

Особенности трактовки репетитивной формы в творчестве П. Карманова

В статье рассмотрена проблема трактовки репетитивной формы в творчестве русского композитора П. Карманова. Автором впервые исследуются соотношение статики и динамики, линейности и неллинейности, вопросы направленности драматургии, проблемы финальности в процессе формообразования репетитивных сочинений. Закономерности, обуславливающие специфику процесса формообразования в репетитивных композициях П. Карманова, проанализированы на примере его «Форельного квинтета».

The article is dedicated to the problem of interpreting the repetitive form in musical compositions by the Russian composer P. Karmanov. The author investigated the relationship between the forces of statics and dynamics, linearity and nonlinearity, the dramaturgy direction, the problem of finality in the forming process of the repetitive compositions. The regularities that determine the specificity of form process in P. Karmanov's repetitive compositions are analyzed using the example of his "ForellenQuintet".

Введение. Репетитивная техника композиции, сформировавшаяся во второй трети XX в., стала основополагающей в огромном пласте музыкальных сочинений музыкальных направлений «новая простота» и минимализм. В основе репетитивности (от англ. *repetition* – «повтор», «повторение», «копия») лежит принцип многократного точного или минимально варьируемого повтора структурно равных построений – паттернов. Специфичность процессов формообразования в условиях репетитивности и в то же время устойчивость и повторяемость закономерностей организации музыкальной формы в значительном пласте музыки в рамках направлений «новой простоты» и минимализма позволяет выделить и обосновать новый тип музыкальной формы, обусловленный применением репетитивного метода композиции – репетитивной формы.

В разнообразных концепциях репетитивной формы исследователи, как правило, приходят к схожим выводам, определяя репетитивную форму как *статическую* (как отражение статической концепции времени в эстетике «новой

простоты» и минимализма), *афункциональную* (основанную на абсолютном функциональном тождестве паттернов), *ненаправленную* и *открытую* (в которой возможно бесконечное продление ряда паттернов) [1], [2]. Подобная афункциональная трактовка музыкальной формы в условиях репетитивности актуальна в большей степени по отношению к сочинениям американских минималистов (Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса), которые чаще всего и становятся объектом музыковедческих исследований.

В то же время некоторые исследователи указывают и на возможность реализации альтернативного варианта формообразования в условиях репетитивности – через преодоление статики и функциональной индифферентности в форме. Подобные тенденции прослеживаются в репетитивных сочинениях европейских композиторов-приверженцев идеи «новой простоты», в частности, в творчестве современного русского композитора П. Карманова (1970).

Цель статьи – определение принципов формообразования в репетитивных сочи-

нениях П. Карманова (на примере «Форельного квинтета»).

Основная часть. Творчество Павла Карманова получило в наши дни заслуженное признание в мировом музыкальном сообществе. Произведения композитора регулярно включают в программы фестивалей современной музыки и исполняют авторитетные музыканты (Ю. Башмет, А. Любимов, П. Осетинская и др.). С одной стороны, необычайная притягательность для слушателей и исполнителей музыки П. Карманова во многом обусловлена особым эмоциональным модусом его сочинений, который исследователь Ю. Пантелеева определила как «прекрасную ясность» [3, с. 26]. Глубинную жизнерадостность своей музыки, ее «сангвинический» стиль композитор объясняет собственными личностными жизненными установками на радостное восприятие и отношение к действительности: «...моя музыка – зеркало того, что у меня внутри, моего позитивного отношения к людям, публике, окружающему миру. <...> Мне, как правило, необходимо порадовать слушателя, избавить хоть на время от тяжёлых мыслей о кризисе и отпустить домой в улучшенном расположении духа» [4].

С другой стороны, привлекательность музыки П. Карманова вызвана стилистикой минимализма, ориентированного на широкий круг слушателей. Минимализм, по словам композитора, «...находится на стыке академической и неакадемической музыки» и «...обладает качествами, которые делают его притягательным для любителей джаза, рока и авангарда» [5]. Причисляя себя к числу российских постминималистов, композитор акцентирует важность направления минимализма и репетитивности в процессе становления себя как композитора: «...я понял, что это тот самый стиль, в котором мне хотелось бы работать дальше. Я взял какие-то элементы творчества у Райха, какие-то – у авангардистов и классиков, в джазе и в рок-музыке, добавил немного своего – и получился стиль композитора Карманова» [5].

В многочисленных интервью П. Карманов многогранно описывает эстетическую и «технологическую» сторону направлений «новой простоты» и минимализма, во многом опираясь на трактовку данных явлений композиторами американской школы, а также концепцию «конца времени композиторов» старшего коллеги В. Мартынова. В то же время композитор сформулировал важные положения, проливающие свет на внутреннее «устройство» собственной музыки, в частности, проблемы формообразования. Так, композитор сравнивает минимализм с муравейником, который «...стоит себе и стоит, но если приглядеться, вслушаться – там целый наномир, в котором постоянно происходят незаметные изменения, внутренняя жизнь» [4]. Примечательно, что Карманов относит принцип минимального градуированного развития в репетитивной музыке к авангардным техникам и акцентирует значение повтора в создании медитативной образности: «Минимализм – это тоже авангардная музыка, но более комфортно звучащая для человеческого уха. Постоянные повторения мелких фрагментов и медленное градуальное развитие материала делают ее медитативной» [5].

В высказываниях композитора прослеживаются размышления о вопросах финальности и направленности репетитивной формы, которую он трактует в связи ее медитативной образной сферой: «...минимализм – это вещь без конца и начала, которая находится над нашим сознанием. Поэтому во время прослушивания концерта минималистской музыки стоит войти в некое медитативное состояние» [5]. Описывая в данных высказываниях принципы формообразования, свойственных, скорее, классическим образцам американского минимализма последней трети XX в., в своих репетитивных сочинениях П. Карманов, тем не менее, реализует особый тип репетитивной формы, преодолевающий внутреннюю статику и афункциональность.

Так, в «Форельном квинтете» (*ForellenQuintet*, 1998), одном из наиболее

ярких произведений в творчестве П. Карманова, наблюдается действие принципов «динамического» формообразования с четко выраженным вектором развития. Динамический, направленный тип драматургии квинтета во многом обусловлен сюжетом, положенным в основу сочинения. Этот квинтет композитор создал по мотивам одноименной песни (1816) на стихи К. Шубарта и фортепианного квинтета (1819) Ф. Шуберта. Обращение современного композитора к музыкальному языку и сюжету эпохи романтизма выражает постмодернистскую идею о стилевом диалоге разных эпох. Романтический сюжет о рыбной ловле представлен П. Кармановым в ироничном свете: согласно авторскому замыслу, на протяжении исполнения пьесы на сцене жарят форель на плитках (там, где разрешено, в других случаях процесс жарки рыбы, сопровождаемый характерным шкворчанием, протекает на экране). Данная трактовка шубертовского сюжета, несколько наивного и по-детски трогательного, иллюстрирует разрушение романтических идей-иллюзий, замещенных современным прагматическим, во многом утилитарным видением действительности. Смещение акцентов (с романтической созерцательности и сопереживания природе на процесс банальной жарки рыбы) выражает идею минималистской эстетики о возможности обыденных, повседневных вещей и событий стать предметами искусства.

«Форельный квинтет» П. Карманова содержит цитату из одноименной песни и квинтета Ф. Шуберта: в завершающем разделе сочинения после зловещего удара по клавишам рояля, знаменующего смерть форели, в партии фортепиано звучит узнаваемая песенная мелодия, представленная здесь в минорном варианте и сопровождаемая характерными для музыки прошлых эпох альбертиевыми басами в аккомпанементе (196–219 тт.). Многократно начинаясь, мелодия обрывается на полужвуке и замирает на неустойчивой гармонии.

Диалог с музыкальными стилями прошлых эпох (через прямое цитирова-

ние и квазицитаты) – отличительное свойство композиторского творчества П. Карманова и постмодернистского мышления в целом. И если обращение к музыке Ф. Шуберта обусловлено созвучностью шубертовской простоты, чистоты и ясности творческому кредо П. Карманова, то другая цитата, скрытая в недрах нотного текста, указывает на еще один важный ориентир в творчестве композитора. Так в «Форельном квинтете» в партии рояля (тт. 41–44) представлена квазицитата из «Different trains» (1988) американского композитора-минималиста С. Райха, вдохновившего в начале 1990-х гг. начинающего русского композитора использовать репетитивно-минималистскую манеру письма. Преемственность композиционных методов П. Карманова по отношению к методам С. Райха проявляется через использование репетитивной техники, сочетание фонограммы и живого звука, а также воспроизведение и переосмысление идеи «постепенного процесса» (gradual process).

Gradual process С. Райха, изначально подразумевающий постепенную десинхронизацию одновременно звучащих паттернов, П. Карманов трактует более широко – как поступательное развитие музыкального материала, приводящее к его существенным изменениям. В «Форельном квинтете», одночастной репетитивной композиции, последовательные изменения паттернов на различных уровнях музыкального целого приводят к репетитивной форме особого драматургического профиля.

Постепенные изменения облика фактуры «Форельного квинтета» осуществляются на основе методов аддиции и субтракции (позапно, часто математически выверенного прибавления и убавления элементов музыкального языка при повторениях паттернов). Изменение плотности фактуры путем поочередного включения в музыкальную ткань голосов инструментов ансамбля сопровождается постепенным усилением уровня громкости (от *ppp* до *fff*), уплотнением звучания

(за счет понижения регистра, перехода от флажолетов, приемов игры *sul tasto* и *sul ponticello* к обычным способам звукоизвлечения) и расширением звукооряда.

Отталкиваясь от тонического трезвучия *d-moll* в высоком регистре в начале сочинения, звуковысотный диапазон квинтета расширяется от паттерна к паттерну. Постепенно выстроив в каждой партии ансамбль звукооряда *d-moll*, композитор устанавливает тоническое трезвучие в качестве едва ли не единственной ладогармонической основы на протяжении всего сочинения (звучащего более 10 минут). Подобное ладовое явление — «статическая тональность» — характеризует звуковысотную систему большинства сочинений направлений «новой простоты» и минимализма. Ее отличает гармоническое ощущение ладовой однородности, единства и непрерывности, отсутствие смены гармонических функций (однофункциональная система), нейтрализация ладовых тяготений, абсолютная устойчивость (эффект абсолютной тоникальности). Господство *d-moll* в квинтете прерывается дважды, когда возникают временные опоры на *a-moll* (73 т.) и *fis-moll* (113 т.). В условиях отсутствия качественных изменений тематизма и пониженной событийной плотности формы даже временная смена тонального центра в условиях «статической тональности» воспринимается как важное событие в формообразовании, обуславливающее возникновение новых разделов формы.

Статичность ладогармонического пространства обуславливает выдвигание на первый план ритмических изменений в паттернах. Ритмическое развитие в квинтете выстраивается по принципу постепенного перехода от долго выдержанных звуков к равномерной ритмической пульсации мелкими длительностями во всех партиях ансамбля. Поочередное включение инструментов в непрерывную пульсацию шестнадцатыми создает эффект «заполнения» звукового пространства, которое в соответствии с программным названием квинтета олицетворяет бурный

водный поток. Единообразное ритмическое оформление и единая гармоническая основа нивелируют мелодические отличия паттернов, которые воспринимаются как варианты друг друга благодаря использованию простых, универсальных мелодических формул на основе общих форм движения.

В «Форельном квинтете» в момент предельного накопления изменений в паттернах происходит качественное преобразование тематического материала. Удар-кластер у фортепиано, резкое снижение уровня громкости, повышение регистров всех партий, ритмическое торможение (возвращаются более крупные длительности), постепенное редуцирование мелодических интонаций до простейших звуковых сочетаний и звучание на этом фоне шубертовской песни знаменуют момент трагической развязки — смерть форели. Появление краткого мотива на основе тонического трезвучия из вступительного раздела в партии фортепиано указывает на репризные функции данного раздела. Достижение нового интонационного качества в процессе развития музыкального материала указывает на «крещендирующий» (динамический / направленный) тип драматургии «Форельного квинтета».

Заключение. Таким образом, репетитивность как важнейшая техника композиции минимализма многогранно использована П. Кармановым и является основополагающей в его творчестве. Воспроизводя репетитивность в ее классическом американском варианте, композитор переосмысливает процессы формообразования в связи с данной техникой композиции. Репетитивная форма, ориентированная на статику и функциональную индифферентность, приобретает в интерпретации П. Карманова черты динамического формообразования. Преодоление статики и открытости формы при сохранении свойственных минимализму медитативной образности, деиндивидуализированного музыкального материала и низкой событийной плотности осуществляется на основе действия ряда