

6. Крючков, Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. Крючков. – Л.: Музгиз, 1961. – 72 с.
7. Люблинский, А. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы / А. Люблинский. – Л.: Музыка, 1972. – 82 с.
8. Скоробогатько, Н. Нотатки оперного концертмейстера / Н. Скоробогатько. – Київ: Музична Україна, 1973. – 332 с.
9. Шендерович, Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора / Е. Шендерович. – Л.: Музыка, 1972. – 48 с.

Summary

The article analyzes the complex of problems which form the professional competence of the opera accompanist and presupposes an awareness of vocal art issues, the orientation in the main criteria in vocal singing, in the classification of singing voices, their tessitura and register capabilities, the ability to understand the elements of the conductor's technology, acquaintance with an orchestral score, specific features of various orchestral groups and instruments, possession of figurative representation of a hearing in respect of their timbre and dynamic characteristics.

Статья поступила в редакцию 23.01.2014 г.

О. Лойко

О специфике преломления принципов театральности в «Переписке» Г. Пелециса и В. Мартынова

Среди сочинений направлений «новой простоты» и минимализма особую группу составляют репетитивные композиции, в драматургии и формообразовании которых проявляется принцип театральности. Проблема воплощения принципов театральности в условиях репетитивной техники является одной из актуальных в современных музыкально-ведческих исследованиях репетитивных сочинений. В качестве материала для исследования избрана «Переписка» для двух фортепиано Г. Пелециса и В. Мартынова – произведение, созданное в рамках уникального музыкально-эпистолярного диалога композиторов.

Театральность как один из важнейших принципов мышления в современном искусстве преломляется в разных музыкально-стилевых условиях и прослеживается, в том числе, в ряде сочинений направлений «новой простоты» и минимализма. Начиная с 1970-х гг. в творчестве композиторов данных направлений активно осваиваются разнообразные музыкально-сценические жанры: балет, инструментальный театр, перформанс, видеомузикальный театр и, конечно, особая разновидность оперы – минималистическая опера (ярчайший пример – оперы Ф. Гласса). Изучая минима-

листическую оперу, исследователи отмечают важные для данной жанровой разновидности черты: использование приемов репетитивности на уровне организации музыкального материала, фрагментов либретто, целостной музыкально-театральной композиции; применение метода репетитивности в сфере хореографии (например, многократное замедленное повторение одних и тех же жестов и поз), математически точное, посекундовое программирование хореографической партитуры спектакля; особая организация театрального времени, направленная на воссоздание эффекта протекания естественного онтологического временного процесса, погружение зрителя в медитативное многочасовое созерцание происходящего на сцене [1, 3].

В то же время в рамках направлений «новой простоты» и минимализма наблюдается и противоположная тенденция – снижение роли театральности, прежде всего – в жанрах камерно-инструментальной и симфонической музыки, которые ранее, в условиях классико-романтического стиля, находились в тесной взаимосвязи с музыкально-театральными жанрами. Композиторы – приверженцы «новой простоты», наделяя элементы музыкальной ткани значением первичных (тишина, отдельный звук, простейшие акустические сочетания), ограничивая высказывание минимумом средств музыкального языка, пытались преодолеть главенство эмоционального индивидуально-авторского начала, стремились к снятию характерности. Обращаясь к какой-либо стилевой модели (например, это могли быть мелоформулы архаических пластов фольклора, разнообразные музыкально-стилевые прообразы из сфер культурной и церемониальной музыки), композиторы пытались воссоздать «первоначальное состояние музыки», когда она, по выражению В. Мартынова, была не искусством *выражающим, представляющим и изображающим* (как в эпоху Нового времени), а искусством *исчисляющим*, помогающим установить гармоническое равновесие между космосом и человеком [4]¹.

В русле этой тенденции особенно интересными становятся те композиции, в которых принципы театральности, не выдвигаясь на первый план в процессе формообразования, действуют, тем не менее, как особый организующий фактор. Наиболее ярко это прослеживается в «Переписке» Г. Пелециса и В. Мартынова. «Переписка»

¹ Этим объясняется столь частое использование математических алгоритмов и принципа симметрии в репетитивных сочинениях разных авторов.

для двух фортепиано – произведение, в буквальном смысле слова созданное «по переписке» двух композиторов, близких друзей, бывших сокурсников, художников-единомышленников Владимира Мартынова и Георгса Пелециса. Их музыкальная переписка началась в 1984 г. с вербального письма Пелециса Мартынову, в котором он рассказывает о своих впечатлениях (композитор даже называет это откровением) от слушания музыки из радиоприемника во время поездки в автобусе: эта музыка, по мнению Пелециса, была символом универсальности тонального языка – музыка, не знающая автора, времени и стилистики.

Пелецис писал Мартынову: «Это был удивительный и бесконечный поток самого различного внутреннего качества, ничто не повторялось, но внешне – одинаково прекрасный и без перепадов уровня состояния. Ты, верно, улыбнешься, и мне трудно снабдить эту музыку серьезными комментариями, но она шла в самом различном жанровом и стилистическом порядке. Это был и рок, и старинная музыка, и какой-то Тухманов, и “еще хуже”. Но все настолько прекрасно следовало друг за другом, и в каждом отрезке было столько художественно-духовной силы и легкости, как будто проблемы “низменности” или “приземленности” музыки (нашего быта) просто не существует» [5].

К своему письму Пелецис приложил маленький нотный фрагмент (как фиксацию своего настроения в тот момент) и послал Мартынову. Мартынов, в свою очередь, прислал нотный текст, созданный в ответ на тему-импульс Пелециса, и в конце музыкального послания оставил пометку: «Твой ход». Тема Пелециса стала обрастать новыми вариантами. В результате присоединения новых частей «Переписка», созданная двумя композиторами¹, начинает существовать как единое произведение, цикл-диалог из 13 частей. Интересно, что между 9-м и 10-м письмом прошло 13 лет: на 9-е письмо Пелециса Мартынов не прислал музыкальный ответ, объяснив это разницей подходов композиторов: от Пелециса исходили всё новые интонационные инициативы, в то время как Мартынов предпочитал придерживаться исходного набора мотивов. Однако спустя 13 лет Мартынов вспомнил о переписке и предложил ее исполнить. Поскольку письмо было за ним, то он написал

¹ Еще одной своеобразной вариацией на тему Пелециса является композиция для фортепиано «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» (1999), которая была создана после прослушивания аудиоварианта данной переписки их коллегой и другом Н. Корндорфом.

его, расширив до огромного высказывания (сопоставимого по масштабам со всеми предыдущими частями в целом), переходящего в несколько постскриптов.

«Переписка» – одно из самых характерных и показательных произведений с точки зрения эстетических взглядов композиторов. По отношению к этому сочинению можно употребить термин Мартынова «*посткомпозиция*» – не сочинение, а объединение-суммирование различных стилевых моделей, сложившихся в музыкальном искусстве прошлых эпох и отражающих стиль фортепианных сочинений Шуберта, Мендельсона, Шумана и медленных частей сонат Бетховена, эстрадной и рок-музыки. В противовес понятию «композиция» Мартынов и Пелецис выдвигают понятие «*бриколаж*», суть которого заключается в оперировании готовыми наборами формул. Отвергая понятие «*opus*», Мартынов и Пелецис отвергают и понятия «*автор*», «*композитор*», объясняя это тем, что «композиторская музыка акцентирует внимание на композиторском моменте и тем самым перекрывает всякую возможность потока» [цит. по: 2, с. 6], каким являлась музыка в традиционной культуре. Поставив под сомнение в «Переписке» привычную модель бытия музыки «автор – опус», оба композитора стремятся упразднить еще две составляющие – «исполнитель – слушатель», превратив пока существующую ситуацию концерта в *ritual*, в котором нет зрителей, но есть только участники.

В драматургической организации фортепианной «Переписки» Мартынова и Пелециса идея соавторства «на расстоянии» реализуется в опоре на принципы *театральности* (через диалогичность и игровое начало). Данное произведение, при технической возможности сольного исполнения (партии двух фортепиано никогда не звучат одновременно), всегда исполняется двумя пианистами¹; тем самым подчеркивается *диалогичность* как ключевой аспект содержания произведения. В этом цикле-диалоге музыканты-пианисты обмениваются репликами как персонажи театрального диалога. Тон музыкальных «реплик» на протяжении «Переписки» изменяется, их образно-эмоциональная амплитуда простирается от светлой бодрости, порой – песенно-лирических оттенков (части 1, 3–5, 11, 12), до драматической напряженности (части 2, 7), напористости и даже экзатичности (части 6–9), печали и горечи (часть 9).

¹ Исполнителями «Переписки» выступали сами композиторы, а также А. Любимов, И. Соколов, П. Осетинская.

В «письмах» двух авторов просвечиваются *человеческие характеристики* пишущих. Так, И. Соколов, один из исполнителей «Переписки», отмечает лиричность и философскую углубленность разделов, написанных Пелецисом, и патетичный, ораторский пафос «писем» Мартынова [2, с. 7]. Неслучайно, очерчивая стиливые прототипы сочинения, Пелецис сравнивал себя и Мартынова с шумановскими персонажами – Эвзебием и Флорестаном.

В стилистике фортепианной музыки Шумана написана и первоначальная тема-импульс Пелециса: об этом свидетельствуют терцовая благозвучность мажорной диатоники Des-dur, квадратность масштабнo-синтаксических построений (простая трехчастная форма), краски одноименных мажора и минора, секстовые ходы в мелодии. В рамках темы не применяется репетитивная техника, однако принцип двойного повторения основных структур, единый ритмический рисунок указывают на характерный пелецисовский прием «рифмы», сложившийся в других сочинениях композитора («Новогодняя музыка», сюиты для фортепиано).

Первый музыкальный ответ Мартынова, превышающий по масштабам тему Пелециса более чем в два раза, полностью выдержан в стилистике первоисточника и развивает в основном минорную часть исходной темы. Композитор органично вживается в заданный коллегой стиль, как бы играя с предложенными мелодическими, гармоническими и фактурными моделями, внося в них едва заметные изменения. После цитирования фрагмента темы-импульса Мартынов завершает свое «письмо» небольшим репетитивным разделом (на основе кадансовой формулы), ставя своего рода многоточие и одновременно предлагая новый вариант развития.

Импульс к репетитивному развитию был подхвачен и воплощен в следующем кратком «ответе» Пелециса (ч. 3): в центре третьей части помещен небольшой четырехтактный раздел, основанный на повторении простой фактурной формулы с «выпрямленным» ритмическим рисунком и кратким мотивом вращения в мелодии. Во втором письме Мартынова (ч. 4) принцип репетитивности реализуется путем повторения больших четырехтактных построений с использованием секвентного развития синкопированного мотива, появившегося в третьей части. Таким образом, каждая часть цикла-диалога развивает элементы предыдущей и, тем самым, дополняет общий замысел.

В «Переписке», помимо принципа диалогичности, ярко проявляется еще один ключевой элемент театральности – *игровое на-*

чало. Так, И. Соколов сравнивает процесс создания «Переписки», основанной на передаче композиторской инициативы, с детской игрой. Момент детской игры в сочинении, по его мнению, выражается также в чистоте и простоте музыки, ориентированной на пласт раннего романтизма, на котором ученики осваивают язык музыки [2, с. 7].

Игровое начало в «Переписке» выражается и через перенимание одним композитором манеры сочинения другого, происходит краткое превращение, отождествление пишущего письмо с адресатом. Показательной в этом плане является кульминация произведения в восьмой и девятой частях цикла, которая «венчает» процесс предшествующего репетитивного развития, накопления новых вариантов исходных мотивов (паттернов). В данных частях мотив вращения усиливается терцовыми, секстовыми и октавными дублировками, пунктирный ритм из верхнего мелодического голоса переходит в нижний пласт фактуры, используются крайние регистры фортепиано, в результате чего суммарное звучание уподобляется колокольному звону. При этом Мартынов, заканчивая восьмую часть динамическим ростом и доминантовым предыктом, сочинение кульминационного момента уступает Пелецису, пятое письмо которого начинается с динамической вершины всего произведения. В этот момент Пелецис вживается в патетичный стиль Мартынова (крайние регистры фортепиано, широкие размашистые мелодические ходы, многослойность фактуры). Однако после генеральной кульминации следует достаточно быстрый спад: композитор не может долго находиться в рамках чужого стиля. Поэтому далее следует репризный раздел, в котором возвращается первоначальная романтическая светлая тема в укрупненном ритме. Следующий за репризой медитативный раздел, построенный на повторении длительно выдерживаемых созвучий (плагальные ходы в параллельной тональности *b*-*moll*), выполняет функцию коды.

Однако Мартынов пишет еще одно «письмо» (ч. 10), в котором содержится начало нового этапа развития. Взяв от предыдущего послания Пелециса завершающий плагальный оборот, Мартынов помещает его в одноименную тональность *B*-*dur* и начинает репетитивно развивать, аддитивно добавляя новые гаммообразные элементы, которые постепенно заполняют все звучащее пространство. Десятая часть, которая является образцом последовательного применения репетитивной техники, перерастает в несколько постскриптумов (от каждого из авторов), представляющих собой свое-

образные реминисценции из предыдущих частей и репетитивно развивающих основные мотивы сочинения.

Тринадцать частей-писем цикла-диалога объединены общим интонационным модусом: все мелодические интонации, гармонические последовательности и ритмические рисунки цикла заложены в первой пьесе, которая, в свою очередь, фокусирует в себе типичные средства выразительности музыки раннего романтизма (композиторы «играют в стиль»). Слабая степень индивидуализации музыкального материала, оперирование ограниченным набором мелодических и ритмических формул, гармоническое единство цикла (два тональных центра – Des-dur и b-moll /dur/ – и T – S – D-ходы внутри паттернов), стандартные фактурные модели, единый ритм формы (квадратность структур) приводят к интересному эффекту в процессе восприятия: даже в нерепетитивных разделах создается эффект репетитивности. Все части «Переписки» подчиняются единому вектору развития (динамический рост, накопление новых вариантов паттернов, движение к кульминации в девятой части, быстрый спад и большой кодовый раздел – десятая часть, несколько постскриптов).

Таким образом, репетитивное сочинение «Переписка» для двух фортепиано Г. Пелециса и В. Мартынова являет собой один из редчайших образцов жанра музыкальной корреспонденции, выражающих идею сотворчества «на расстоянии». Важную роль в драматургии данного произведения играет фактор театральности, который реализуется через диалогичность и игровое начало в процессах формообразования и образно-смыслового развития. При этом принцип игры-диалога не противоречит принципу репетитивности: чередование частей-писем воспринимается как ряд больших паттернов; игра с ограниченным набором мелодических, гармонических и фактурных моделей только усиливает эффект репетитивности.

Список использованных источников

1. Бакуменко, М. Документальный видеомузикальный театр Стива Райха в контексте коммуникативных поисков минимализма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / М. Бакуменко; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2012. – 24 с.
2. Катунян, М. Между хэппенингом и ритуалом. Переписка Георга Пелециса и Владимира Мартынова / М. Катунян // Музыкальная жизнь. – 1999. – № 2. – С. 5-7.

3. Кром, А. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / А. Кром; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Н. Новгород, 2011. – 56 с.
4. Мартынов, В. Конец времени композиторов / В. Мартынов // Информационный портал «Русский путь» [Электронный ресурс]. – 2002. – Режим доступа: <http://rp-net.ru/book/publications/Martynov/index.php>. – Дата доступа: 12.12.2013.
5. Пелецис, Г., Мартынов, В. «Переписка» [Электронный ресурс] / Г. Пелецис, В. Мартынов, Н. Дмитриев. – Электрон. дан. – М.: Long arms, 2003. – 1 электрон., опт. диск (CD-ROM): зв., цв.; 12 см.

Summary

Among the works of the «new simplicity» trend and the minimalism a special group is represented by repetitive compositions, in which drama and shaping the theatricality principle appears. The problem of realization of the above principles in the repetitive technology is one of the important ones in modern musicological research on repetitive works. As a material for the study was elected the «Correspondence» for two pianos by G. Pelecis and V. Martynov – a work created within a unique musical and epistolary dialogue of the composers.

Статья поступила в редакцию 23.01.2014 г.