное течение, связанное с отрицанием традиционных приемов изложения и развития

темы. Однако минимализм в большей степени тяготеет к репетитивности, а «новая простота» – к вариативной повторности паттерна. Какова история возникновения минимализма?

Минимализм [7, 561] появился в конце 1940-х гг. сначала 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. минимализм развивался как оппозиция к абстрактному и экспрессионистскому направлениям в живописи. Его «коньком» было отрицание эмоциональных мотивов и обращение к воплощению простейших геометрических фигур: кругов, овалов и т.д. Он получил наиболее полное воплощение в скульптуре, в частности, в работах Карла Андре (Carl Andre), который использовал индустриальные материалы в своих модульных, составных композициях (сравним: магнитофоны и осциллографы в музыке минималистов). 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 60-е годы он получил развитие в творчестве американских композиторов, таких как Терри Райли, Стив Райх, Ла Монт Янг и Филип Гласс, а затем – в музыке венгерских авторов: Ласло Шари, Бела Фараго, Тибор Семцов. В момент его зарождения была продекларирована опора на диатоническую фоннику и трезвучие, избегаемые в «авангарде». В процессуальной стороне сочинения вместо композиционно-драматургических приемов, присущих музыке Нового времени, минимализм ввел простоту дословного повторения паттерна – репетитивность. Иными словами, минималисты отказались от композиционных принципов музыкального произведения (i?m-t) – последнего, что связывало музыку XX столетия с четырехсотлетней традицией высокопрофессиональной музыки. Что же нового нес минимализм в содержательной стороне, взамен отрицаемого?

Ничего. Первооткрыватели минимализма провозгласили «Ничто» объектом содержания (сходное «Ничто» можно обнаружить в знаменитом «Черном квадрате» К. Малевича), а механическое асинхронное качание метрономов – в качестве новой формы развертывания в музыке. 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 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» [9, р. 8]. Чтобы подчеркнуть безразличие к *содержанию* «Лекции», Кейдж в IV части (всего в «Лекции» их пять) семь раз дословно повторял предыдущий текст, лишь увеличивая 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» смысловыми оттенками внутри нее.

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 структуры минимализма – это репетитивная техника, обусловленная прямым, как бы неизменным повторением паттерна. Ее основоположником также считают Джона Кейджа, 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. В условиях неизменной повторности тезиса повысилось значение первичной, фонической стороны звука, его «самоценность». Соответственно, изменился характер тематизма. В роли *initio* стали выступать подчеркнуто простые, статичные, диатонические мотивные микроструктуры – *patterns* (*pattern* (амер.) – модель, выкройка), не требующие преобразования или динамичного развития. Форма приобрела застылый, «созерцательный» характер. Ее музыкальные сегменты обособились, а функционально-логические связи (подобие-контраст) отошли на второй план.

Знаковым сочинением американского минимализма, созданным на основе репетитивности, считается «In C» Т. Райли (1964). Записанная на одной строчке «In C», эта музыка, тем не менее, является неким подобием многоголосного алеаторического *канона*, поскольку 6-15 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 модальное «перетекание» тонального «поля» из C- *dur* в g- *moll*. Но «модуляция» происходит не «по правилам», а чисто механистически: путем «вытеснения» сегментов в C- *dur* (1–17-й) сегментами в e- *moll* (18–28-й) в процессе их репетитивного повторения.

Несмотря на оригинальность музыки «постепенного процесса», дословное повторение паттерна оказалась все же не достаточным для того, чтобы создать импульс поступательного развертывания в *инструментальной* композиции. Наряду с приемами обогащения статики репетитивности по вертикали, минималисты нашли способ незаметного *дополнения* паттерна (аддитивности) в процессе его повторения (*additive process* – амер. – процесс добавления, дополнения). Филипп Гласс в «Музыке в 12 частях» (1974) первым стал использовать прием минимального *прибавления* к паттерну *мотивов* при повторении, что не нарушало статики формы, но сообщало ей небольшое внутреннее движение.

Системные сдвиги, как и техника добавления мотивов к паттерну, имеют математическую подоплеку. Числовой расчет обнаруживаем в Piano Phase С. Райха. Благодаря последовательному смещению одного паттерна против другого – сдвиг происходит на 1,2,3... и так – до 12-ти шестнадцатых – 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 одной до 12-ти восьмых отметим в Violin Phase С. Райха.

Применение математического моделирования структуры в минимализме обуславливает сокращенную запись композиции в виде отдельной строки мелодии с детальной нумерацией входящих в нее тонов. Подобная запись, наряду с „ In C “, встречается в композиции «Панургово стадо» Ф. Ржевского для любых мелодических инструментов и барабана и др. 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 <...>» [3, с . 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 )» [3, с . 215]. Одноголосная строка с цифрами, указывающими моменты квазиканонических вступлений, напоминает сокращенную (тоже – одна мелодия) запись канонов в Средневековье.

Принцип бинарных оппозиций не является непосредственным атрибутом минимализма. Он проник в творчество С. Райха и Ф. Гласса через увлечение композиционными приемами древнего фольклора Востока: музыки Китая, Индии и Малазии. Возможно, философской основой принципа бинарных оппозиций (сокр. – бинарности) является «Книга перемен» – религиозно-философское учение эпохи династии Чжоу (с I тысячелетия по III в. до Р.Х.), запечатленное в этой конфуцианской «Библии» древнего Китая. Согласно учению «И цзин» весь мировой процесс – это чередование ситуаций, происходящее от взаимодействия и борьбы сил света и тьмы, напряжения и податливости, внешнего и внутреннего, мужского или женского начала и др. Каждая из таких ситуаций символически выражается в «Книге перемен» 64 знаками – гексаграммами, которые представляют собой систему черточек в определенном порядке. Хотя «Книги перемен» была основана на древней магии, некоторые ее философские идеи оказались актуальными для музыки более позднего, христианского периода. Так на принципе бинарных оппозиций основано антифонное и респонсорное пение в церкви, логика имитации и зеркальных обращений в полифонии строгого стиля и др.

Зародившись как репетитивная повторность неизменных мелодических ячеек и их полифонических версий, минимализм постепенно дополнился статикой тонально-гармонической проекции. К этому подталкивало повышение интереса у авторов к фоническим эффектам. Кроме того, пресыщение звуковысотной функциональностью, переусложненными гармоническими вертикалями в сериализме обусловило возрождение интереса к звучанию *трезвучия*, а также к подчеркиванию фоники других диатонических созвучий. Акцентирование самоценности отдельного аккорда определило возможность принципиально бесконечного продления во времени избранной гармонии, а также – любование составляющими ее тонами, интервалами, протянутыми педалями и призвуками. В результате, тональность, основанная на редкой смене 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. Она как бы отменяла соподчиненность гармоний в процессуальном плане, которые приобретали характер *равноценных данностей* по отношению к предшествующим и последующим созвучиям. «Модуляция» превратилась в постепенное *перетекание* одного тонального поля в другое, благодаря вытеснению одних (по опорному тону) мелодических ячеек другими в процессе репетитивного процесса, что также смыкалось с принципом модальных смен (все «тональности» оказывались равноценными). Статика тонально-гармонического поля в минимализме инспирировала упрощение ритмической стороны композиции. Нередко растянутые во времени гармонии заполнялись простейшей ритмической дробностью. Характерным признаком минималистского сочинения стала регулярная метрическая пульсация четвертными, восьмыми или шестнадцатыми длительностями при изложении протянутой педали или органного пункта, выдерживаемого

длительное время на одной ноте. Ритмическая дробность суммировалась на основе оstinatно повторяемых ритмических формул, например – в басу. Дробные пульсации восьмыми на одной ноте нередко ассоциировались с оптимизмом и зажигательностью индийского или латиноамериканского танца (Ф. Гласс). Как претворяются в религиозном творчестве разбираемого автора идеи «новой простоты» и минимализма?

В духовно-концертной музыке Мартынова 1980–90-х гг. «языческий» минимализм предстает в преображенном виде. Изначальное «Ничто» – «черная космическая дыра» смысловой стороны – у него оборачивается благородством содержания, связанным с воплощением Слова Божьего. В сочинениях на библейскую тему, таких как «Magnificat» (1989), «Апокалипсис» (1992), «Плач пророка Иеремии» (1992), «Stabat Mater» (1994), «Requiem» (1995) святое слово Библии и околобиблейских текстов оказывается их духовным стержнем. Для изложения сакральных смыслов Мартынов избирает наиболее церковные старославянский («Рождественская музыка» (1976), «Апокалипсис», «Плач») и латинский («Stabat Mater», «Requiem», «Magnificat») языки. А для их музыкального воплощения использует традицию христианского богослужебного пения, с которой тщательно «сверяет» музыкальное мышление. В результате, он создает ряд произведений на грани церковной и светской музыки, обладающих высоким уровнем «призывающей благодати» и «как бы религиозной достоверности» (формулировки В. Медушевского) [4, с. 3]. Слово Божье пронизывает не только содержание, но и музыкальный язык Мартынова. Музыкальная ткань его сочинений как бы освящается изнутри идеей молитвы и различными проявлениями сакральной символики. Многие конструктивные идеи, инспирированные минимализмом, словно сияют в творчестве православного автора. Мартынов обратился к репетитивности как основе структуры религиозных сочинений, видимо, осознав сакральную двуплановость минимализма. Что этот стиль причастен не только языческой, но и христианской традиции [5, с. 46]. И что прямая повторность присуща как святой молитве, так и заклинанию (с м. эпиграф на с. 1). Осмыслив репетитивность как аналог круговой молитвы по четкам, Мартынов широко использовал ее в религиозном творчестве. При этом аддитивное преобразование уже с самого начала отличило репетитивную технику Мартынова от системной обновляемости паттерна в сочинениях Т. Райли. Как же современный композитор претворяет основные «постулаты» минимализма?

Повсеместно используя идею паттерна (см. Sanctus из «Requiem'a», начало «Рождественской музыки» и др.), Мартынов дает ей собственное толкование. Он редко вводит 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 оказывается аллегорическое *число* (1, 5, 8) или *идея интервала* (ч. 1, ч. 5, ч. 8), идея *последовательного возрастания* от 1-го 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 юбилеи (см. плавноволнообразное движение «купольных» интонаций в «Requiem'e» и «Magnificat'e»). Как и в минимализме, Мартынов вводит кадансовые, завершающие обороты в роли *ini t io* – паттерна, что сразу настраивает на статичное, а не этапное развертывание. Однако если в минимализме подобные кадансы – официально оптимистические обороты из трех-четырех 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 разворачиванию, а также связаны с логикой завершения, кадансирования или остинатности. Среди исторических прототипов отметим использование песенной темы-ритурнеля 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 *cantus firmus* 'а – цитаты русского богослужебного напева «Доме Ефрафов» – в «Апокалипсисе»). Мартынов, порой, расширительно толкует идею паттерна. Тогда последний может оказаться частью, даже несколькими частями сочинения по отношению к их вариантному повторению на расстоянии (сравнить *Introitus* и *Offertorium* в Реквиеме 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 «новой простоты» в наибольшей степени соответствует именно идея паттерна как *части* сочинения. Но тогда в нем может оказаться два и больше параллельных значений паттерна 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'у*.

Репетитивность или прямая повторность паттерна в процессе разворачивания находит широкое применение в религиозном творчестве Мартынова. Учитывая связанную с репетитивностью логику завершения, он использует, в основном, принцип повторности с минимальными дополнениями (*additiv process*, введенный Ф. Глассом). Но если у Гласса этот прием носит сугубо конструктивный характер, то Мартынов использует его для подчеркивания важности Слова, для воплощения самых возвышенных сакральных смыслов. Наряду с репетитивностью минимализма, он применяет ее традиционные «модусы»: остинатность, формы и жанры, связанные с минимальным варьированием тезиса при повторении. Так он претворяет вышеупомянутую средневековую технику вариаций на *cantus firmus*, приемы статичного разворачивания чаконны и пассакалии, обогащения куплета и др. Сочетание репетитивности с аддициями находим в начале № 1 «Прелюдии для звезды и волхвов» из «Рождественской музыки», где композитор 26 раз проводит начальный квинтовый мелодический тезис, дважды дословно повторяя каждый такт на фоне протянутого (также – квинтового) бурдона и постепенно расширяя диапазон волнообразного движения мелодии. В «Страстных песнях» («*Passionslieder*»–1977) он использует прием дословной повторности на уровне отдельной песни, вводя аддитивные добавления в масштабе песенного цикла.

Минималистская композиция, основанная не круговом (репетитивном) процессе повторения паттерна в предельном значении может звучать бесконечно долго, не завершаясь. Систему фазовых сдвигов с возвращением к первоначальному облику паттерна можно понять как один из эпизодов в *бесконечной* цепи смещений. Мартынов, опираясь на репетитивность, использует круговые процессы в ряде сочинений: в «*Stabat Mater*», «*Requiem'e*», в «Рождественской музыке» и «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 подразумевает за незавершенностью сочинения его небесное, нематериальное продолжение.

Мартынов широко использует числовой расчет «системных» и аддитивно-редуцивных приемов, присущих минимализму. В отличие от последнего, он через символику числа обогащает не только форму, но и содержание религиозного сочинения. Аддитивный расчет в масштабе части находим в Kyrie и Sanctus'e «Requiem 'a», а также в начале «Stabat Mater», где этот прием сочетается с техникой постепенного мелодического заполнения рамок избранного интервала (ч. 5, ч. 8). 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 мелодической линии глав «Плача». Кроме того, автор претворяет ее в математических формулах:  $(7 \cdot 3)+1=22$  и  $(3 \cdot 7)+1=22$  (Главы 1, 2). Эмблематика чисел «1, 5, 7, 8» также буквально пронизывает содержание и структуру «Апокалипсиса». В религиозной музыке Мартынова принцип бинарных оппозиций олицетворяет генеральную оппозицию Небесного и земного, Света и тьмы, добра и зла. На техническом уровне он воплощается в виде архаичных имитаций и зеркальных противопоставлений в канонах и дублировках. Кроме того, бинарность актуальна в тех случаях, когда композитор использует архаичные фактуры исона или бурдона раннего Средневековья, в которых композиционные приемы более позднего времени еще «не работают». Мартынов нередко сочетает принцип бинарных оппозиций с репетитивностью и аддитивностью. Тогда бинарность дополняет числовой расчет сложения аналогичным вычитанием в зеркальных противопоставлениях. В частности, она просматривается сквозь архаику *имитационных переключек* восходящей квинтовой интонации на фоне зеркально обращенного бесконечного канона в начале Пролога 1 из «Плача» (прим. 2).

В Kyrie «Requiem'a» сочетание принципа бинарности с аддитивностью обуславливает имитационные (как эхо) переключки хоровых партий. С каждым новым повторением «паттерна» к мелодии в диапазоне квинты добавляется шаг на следующий тон лада: на квинту, сексту и т. д. – вплоть до октавы.

Мартынова, по его собственному признанию, мало интересует идущая от «новой простоты» имманентная красота гармонических вертикалей и их сочетаний в процессе сочинения. Но он избирательно применяет минималистский прием упрощения и затягивания во времени гармонической вертикали, вводит старинные диатонические лады и тяготеет к неторопливой смене модальных устоев. Тщательно вслушиваясь в звучание отдельного интервала (нередко – ч. 5-ты) он при повторении «прошивает» его мелодикой, аддитивно обогащая мотивы («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». Но это – не механическое «перетекание», как в «новой простоте». Меняя модальный устой (с «ре» на «ля»), он, как в Средневековье, выполняет *внутриладовую транспозицию* в 5-й части, сохраняя модусную структуру звукоряда. Использование старинного лада в мелодике, отдаленно напоминающее ориентальные «мотивы» минимализма, отметим в прологах, а затем – в «Молитве» из «Плача», где Мартынов вводит староболгарский мажорный лад от «фа» с «си бекарром» и «ми бемолем». Несмотря на аналогию с минималистскими ориентальными ладами, Мартынов вводит христианские (а не кришнаитские или буддийские) звукоряды, связанные с традицией византийского богослужебного пения.

Постепенное смещение фаз, найденное С. Райхом, отражается в творчестве Мартынова применением разнообразной 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 полифонические техники из Средневековья. Особенно актуальна для него школа Нотр-Дам (XI в.) и нидерландская полифония в лице Обрехта, Окегема и Жоскина. Их он дополняет традицией византийского исона и приемами аддитивного заполнения избранного интервала («Плач», «Stabat Mater», «Апокалипсис»). Мартынов опирается на полифонию Средневековья, по-видимому, из-за ее повышенной семантической и открытости для сакральной числового прочтения в рамках христианской музыкальной традиции. 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, почерпнутые из прошлого. Применение канонической техники, как уже отмечалось, встречается в прологах и главах «Плача». Применение «кантусной» полифонии характерно для «Апокалипсиса».

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 разделения 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 дробная ритмика идет от идеи воплощения слова Божьего и от церковной вокальной *псалмодии*, 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. Например, все прологи «Плача», открываются псалмодией на ноте «фа», в которой излагается содержание сбывшегося трагического пророчества Иереми: «И бысть повнегда в плен отведен Израиль и Иерусалим опусташен бяше». Многочисленные однотонные псалмодические последования содержатся в «Апокалипсисе» (прим. 3). Если учесть, что псалмодия на одной ноте отражает голос Бога, то дух Божий через ритмическую сторону пронизывает многие сочинения В. Мартынова.

Таким образом, В. Мартынов в религиозном творчестве претворяет многие идеи и приемы минимализма, одновременно преобразуя их с точки зрения традиции христианского богослужебного пения. Он насыщает минималистское «Ничто» в области содержания высоким религиозным смыслом, заложенным в духовных текстах. Паттерны у него оказываются не просто конструктивными моделями с акцентом на фонике, как в минимализме, а сакральными идеями в звуках, в которых на переднем плане мистическое число, отражающее религиозную символику, волнообразно-юбилейное движение, связанное с вокальным прославлением Господа или благочестивые кадансы из музыки романтизма. Композитор использует в основе интонации модальный (попевочный) мелос христианского богослужебного пения. В роли паттерна нередко применяет его традиционные аналоги, связанные с круговой или спиральной формой развертывания или остигатностью: тему-ритурнель в куплетной форме, тему чаканы, напев *cantus firmus*'а. Порой он расширительно толкует идею паттерна, претворяя ее в виде части или нескольких частей сочинения. Репетитивность, инспирированная в минимализме утверждением как бы бессодержательного тезиса-паттерна, у Мартынова способствует воплощению важных сакральных идей: божественной Красоты и Святости, помогает возносить молитвы: «Господи, помилуй!», «Свят Господь!». Излюбленный «конек» Мартынова – использование репетитивности в сочетании с аддитивностью и, в частности, – постепенное заполнение выделенного интервала в процессе многократного повторения. Современный композитор понимает репетитивность



достаточно широко, обуславливая ей, наряду с минималистским толкованием, повторение манеры или фрагмента стиля прошедшей эпохи. Поэтому он применяет, наряду с аддитивной репетитивностью, ее средневековые аналоги: технику *cantus firmus*, приемы статичного развертывания в чаконе, пассакалье, на основе *basso ostinato* и др. Репетитивность в сочетании с аддитивностью и принципом бинарных оппозиций воплощает цифровую символику, отражающую мистические идеи. Вместо сухой высчитанности конструкции в виде репетитивных кругов и спиралей у Мартынова в некоторых сочинениях возникает тотальная символичность числового ряда, обуславливающая каждую ноту. 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 «систематических фазовых сдвигов» минимализма, Мартынов привлекает изысканную технику полифонии Средневековья, основанную на высоком идеале имитационности – параллельном последовании Небесного и земного в музыкальной ткани и на воплощении Слова на основе техники *cantus firmus*, или «остинатного» повторения в многоголосном каноне. Его ритмику пронизывает равномерная псалмодическая повторность на одном звуке, присутствующая в минимализме, но переосмысляемая композитором с учетом канона христианского богослужебного пения.

Преображая приемы «новой простоты» и минимализма с религиозных позиций, Мартынов использует принципиальные аналогии и переклички между современностью и Средневековьем. Как по гигантской арке, он переходит в религиозных сочинениях от современных идей к их ассоциациям в прошлом. При этом современный композитор претворяет обширную традицию религиозной музыки от начала Христианства до романтизма, в то же время, избегая применять лексику XX в. В данной статье лишь аннотировались связи «новой простоты» у Мартынова со *средневековыми* аналогами. Их более подробное рассмотрение нам представляется полезным в отдельной публикации.

#### **Литература:**

1. Библия. Книги Священного Писания. The Jordan Press. Valley Forge, P. Репринтное изд. М.: Крон-Пресс, 1991.
2. Байер К. Репетитивная музыка // Сов. Музыка. 1991. № 1.
3. Кром А. Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х – начала 1970-х годов // Музыкальная Академия. 2002. №3.
4. Медушевский В. Минимализм в его отношении к традиции: Доклад на конференции на тему: «Новое сакральное пространство» от 19 апреля 2000 г. (рукоп).
5. Медушевский В. Музыка вживания // *Musiqi dunyasi* 2001. №1-2.
6. Медушевский В. Новое сакральное пространство или вечная юность традиции? Минимализм в его отношении к традиции // Новое сакральное пространство. Ду-ховные традиции и современный культурный контекст / Под ред. М. И. Катунян. М.: Моск. конс., 2004.
7. Музыкальный словарь Гроува / Под ред. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001.
8. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника // Сов. Музыка. СМ-МА., 1992/2.
9. Cage J. Lectures // *Incontri Musical*. 1959.