

УДК 784.1:784.96

О. Б. Лойко

Особенности применения репетитивной техники композиции в творчестве О. И. Ходоско (на примере симфонии для смешанного хора а cappella «Missa»)

Предметом исследования является репетитивная техника композиции, которая зародилась в рамках направлений минимализма и «новой простоты» в последней трети XX в. Она активно и разнообразно применяется современными композиторами. В статье затрагиваются вопросы авторской трактовки репетитивной техники. Элементы и аналоги репетитивности обнаруживаются в творчестве белорусского композитора О. И. Ходоско, где они приобретают уникальную черту, которую можно определить как мультирепетитивность. Данная особенность рассматривается на примере хоровой симфонии «Missa» (2021), в которой техника композиции в опоре на эстетические положения «новой простоты» приобретает особый драматургический и формообразующий статус.

Ключевые слова: репетитивная техника, минимализм, «новая простота», композитор О. И. Ходоско, хоровая симфония «Missa».

O. Loiko

Features of the use of repetitive composition technique in the works of O. Khodosko (on the example of the Symphony for mixed choir a cappella "Missa")

The subject of the study is the repetitive technique of composition, which originated within the framework of the movements of minimalism and "new simplicity" in the last third of the twentieth century. It is actively and variedly used by modern composers. The article covers issues of the author's interpretation of repetitive technique. Elements and analogues of repetitiveness are found in the work of the Belarusian composer O. Khodosko, where they acquire a unique feature that can be defined as multirepetitiveness. This feature is examined using the example of the choral symphony "Missa" (2021), in which the composition technique, based on the aesthetic principles of "new simplicity," acquires a special dramatic and formative status.

Key words: repetitive technique, minimalism, «new simplicity», composer O. Hodosko, choral symphony "Missa".

В музыкальном искусстве последней трети XX в. возникла особая техника композиции, которая предполагала новый принцип организации музыкального материала, отличный как от академической композиторской традиции, так и авангардной музыки. Репетитивность (от англ. repetition – повторение, копия), основанная на принципе многократных повторений элементов композиции, стала важной формой вы-

сказывання в рамках широкаго эстетическаго движения к «новой простоте» и музыкальному минимализму.

Вопросы применения репетитивной техники композиции нашли осмысление в трудах отечественных и зарубежных ученых. Среди наиболее актуальных проблем исследований – история репетитивности в связи с развитием минимализма (П. Г. Поспелов [6], И. Ф. Двужильная [1], Е. А. Дубинец [2]); исторические прообразы техники (И. В. Крапивина [3]); драматургические особенности репетитивных сочинений (Т. С. Кюрегян [7], В. Н. Холопова [8], А. Е. Кром [4]); тип временной процессуальности и особенности процесса формообразования (Т. С. Кюрегян [7], В. Н. Холопова [8], П. Г. Поспелов [6], И. В. Крапивина [3]). В широком поле музыковедческих исследований наблюдаются различные точки зрения в отношении принципов музыкальной организации в условиях репетитивности. Обнаруживается ряд дискуссионных вопросов, ответы на которые лежат в сфере индивидуальной, авторской трактовки репетитивного метода композиции.

Цель статьи – выявить специфику применения репетитивной техники в творчестве белорусского композитора О. И. Ходоско на примере его хоровой симфонии «Missa».

Репетитивность не оставляла равнодушными ни композиторов, ни слушателей, ни исследователей. Противники данной техники упрекали ее пользователей в аскетичности, скудности или даже отсутствии музыкальной идеи и ее развития. Мелодическая и гармоническая «примитивность», ритмическая остинатность, отсутствие четких музыкальных форм, использование алгоритмических принципов, на их взгляд, свидетельствовали о бедности композиторского мышления и низкой художественной значимости таких сочинений. Даже термин «минимализм» в некоторых кругах приобретал ярко негативный оттенок, из-за чего многие композиторы избегали применять его по отношению к своему творчеству, а предпочли слово «репитивизм», обозначая им технику микроповторов.

Приверженцы репетитивности видели в ней глубокие музыкально-исторические корни и большой потенциал в современной музыке. Композиторы и исследователи отмечали ряд ее исторических прототипов в профессиональной и народной музыке на протяжении многих веков. Среди них – архаические попевки и мелодико-ритмические формулы в фольклоре, индонезийский гамелан, индийская рага и другие этномызыкальные традиции, канонические техники эпохи Возрождения и барокко, вариационно-остинатные формы и др. По выражению А. Пярта, многие композиторы, изучая опыт европейского средневекового искусства, или, как Т. Райли и Ф. Гласс, преломляя традиции классической индийской музыки, вдохновлялись и музыкально «заново учились ходить» [9]. Главные художественно-эстетические задачи минимализма

лизма и «новой простоты» для композитора заключались в «очищении» музыкального сознания через преодоление чрезмерной усложненности, диссонантности, звуковой перегруженности современной музыки, ограничении высказывания минимумом средств музыкального языка, отказом от субъективно-личностного выражения и индивидуально-авторской интонации. Современной тенденцией в развитии музыкального искусства является обращение к простейшим, «минимальным» средствам выразительности, редуцирование методов развития до простого повторения.

Репетитивная техника, актуальная с 1970-х гг. в мировом музыкальном искусстве, в белорусской музыке проявилась в начале XXI в. Первым применил данную технику композитор А. Ф. Литвиновский. Репетитивность стала основой таких его сочинений, как «Затерявшиеся в цветущих садах» и «Зачарованные дождем» из цикла «Tales of the Magic Tree» («Сказки волшебного дерева») для струнного оркестра (2001), фортепианный концерт «Calypso» («Каллипсо»; 2002), «Winterra» для симфонического оркестра (2012). Эксперименты с репетитивной техникой находим в фортепианном цикле «Уголок насекомых» В. В. Кузнецова; некоторых опусах К. Е. Яськова – «Раз, два, три... по мотивам вальсов И. Штрауса in C» для фортепиано, флейты, кларнета, скрипки и виолончели (2009), «Moonlight Sonata of Philip Glass» для фортепиано (2014), «Да цвіла, цвіла чэрэмшына» лайфхак № 1 для фортепиано (2016), «Ludus mobilis V: Toccata and Fuga» для фортепиано и любого состава инструментов (2011), «Гимн Афродите» для баяна и струнного оркестра (2013), Вокализ-эпитафия памяти Х. М. Гурецкого для сопрано и фортепианного квинтета (2012), «Колыбель из тени тростника» для скрипки и органа (2015); произведении «Секретари» для клавесина и двух фортепиано О. С. Подгайской (2011).

С 2015 г. репетитивная техника применяется в сочинениях композитора Олега Игоревича Ходоско. Вначале принцип репетитивности использовался им как эксперимент в симфонии № 6 «Точка невозврата» (2015), аранжировке и музыкальной редакции балета «Орр и Ора» (2016), балете «Титаник» (2018), Симфонии № 8 (2019) и симфонии № 9 «Город, которого нет...» (2020). Тип драматургии и образный строй музыкальных произведений О. И. Ходоско в репетитивной технике, ведущей за собой новую эстетику, определил стилевую принадлежность сочинений. Композитор считает себя последователем направления «новой простоты», в то же время отрицает свою принадлежность к минимализму, который оперирует ограниченным количеством материала.

Подобные рассуждения о музыкально-стилевой терминологии укладываются в общую картину европейской «новой простоты». Репетитивность как метод композиции, зародившись в рамках американского минимализма (классиками которого являются С. Райх,

Ф. Гласс, Т. Райли), начала существовать независимо от него. Феномен «новой простоты» можно объяснить как адаптацию минималистского метода композиции на европейской почве. В сочинениях многих западноевропейских композиторов, таких как А. Пярт, Х. М. Гурецкий, Дж. Тавернер, Н. С. Корндорф, идеи минимализма и «новой простоты» преломились сквозь призму европейских музыкальных традиций. Это проявилось в актуализации музыкальных традиций разных эпох, использовании приема стиливых аллюзий, возрождении категорий благозвучия, мелодии, тональности, модальности. Европейская ветвь репетитивности обладает особой «стилевой глубиной»: музыкальные паттерны редуцируются (как у американских минималистов) до минимальных мелодических оборотов, часто используются модели-формулы как культурные знаки. Примечательно, что для О. И. Ходоско творческими ориентирами в данном направлении стали опусы франко-фламандского композитора Раннего Возрождения Йоханнеса Окегема, представителя течения «новой простоты» Арво Пярта¹ и современного британского композитора Джоби Тэлбота.

Знаковым сочинением для творчества О. И. Ходоско и современной белорусской музыки в целом стала шестичастная *симфония для смешанного хора a cappella «Missa»* (2021). Это произведение уникально во многих отношениях – представляет особый жанровый микс – симфонии и мессы, двух крупнейших жанров, начиная с эпохи Средневековья до нашего времени, музыкально-философских размышлений о смысле жизни с разных ракурсов (духовной и светской сторон). «Missa» задумывалась композитором не как музыкальный опус в традиционном современном понимании. Это скорее была попытка воссоздания звуковых пространств, что были в музыке до Нового времени (в Средневековье, архаических образцах фольклора), выражающих концепцию континуального «божественного» времени.

Обращение к жанру мессы – действию, преисполненному символической глубиной таинства и священных текстов, мощно влияющему на душу и воображение слушателя, укладывается в современную мировую тенденцию *nova musica sacra*. Это направление в хоровой музыке восходит к глубинному диалогу с наследием прошлого, апеллированию к христианским сюжетам, текстам и богослужебным жанрам как началу культурной традиции Европы, при которых формирование нового сакрального пространства XX – начала XXI в. оказалось закономерным. В симфонии «Missa» О. И. Ходоско отражены основные части музыкальной мессы на основе ординария («Kyrie eleison», «Gloria», «Credo»,

¹ В Симфонии № 8 О. И. Ходоско каждый из эпизодов посвящен композиторам, которые натолкнули автора на создание сочинения. Так, 1-й и 4-й разделы – дань уважения Й. Окегему, 2-й – А. Пярту, 3-й – А. Мосолову (в музыке которого можно найти прототипы репетитивной техники).

«Sanctus», «Agnus Dei»). Нестандартным решением стало повторение первой части «Kyrie eleison» в конце цикла. Применение приема зеркальности в финале (по отношению к первой части) приводит к уравниванию цикла, преодолению тенденции к открытости формы, приданию сочинению черт репризности и симметричности.

Жанровые признаки симфонии более завуалированы. Нивелированы такие характеризующие симфонию черты, как контрастность, разнохарактерность и конфликтность тематизма, приемы тематического преобразования. Тембровая однородность, эмоциональная сдержанность (обусловлена духовной текстовой основой), горизонтально-диагональная координация фактуры, полифонические приемы, репетитивность как основной принцип развития несколько маскируют принципы симфонизма. Тем не менее воплощение глубоких философских идей, выражение в музыке авторского видения «картины мира», целеустремленность музыкального развития, цельность драматургии, интонационные связи в цикле указывают на характерные черты жанра симфонии.

В хоровой симфонии О. И. Ходоско использовал особую авторскую разновидность репетитивной техники, которую он назвал *мультирепетитивностью*. Ее отличие от «классического» варианта техники заключается в многопластовой, полифонической фактуре сочинения, когда одновременно репетитивно развиваются 10 и более тем-паттернов. Характеризуя авторскую технику, композитор подчеркивает ее полифоническую природу: «Каждый голос имеет свою линию развития: по вертикали ничего не меняется, но по горизонтали постоянно происходят изменения, развитие идет за счет добавления новых голосов, это полифонический текст» [5].

Интонационно все части цикла Мессы О. И. Ходоско однородны и, более того, намеренно лишены мелодической индивидуальности. В духе эстетики «новой простоты» композитор «понижает градус» эмоциональности и экспрессивности в музыке и использует общеизвестные, общезначимые и в какой-то мере «анонимные» языковые формулы, делая музыкальное высказывание максимально объективным. При всей многослойности фактуры (16 голосов), где в каждом голосе путем многократных повторений развивается своя тема-паттерн (протяженность которой может быть от 1 до 20 тактов), в частях симфонии нет контраста. Все музыкальные темы основаны на нейтральных формах движения: долго выдержанные звуки, повторение тонов, восходящие и нисходящие гаммообразные ходы, мотивы вращения-опевания, ходы по звукам аккордов² и др. Как и в музыке строгого стиля, используется чистая диатоника, избегаются ходы на широкие интервалы, применяется пре-

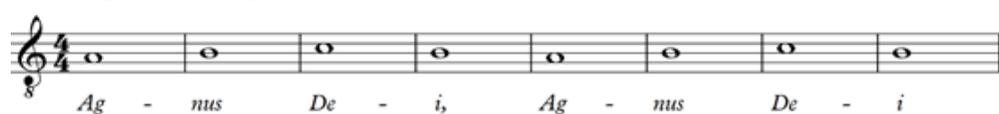
² Использование в «Agnus Dei» ходов по тонам тонического трезвучия в партии второго сопрано, похоже, отсылает к творчеству А. Пярта, визитной карточкой которого является подобный tintinnabuli-голос в рамках его авторской tintinnabuli-техники.

имушественно плавное голосоведение. Ритмически паттерны организованы остигато: избранный вначале ритмический рисунок (часто на основе одной длительности) практически не претерпевает изменений. При включении в фактуру каждого нового голоса длительности в последующих паттернах постепенно укорачиваются. Таковы, например, несколько начальных паттернов из части «Agnus Dei»:

паттерн а (альт II 2)



паттерн b (тенор II 2)



паттерн с (бас I)



паттерн d (альт II 1)



паттерн e (сопрано II 2)



В развитии тем-паттернов О. И. Ходоско наравне с репетитивностью использует полифонические техники эпохи Возрождения. Так, в четвертой части цикла «Sanctus», выражающей состояние всеобщего ликования, композитор выстраивает 8-голосный канон, где тема сначала излагается в прямом виде, затем в инверсии. Интересной особенностью мелодики данной части является ее построение, схожее с псалмовыми тонами (устойчивыми мелодическими формулами) пятого лада в средневековой церковной традиции:

пятый псалмовый тон



О. Ходоско, «Missa», «Sanctus», mm. 54–57



Особого внимания заслуживает ладогармоническая сторона сочинения, которую можно охарактеризовать как неомодальность, что связано с ориентацией композитора на стилевые пласты, в которых модальность была ведущим принципом ладовой организации (музыка Средневековья и Возрождения). Использование натуральных семиступенных ладов (ми эолийский в 1-й части, до эолийский во 2-й, ля фригийский в 3-й, фа ионийский в 4-й, ля эолийский в 5-й, ми эолийский и ионийский в 6-й) вызывает аналогии со средневековой системой церковных тонов. Отсутствие опоры на привычные ладогармонические функции, «горизонтальная» логика развертывания мелодий-паттернов приводит к интересному эффекту в условиях многоголосия: одновременный вертикальный срез фактуры многозвучный (суммарно могут звучать почти все тоны лада), однако при этом отсутствует ощущение диссонантности звучания. Изначально заданный лад (который неизменно выдерживается на протяжении всей части) «расцветивается», «переливается» в разных звуковых комбинациях.

Все части цикла симфонии «Missa» О. И. Ходоско имеют схожий драматургический профиль, выстроенный по волновому принципу. В развитии каждой отдельной линии, каждого паттерна отсутствует вектор преобразований музыкального материала, так как в процессе повторений не происходит переинтонирование. Фокус развития смещается в область фактуры: постепенное «наращивание» плотности музыкальной ткани происходит путем постепенного добавления голосов. «Рост» фактуры чаще всего сопровождается пошаговым расширением звучащего диапазона хора от басов до сопрано (в «Kyrie eleison», «Credo»). В «Sanctus» и «Agnus Dei» фактура «растет от центра»: из среднего регистра альтов и теноров к сопрано и басам. В «Gloria» выстраивание величественного звукового храма от басов до сопрано осуществляется на фоне непрерывного колокольного звучания альтов (раскачивание чистых квинт). Идея колокольности множится в многочисленных пластах хоровой фактуры, вызывая ассоциации с большими колоколами (в партии басов) и мелодичными переливами колокольчиков (в партии вторых сопрано). На фоне радостного трезвона антифоном у первых теноров и сопрано звучит тема, напоминающая григорианский хорал.

Таким образом, в творчестве О. И. Ходоско репетитивная техника становится основной для ряда произведений различных жанров. Возведенная композитором в абсолют репетитивность регламентирует не только способ развития музыкального материала (повторение), но

также влияет и на сам музыкальный материал, на композицию и драматургию. Репетитивность (в авторском варианте – мультирепетитивность) в хоровой симфонии «Missa» проявляется на разных уровнях музыкального целого – от тем-паттернов, внутри которых повторяются мелодические обороты, в полифоническом умножении данных тем в хоровой фактуре, до цикла, репетитивно организованного (части цикла как большие паттерны). Выходя за рамки музыкального синтаксиса, можно говорить о распространении идеи репетитивности в симфонии и ее влиянии на уровень художественного содержания. Обращаясь к традициям эпох Средневековья и Возрождения, автор воплощает в русле движения к «новой простоте» идею стилевого повторения (музыкальный стиль как паттерн).

1. Двужильная, И. Ф. Американский музыкальный минимализм / И. Ф. Двужильная. – Минск : А. Н. Вараксин, 2010. – 283 с.

2. Дубинец, Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации : очерки / Елена Дубинец. – Киев : Гамаюн, 1999. – 314 с.

3. Крапивина, И. В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. В. Крапивина ; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2003. – 20 с.

4. Кром, А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / А. Е. Кром ; Нижегор. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки. – Саратов, 2011. – 56 с.

5. Олег Ходоско: Лучше себя чувствую, когда произведения появляются : интервью [Электронный ресурс] / беседовала Лариса Тимошик // Звезда. – 2022. – 8 февр. – Режим доступа: <https://zvezda.by/ru/news/20220208/1644302760-oleg-hodosko-luchshe-sebya-chuvstvuyu-kogda-proizvedeniya-poyavlyayutsya>. – Дата доступа: 20.10.2023.

6. Поспелов, П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки / Петр Поспелов // Муз. акад. – 1992. – № 4. – С. 74–83.

7. Теория современной композиции : учеб. пособие / Г. В. Григорьева [и др.] ; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 623 с.

8. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.

9. Savall, J. Arvo Pärt – Harmonie zu zwei Stimmen / J. Savall // Classica. – 2000–2001. – Dez. – Jan. (№ 28). – S. 26.

Дата поступления артыкула ў рэдакцыю: 14.11.2023.