

УДК 781.6

Лойко О. Б.

## О СИНТАКСИЧЕСКИХ ФУНКЦИЯХ ПАТТЕРНА В РЕПЕТИТИВНОЙ ФОРМЕ (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ В. МАРТЫНОВА)



Лойко Ольга Брониславовна, аспирантка кафедры теории музыки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»

**Аннотация.** В статье рассматриваются вопросы, связанные со смысловым наполнением понятия «паттерн», которое используется для обозначения основной структурной единицы минималистских композиций, написанных в репетитивной технике. Паттерны рассматриваются в аспекте синтаксических функций, выполняемых ими в репетитивной композиции. На примере репетитивных сочинений современного российского композитора В. Мартынова освещаются наиболее распространенные виды паттернов, различающиеся по масштабно-структурным параметрам организации.

Идея многократного периодического повтора была заложена в основу огромного пласта современной музыки последней трети XX – начала XXI в., связанной с воплощением эстетики «новой простоты» и минимализма. В терминологии музыкального минимализма прочно закрепился термин «паттерн» (от англ. pattern – образец, модель, шаблон, структура), заимствованный из естественных и гуманитарных наук, где он обозначает закономерную регулярность, встречающуюся в природе, математических вычислениях, архитектуре и дизайне, а также набор повторяющихся стереотипных поведенческих реакций, последовательностей действий, технологий мышления. В минималистском сочинении название «паттерн» используется для обозначения повторяемой (с минимальными изменениями) структуры, а техника композиции, основанная на воспроизведении паттернов – *репетитивная техника*<sup>1</sup>, *репетитивность* (от англ. repetition – повтор, копия).

В современных научных трудах по проблемам репетитивной техники практически все исследователи единогласно определяют *паттерн* как *краткую основную структурную единицу репетитивной композиции*. Однако осмысление паттерна в такой роли в координатах терминов и понятий классического учения о музыкальной форме представляет определенную трудность. Это связано с тем, что на уровне музыкального синтаксиса структура паттерна мо-

жет быть воплощена в различных масштабах – от *однозвука*<sup>2</sup> до *развернутого построения*. Поэтому, избирая тот или иной термин для обозначения синтаксических функций паттерна, исследователи ориентируются прежде всего на масштаб паттерна.

Для обозначения паттерна, масштаб которого соотносится с синтаксическими единицами низшего (языкового) уровня, исследователи нередко используют термины *мотив*, *фраза*, *попевка*. Данные термины подразумевают, что паттерн исполняет роль мелодически рельефного элемента музыкальной ткани, в котором отражены функции  $i : m : t$ . Осмысление паттерна как мотива (К. Байер, Е. Дубинец, Я. Миклашевска) или фразы (Р. Лейдон) предполагает надделение данной структуры репрезентативными функциями за пределами текста, однако следует признать, что в случаях, когда в паттерне используются

<sup>2</sup> Например, основой репетитивных композиций (особенно в творчестве американских минималистов С. Райха, Т. Райли, Ф. Гласса) часто становятся предельно краткие мелодико-ритмические комплексы, которые содержат лишь несколько звуков, в некоторых случаях – один звук. В минималистской музыке подобная «редукция» средств выразительности до неких первооснов, праэлементов музыкального языка связана с надделением мельчайших элементов музыкальной ткани (тишины, отдельного звука, простейших акустических сочетаний) значением первичных. М. Катунян замечает, что редуцированный «до простейших ячеек» [5, с. 465] минималистский материал, «адаптированный в репетитивной технике, перестал быть только материалом» [5, с. 470]. В этих условиях автор отождествляет его с паттерном, который является первоначальной минималистской структурой: «Первоэлементы минималистской музыки – звук, интервал, аккорд, сонор, мелодическая попевка, группа – и есть паттерны» [Там же].

<sup>1</sup> При освещении проблем формообразования репетитивных сочинений российский исследователь И. Крапивина использует понятие «техника паттернов», которое трактуется автором как один из вариантов претворения репетитивности [2, с. 7]. При этом Крапивина не указывает иные варианты претворения репетитивности.

нейтральные, намеренно деиндивидуализированные обороты, эти функции не всегда могут быть реализованы. Заметим также, что для паттернов характерна и большая автономность, самодостаточность, чем для мотива или фразы: паттерны не являются частью темы, но сами берут на себя ее функции.

Ощущая иную природу синтаксической организации музыкальной формы в условиях репетитивной техники, некоторые исследователи предлагают использовать в отношении кратких по масштабному строению паттернов новые обозначения. Музыковеды обращаются к следующим терминам и понятиям: *формула* (в трудах К. Байера, Н. Гуляницкой, В. Задерацкого, М. Высоцкой, Г. Григорьевой, Л. Акопяна), *мелодико-ритмическая модель* (в исследованиях К. Байера, А. Кром), *ритмоинтонационный модуль* (А. Кром), *сет* (в работах Н. Гуляницкой), *звуковая / фактурная ячейка* (в трудах Т. Кюрегян, И. Двужильной, И. Крапивинной, М. Кузнецовой). Заметим, что данные термины применяются преимущественно по отношению к паттернам, которые имеют черты сходства с особыми синтаксическими единицами – *фигурами / комбинациями фигур*, которые были обоснованы в классическом учении о музыкальном синтаксисе: они (фигуры) формируются на основе общих форм звучания как типизированные последовательности звуков и воспринимаются, по мнению Ручьевской, неотчетливо, суммарно.

Более правомерным представляется применение в отношении паттерна термина *попевка* (М. Катунян). В этом случае возможно указать на специфику функционирования паттернов за пределами музыкальной композиции: попевка – ввиду своей типизированности (и, возможно, архетипичности) – может репрезентировать одновременно несколько сочинений (см. исследование о синтаксических единицах мельчайшего уровня Е. Ручьевской [4]). В минималистских композициях, в которых приоритетным становится использование мелодически нейтральных оборотов, часто основанных на общих формах звучания (гаммообразных ходов, движения по звукам трезвучий и др.), паттерны унифицируются и уподобляются попевкам как элементам музыкальной системы канонического типа. Также осмысление паттерна в роли попевки основывается на наблюдениях над основным

способом его развития – варьированным повторением при сохранении основных ладовых и звуковысотных отношений.

В репетитивных сочинениях **В. Мартынова**<sup>3</sup>, одного из ведущих российских композиторов в сфере «новой простоты» и минимализма, нередко используются краткие паттерны, функционально подобные попевкам. Например, в **Партите** для скрипки соло (1976) начальный паттерн представлен в виде мелодического хода по звукам трезвучия. Характерен также и выбор лада: Соль мажор (миксолидийский) является «базовым» в процессе начального обучения игре на скрипке. Вся композиция, которая длится около 20 минут, выстроена на единой (и единственной) гармонической основе.

В процессе развития масштабно-структурные параметры паттернов на протяжении всего цикла (в Партите шесть частей) остаются практически неизменными – каждый паттерн заключает в себе четыре ритмические доли, где основной тон *соль* постоянно звучит на сильных долях, задавая тем самым метроритмический пульс сочинения. Окончание паттернов обозначено ритмической «остановкой» на звуках тонического трезвучия (тем самым подчеркиваются цезуры между паттернами). Паттерны в Партите Мартынова по своему масштабно-структурному строению напоминают мотивы, однако функционально не тождественны им: композитор для усиления принципа повторности использует репризные повторения групп паттернов, но при объединении паттерны не образуют тему, на их основе не формируется новый композиционный уровень формы. Данный принцип составления рядов паттернов близок, скорее, попевочному принципу с постоянным варьированием основной структуры (на основе метода аддиции).

<sup>3</sup> В. Мартынов (род. 1946) известен как автор репетитивных композиций, которые уже стали классикой музыкального минимализма, а также как идеолог и теоретик данного направления. В своих литературных трудах композитор неоднократно затрагивает проблемы музыкального минимализма и подробно излагает свое видение идеи репетитивности (в частности в книгах «Конец времени композиторов» и «Время Алисы»).

1

Партита для скрипки соло, т. 1–5.



Схожий принцип синтаксической организации применяется Мартыновым и в «Ночи в Галиции», созданной для фольклорной группы и струнного ансамбля (1996)<sup>4</sup>. Например, в первом разделе

<sup>4</sup> «Ночь в Галиции» для фольклорной группы и струнного ансамбля была написана В. Мартыновым специально для ансамбля «Opus Posth» (руководитель Т. Гринденко) и Ансамбля народной музыки Д. Покровского, творчество которого отличает пение в аутентичной манере, яркий, насыщенный обертонами звук, использование специфических приемов артикуляции

краткие паттерны (в масштабе однотокта), отделенные друг от друга паузами, основываются на повторении одного звука (*d*) с распевом гласных *a*, *o*, *э*, *и*, *у* поочередно женской и мужской группами ансамбля. Лаконичные паттерны объединяются в группы и блоки, что обусловливается идеей вербального текста и принципом антифона. Заметим, что сходство паттернов с попевками усиливается за счет стилизации фольклорных приемов пения, характерных для Галиччины.

(пение «открытым» звуком), свойственных фольклорным песенным традициям.

2

«Ночь в Галиции», т. 1–39.

The image shows a musical score for a piece titled "Night in Galicia". It consists of three systems of staves. The top system has a vocal line with lyrics: "Л Л Л О О О Э Э Э И И И У У У". The middle system has a vocal line with lyrics: "О О О Э Э Э И И И У У У". The bottom system has a vocal line with lyrics: "Л Л Л О О О Э Э Э И И И У У У" and an instrumental line with lyrics: "И И И У У У". The score is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are in Cyrillic and consist of repeated syllables.

Развивая традиции американских минималистов, которые отдавали предпочтение кратким, интонационно нейтральным паттернам (тем самым подчеркивая значимость каждого его элемента), Мартынов в своих репетитивных сочинениях начинает использовать *развернутые паттерны, приближающиеся по своей структуре к предложениям, периодам и даже малым формам* в музыке классико-романтической традиции. В обозначении таких паттернов исследователи нередко используют термин *интонационный / фактурный блок* (П. Поспелов, В. Задерацкий), что указывает, с одной стороны, на то, что паттерн является элементом, частью музыкального целого, с другой стороны подчеркивается объединение в нем ряда составных элементов, нередко тождественных (что особенно актуально для паттернов, в организации которых прослеживается действие принципа репетитивности). Повторение с минимальными изменениями таких масштабно-развернутых построений усиливает сходство репетитивной формы с вариационными формами и обуславливает определение в научно-исследовательской литературе паттернов как *вариаций* (Е. Токун). Такие паттерны интонационно

индивидуализированы, рельефны, нередко сформированы на основе стилизованных аллюзий на музыку предшествующих эпох<sup>5</sup>.

Например, в Lied 1 (Песнь первая) «*Passionslieder*» («Страстные песни») для сопрано и камерного оркестра (1977) исходный паттерн обладает структурой, которая максимально приближена к масштабно-синтаксическим структурам, характерным для гомофонно-гармонической музыки. Этот паттерн, в котором соединяются два построения, подобных фразам повторного строения, воспринимается как «уменьшенный период», состоящий из двух двутактовых предложений (по систематике Т. Кюреган).

<sup>5</sup> Заметим, что тенденция к увеличению масштабов паттернов является характерной чертой европейского и, в частности, советско-российского минимализма. Данное явление в исследовательской литературе получило название «макротриминимализм», где «макро» обозначает масштабы паттерна, а «минимализм» указывает на использование репетитивной техники. Впервые термин «макротриминимализм» употребил композитор И. Кефалиди по отношению к своему сочинению «*Repetitoriks for Icebreaker*» (1993).



С возрастанием масштабов паттернов их мелодический рельеф становится все более выразительным, индивидуализированным, отчетливее выявляются их жанрово-стилевые прообразы. Так, в «Passionslieder» Мартынов создает аллюзии одновременно на несколько исторических музыкальных стилей и жанров, среди которых средневековые светские жанры баллады, рондо и виреле, барочное *basso ostinato*, немецкая романтическая *lied* и песни Шуберта (композитор отбирает те жанрово-стилевые модели, в организации которых принцип повторности является ведущим).

Тенденция к разрастанию масштабов паттернов в репетитивных композициях Мартынова объясняется расширительной трактовкой идеи паттерна<sup>6</sup>, которую выдвигает композитор: в вокальных и инструментальных циклах он мыслит части сочинения как большие паттерны. Подобным образом организованы части в шестичастном цикле «Come In!» («Войдите!») для скрипки, струнного оркестра и челесты (1988). Здесь, не применяя репетитивную технику последовательно в формах частей, Мартынов воплотил идею репетитивности прежде всего на уровне цикла. Точное повторение каждой части (по принципу двойной экспозиции: вначале материал проводится только у

<sup>6</sup> Наиболее высоким уровнем воплощения идеи паттерна в творчестве Мартынова становится уровень, который выходит за рамки синтаксиса и восходит к области художественного содержания и средств выразительности в связи с идеей стилового повторения. Автор запечатлевает идею отождествления паттерна со стилем посредством цитирования музыкальных стилей прошлого: «Принцип репетитивности может проявляться не только в повторении формулы-паттерна. Повторение стиля, манеры композитора давно ушедшей или не столь отдаленной эпохи также могут рассматриваться как проявление репетитивности» [3]. Например, разные стилиевые модели европейской музыки, в основе которых – средневековые юбилейные распевы и органумы, стиль Баха, Глюка, Моцарта, Бетховена, Верди, Вагнера, Глинки, Шумана соединяются и цитируются Мартыновым в Реквиеме. Стилиевые аллюзии композитор создает как на уровне организации средств музыкальной выразительности, так и на уровне традиционной для воссоздаваемого стиля техники композиции. Привлекая стилистические модели разных эпох, Мартынов задумал это сочинение как «реквием по западноевропейской музыке как таковой» [Цит. по: 1]. Музыкальные стили, избранные в качестве моделей для воспроизведения в Реквиеме, мыслятся композитором как паттерны в своем первоначальном значении слова – как образец, модель, шаблон.

оркестра, затем присоединяется солист), одинаковые начальные построения и коды всех частей, единые принципы гармонической, фактурной, артикуляционной, громкостно-динамической организации, ориентация на единую стилиевую модель обеспечивают не просто целостность циклической композиции, но восприятие частей цикла как паттернов в масштабах многочастной репетитивной композиции. При этом в сочинении реализуется тенденция последовательно увеличения масштабов частей цикла подобно методу аллюзии в репетитивной технике.

Идея повтора, заложенная в основе репетитивной формы, прослеживается на уровне циклической композиции и в Реквиеме (1995) Мартынова, где цикл делится на две части: первую составляют Introitus, Kyrie и Dies irae (с включением *Lacrimosa*), вторую – Offertorium, Sanctus, Agnus Dei и Lux aeterna. Вторая часть цикла является своего рода развернутой вариацией на первую (наблюдаются соответствия I и IV, II и V, III и VII частей). По замыслу автора, две части Реквиема соответствуют двум версиям человеческой жизни – реальной и идеальной.

Таким образом, понятие «паттерн» не связано с определением конкретной масштабно-синтаксической единицы формы (как, например, мотив, фраза, попевка), но используется для обозначения основного структурного элемента в условиях особого типа синтаксического строения формы (репетитивной композиции), основанной на неоднократном воспроизведении структурно равных, эквивалентных единиц на каком-либо уровне музыкального целого (уровне музыкальных элементов, уровне синтаксических единиц, композиционных уровнях музыкальной формы). Паттерн, являясь смыслообразующим элементом репетитивной композиции, изначально содержит в себе «инструкцию» по его развитию и определяет особый способ синтаксической связи элементов музыкальной формы, который, по аналогии с учением о синтаксисе в лингвистике, можно обозначить как *синтаксический параллелизм*<sup>7</sup>.

В результате многоуровневой реализации идеи паттерна репетитивная форма начинает уподобляться *фрактальной системе*, обладающей свойствами самоподобия, в условиях которой каждый элемент воспроизводится-повторяется при уменьшении / увеличении масштаба.

<sup>7</sup> Синтаксический параллелизм – синтаксическое средство связи предложений, предполагающее одинаковый порядок слов и одинаковую морфологическую оформленность членов стоящих рядом предложений.

**Список цитированных источников**

1. Катунян, М. Игра в бисер («Моцарт и Сальери»: Реквием на конец времени композиторов) / М. Катунян // Русский журнал [Электронный ресурс]. – М., 2000. – Режим доступа: [http://old.russ.ru/culture/20001013\\_katun.html](http://old.russ.ru/culture/20001013_katun.html). – Дата доступа: 16.12.2013.
2. Крапивина, И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / И. Крапивина; Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2003. – 20 с.
3. 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.
4. Ручьевская, Е. «Строение музыкальной речи» Ю. Н. Тюлина и проблема музыкального синтаксиса (Теория мотива) / Е. Ручьевская // Традиции музыкальной науки: сб. ст.; ред.-сост. Л. Ковнацкая. – Л., 1989. – С. 26–44.
5. Теория современной композиции: учеб. пособие / Г. Григорьева [и др.]; под общ. ред. В. Ценовой. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.

**Summary.** This article is dedicated to the problems of the semantic content of the concept «pattern» which is used to refer to the basic structural unit of minimalist compositions written in repetitive technique. Patterns are considered from the position of their syntactic functions in repetitive compositions. On the example of contemporary Russian composer Vladimir Martynov's (1946) creativity investigated types of patterns differing in scale-structural parameters of the organization.

*Статья поступила в редакцию 29.04.2015*

УДК 780.616.4

**Клиндухова Л. М.**

## О КЛАССИФИКАЦИИ УДАРНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



*Клиндухова Людмила Михайловна, доцент кафедры медных духовых и ударных инструментов учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»*

**Аннотация.** В статье анализируются самые известные классификации ударных музыкальных инструментов. Обозначаются проблемные зоны в решении вопроса классификации ударных музыкальных инструментов, связанные с их многообразием, отсутствием единого подхода к классификационным принципам. Статья адресуется музыкантам-исполнителям, интересующимся своеобразием ударного инструментария.

Ударные музыкальные инструменты со времен античности и до наших дней являлись одним из объектов внимания исследователей, занимавшихся вопросами истории музыкальных инструментов и применявших их в творческой практике – историков, инструментоведов, этномузкологов, композиторов, музыкантов-исполнителей. Попытки систематизации музыкальных инструментов принадлежали древнегреческим философам и ученым Боэцию, Кассиодору, Авиценне, средневековым теоретикам музыки И. де Грохео и М. Преториусу, композиторам М. Глинке, Г. Берлиозу, Н. Римскому-Корсакову, музыковедам В. Маййону, Ф. Геварту,

Э. фон Хорнбостелю, К. Заксу, Г. Дрегеру, А. Карсу, Д. Рогаль-Левецкому и др.

Создателями первых классификаций музыкальных инструментов современного типа стали бельгийские исследователи – директор Брюссельской консерватории, композитор и музыковед Ф. Геварт и инструментовед В. Маййон.

Ф. Геварт – авторитетный автор трудов по инструментоведению и инструментовке. В своем «Traité general d'instrumentation» (1863), изданном на русском языке в переводе П. Чайковского под названием «Руководство к инструментовке», он выполнил разделение инструментов на четыре группы: струнные, духовые, ударные