

## СТАТЬИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### СЕКЦИЯ

#### «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

### СПЕЦИФИКА ЛАДОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РЕПЕТИТИВНЫХ КОМПОЗИЦИЙ (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ В.МАРТЫНОВА)

*Лойко Ольга Брониславовна*

*канд. искусствоведения, ст. преподаватель  
кафедры теории музыки и музыкального образования,  
Белорусский государственный университет  
культуры и искусств,  
Республика Беларусь, г. Минск  
E-mail: [loikoolga@mail.ru](mailto:loikoolga@mail.ru)*

### SPECIFICITY OF MODE ORGANIZATION OF REPETITIVE COMPOSITIONS (ON THE EXAMPLE OF COMPOSITIONS BY V.MARTYNOV)

*Olga Loiko*

*Candidate of art, senior lecturer  
at the Department of Music Theory  
and Music Education, Belarusian  
State University of Culture and Arts,  
Belarus, Minsk*

## АННОТАЦИЯ

В статье исследуются три вида ладовых систем в музыкальных сочинениях направлений «новой простоты» и минимализма – тональность, модальность и «статическая тональность». Данные принципы звуковысотной организации рассматриваются на примере репетитивных сочинений современного композитора-минималиста В. Мартынова.

## ABSTRACT

The article describes three types of modal systems in musical compositions of the “new simplicity” and minimalism directions – tonality, modality and “static tonality”. These principles of mode organization are considered on the example of repetitive works by the contemporary minimalist composer V. Martynov.

**Ключевые слова:** репетитивная техника, минимализм, новая простота, тональность, модальность, статическая тональность.

**Keywords:** repetitivel technique, minimalism, new simplicity, tonality, modality, static tonality.

Среди разнообразных техник композиции второй половины XX – начала XXI века особое место занимает *репетитивная техника* (репетитивность, от англ. repetition – повторение, копия). Феномен репетитивности, основанный на принципе многократной повторности элементов композиции, имеет ряд исторических прототипов (образов), которые прослеживаются как в профессиональной, так и в народной музыке на протяжении многих веков (архаические попевки и мелодико-ритмические формулы в фольклоре, традиции колокольных звонов, индонезийский гамелан, индийская рага и другие этно-музыкальные традиции, канонические техники эпох Возрождения и барокко, вариационно-остинатные формы и др.). Особую актуальность эти принципы приобрели в творчестве современных композиторов, которые обращаются к идее возрождения истоков, первоначал музыкального искусства в рамках широкого эстетического движения к «новой простоте».

В этом русле объединились художественные течения (включая и минимализм), направленные на преодоление чрезмерной усложненности, звуковой перегруженности, диссонантности музыки второй волны авангарда. Главные художественно-эстетические задачи «новой простоты» для композиторов поставангардного периода заключались в ограничении высказывания минимумом средств музыкального языка, отказом от субъективно-личностного выражения и индивидуально-авторской интонации, создании созерцательно-медитативной образности.

В обращении к простейшим, «минимальным» средствам выразительности, в возрождении категории благозвучия в музыке, в редуцировании методов развития до простого повторения композиторы обозначили новую тенденцию в развитии музыкального искусства, которая органично вписалась в контекст поставангарда, несколько позже – и постмодернизма.

Репетитивная техника существенно повлияла на «баланс» средств музыкальной выразительности в сочинениях: использование обобщенных типизированных мелодических формул, тематически нейтральных общих форм движения (звучания) привело к нивелированию в паттернах такого определяющего для классических тем средства музыкальной выразительности как мелодика, на первый план среди элементов тематизма в репетитивной форме вышли элементы неспецифического ряда (по систематике Е. Ручьевской [3, с.46]) – ритмический и темброво-фактурный параметры. Наибольшие изменения при этом затронули ладогармоническую сферу, первостепенную в классическом формообразовании.

Специфика ладовой организации паттернов в репетитивных сочинениях подавляющего числа композиторов направления «новой простоты» и минимализма определяется «возвращением» к консонантности звучания, к тональности. В 1970-е гг. обращение композиторов-минималистов к диатоническим структурам (после длительного периода избегания даже малейших намеков на мажор или минор) стало своего рода открытием тональности и новым источником композиторского вдохновения в современной академической музыке. Однако поворот к тональности не означал ее возвращения в том виде, в котором она сформировалась в классико-романтическую эпоху: М. Катунян отмечает еще более (по сравнению с авангардом) радикальный отход от ее принципов, при котором «избегание стало ненужным: нетональные звучания в нашем восприятии приобрели некое абсолютно новое качество и новый смысл» [2, с. 121].

Диатоника, вновь приобретенная минималистами, в репетитивных сочинениях начинает существовать в различных звуко-высотных системах, среди которых можно выделить *тональность*, *модальность* и «*статическую тональность*» (термин М. Катунян), синтезирующую свойства обеих систем. Рассмотрим специфику трех видов ладовой организации репетитивных сочинений на примере композиций *Владимира Мартынова* (1946), современного русского композитора-минималиста, творчество которого получило мировое признание и популярность, а сочинения все чаще попадают в репертуар известных исполнителей и привлекают все большее число исследователей.

В репетитивных композициях В. Мартынова законы классической функциональной гармонии нередко действуют на уровне организации паттернов (основных структурных элементов репетитивной композиции, основанной на неоднократном воспроизведении структурно равновеликих, эквивалентных единиц), но не композиции в целом. Создавая в своих сочинениях аллюзии на классико-романтический стиль, композитор точно следует логике смены гармонических функций натурального мажора и гармонического минора, соблюдает нормы голосоведения, избегая при этом модуляционных процессов и альтерированных аккордов.

Создавая паттерн в соответствии с нормами классической гармонии, используя в них стандартные гармонические обороты, композитор, как правило, создает паттерны как тонально замкнутые построения с каденционной логикой в основе. В результате начальные паттерны из-за их лаконичности иногда могут представлять собой каденцию, что сразу настраивает восприятие на статичное (круговое) развертывание формы. Так, начальный паттерн из первой части «Реквиема» В. Мартынова (Introitus) представляет собой длительно выдерживаемое тоническое трезвучие и кадансовый оборот (см. Рисунок 1).



Re - qui - em a - ge - ter - nam Do - na e - is Do - mi - ne

**Рисунок 1. В. Мартынов. «Реквием», Introitus, тт. 1-13**

Обращение в репетитивных сочинениях к *модальности (неомодальности)*, как и к тональности (неотональности), связано с ориентацией композитора на определенные стилевые пласты, в которых модальность была ведущим принципом ладовой организации (музыка Средневековья и Возрождения, различные традиции и жанры народной музыки). Так, во второй и пятой частях «Реквиема» В. Мартынова (Credo и Sanctus), стилизованных в духе средневековых юбилейных, линейное развертывание мелодической линии в паттернах осуществляется в опоре на метод аддиции: начало и окончание каждого паттерна отмечается достижением главного опорного тона ионийского лада – g, однако внутри паттернов при каждом его повторении к первоначальному амбигусу (d1-g1) постепенно добавляются новые тоны звукоряда (g – a1) (см. Рисунок 2).



The image shows a musical score for a mixed choir and strings. The choir parts are labeled S (Soprano), A I (Alto I), A II (Alto II), and T (Tenor). The string parts are labeled S (Violin I), A (Violin II), and T (Cello/Double Bass). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'Ky-ri - e e - le-i - son'. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. There is a large watermark 'СибАК' diagonally across the score.

Рисунок 2. В.Мартынов. «Реквием», *Kyrie*

Модальность как ведущий принцип ладовой организации применяется В. Мартыновым и в «*Stabat Mater*» для смешанного хора и струнного ансамбля (1994). Постепенное мелодическое освоение звукоряда осуществляется здесь уже не на уровне отдельной части – данный процесс реализуется на уровне соотношения частей цикла. Главные ладовые устои  $d - a$  утверждаются в первой части цикла. Во второй части «*Stabat Mater*» В. Мартынова в процессе развития паттерны аддитивно расширяются путем «заполнения» восходящей квинты вначале терцовым тоном, затем секундой, в результате чего выстраивается пятизвучный звукоряд с лидийской ладовой окраской.

В третьей части мелодический амбитус паттерна выходит за пределы чистой квинты – посредством метода аддиции нисходящий ход от квинтового тона достигает октавы (образуется *a-moll* мелодический). Такой же нисходящий октавный ход выстраивается и от примы лада на основе звукоряда  $d$  лидийско-миксолидийского лада (см. Рисунок 3). Таким образом, в рамках единого звукоряда В. Мартынов осуществляет смену модальных устоев (их соотношение напоминает функциональные связи финалиса и реперкуссии в григорианских хоралах).



**A**

S I  
S II  
A  
Quis est ho - mo qui non fle - ret Mat - rem Chris - ti si vi - de - ret

**B**

T I  
T II  
B  
Quis non pos - set con tris - ta - ri Di - am Mat - rem con - tem - pla - ri

**Рисунок 3. В. Мартынов. «Stabat mater», 3 ч.**

На пересечении принципов тональности и модальности, чаще всего связанных со стилизацией композиторами музыки той или иной эпохи, в музыке минимализма актуализировался еще один вид звуковысотной системы, которую М. Катунян определяет как «статическую тональность». Статическая трактовка гармонии одновременно формировалась в тех стилевых направлениях XX века, в которых принцип тонально-ладовых тяготений, характерный для «динамической» тональности, отрицался и заменялся альтернативными принципами звуковысотной организации – модальностью, додекафонией, сонорикой, микрохроматикой, электронными и конкретными звучаниями и др. Возникновение «статической тональности» было связано, по мнению М. Катунян, с появлением в современной музыке нового музыкального измерения, «где временной и пространственный масштабы кажутся относительными перед единством макро- и микромира и где взгляду художника в беге времени и событий открывается сущностное – мир как состояние равновесия меняющегося и неизменного» [2, с. 121].

«Статическую тональность», характеризующую звуковысотную систему большинства сочинений направлений «новой простоты» и минимализма, отличает «гармоническое ощущение гомогенного единства и непрерывности» – ладофункциональная статика, отсутствие смены гармонических функций (однофункциональная система), нейтрализация ладовых тяготений, абсолютная устойчивость (эффект абсолютной тоникальности) [2, с. 122]. Так, русский композитор-минималист Н. Корндорф акцентировал особую роль минимализма в возрождении категории тональности в современной музыке, в которой «царил полный отказ от гармонической функциональности», и в то же время указывает на

новое качество тональности в рамках данного направления: «заезжанная функциональность мешала многим композиторам работать с тональностью – допустим, писать музыку в мажоре. А тут выяснилось, что её можно избежать, если использовать только один аккорд» [1, с. 57].

«Статическая тональность», вбирающая свойства и тональной, и модальной систем, становится ведущей звуковысотной системой в первой части цикла «Weinachtsmusik» В. Мартынова («Рождественская музыка», 1976) для детского хора, камерного оркестра, органа, скрипки и виолончели соло. Первая часть цикла «Прелюдии для звезды и волхвов» в соответствии с программным замыслом содержит три раздела, что символизирует трех волхвов. В соотношении данных разделов прослеживаются принципы репетитивности: они имеют схожую структуру, одинаковые приемы инструментовки, единый тональный центр (тоническая квинта в g-moll остинатно выдерживается на протяжении всей части). Разделы различаются лишь типами мелодической фигурации в паттернах, которые в силу своей типизированности, деиндивидуализированности<sup>1</sup> не воспринимаются как новый, контрастный материал по отношению друг к другу. Восприятию разделов «Прелюдии» как «больших паттернов» способствует и их постепенное масштабное-структурное «разрастание» – метод аддиции реализуется на уровне разделов формы.

Образ Вифлеемской звезды, которая указывает волхвам дорогу к младенцу-Христу, воплощается в первой части «Рождественской музыки» через принцип поступенного роста мелодического диапазона паттерна. В партии органа в каждом разделе реализуется идея «разрастания» тонической квинты g – d до широкого гаммообразного хода (восходящие и нисходящие гаммообразные линии символизируют лучи света, исходящие от звезды). Паттерны выстраиваются в логическую линейную последовательность по принципу постепенного усложнения (мелодического и ритмического) начальной структуры паттерна: положение каждого паттерна в репетитивной форме определяется количеством его модификаций по отношению к исходной модели (см. Рисунок 4).

---

<sup>1</sup> В «Рождественской музыке» для создания звукового образа, рождественского праздника В. Мартынов представляет музыкальный текст как внеавторский, анонимный, соединяя в нем ряд признаков разноплановых стилевых явлений музыкального искусства: от фактурных моделей инструментальной музыки эпохи барокко, интонаций протестантских хоралов и немецкой романтической Lied до детских рождественских песен и стилистических элементов рок-музыки XX века.

Для того, чтобы трижды реализовать идею мелодического «роста» паттернов в первом и втором разделе «Прелюдии», метод аддиции сменяется противоположным ему методом – субтракцией. «Освоенное» в партии органа мелодическое пространство постепенно начинает сокращаться в партиях солирующих инструментов, редуцируясь до первоначальной тонической квинты, затем и до одного звука (тоники). Возвращение к исходной точке развития в первых двух разделах воплощает своего рода движение по кругу, спирали, а «выход» из заданной «траектории» движения в третьем разделе символизирует достижение волхвами цели своего пути.



**Рисунок 4. В. Мартынов «Рождественская музыка»,  
«Прелюдия для звезды и волхвов», тт. 1-9**

Таким образом, звуковысотная организация в условиях репетитивной техники имеет ряд особенностей, обусловленных чертами эстетики направлений «новой простоты» и минимализма. При восприятии минималистской репетитивной композиции слушатель нередко погружается в состояние созерцания, медитации, транса; ввиду отсутствия ярких музыкальных событий, исчезает эффект процессуального переживания времени. Такое ощущение характера временных процессов во многом коренится в идее воплощения неантропоморфной, онтологической, статической модели времени, актуализировавшейся в искусстве минималистов. Течение времени останавливается, данный однородный момент растягивается, в нем нет последовательности действий, ведущих к цели как к новому результату. Важную роль в воплощении данного эффекта играет ладогармонический фактор: ослабление и нейтрализация ладовых тяготений, минимизация или отсутствие смены гармонических



функций, эффект абсолютной устойчивости достигается в условиях модальности и статической тональности.

### **Список литературы:**

1. Дубинец Е. А. Николай Корндорф: «Я безусловно ощущаю себя русским композитором» // *Музык. акад.* – 2002. – № 2. – С. 52–64.
2. Катунян М. И. Статическая тональность // *Laudamus* : сборник : к 60-летию Ю. Н. Холопова / сост.: В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. – М., 1992. – С. 120–129.
3. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма : учебник. – СПб.: Композитор, 1998. – 265 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ