



УДК 78.083

САКРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПОСТМИНИМАЛИЗМА (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА ТАВЕНЕРА И ХЕНРИКА ГУРЕЦКОГО)

В.В. БАСС

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

АННОТАЦИЯ. С середины 1970-х годов в творчестве ряда европейских композиторов наметилась тенденция к более широкому смысловому наполнению приёмов и принципов, сложившихся в американском классическом минимализме. В частности, минималистская композиционная эстетика получила претворение в музыке религиозного содержания. Создание современных духовных сочинений зачастую связано с освоением и трансформацией в новом художественно-эстетическом пространстве лексических и структурных моделей культовых вокальных жанров Средневековья и Возрождения, что даёт основание говорить о сакральной поэтике, сложившейся в рамках музыкального постминимализма. В предлагаемой статье в этом ракурсе исследуются религиозные хоровые произведения крупнейших представителей европейского постминимализма Джона Тавенера и Хенрика Гурецкого, которые в поисках сакральных смыслов и новой простоты музыкального интонирования обращаются к традиции богослужебного пения христианского Средневековья. Композиторов объединяет обращение к архаической интонационной лексике и опора на репетитивно-остинатный принцип развития тематического материала в сочетании с вариантностью. Однако разные жанрово-стилевые ориентиры – православное строчное пение у Дж. Тавенера и григорианская полифония у Х. Гурецкого, а также использование различных приёмов преобразования исходных структурных элементов и способов организации целого выявляют индивидуальные авторские методы реализации минималистической композиции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: постминимализм, духовный минимализм, аскетизм музыкального языка, репетитивность, аддитивный процесс.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

SACRED POETICS IN THE CONTEXT OF MUSICAL POSTMINIMALISM (BASED ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF JOHN TAVENER AND HENRYK GÓRECKI)

V.V. BASS

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts,
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. Since the mid-1970s, a tendency towards a broader semantic content of the techniques and principles that had developed in American classical minimalism has emerged in the works of a number of European composers. In particular, minimalist compositional aesthetics was embodied in music with religious content. The creation of modern spiritual works is often associated with the development and transformation in a new artistic and aesthetic space of lexical and structural models of cult vocal genres of the Middle Ages and the Renaissance, which gives grounds to speak of sacred poetics that developed within the framework of musical postminimalism. The proposed article examines this perspective religious choral works by the greatest representatives of European postminimalism, John Tavener and Henryk Górecki, who, in search of sacred meanings and new simplicity of musical intonation, turn to the tradition of liturgical singing of the Christian Middle Ages. The composers are united by their appeal to archaic intonational vocabulary and reliance on the repetitive-ostinato principle of developing thematic material in combination with variability. However, different genre and style guidelines – Orthodox line singing in Tavener and Gregorian polyphony in Górecki, as well as the use of various techniques for transforming the original structural elements and methods of organizing the whole reveal individual authorial methods of implementing a minimalist composition.

KEYWORD: postminimalism, spiritual minimalism, asceticism of musical language, repetitiveness, additive process.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



Одно из ведущих направлений современного музыкального искусства – постминимализм¹ – сложился в последней четверти XX века. Исследователи рассматривают постминимализм как третий этап развития минимализма, который, как любое пост-направление, характеризуется доразвитием, корректировкой, расширением признаков канона. В сочинениях композиторов-постминималистов сохраняются основополагающие идеи минимализма и, в первую очередь, приверженность формальной простоте, идея эмансипации звука как такового и концепция онтологического времени, которое воспринимается как объективный, бесконечно длящийся процесс, не имеющий векторной направленности. Как правило, остаётся актуальным принцип конструирования целого из лаконичных структурных образований посредством, так называемой, репетитивной техники, в основе которой лежит приём многократного повтора паттерна. При этом происходит постепенное, едва заметное преобразование деталей и накопление мельчайших событий.

Вместе с тем, фундаментальные идеи минимализма предстают в музыке постминимализма в иной интерпретации, характерные технические приёмы применяются в преобразованной форме, традиционные черты получают более широкое смысловое наполнение, некоторые из них преобладают. Во многом эти изменения связаны с тем, что постклассический минимализм обретает новые концептуальные и образно-содержательные обоснования. Американский классический минимализм обычно рассматривают как выражение в искусстве постиндустриального мироощущения человека второй половины XX века. Например, П.Поспелов отмечает, что в репетитивной музыке американского минимализма характер развёртывания тематизма соответствует постоянным и постепенным процессам, протекающим в природе, космосе или же в индустриальном мире: круговороту воды, смене прилива и отлива, ходу планет, движению стрелки часов, перемене фаз в работе

механизмов. А музыкально-философские основы *Minimal art*, по мнению исследователя, сложились под воздействием учений Востока, в том числе, дзен-буддизма [11, с. 76]. Кроме того, А.Кром пишет о ритуально-экстатическом характере радикального минимализма 1960-х – начала 1970-х гг., который был обусловлен «представлениями композиторов о древней космологической природе музыки, бесконечности мироздания, отражённой в звуках» [7, с. 83].

С середины 1970-х годов круг мистических, философских учений, избираемых авторами в качестве концептуальной основы произведений, существенно расширился. В частности, минималистская эстетика получила претворение в музыке религиозного содержания. Для описания композиций с явно религиозной ориентацией стали употреблять (первоначально в англоязычной публицистике) термин “*holy minimalism*” – духовный или священный минимализм². Создание таких опусов зачастую связано с освоением и трансформацией в новом социокультурном и художественно-эстетическом пространстве лексических и структурных моделей культовых вокальных жанров Средневековья и Возрождения («интерпретирующий стиль», по В.Медушевскому). Авторский способ адаптации прототипа обусловлен индивидуальными стилевыми и жанрово-композиционными особенностями, условиями функционирования произведения. При этом фундаментом, на котором выстраивается музыкально-стилевой диалог, является христианское мироощущение, возвышенная духовная красота и величие образного строя.

В ряду «святых минималистов» чаще других называют А.Пярта, В.Мартынова, Дж.Тавенера, Х.Гурецкого, в чьих духовных сочинениях глубина претворения религиозной традиции сочетается с простотой высказывания, аскетическим ограничением музыкального материала. Объектом

¹ Термин принадлежит композитору В.Мартынову.

² Это выражение впервые применил нью-йоркский искусствовед Т.Тичаут на страницах журнала Американского еврейского комитета «Комментарий» в 1995 году [10, с. 74].



исследования в данной статье являются духовные хоровые произведения Дж.Тавенера и Х.Гурецкого. Проблема минимализма и репетитивности в религиозной музыке этих авторов не получила подробного освещения в исследовательской литературе, тогда как сочинения А.Пярта и В.Мартынова рассматриваются в данном ключе в многочисленных отечественных и зарубежных публикациях. Этим определяется актуальность настоящей работы.

В творчестве английского композитора Джона Тавенера (1944–2013) вокально-хоровые и вокально-инструментальные жанры религиозного содержания имеют основополагающее значение. После обращения в русскую православную веру в 1977 году³ начался двадцатилетний период в творчестве Дж.Тавенера, отмеченный стилистическим поворотом от модернизма к «новой простоте», сопряжённой с обращением к первоисточникам христианской музыки. Переход в православие стимулировал погружение композитора в традиции русской, древнерусской, византийской, греческой культур. Как считает Р.Насонов, «своей миссией как художника Тавенер в зрелые годы творчества (1980–1990-е) видел именно вращение в православное (главным образом византийское) церковно-певческое искусство, освоение его языка и средств» [10, с. 81]. В свои произведения британский композитор включает цитаты и мелодические интонации древнерусских церковных песнопений, создаёт музыку на богослужебные церковнославянские тексты, сюжеты из Библии, на поэтические и прозаические творения русских писателей, которые прямо или косвенно соприкасаются с религиозной темой.

Большинство духовных сочинений Дж.Тавенера являют собой образцы внелитургической музыки, не связанные напрямую с храмовой службой и написанные для концертного исполнения. Они свободны от буквального следования канонам сакрального искусства и строгого соблюдения системы церковных гласов. Вместе с тем, во многих работах композитора явно прослеживается

влияние знаменного пения. К ним относится и произведение для смешанного хора “Funeral Ikos” («Похоронный икос»).

В основу этой хоровой партитуры, созданной в 1981 году, положены малоизвестные греческие тексты икосов полного заупокойного кондака из чина погребения священников⁴, переведённые на английский Изабель Хэпгуд. Простота и даже аскетизм музыкального языка, преимущественно силлабический принцип вокализации слов, основанный на элементарном соответствии слога тону, придают звучанию скорбно-смиренный характер, погружают слушателя в состояние молитвенного созерцания. Присутствие «божественного архетипа» (Р. Насонов) ощущается благодаря вхождению в интонационный мир православного богослужебного пения через включение характерных мелодических оборотов, речитаций, способов ладовой, фактурной и структурной организации.

Процесс формообразования в “Funeral Ikos” определяется принципом вариантной строфичности. Соответственно шести текстам заупокойных икосов хор Дж.Тавенера состоит из шести строф, которые по музыкальному материалу соотносятся как равнозначные варианты. Наряду с этим в логике развёртывания формы можно обнаружить строгую алгоритмическую конструкцию репетитивной техники. На синтаксическом уровне форма складывается на основе многократного варьирования четырёх разномасштабных попевок (их протяжённость – восемь, семь, пять, семь долей), соответствующих строкам текста. При экспонировании первая и вторая попевки исполняются тенорами и басами в унисон, третья и четвёртая – первыми басами в контрапункте с тенорами и вторыми басами.

Простота, краткость и бесконечная повторяемость попевок позволяют соотнести их с паттернами. Они опираются на диатонику, совпадающую по звуковому составу с малым обиходным ладом православного осьмогласия (при подключении женских голосов его структура нарушается). Связь со знаменным распевом проявляется также в переменности опорных тонов ладового модуса и ритмической нерегулярности, возникающей

³ «По происхождению композитор принадлежал пресвитерианству, одному из направлений протестантизма. Пройдя через увлечение католицизмом и разочаровавшись в нем, в 1977 году Тавенер принимает православие в Кафедральном Соборе Успения Божьей Матери и Всех Святых, приходе Русской Православной Церкви в Лондоне» [9, с. 72].

⁴ На этот источник указывает в своей статье А.Потапцев (см. об этом: [12, с. 21]).



Always quiet, solemn and flexible
p e legato sempre

Tenor

Bass

Why these bit - ter--- words of the dy--- ing, O--- brethren, which they ut-ter as they go

p e legato sempre

1 паттерн 2 паттерн

Ten.

Bas.

hense? I am par-ted from my brethren All my frends do I a - bandon, and go hence. But--

3 паттерн 4 паттерн

Пример 1. Дж.Тавенер "Funeral Ikos", первая строфа

из-за нестабильности тактового размера. Все паттерны вырастают из одной интонационной модели – трихорда в терции *f-g-a*. В основе первого паттерна – поступенное зеркально-симметричное движение в объёме терции со сменой высотной позиции (от *f*, затем от *c*), имитирующее волнообразный мелос знаменных попевок, таких как «мережа полная, с пауком» в восьмом гласе, «дуда» и др. Во втором паттерне, не выходящем за пределы терцового амбитуса, внимание акцентируется на псалмодировании тона *a*. За счёт повторности звука зеркально-симметричная микроячейка как бы раздвигается изнутри (приём аддиции)⁵. Напротив, третий и четвёртый паттерны производны от второго путём субтракции – изъятия тонов. Эти паттерны проводятся с контрапунктирующими голосами. Трёхголосная фактура гетерофонного типа обнаруживает некоторое сходство со строчным многоголосием древнерусской певческой традиции. Основная мелодическая линия – это средний голос (в строчном многоголосии он назывался путь), верхний голос дублирует основной в терцию (подобно деместву), а нижний является транспонирующей инверсией верхнего и приводит

к образованию диссонантного созвучия квинт-септимы (пример 1).

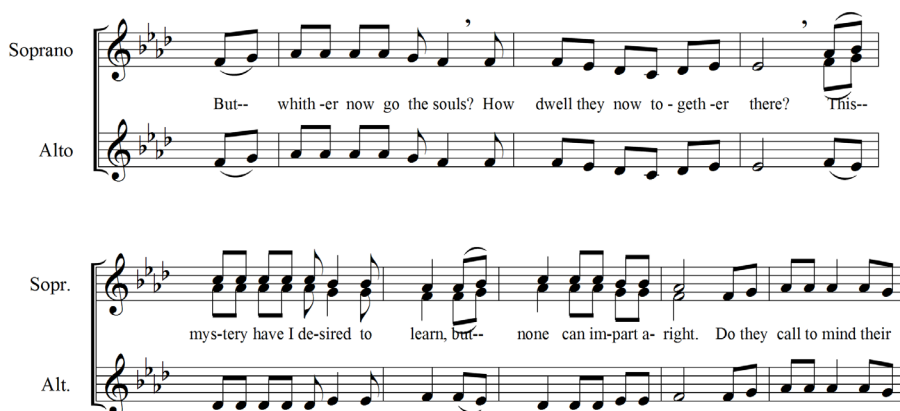
Примечательно, что в дальнейшем композитор очень строго выдерживает минималистический принцип ограничения материала, избегает вводить новые паттерны. Основным методом тематического развития в сочинении является оstinatно-вариантная повторность исходных структурных ячеек, обуславливающая статичность формы и создающая ощущение бесконечного дления.

Так, во втором четверостишии первой строфы сохраняется заданное фактурное решение – исполнение в унисон первых двух попевок и трёхголосное звучание третьей и четвертой. Такое чередование монодийных и многоголосных распевов стихов характерно для техники *alternatim*, распространённой в западноевропейской церковной музыке Средневековья и Возрождения. Она развилась из традиции антифонного пения псалмов.

Репетитивное развитие связано с модификацией ритмической структуры попевок-паттернов посредством введения синкопированных фигур, сокращения или увеличения количества звуков в речитациях, смещения опорных тонов относительно тактовой черты. При этом мелодический рисунок в основном и контрапунктирующих голосах остаётся неизменным (пример 2).

Лишь завершающее строфу восклицание «Аллилуйя», которое распевается четырёхголосно, отмечено интенсификацией звучания. Новый вариант третьего паттерна, исполняемый альтами, помимо ритмических изменений (включение долгих зву-

⁵ Подобное расширение паттерна изнутри – приём, характерный для техники *tintinabuli* А.Пярта. Однако эстонский композитор использует приём прогрессирующего расширения, предполагающий добавление при каждом повторении строго определённого количества звуков по принципу арифметической прогрессии. У Дж.Тавенера этот процесс имеет более свободный, как бы спонтанный характер.



Пример 2. Дж.Тавенер "Funeral Ikos", вторая строфа



Пример 3. Дж.Тавенер "Funeral Ikos", третья строфа

ков) обнаруживает нарушение строгой поступенности движения мелодии в каденции (восходящий терцовый ход и его заполнение). Более индивидуализированными по мелодическому рисунку оказываются остальные голоса, что приводит к образованию нескольких красочных диссонансирующих созвучий – малого минорного нонаккорда и малого минорного септаккорда, большого мажорного квинтсектаккорда. Эти изменения обусловлены стремлением передать духовный и эмоциональный подъём человека, восхваляющего Бога. Примечательно, что завершающим созвучием раздела «Аллилуйя» и всего произведения является квинтоктава – типичный заключительный конкорд западноевропейского органума, тогда как в строчном многоголосии преобладали кварто-секундовые, унисонно-терцовые, унисонно-секундовые окончания. Основу финального конкорда составляет

побочный опорный тон *c*, а не главная опора *f*. Его неустойчивость, усиленная долгой фермой, создаёт ощущение незамкнутости формы, бесконечности сакрального времени (пример 3).

В последующих строфах наряду с продолжающимся вариантным преобразованием ритмической структуры паттернов происходят изменения на уровне фактуры и формы в результате использования комбинаторного принципа.

Так, например, немаловажное выразительное значение имеет темброво-регистровое варьирование. Одноголосные проведения двух начальных паттернов композитор поручает то мужским, то женским голосам, то всему хору. Если звучание монодии в низком регистре связывается в сознании с крепостью духа, истовостью веры, то перенос её в высокий регистр рождает аналогии с надмирным пением ангелов. Полифонические участки



ВТОРАЯ СТРОФА							
Последовательность попевок	первая	четвёртая	четвёртая		первая	третья	Аллилуйя
Фактура	унисон	трёхголосие	трёхголосие		унисон	трёхголосие	четырёхголосие
Хоровой состав	сопрано альты	сопрано I, II альты	сопрано I, II альты		сопрано альты	сопрано I, II альты	сопрано альты тенора басы
ТРЕТЬЯ СТРОФА							
Последовательность попевок	первая	вторая	четвёртая		третья	первая	Аллилуйя
Фактура	октавно-унисонное изложение	октавно-унисонное изложение	трёхголосие с октавным удвоением всех голосов		трёхголосие с октавным удвоением всех голосов	октавно-унисонное изложение	четырёхголосие
Хоровой состав	сопрано альты тенора басы	сопрано альты тенора басы	сопрано I, II альты тенора басы I, II		сопрано I, II альты тенора басы I, II	сопрано альты тенора басы	сопрано альты тенора басы
ЧЕТВЁРТАЯ СТРОФА							
Последовательность попевок	первая	вторая	третья	третья	первая	четвёртая (терцовая втора)	Аллилуйя
Фактура	унисон	унисон	трёхголосие		унисон	унисон	четырёхголосие
Хоровой состав	тенора басы	тенора басы	тенора басы I, II		тенора басы	тенора басы	сопрано альты тенора басы
ПЯТАЯ СТРОФА							
Последовательность попевок	первая	вторая	третья	третья	третья	первая	Аллилуйя
Фактура	унисон	унисон	трёхголосие		трёхголосие	унисон	четырёхголосие
Хоровой состав	сопрано альты	сопрано альты	сопрано I, II альты		сопрано I, II альты	сопрано альты	сопрано альты тенора басы
ШЕСТАЯ СТРОФА							
Последовательность попевок	четвёртая (терцовая втора)	четвёртая (терцовая втора)	–		–	ритмическая фигурация мажорного трезвучия	Аллилуйя
Фактура	октавно-унисонное изложение	октавно-унисонное изложение				трёхголосие с октавным удвоением всех голосов	четырёхголосие
Хоровой состав	сопрано альты тенора басы	сопрано альты тенора басы				сопрано I, II альты тенора басы I, II	сопрано альты тенора басы

Таблица. Структурные и фактурные изменения в разделах строфической формы "Funeral Ikos" Дж. Тавенера



даются то в более лёгкой трёхголосной фактуре (сопрано I, сопрано II, альты или тенора, басы I, басы II), то в плотном шестиголосном изложении, возникающем в результате октавных дублировок (смешанный состав).

Кроме того, Дж. Тавенер от строфы к строфе комбинировывает порядок появления попевок-паттернов, варьирует их протяжённость; в некоторых случаях заменяет основную мелодию терцовой второй (4 строфа, 6 строфа). Накопление мало заметных изменений приводит к нивелированию мелодической линейности и переключению внимания на гармоническую вертикаль в заключительной строфе. Последний паттерн перед строкой «Аллилуйя» (она всегда звучит без изменений) представляет собой ритмическую фигурацию опорного созвучия третьей попевки – Ми-бемоль мажорного трезвучия. Последовательность отмеченных изменений отражена в таблице.

Для польского композитора Хенрика Миколая Гурецкого (1933–2010) в зрелые годы главным смыслом творческой и духовной жизни, так же, как и для Дж. Тавенера, стали христианские ценности. Это обусловило обращение Х. Гурецкого, писавшего свои ранние сочинения в русле авангардного направления, к национальным традициям и жанрам культовой музыки. Как и английский композитор, он с начала 1970-х годов создаёт много вокально-симфонических и хоровых произведений, которым свойственна нарочитая элементарность материала и простота конструкции. Но источники вдохновения у Х. Гурецкого были иные – григорианский хорал, средневековая западноевропейская полифония и, так называемое, польское народное католичество⁶. В духовных произведениях композитор отдаёт предпочтение латинским текстам католических молитв, текстам из Книги псалмов Давида.

Пьеса для четырёхголосного смешанного хора а cappella “Amen” (1975), как и другие духовные сочинения Х. Гурецкого, относится к музыке религиозно-концертного жанра, исполняемой вне богослужения, но по стилистике тесно соприкасающейся с храмовой христианской культурой. В этом произведении обращает на себя внимание архаизм интонационной лексики

и стремление композитора к предельному самоограничению в выборе выразительных средств. Показательно, что минималистический подход проявляется не только на уровне музыкального языка, но и на уровне словесного текста. В пьесе 15 раз многоголосно распевается лишь одно слово «аминь», создавая атмосферу священного ритуального действия. Согласно точке зрения польского исследователя Кшиштофа Дробы, «слово “аминь” – это полная смиренного приятия позиция христианина, которая в данном произведении Гурецкого из выразимого (рационального) содержания преобразилась в содержание невыразимое (иррациональное), стала выходом к тайне *sanctum*» [5, с. 134]. Возможна и иная трактовка содержания хора. Общеизвестно, что слово *amen* при богослужении применяется как литургическая формула, как знак подтверждения истинности высказывания, одобрения зачитанного, согласия в конце славословия. Но в Священном писании слово *Amen* встречается и как имя Господа: «так говорит Аминь, свидетель верный и истинный» (Откр. 3:14). Поэтому правомерно трактовать многократное распевание слова как благодарственную молитву, прославление имени Господа. Этим определяется светлый, торжественно-возвышенный характер звучания.

Музыкальный материал минималистической композиции включает два паттерна. Как первый паттерн следует рассматривать паузу в целый такт, которой открывается начальная и все остальные музыкальные фразы. Для композитора это не просто перерыв в звучании, передышка, а остановленное мгновение тишины, настрой на общение с Всевышним. В основе второго паттерна лежит контрапунктическое соединение двух пар голосов в большетерцовом соотношении. Контрапункт женских голосов образуется восходящим гаммообразным движением от тона *a* в объёме терции с возвратом ко второму звуку у сопрано и бурдоном на *a* у альтов. Нижняя пара голосов расположена зеркально-симметрично: нисходящее гаммообразное движение от *f* у басов и выдержанный тон *f* у теноров. Такая фактурная организация напоминает технику сочинения “*Organum suspensum*” («парящего органума»), описанного Гвидо д’Ареццо в “*Micrologus de disciplina artis musicae*” («Микро-

⁶ Деревенские церковные песни.



Lento e tranquillo ($\text{♩} = 52$)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

p

Пример 4. Х.Гурецкий "Amen"

Soprano

Alto

Tenor

Bass

p

Пример 5. Х.Гурецкий "Amen", вторая фраза

лог, или Краткое изложение учения о музыкальном искусстве») [2, с. 265]. Как результат соединения мелодических линий образуются диссонирующие конкорды секундовотерцовой и терцовой структуры (1·4·2 и 3·4·3⁷), создающие средневековую терпкость звучания (пример 4).

По сравнению с репетитивной техникой в "Funeral Ikos" Дж.Тавенера репетитивное развитие в сочинении Х.Гурецкого отличается большей свободой, процесс обновления паттернов оказывается более интенсивным. Так, 2-я, 5-я, 6-я и 10-я фразы объединены приёмом аддиции, то есть последовательным ростом паттерна по нескольким параметрам. В крайних голосах фактуры разрастание исходной попевки происходит посредством

терассообразного движения мелодии с последовательным включением одного или двух новых звуков, что сопровождается расширением её амбитуса сначала до квинты, затем сексты, септимы, октавы. Наряду с ритмическим дроблением это приводит к увеличению масштаба паттерна (1 фраза – 5 тактов, 2 фраза – 8 тактов, 5 фраза – 10 тактов, 6 фраза – 13 тактов, 10 фраза – 19 тактов). Одновременно усложняется фактура. Педальные тоны в средних голосах и мелодические линии крайних голосов постепенно «обрастают» подголосками (пример 5).

Наиболее заметными событиями в реализации репетитивности воспринимаются ладовые изменения. Начиная с т. 54, в строгую диатонику *a* эолийского проникают хроматизмы, создающие ладовую вариантность. Звуки *fis* в 6–8-й фразах и *b* в 10-й привносят оттенки дорийского и фригийского ладов. Ладовый колорит высветляется в 11–14 фразах,

⁷ Числовые ряды отражают интервальное строение конкордов. Число означает количество полутонов в интервале.



subito ♩ = 69 - Cantabile - Gaudioso

Soprano

Alto

Tenor

Bass

ff

Пример 6. Х.Гурецкий "Amen", одиннадцатая фраза

которые звучат в *a* ионийском. Примечательно, что варьирование звукоряда сопряжено с темповыми и динамическими изменениями. Так светлый фони́зм дорийского и ионийского подчёркивается ускорением темпа (♩=69), динамикой *ff* и более ярким, эмоциональным исполнением – *Espressivo*, *Gaudioso* (радостно). Сумрачная окраска фригийского усиливается замедлением темпа (♩=52) и тихим, как бы отрешённым пением (пример 6).

Однако аддитивный процесс у Х.Гурецкого не подчинён единой логике, строгим математическим закономерностям, что характерно, например, для техники *tintinabuli* А.Пярта. Линия последовательного наращивания элементов в паттерне прерывается возвращением уже прозвучавших построений. Например, 3-я фраза является точным повторением четырёх предыдущих тактов, 4-я фраза – буквальное повторение 1-й, 7-я фраза – ритмически варьированное повторение завершающего двутакта 6-й фразы, 8-я фраза – вариант 7-й, 9-я – вариант 3-й. В 11-й фразе процесс наращивания паттерна прекращается: амбитус мелодии, исходящей от вершины-источника *a*, сужается до кварты, её рисунок приобретает волнообразный характер. Одновременно упрощается и фактура: основная линия с неточной терцовой дублировкой звучит у сопрано, у альтов – бурдон на тоне *a*. Мужские голоса дублируют женские в октаву. 12, 13 и 14-я фразы представляют собой варианты 11-й. Изменения связаны с перестановкой модальных

формул внутри мелодии, переключением фактурных функций голосов. Например, в 13-й фразе основная мелодия с дублировкой передаётся альтам и тенорам, педальный тон *a* – у сопрано и басов. Заключительная 15-я фраза – ещё один вариант 1-й, близкий к инварианту.

Таким образом, репетитивный «накапливающийся процесс» (Т. Райли) в "Amen" имеет не линейно-континуальный, а волнообразный характер, который создаётся чередованием подъёмов (фразы, отмеченные аддицией и ладовыми изменениями) и спадов (повторения уже прозвучавших фраз). Поэтому развитие психологически не воспринимается как целенаправленное продвижение вперёд, так как энергия музыкального тематизма оказывается рассредоточенной, варьирование паттерна не приводит к качественному изменению образной сферы. В музыке воплощается не действие, а пребывание в состоянии молитвенного созерцания. Вместе с тем, активизация мелодического движения, ладовое колорирование, сопряжённое с динамическими и темповыми градациями, акцентирование в заключительном кадансе лирической интонации малой сексты воспринимаются как эмоциональные восклицания человека, взывающего к Господу и чувствующего себя приобщившимся к его благодатной силе.

Подводя итоги анализа сочинений "Funeral Ikos" Дж.Тавенера и "Amen" Х.Гурецкого, следует отметить, что художественная структура этих про-



изведений определяется сакральным содержанием используемых словесных текстов и опорой на закономерности богослужебного пения Средневековья. При этом канон религиозной традиции прошлого включается в контекст поэтики таких современных художественных направлений, как постмодернизм и минимализм. Это даёт нам основание говорить об особой – сакральной – поэтике данных образцов музыкального постминимализма.

В пьесах обоих представителей постклассического минимализма, пришедших в 1970-е годы к новой простоте музыкального языка и религиозному содержанию после увлечения авангардом, обнаруживаются как стилистические параллели, так и отличия. С одной стороны, в интерпретациях исторических стилизованных идиом и Дж.Тавенер, и Х.Гурецкий опираются на одни и те же приёмы репетитивной техники: использование архаической интонационной лексики, точную и вариативную повторность, обеспечивающую медитативную статичность развёртывания тематизма, аддитивные способы мелодико-ритмического и фактурного преобразования паттернов, темброво-регистровое варьирование. С другой стороны, «интерпретирующий стиль» каждого композитора имеет самобытные свойства.

Индивидуальные авторские методы реализации минималистической композиции обусловлены различиями в образном строе произведений и разными жанрово-стилевыми ориентирами. Скорбно-смирительный характер “Funeral Ikos” и опора, главным образом, на ладово-мелодические и фактурные особенности древнерусского строчного многоголосия предопределили строгость и сдержанность репетитивно-остинатного развития тематизма в этом хоровом сочинении. При вариантном повторении паттернов всегда остаётся стабильным заданный диатонический звукоряд, сохраняются

неизменными мелодический рисунок знаменных попевок (за исключением разделов Аллилуйя), спокойный темп, тихая динамика, характер исполнения (торжественно и мягко). Репетитивное развитие связано с модификацией ритмической структуры попевок (в том числе посредством аддиции), комбинаторикой паттернов, фактурным варьированием. Стремление композитора передать в музыке молитвенную сосредоточенность человека, размышляющего о конечности земного бытия, жаждущего очищения и укрепления духа, обусловили приоритет мелодической линейности, существенную роль участков унисонного и гетерофонного изложения, меньшее внимание к красочной стороне гармонической вертикали. Строго следуя структуре текстов заупокойных икосов, Дж.Тавенер подчиняет организацию целого логике вариантно-строфической формы, репетитивный процесс имеет линейно-континуальный характер.

В музыке “Amen”, ориентированной на григорианскую полифонию, духовная красота и величие сочетаются с экспрессивностью высказывания. Звучание хора подобно вдохновенной молитве, исполненной благоговейного трепета и радости. Этим обусловлена большая свобода и интенсивность процесса обновления паттернов. Приём аддиции имеет здесь более широкий радиус действия, охватывая несколько параметров – мелодию, ритм, фактуру. Особый выразительный эффект даёт ладовая переменность, сопряжённая с изменениями темпа, динамических оттенков, характера пения. Возникающая как результат соединения мелодических линий гармоническая вертикаль примечательна большим количеством красочных диссонантных созвучий, порой достигающих сонорного эффекта. Как проявление открытой эмоциональности можно рассматривать тенденцию к импровизационной спонтанности репетитивного процесса.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Вискова И.В. Духовные аспекты в творчестве современных польских композиторов // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 32. С. 151–157.
- 2/ Гвидо Аретинский. Микролог / перевод, комментарий и вступительная статья С.Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. 2023. Т. 14. Вып. 2. С. 216–283.
- 3/ Грачёв В.Н. Религиозная музыка А.Пярта и В.Мартынова: традиция, стиль: автореферат дис. ...доктора искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2013. 50 с.
- 4/ Гуляницкая Н.С. Современное музыкально-сакральное пространство: события, факты, деятели // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 1 (13). С. 182–194.
- 5/ Дроба К. Между возвышенностью и страданием. О музыке Генрика Миколая Гурецкого // Культурология: Дайджест / РАН. Москва, 2010. № 2 (53). С. 134–139.
- 6/ Заморникова К.Е., Катунян М.И. «Fratres» Арво Пярта – молитва в музыке // Lietuvos muzikologija. 2011. Т. 12. С. 111–134.
- 7/ Кром А.Е. Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 6. С. 75–84.
- 8/ Лобзакова Е.Э. Древнерусский распев и современное композиторское творчество: типология сопряжений // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 7–14.
- 9/ Миклухо Е.О. Джон Тавенер на пути создания музыки в православной богослужебной традиции // Художественная культура. 2019. № 3. том 2 (30) / Электронное периодическое рецензируемое научное издание ГИИ. С. 68–85.
- 10/ Насонов Р.А. Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавененра) // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3 (14). С. 72–85.

- 11/ Поспелов П.Г. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.
- 12/ Потапцев А.В. Кондак «Со святыми упокой» Киевского роспева в британской церковной музыке XIX–XXI веков: опыт исследования // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2023. № 4. С. 5–24.

REFERENCES

- 1/ Droba, K. (2010), "Between sublimity and suffering. About the music of Henryk Mikołaj Górecki", *Kulturologiya: Daydzhest RAN [Culturology: Digest RAS]*, no. 2 (53), pp. 134–139. (In Russ.)
- 2/ Grachev, V.N. (2013), *Religioznaya muzyka A.Pyarta i V.Martynova: tradiciya, stil': avtoreferat dis. ...doktora iskusstvovedeniya [Religious music of A.Pärt and V.Martynov: tradition, style, Abstract of diss. doc. art.]*, Saratov, 50 p. (In Russ.)
- 3/ "Guido of Arezzo. Micrologus" / translation, commentary and introductory article Sergey Lebedev, (2023), *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]*, vol. 14, issue 2, pp. 216–283. (In Russ.)
- 4/ Gulyanitskaya, N.S. (2014), "Contemporary musical and sacred space: events, facts, figures", *Vestnik PSTGU. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva [Bulletin of PSTGU. Series V: Questions of history and theory of Christian art]*. Issue 1 (13), pp. 182–194. (In Russ.)
- 5/ Krom, A.E. (2017), "American minimal music: problems of reception and interpretation", *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoy [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]*, no. 6, pp. 75–84. (In Russ.)
- 6/ Lobzakova, E.E. (2020), "Old Russian chant and modern composer's creativity: a typology of conjugations", *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of musical science]*, no. 1, pp. 7–14. (In Russ.)



- 7/ Miklouho, E.O. (2019), "John Tavener on the path of creating music in the Orthodox liturgical tradition", *Khudozhestvennaya kul'tura* [Artistic Culture], no. 3, v. 2 (30), pp. 68–85. (In Russ.)
- 8/ Nasonov, R.A. (2015), "Music as "theosis" (on the religious concept of John Tavener)", *Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music], no. 3 (14), pp. 72–85. (In Russ.)
- 9/ Pospelov, P.G. (1992), "Minimalism and repetitive technique", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], no. 4, pp. 74–82. (In Russ.)
- 10/ Potaptev, A.V. (2023), "Kontakion "Rest with the Saints" of Kyiv Chant in British Church Music of the 19th – 21st Centuries: Research Experience", *ARTE*, no. 4, pp. 5–24. (In Russ.)
- 11/ Viskova, I.V. (2018), "Spiritual aspects in the works of modern Polish composers", *Vestnik PSTGU. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of PSTGU. Series V: Questions of history and theory of Christian art], Issue. 32, pp. 151–157. (In Russ.)
- 12/ Zamornikova, K.E., Katunyan, M.I. (2011), "Arvo Pärt's "Fratres" – a prayer in music", *Lietuvos muzikologija*, V. 12, pp. 111–134. (In Lith.)

Сведения об авторе

Басс Валентина Всеволодовна, доцент кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: valentinabass@mail.ru

Author information

Valentina V. Bass, Associate Professor of the Department of Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: valentinabass@mail.ru