

Ключевые слова

Минимализм, постминимализм, поставангард, московские концептуалисты, новая простота, репетитивность, Александр Рабинович-Бараковский, Владимир Мартынов, Сергей Загний, Павел Карманов, Владимир Николаев, Антон Батагов, Дмитрий Александрович Пригов.

Катунян М.И.

Минимализм: русская версия

Русское направление минимализма сформировалось в кругу московских композиторов-концептуалистов в середине 70-х годов и мыслилось как альтернатива советскому официальному искусству. Хотя американская идея минимализма укоренилась на почве русской музыки, американская модель в чистом виде не получила широкого распространения. С другой стороны, некоторые концептуальные аспекты американского минимализма стали ключевыми для русских минималистов.

Композиторы — Александр Рабинович-Бараковский, Владимир Мартынов, Павел Карманов, Антон Батагов и, отчасти, Владимир Николаев и Сергей Загний — представили минимализм в разнообразных формах и видах, отразивших ярко индивидуальный облик каждого автора. В своих произведениях они обозначили минимализм как направление композиторов-интеллектуалов, создающих музыку для интеллектуалов, и с самого начала определили приоритеты: концептуальность, открытость к разным культурам и традициям, новый синкретизм, включающий интерактивность, ритуальность и их сочетания в разных конфигурациях.

На примере произведений двух поколений композиторов можно видеть, что так называемый минимализм в русской музыке имеет весьма самобытные свойства, отличающие его от изначального американского образца.

Key Words

Minimalism, post-minimalism, post-avant-garde, Moscow conceptualists, new simplicity, repetitiveness, Alexander Rabinovich-Barakovsky, Vladimir Martīnov, Sergey Zagny, Pavel Karmanov, Vladimir Nikolayev, Anton Batagov, Dmitry A. Prigov.

Margarita Katunian

Minimalism: a Russian Version

The Russian branch of minimalism was formed in the milieu of Moscow conceptualists in the mid-1970s as an alternative to the official Soviet art. Though the American idea of minimalism took roots in Russian music, the American model as such did not become widespread. On the other hand, some of the conceptual aspects of American minimalism have a key significance for Russian minimalists.

The composers — Alexander Rabinovich-Barakovsky, Vladimir Martīnov, Pavel Karmanov, Anton Batagov, to an extent also Sergey Zagny and Vladimir Nikolayev — have epitomized various forms and types of Russian minimalism, reflecting their highly personal creative images. In their works minimalism appears as a movement of composers-intellectuals creating music for intellectuals. Their main priorities can be defined as follows: conceptual approach, openness towards different cultures and traditions, new syncretism encompassing interactivity and ritualism in their variously configured combinations.

The oeuvre of two generations of composers proves that the so-called minimalism in Russian music has its peculiarities distinguishing it from its American prototype.

Минимализм — понятие расплывчатое. Его иногда смешивают с репетитивной техникой и «новой простотой». Они не синонимы, но лежат близко и даже могут объединяться в одном произведении.

Минимализм (*minimal music*) в узком смысле — понятие, характеризующее *material*. Это музыка, основанная на материале, редуцированном до простейших ячеек. В качестве таковых выступают абстрактные первоэлементы музыки: звук, интервал, аккорд, мелодическая попевка, не соотносимые с каким-либо историческим типом взаимосвязи.

Репетитивность — понятие техническое. Оно означает различные *техники* композиции, основанные на непрерывном повторении функционально подобных элементов формы.

«Новая простота» — понятие эстетическое. Его связывают с музыкой поставангарда, к которому ретроспективно стали причислять минимализм в сочетании с репетитивной техникой. Само выражение «новая простота» фигурировало еще в 20–30-е годы XX века (им пользовался С. Прокофьев), оно было продиктовано эстетическими критериями, актуальными для того времени. Но более широкое применение оно получило в середине 70-х годов и позднее в связи с музыкой так называемого нового консонантного стиля, сменившего второй авангард.

В основе минималистской композиции лежит идея освобождения звука и континуальное время, или время-поток. Согласно ее философии, звук как первоэлемент музыки помещен в систему пространственно-временных координат, близких, с одной стороны, архаическому и средневековому мышлению, а с другой — сознанию неевропейских народов. В противоположность временной модели Нового времени, эпохи гуманизма, ориентированной на фиксацию внутреннего состояния субъекта, модель минималистов — это реальное, внесубъектное, онтологическое время, в котором можно поставить знак равенства между моментом и бесконечностью. Оно непрерывно и не телеологично. «В него можно войти и выйти, и оно

длится независимо от этого. Пьеса — отрезок не начавшегося и не заканчивающегося потока»¹.

Минималистский материал, адаптированный в репетитивной технике, перестал быть только материалом. Совокупность того и другого образовали течение, которое породило свою эстетику. Но она не возникла сама по себе. Она была укоренена в музыке внеевропейских культур. Сами поиски композиторов, окунувшихся в традиционные культуры, побудили их к экспериментам с резко ограниченным материалом. Музыка многих традиционных и архаических культур в сравнении с европейской музыкой Нового времени характеризуется крайне суженным материалом и простейшим принципом развития — повторением. И в восточной, и в западной монодии, например, тибетской и григорианской, формообразующий процесс разворачивается одинаково: по принципу формульности, репетитивности, вариантности.

Музыкальный минимализм возник в недрах самого радикального авангарда, а именно в «экспериментальной» музыке, возглавляемой Джоном Кейджем и его школой. Звук, согласно концепции Кейджа, помещен в такое пространство-время, где он — первоэлемент композиции — выступает как самостоятельная единица. Такая концепция звука далека от европейской музыки XVII–XX веков с ее экспрессивно-динамическим, основанным на многоуровневых связях и ретроспекциях переживанием времени и пространства как замкнутого процесса, имеющего начало, восхождение к высшей точке напряжения и спад, то есть конец. Композиторы XX века перенимали внеевропейские традиции Индии, Африки из первых рук. Терри Райли учился у Пандита Прана Натха. Стив Райх изучал искусство балийского гамелана, африканских барабанов. Импровизации Рави Шанкара побудили Филипа Гласса исследовать неевропейские музыкальные культуры в Индии, Гималаях, Северной Африке. Перенимая опыт у носителей традиций музицирования, композиторы-минималисты стремились не к внешнему копированию и не к механическому соединению традиций, а к усвоению языка, идей и структур.

Время как нелинейный, континуальный процесс стало центральной идеей американского минимализма и минимализма вообще.

Американская модель минимализма укоренилась на почве русской музыки, но в ее чистом виде не получила даже относительно широкого распространения. Это касается, в частности, материала, а именно первоэлементов. Зато свободный звук и время как конти-

1 Из моей беседы с Алексеем Любимовым.

нуальный процесс стали для русских композиторов ключевой идеей. Данная концепция времени свойственна «поставангарду» — течению, куда вошли композиторы авангарда, отошедшие от его эстетики. Не все композиторы склонны именовать себя минималистами (таковы Пярт, Сильвестров, Кнайфель), не все приняли технику репетитивности (они же), но концепция времени объединила их всех.

Несколько слов о поставангарде.

Культура поставангарда в России и в некоторых других республиках СССР развивалась с первой половины 70-х годов по понятным причинам в среде андеграунда как явление маргинальное. Начало ее было положено в 1968 году, когда Алексей Любимов впервые исполнил в Москве «In C» классика американского минимализма Терри Райли. Новое течение выходило на поверхность очень постепенно, обретая все более заметное место в программах фестивалей современной музыки (Таллин, Новосибирск, Ленинград, Рига — 70–80-е годы), и легализовалось, наконец, дав имя ежегодному московскому фестивалю современной музыки «Альтернатива», основанному в 1988 году.

Это катакомбное культурное движение составили два русла — минимализм и «новая простота». Они оппонировали сразу двум течениям: идеологически — советскому официозу, культурологически — как минимум авангарду, а как максимум — любому академизму, то есть профессиональной письменной традиции. Радикальный поворот от структурной изощренности авангарда, от его эстетического максимализма к «новой простоте» и культурной открытости произошел у целого ряда композиторов одновременно и независимо друг от друга в середине 1970-х. В это культурное движение вошли Валентин Сильвестров («Тихие песни», 1974; «Китч-музыка», 1976); Арво Пярт («Тривий», 1976), Эдуард Артемьев («Семь врат в мир Сатори», 1974), Владимир Мартынов («Листок из альбом», 1976; «Рождественская музыка», 1976), Георг Пелецис («Новогодняя музыка», 1976), Александр Рабинович-Бараковский «*Musique triste, parfois tragique*»² (1976).

Поворот принял индивидуальные формы, смыслы и оттенки. «Тихая музыка» Сильвестрова говорит на языке романтических идиом как метафора «постлюдийного» состояния культуры. Мультикультурный стилевой симбиоз Артемьева сложился на стыке академического электронного авангарда и эстетики дэзн-рока. «Новая простота» Мартынова родилась под знаком минимализма — стилистически универсального, позволяющего оперировать смысловыми и языковыми категориями прошлого как сегодняшними реалиями, равно актуальными для нашего времени. «Эвсебиевский» романтизм

Пелециса тонко просвечивается стилистикой лирического рока. Аллюзии на романтическое фортепиано Александра Рабиновича проникнуты символикой чисел и связанными с ними культурно-историческими пересечениями; «готический» или даже «романский» минимализм «tinnabuli» Арво Пярта устраняет дистанцию между ранним средневековьем и современностью, растворяя грань между музыкой и аскетическим служением.

Несмотря на различия, приметы поставангарда у всех общие: уход от чистых жанров в сторону нового синтеза или, точнее, нового синкретизма, разрыв с психологическим измерением либо его переосмысление, отказ от индивидуальной, личностной авторской интонации, работа готовыми стилями, метафоризм, иносказательность, контекстуальность и т. п. Некоторыми гранями с этой группой композиторов соприкасается Александр Кнайфель, который плавно эволюционировал к простоте, аскетике, ритуальности.

Минимализм в его русской (тогда советской) версии сформировался в среде московского концептуализма. Александр Рабинович-Бараковский, Владимир Мартынов, Георгс Пелецис³, отчасти Николай Корндорф, — первое поколение минималистов. Они обозначили минимализм как направление композиторов-интеллектуалов, создающих музыку для интеллектуалов, и с самого начала определили приоритеты: концептуальность, открытость к разным культурам и традициям, новый синкретизм, включающий интерактивность, ритуальность и их сочетания в разных конфигурациях.

Открытость к традициям и контекстам мировой культуры, использование исторических стилевых идиом и работа на взаимодействии «своего» и «чужого», — в этом состоит кардинальное отличие от американского минимализма. Этот тип философии можно обозначить как *новое кантусное мышление*, а творческую позицию композитора — как *новый комментарий*. Смысл композиторского высказывания состоит в интерпретации заимствованного или, нередко, квазизаимствованного (стилевая метафора избранного культурного символа) текста. Использование стилистики как метафоры и экзегетика стали знаком *новой комментирующей композиции*.

Новый комментарий интертекстуален, как и старый, богословский. Но старый комментарий оперирует так называемыми параллельными местами разных источников, по-разному излагающих одну и ту же мысль. У нового комментария разные тексты необязательно связаны общей мыслью. Принцип интертекстуальных связей

³ Георгс Пелецис (р. 1947) — латвийский композитор, учился в Московской консерватории в классе Арама Хачатуряна.

устанавливает (изобретает) сам автор в соответствии с концептом и на нем строит свой комментирующий текст. Как и выбор кантусов, принцип координации текстов избирателен. Так что и принцип связи, и складывающийся макротекст есть текст авторский.

Александр Рабинович-Бараковский

Александр Рабинович-Бараковский (р. 1945) — композитор, пианист, дирижер. Родился в Баку. Окончил Московскую консерваторию. В 1974 году эмигрировал в Европу, сейчас живет в Швейцарии. Его творчество начала 1970-х относится к авангарду, к его сонористической ветви. В середине 70-х он радикально изменил свои взгляды на творчество. Выход к новой эстетике и обретение оригинальной, новой тональной техники письма опирается на построенную им своеобразную философскую концепцию. Обращение к тональности в ее новой трактовке Рабинович непосредственно связывает с понятием красоты. Знаменательно, что одна из его первых тональных минималистских пьес получила название «Красивая музыка».

Сначала <...> были коллажные элементы, а уже потом это стало просто тональной музыкой. Свою первую «Красивую музыку» я написал в 1973 году. Меня вообще концепция красоты давно интересует, я хотел в ней разобраться. Что такое красота? Во времена Возрождения она была связана с гармоничностью пропорций. В барокко уже с некоторым нарушением симметрии. У Винкельмана, скажем, красота — понятие мистическое. У Платона — красота философского познания мира. В общем, мне было из чего выбрать⁴.

Репетитивную технику своих композиций Рабинович-Бараковский мотивирует иначе:

К репетитивной музыке я пришел из-за своего интереса к архаике. В архаике громадную роль играет понятие ритуала. А что такое ритуал? Это фиксация сознания на каком-то объекте. Репетитивность, повторяемость просто помогает сосредоточиться. <...> Рене Генон называл ритуал символом, распределенным во времени. символизм для него был высшим выражением метафизики <...> Я ведь как раз этим и занимаюсь. Я называю это «третьей практикой» — которая, в сущности, анализирует эмоциональные стереотипы «второй практики» начиная с XVII века. Музыка «второй практики» обращается непосредственно к эмоциям. Возьмите «Сражение Танкреда и Клоринды» Монтеверди — это же настоящий хаос эмоций, там уже всё это есть. А ведь это 1628 год⁵.

⁴ Цит. по: Мунипов А. Фермата: разговоры с композиторами. М.: Новое издательство, 2019. С. 60–61.

⁵ Там же.

Своей идее «третьей практики» Рабинович-Бараковский придает статус новой музыкальной и, шире, культурной парадигмы. Вот фрагмент его программного текста:

<...> Тесно связанная с рационалистическим мистицизмом, она [Третья практика. — М. К.] возродила бы духовную музыкальную ориентацию с ее когнитивной, холистической и терапевтической направленностью. Эта вертикальная ориентация музыкального дискурса находится в радикальном противоречии с Дионисийским культом, <...> с выражением конфликтующих состояний и с неуравновешенной эмоциональной возбужденностью музыкального высказывания, свойственной парадигме Второй практики, сформулированной Монтеверди в начале XVII века. В отличие от этого [«дионисийского». — М. К.] мироощущения, центральная идея Третьей практики проявляется в стремлении к гармонизации психологического пространства, к созданию метафизического экоспространства в рамках ритуала и к обращению к Аполлонийскому равновесию и соразмерности. Цель подобной гармонизации противоположных психических явлений — их сбалансирование, кооперация и взаимодополняемость⁶.

Одна из первых минималистских композиций Рабиновича — уже упомянутая «Musique triste, parfois tragique». Она резко очертила сферу интересов в направлении романтического стиля.

Эта пьеса представляет пример новой кантусной композиции. Причем термин «кантус» здесь применим не в метафорическом, а в прямом смысле слова. В качестве *santus prius factus* служит вторая тема Экспромта Шуберта op. 90 № 4 *As-dur/as-moll*. Метод его обработки — сегментация и репетитивный принцип развития сегментов. Сегментация родственна методу работы с кантусом в мотетах XVI века, где каждый сегмент григорианского хора, взятого в качестве *santus firmus*, сопровождается имитационной обработкой по примеру мотета Жоскена Дебре на средневековый кантус «Ave Maria».

Перед нами, по сути, новое произведение — известное в непознанном виде. Назовем его *рекомпозиция*. Этот вид письма неожиданно оказался сродни средневековой технике пародии. Ряды повторений каждого сегмента тормозят движение знакомой нам шубертовской музыки. Они деконструируют ее линейный процесс, побуждая нас вслушиваться в каждую ее деталь, в каждый интонационный сдвиг мелодии и в каждый аккорд, каждый звук. В итоге в новом сочинении меняется структура времени, оно становится статичным, как бы вертикальным. Концентрация текста возрастает до той степени «плотности», когда трагическое, разрастаясь, раство-

⁶ Цит. по: Мунипов А. Фермата. Указ. соч. С 65.

рывает пределы личностной эмоции и переходит в иное измерение — в сферу метафизики.

Количество повторений для Рабиновича-Бараковского имеет особый смысл. Оно согласовано с символикой сакральных чисел: 3, 4, 7, 12. Как поясняет это композитор: «Большее число повторений — 6, 8 или 12 — необходимо для подчеркивания итогового характера предыдущего развития — это придает особый смысл происходящему событию и определяет общую архитектонику с точки зрения логики развития»⁷.

<https://www.youtube.com/watch?v=nEJLWFgTzg>

Александр Рабинович-Бараковский —
«Musique triste, parfois tragique» (1976)

Алексей Любимов (фортепиано)

Новый консонантный стиль Рабиновича-Бараковского вобрал в себя в основном мелодико-гармонические идиомы музыки XIX века вместе с фактурными моделями романтического пианизма.

<https://www.earsense.org/chamber-music/Alexandre-Rabinovitch-Barakovsky-Musique-populaire/?ri=11>

Александр Рабинович-Бараковский —
«Musique populaire» (1980)

Автор и Марта Аргерих (фортепиано)

Владимир Мартынов

Эмоциональное начало, исследование, космическое — в любой музыке все это есть. Но для меня музыка — это то, что мною формулировалось как сакральное пространство. Музыка как поиск новой ситуации, причем не только музыкальной. Музыка — это только часть общечеловеческой проблемы, общечеловеческого кризиса. Музыка может быть одним из средств решения этой ситуации. Наверное, исследовательский момент в музыке очень силен — музыка как инструмент познания того, что сейчас происходит. Какие-то произведения имеют для меня не столько самостоятельное значение, сколько значение инструментов, своего рода шупов или буров, которыми снимают пробы почвы, атмосферы или воды, чтобы судить о состоянии окружающей среды⁸.

⁷ Из моей беседы с Александром Рабиновичем-Бараковским.

⁸ Из моей беседы с Владимиром Мартыновым (2006).

Владимир Мартынов (р. 1946) — можно сказать, центральная фигура в кругу минималистов. Как авторитет в композиторском творчестве и как идеолог он оказал решающее влияние на некоторых композиторов в выборе творческой философии; назову хотя бы Николая Корндорфа (Корндорф сам это признавал, хотя они почти ровесники), а также композиторов более молодого поколения Павла Карманова и Антона Батагова (о них речь ниже).

Музыка — не то, что звучит, а то, куда выводит это звучание, к порядку космическому или сакральному. Она есть проявление этого порядка⁹.

Мартынов видит свою композицию вне музыки как художественного опуса. Его музыка — в области non fiction:

Искусство не может быть самоцелью. Это только некое средство передвижения, которое может вас доставить к истине. <...> Истина для нас познается на стыке деятельностей. Это и философия, и поэзия, и музыка, и магия, то есть синкретизм. Человек должен быть синкретичным. Он не должен быть философом, он не должен быть поэтом, он не должен быть музыкантом. Он должен быть всем вместе¹⁰.

Творческий ареал Мартынова отражает его разносторонние интересы: фольклор, музыка западноевропейского средневековья и Возрождения, музыка Нового и Новейшего времени, традиционная музыка Востока, христианские певческие традиции Запада и Востока, рок-культура, электронная музыка. Он сочетает принципы авангарда, постмодернизма и практики «актуального искусства» (видеоарт, мультимедиа, интерактивная инсталляция). В первой половине 1970-х годов он представлял радикальный авангард. Тогда был создан ряд додекафонных и сонористических сочинений.

В 60-е годы, когда я учился, Штокхаузен Булез и, конечно, Берлио были нашими кумирами, и моими в том числе. Но в начале 70-х годов лично у меня, и не только у меня, а и у Сильвестрова, Пярта произошел резкий разрыв и не только с западным, но и с отечественным авангардом — Шнитке, Губайдулиной, Денисова. Полное отрицание деятельности Штокхаузена, Булеза, Берлио — всего авангарда. Я не отрицаю, что авангард оказал огромное влияние на нас, мы

⁹ Из моего интервью с В. Мартыновым (1998).

¹⁰ Из высказывания В. Мартынова в телевизионном фильме «Звук миров: поэзия Велимира Хлебникова». 1996. См. также: Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М.: Композитор, 1996. С. 48–49.

все эту музыку слушали, анализировали... Но когда произошел разрыв, лично для меня авангард стал тем, от чего надо как раз отталкиваться, как от отправной точки. В общем, пиетет сменился отрицанием и полным неприятием. За исключением, может быть, таких ключевых фигур, как Кейдж, – более универсальной во всех смыслах.

Имена, с которыми я считаю себя единомышленником, хотя они меня таковым могут и не считать, – это Сильвестров в какой-то степени, в меньшей степени сейчас Пярт, Рабинович»¹¹.

В 1974–1978 годах в творческой судьбе Мартынова произошёл поворот к минимализму и «новой простоте», идее ритуальности искусства. Музыкальный материал его сочинений – цитаты и аллюзии на исторические модели: архаический фольклор, григорианский хорал, знаменный распев, культуру Ренессанса, музыку XVII–XX веков, – использован как *стилевой кантус* для разработки в техниках минимализма и постминимализма. Индивидуальные принципы сочинения сочетают комбинаторику на основе репетитивности, принцип аддиции и бинарных оппозиций, принцип числовых прогрессий, циклические прогрессии, а также техники средневековых полифонистов такие, как гокет, органум, мензуральные каноны, канонические циклы и др. Строго говоря, метод композиции Мартынова индивидуален и к классическому минимализму имеет малое и очень эпизодическое отношение в плане как материала, так и строгой репетитивности. Поэтому термин, который он сам использует, – *постминимализм* (термин принадлежит Мартынову, он комментирует его в своих теоретических работах), – больше соответствует его композиции, но это никак не минимализм первоначальных моделей, применяемых в американских практиках. Понятие *неостиля* к нему также не приложимо, так как к любому материалу применяются методы развития из исторически другой, технологически не свойственной ему стилевой среды.

В XIV–XV–XVI веках продемонстрировано такое фантастическое разнообразие работы с кантусом, что <...> с этими людьми в смысле изобретения каких-то новых способов работы с чужим, заимствованным, материалом, конкурировать невозможно. Кажется, все сделано. Но что возможно? Возможны какие-то контекстуальные новшества. В чем это проявляется? В том, что если в XIV–XV–XVI веке окружающая григорианский кантус ткань все-таки выходила из него или была больше с ним связана, то сейчас возможно совмещать кантус с совершенно инородными для [него] вещами. Хотя и здесь тоже нет ничего

¹¹ Из моей беседы с Владимиром Мартыновым (2006).

нового. Например, как Бах обрабатывает протестантский хорал? Простая, диатоническая хоральная мелодия обрастает у Баха такими сложнейшими хроматизмами, наиобостреннейшими тональными тяготениями, которые этой мелодии явно приписаны. Так что эти контекстуальные противоречия, может быть, тоже не являются моим изобретением. Они вроде бы всегда присутствовали. Тут дело не в том, чтобы изобретать новые методы работы с кантусом, а в том, чтобы располагать его и конструировать какие-то новые структуры, новые контексты, что я и пытаюсь делать¹².

Можно, например, сочетать первоэлементы музыки — отдельные звуки — с техникой мензуральных канонов и одновременно с сонористическими звучностями. Так, композиция «Ночь в Галиции» для фольклорного ансамбля Дмитрия Покровского (1996) начинается однозвучным паттерном, который состоит из ряда гласных (на повторяющемся звуке соль с форшлагами):

ААА ООО ЕЕЕ ИИИ УУУ.

Паттерн развивается сначала репетитивно в переключках между разными певцами, но постепенно повторения перерастают в имитации, стретты, а затем в многоголосный мензуральный канон. По мере наслоения голосов полифоническая звучность, всё более уплотняясь, преобразуется в сплошной сонористический массив.

<https://www.youtube.com/watch?v=W297bZH-mRU>

Владимир Мартынов — «Ночь в Галиции» для фольклорного ансамбля и струнных на тексты Велимира Хлебникова

Ансамбль Покровского и струнный ансамбль «Opus posth.» под управлением Татьяны Гринденко

В композиции Мартынова к спектаклю Анатолия Васильева «Илиада. XXIII песнь. Погребение Патрокла. Игры» (театр «Школа драматического искусства», 2001) обряд тризны сопровождается декламацией с особой артикуляцией текста Гомера. Поэтическая строка «Радуйся, храбрый Патрокл! и в Аидовом радуйся царстве!» препарирована Мартыновым в духе футуристов — в ней оставлены сначала только гласные:

АУЯАИАОИАИООАУЯАЕ,

а затем только согласные:

Р ХР ПТР ЦСТВ

Работа над текстом как над звуком превратила декламацию в энергетический поток, где звук, энергия артикуляции важнее смысла слов, как обряд важнее рассказа об обряде. Так образовались два паттерна — не певческих, а декламационных, на которых строится начало композиции. «Моя цель, — говорит Мартынов, — заключалась в совмещении архаических формул и архаической артикуляции с минималистскими методиками — именно это в наибольшей степени могло соответствовать уже существующим васильевским наработкам и штудиям к “Илиаде”, во многом основанным на принципах боевых искусств»¹³.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2022-27/Katunyan_01_Martynov_Iliada.mp3
Владимир Мартынов — «Илиада», фрагмент
Хор под руководством Светланы Анистратовой, художественный руководитель проекта Татьяна Гринденко

Парадоксальный термин «макротиминимализм» Виктора Екимовского¹⁴ в сочетании с репетитивностью напрашивается для характеристики метода оперирования довольно развернутыми паттернами, которые, как слитный цикл, состоят из контрастных разделов и при повторениях разрастаются по принципу аддиции. При этом они еще пронизаны сквозной нитью сегментированного кантуса, объединяющего собой гигантский макроцикл (циклическая репетитивная прогрессия).

Этот метод числового символа и конструкта применяется Мартыновым в целом ряде сочинений. Оригинальность его состоит в экстраполяции *действия числа* как на малые, простейшие, так и на крупные, многоуровневые структурные величины. В числовой символике «Апокалипсиса» для хора *a cappella* (1991) велика роль числа 7, которое как символ и структурный закон действует на разных ступенях звуковой иерархии, от простейших первоэлементов до крупных циклических построений, включая всю композицию в целом. Вот как выглядит монументальное строение части «Седьмая печать» из «Апокалипсиса», где семикратно (вариантно) проводится паттерн, построенный в виде блока: «трубный глас», канон, антифон, ектеня:

¹³ Из текста В. Мартынова к буклету компакт-диска: Vladimir Martynov. Iliad. 2011. Long Arms Records. CDLA 11063.

¹⁴ См.: Екимовский В. «Макротиминимализм» // Миф. Музыка. Обряд. Сборник статей / Редактор-составитель М. Катунян. М.: Композитор, 2007. С. 312–314.

Ангелы и трубные гласы ряд	Амбитус трубного гласа аддичия	Интервал пропосты в канонах аддичия	Сегменты cantus firmus в хоровых антифонах ряд	Ектенья (рефрен)
Первый	Прима <i>cc</i>	Canone all' Unisono	1 – <i>c-d-c</i>	3 т.
Вторый	Секунда <i>ch</i>	Canone alla Seconda	2 – <i>cahcdc</i>	6 т.
Третий	Терция <i>ca</i>	Canone alla Terza	3 – <i>cdedc</i>	7 т.
Четвертый	Кварта <i>cg</i>	Canone alla Quarta	4 – <i>cahcdc</i>	8 т.
Пятый	Квинта <i>cf</i>	Canone alla Quinta	5 – <i>dedcdchahcdc</i>	12 т.
Шестый	Секста <i>ce</i>	Canone alla Sesta	6 – <i>hcdedc</i>	17 т.
Седьмой	Септима <i>cd</i>	Canone alla Settima	7 – <i>ch</i>	–

Если говорить о владении техниками разных исторических школ, то Мартынов универсальным образом умеет соединять почти все традиции, жанры, техники христианского богослужения. В «Апокалипсисе» используется практика распевания погласиц, техника cantus firmus, поликанонический контрапункт наподобие средневекового «Летнего канона». В динамичных переключках хоров прослушивается позднеренессансный венецианский стиль, а в quasi-хоральных обработках — отражения немецких барочных кантат и в конце даже аллюзии на лирический рок.

Все практики, на которые я опираюсь и на которые возможно опираться, — это религиозные практики. Методики все — работа с материалом, отношение к музыкальному материалу — продиктованы опытом сакральных практик¹⁵.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2022-27/Katunyan_02_Martynov_Nebesniy_Ierusalim.mp3
Владимир Мартынов — «Небесный Иерусалим»,
фрагмент «Апокалипсиса»
Камерный хор «Духовное возрождение» под руководством Льва Конторовича

Мартынов пишет для аутентичных исполнителей, носителей разных культурных традиций. Для народных голосов хора «Сирин», поющего церковную музыку, он написал «Плач Иеремии». Там есть узнаваемые формулы западной и восточной монодий, параллельный

органум в сочетании с ранней модальной ритмикой, наподобие полифонии школы Нотр-Дам,

MP3 http://sias.ru/upload/music/2022-27/Katunyan_03_Martynov_Plach_Ieremii_prolog.mp3
Владимир Мартынов — «Плач Иеремии», пролог

Ансамбль «Сирин» под руководством Андрея Котова

и жанр, называемый в церковном обиходе *читок*, которым псалмодируются протяженные тексты книги Иеремии из «Ветхого завета».

MP3 http://sias.ru/upload/music/2022-27/Katunyan_04_Martynov_Plach_Ieremii_glava_4.mp3
Владимир Мартынов — «Плач Иеремии», глава 4

Ансамбль «Сирин» под руководством Андрея Котова

Дмитрий Александрович Пригов

Дмитрий А. Пригов (1940–2007) — поэт, художник-график, скульптор, перформер, один из основателей московского концептуализма в литературе.

В кругу московских концептуалистов тесно общались между собой художники, поэты и композиторы. Они нередко организовывали общие проекты, выставки, перформансы, инсталляции. Дмитрий Александрович Пригов был постоянным участником этих событий.

Дьёрдь Лигети однажды заметил: «Живопись и музыка тем сильнее сближаются, чем больше считают себя “автономными” и полагают, будто создают “чистые формы”»¹⁶. Сказанное можно отнести к поэзии и музыке. Когда отпадает нарративность, предметность, форму начинают держать время и пространство, организованные по той или иной модели. Общее, однако, обнаруживается даже тогда, или как раз *особенно* тогда, когда каждое из искусств утверждает себя в свободных от влияний, чистых формах собственного языка. Тут проявляют себя структурные архетипы, общие для поэзии и музыки. Рассмотрим, как это происходит в случае Пригова.

Текст Дмитрия А. Пригова «Моление о чаше» (2000) в старину мог бы называться «толкование на...». Материалом для текстовой композиции послужила следующая поэтическая строка:

Отец мой, прошу, убери или мимо пронеси эту чашу, которую мне не по силам испить, как есть человеку рожденному, чтобы страдать, но не терпеть.

¹⁶ Цт. по: Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сборник статей / Сост. Ю. Крейнина. М.: РИИ, 1993. С. 182.

Текст Пригова:

Отец мой
Отец мой прошу
Отец мой прошу убери
Отец мой прошу убери или мимо
Отец мой прошу убери или мимо пронеси
Отец мой прошу убери или мимо пронеси эту чашу
Прошу убери или мимо пронеси эту чашу
Убери или мимо пронеси эту чашу
Мимо пронеси эту чашу
Пронеси эту чашу
Эту чашу
Чашу
Чашу которую
Чашу которую мне
Чашу которую мне не по силам
Чашу которую мне не по силам испить
Чашу которую мне не по силам испить как есть
Которую мне не по силам испить как есть человеку
Испить как есть человеку рожденному
Человеку рожденному
Рожденному
Как есть человеку рожденному
Как есть человеку рожденному чтобы страдать
Человеку рожденному чтобы страдать но не терпеть
Рожденному чтобы страдать но не терпеть
Страдать но не терпеть
Не терпеть
Терпеть

Здесь соединились несколько композиторских техник разных эпох: сегментация *cantus firmus*, имитационное мультиплицирование (репетитивные ряды), приемы аддиции и субтракции (наращивание и убывание рядов), принцип бинарной оппозиции, циклические прогрессии. Можно назвать и серийную композицию: вся ткань выводится из одной-единственной строки как из серии. Кантус заполняет собою все пространство по вертикали, горизонтали, диагонали.

Следовательно, «Моление о чаше» одновременно сродни и кантусному мотету эпохи Окегема, и венскому додекафонному опусу. Именно в таком виде оно принадлежит культуре минималистского перформанса, выражающего чистый временной процесс. «Моление о чаше» Пригов прочитывал как монолог.

«Моление о чаше» — еще и графическая композиция.

Кантус вписан в текст акростихом сверху вниз. Но этот акростих складывается не из первых букв, как обычно, а из первых слов каждой строки. По окончаниям строк он же образует экспрессивный изгиб (у правого края строфы). Тем самым он напоминает ствол дерева, от которого в сторону растут ветви. Он вносит пространственное измерение в этот текст, явно рассчитанный не только на чтение-слушание, но и на разглядывание.

Носителем смысла является сама композиция. Ее структура пронизана символикой. Буквально во всем виден толковательный смысл. Так, вертикаль ограничивают рамкой два слова: «Отец» и «Терпеть». Направленность акростиха — не только время, но и вертикально-осевое пространство, символ верха и низа: «Отец» — верх, а человеческое «терпеть» — низ. Убывание строк к концу каждой строфы вымывает промежуточные смыслы, оставляя в сухом остатке ключевое слово. В результате троекратной редукции от строк остаются три ключевых слова: Чашу... Рожденному... Терпеть. В троичности ритма формы, заставляющей пройти круг *трижды*, чтобы выстроилось целое, заключена числовая символика.

Теперь о структуре. В «Молении о чаше» структурные архетипы даны в столь декларативной форме, что именно наглядность структур-метафор превращает авторское озвучивание этого текста в экспрессивный натуралистический акт, где сквозь «моление о чаше» высвечивается «распятие». Репетитивность *ряда* растущих сегментов образует экспрессивный поток инвокаций. Принцип бинарности действует в чередовании нарастаний и убываний строк, в *сопоставлении* натисков и отступлений, в *игре* эмоциональных накатов и затиханий, как вдох и выдох. Наконец, хождение кругами означает циклическую троекратную выстроенность целого. Так освобожденное от повествовательности слово становится графической поэзией и тексто-музыкальной¹⁷ композицией в одном лице.

Приговор подчеркивает влияние музыки, ее языковых и структурных закономерностей на свои тексты:

Я выстраиваю свои перформансы по темпу, громкости, фактуре. И по форме. Я люблю укладываться в трехчастную форму. У меня есть сюиты, сонаты, даже симфонии есть. Это формы моих перформансов¹⁸.

¹⁷ Термин «тексто-музыкальный» здесь раскрывается в особом смысле: текстовая композиция, выстроенная по законам музыки, в отличие от «текстомузыкального» с обратным значением: музыка, подчиненная законам текстовой формы.

¹⁸ Из моей беседы с Дмитрием Александровичем Приговым (май 2000).

Вспоминая, как Пригов читал свои тексты, к музыкальности надо прибавить звуковысотный фактор, регистровую, тембровую, голосовую, даже певческую артикуляцию, ритмическую и темповую драматургию. Чего стоит, например, линия-*glissando* от высокого в кульминации выкрика «не терпеть» — вниз через все регистры, как через все века — к низкому «терпеть», которое спадает далее в беззвучную, бездонную глубину и походит на протяжный бесконечный выдох.

«Моление о чаше» в озвученном виде — мультимедийный поэтический, графический, звуковой, пластический, театрално-драматический объект, синкрезис слова-звука-графики-действия, держащий в памяти свой общий исток в ритуале.

«Моление о чаше» было написано для коллективного проекта «Страсти по Матфею-2000». «С нами Бах!»

Антон Батагов

Антон Батагов (р. 1965) — выдающийся концертирующий пианист, композитор. Он работает в стиле минимализма и постминимализма. Его путь в композиции сложился под влиянием творчества и идей современников, прежде всего Джона Кейджа и Владимира Мартынова. В 1997 году Батагов прекратил концертировать и обратился к композиции. Создавал музыкальное оформление для российских телеканалов НТВ (1997–1998), РТР (1998–2000), «Культура» (2002–2012) и других. В 2009 году возобновил концертную деятельность как пианист.

Батагов тяготеет к восточным культурам, в частности к культуре Тибета. Он бывал в Тибете, даже жил там продолжительное время, делал записи, участвовал в буддистских ритуалах. Именно под влиянием вынесенных оттуда впечатлений он на 12 лет отказался от концертирования. Его сочинения основаны на минималистском методе с использованием вариантно-репетитивной техники. Континуальное время придает его композициям преимущественно медитативный характер. Концерты из его сочинений часто трансформируются в коллективное бдение, близкое практикам совместного медитирования.

В основе композиции «37 наставлений бодхисаттвы» (2007) — дидактическая поэма тибетского монаха и поэта Тогме Сангпо, содержащая 37 наставлений. В тибетской традиции стихотворения поются, и по просьбе Батагова один лама пропел эти стихи. В аннотации к своему CD композитор пишет:

Лама Церинг любезно согласился [пропеть стихи], и в результате получилась студийная запись, наполненная колоссальной экспрессией и силой. Она стала основой моего «музыкального комментария».

Инструментальные эпизоды чередуются со строфами, и строфы накладываются на инструментальное сопровождение.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2022-27/Katunyan_05_Batagov_37_nastavleniy_Botthisatvi.mp3
Антон Батагов — «37 наставлений бодхисаттвы», Вступление
Автор (фортепиано), лама Церинг (пение), Петерис Шунятис (ударные), Питер Вуд (бас-гитара), Никита Кочергин (виолончель) Long Arms Records, 2007

Выпущенный Батаговым двойной альбом «Молитвы и танцы» (2001) имеет характерный подзаголовок: «Документальная музыка: традиционные ритуалы тибетского буддизма». Пианист, «супер-исполнитель» (так о нем отзывается Владимир Мартынов), лауреат международных конкурсов отказывается от блистательной карьеры концертующего артиста, отвергая сам институт концерта, и работает только в студии. Самобытный композитор, благословленный самим Джоном Кейджем, ищет альтернативные авангарду пути в электронике, в минимализме, в этномызыке, сотрудничая с фольклорным ансамблем Дмитрия Покровского. И вот теперь — документальная музыка буддизма как альтернатива западному образу жизни и творчества.

Закономерно, что презентацию этого CD-альбома Антон Батагов облек в форму акции под названием NOT FOR SALE. Именно акции, ибо 31 мая 2001 года в Центральном доме журналистов принимали тибетских монахов из монастыря Копан, в Непале, куда перед тем зимой Антон Батагов совершил паломничество и где сделал изрядное количество записей. Они-то и составили двухчасовой альбом, предложенный публике.

В объяснение идеи своего проекта композитор сказал:

Я понял – то, что я там услышал, должен услышать кто-нибудь еще. Я записал там 15 часов пленки. Можно было бы просто издать записи ритуалов. Но подобных записей существует уже довольно много, и я решил сделать так, чтобы в этих записях передалось то воздействие, которое я сам тогда испытал. То, что эта музыка значит для меня.

Названия частей примечательны сами по себе: Великая Ступа в 5 часов утра; Простириания перед 35 Буддами; Великая Ступа в 5.30 утра; Подношение мандалы...

По словам автора, это не композиция в привычном смысле слова, так как в ней нет ни одного сочиненного звука. Всё это подлинные тибетские молитвы, ритуальные танцы масок, звуки молитвенных колес и колоколов, голоса монахов, хоровое скандирование молитв. Предмет композиторской работы – форма, структура, студийная

обработка. Благодаря последнему, действительно, документальность происходящего кажется убедительной.

В созданном многомерном и многоканальном пространстве на ритуальное пение наложены голоса птиц, слышен говор мирских людей, откуда-то пробиваются радиоволны с новостями дня. Но все эти звуки мира физического не нарушают главного. Они вытеснены как бы за пределы сознания, а на переднем плане сквозь остановленное время проступает во всей осязаемости иная реальность.

Такая форма, — убежден Батагов, — позволит мне поделиться этим переживанием с другими людьми, которые, как и я, живут на территориях, условно называемых «Запад», и пытаются понять, как все устроено, кто мы, что и зачем делаем в этой так называемой жизни.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2022-27/Katunyan_06_Batagov_Molitvennie_kolesa_i_Velikaya_stupa.mp3
**Антон Батагов — «Молитвы и танцы»,
фрагмент «Молитвенные колеса у Великой Ступы»**
Участвуют монахи и мирские люди у Великой Ступы, Long Arms Records, 2007

Сергей Загний

Сергей Загний (р. 1960) — парадоксальнейший композитор и человек. «Когда мне говорили, что я минималист, я возражал, что я экстремист — меня интересуют крайности».

Загний преподает полифонию в Московской консерватории на композиторском факультете. Автор статей о различных полифонических техниках¹⁹, Обладатель премии имени Джона Кейджа. Автор оригинальных проектов. Ранние сочинения Загния отчасти соприкасаются с методиками минимализма. Но в дальнейшем его интересы стали значительно более разносторонними.

После ранних минималистских сочинений (Соната для фортепиано, 1990 и др.) последовали опусы разных стилистических ориентиров; среди них — Электронная музыка № 5 и ряд концептуальных сочинений, обозначивших новый творческий этап. Это композиции экспериментального характера, цель которых — исследование границ свободы как в выборе музыкального материала, так и в испытании неклассических приемов оперирования им; автор опробует разного рода алгоритмы преобразования, комбинаторику,

¹⁹ См., в частности: *Zagny S. Extended Theory of Imitation and Canon, or New Methods in Transforming Proposta into Risposta // Journal of Moscow Conservatory / Научный вестник Московской консерватории. 2022. Vol. 13. Issue 2 (June 2022). P. 382–403.*

смены показателей параметров на противоположные и т. д. Такие композиции, как Пьеса № 4 (1999) и «Магические звёзды» (2000), представляют собой оригинальный сплав музыки, графики и перформанса. Благодаря случайности выбора «поведения» (алгоритма исполнения) реализация опуса напоминает компьютерную игру, где словно щелчком мыши переключается программа, предлагающая разные условия игры и разные задачи. Пьеса № 4 основана на минимальном количестве исходных элементов: диатонической двухоктавной гамме, жесткой программе пермутации ее звуков и свободе приложения этой программы к разным параметрам.

Аннотация Сергея Загния к Пьесе № 4 для фортепиано:

Рисунок сопровождает пьесу и наоборот – пьеса сопровождает рисунок. Рисунок содержит правило пермутации звуков начальной формулы, из которой выводится 10 мелодий, а 11-я равна 1-й. Слушая ее, можно медитировать. В рисунке структура задана жестко, сложно и красиво, но у исполнителя полная свобода как с ней обращаться.

В пьесе заложен некий закон, который допускает разные интерпретации. Идея музыки внемзыкальная. Это мистическая идея в силу ее невыявленности в материальном плане, она за пределами пьесы: это Божественный порядок в вечной неизменности и свобода соотноситься с ним. Пьеса допускает разные исполнительские версии прочтения рисунка: ее можно транспонировать на любой интервал, играть не только в миноре, но и в любом другом ладу, ее можно играть не только на фортепиано, но и на любом другом инструменте или группе инструментов. При этом могут изобретательно применяться самые разные способы звукоизвлечения, возможные на данном инструменте. Предполагаемая продолжительность пьесы от одной минуты до восьми часов.

Еще один из концептуальных проектов Сергея Загния, «Метамузыка» (2001), был приурочен к фестивалю в честь Джона Кейджа и посвящен его юбилею.

Вместо звучания музыки предлагается демонстрация нотного текста и комментариев к нему. На экране показана партитура Вариаций соч. 27 для фортепиано А. Веберна, препарированная особым образом: из нее удален звуковысотный параметр — нотные головки, но вся остальная графика сохранена, так что оригинал узнается без труда. Фортепианный опус Веберна — произведение знаковое для XX века. Одним жестом он превращен в концептуальный объект эпохи поставангарда, что мгновенно связало его с другим знаковым произведением XX века — «4:33» Кейджа.

Веберн «прочитан» через призму Кейджа. Авторский концепт — призыв к интерпретации этого *нового текста*. Поэтому имя автора стоит сверху страницы. При этом автор идет навстречу слушателям:

I

Sehr mäßig $\text{♩} = \text{ca } 40$ Sergei Zagny, Op. 27

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14

15 16 17 18

Сергей Загний «Метамузыка»

кроме партитуры «Метамузыка» ор. 27 включает еще и вербальный текст. Его прочитывает композитор — опус переходит в перформанс. Текст:

Сочинение связано с Кейджем и с некоторыми актуальными, как мне представляется, проблемами современной музыки (которые сейчас уже несколько другие, чем во времена Кейджа... Темы, затронутые в «Метамузыке»:

- взаимоотношение моделей и подходов
- проблема авторства
- звук и тишина
- язык и выражение
- эйдосы и воплощения
- Веберн — маэстро тишины
- концептуализм и минималистическая редукция: вместо работы с материей — работа непосредственно с понятиями или эйдосами
- интертекстуальные связи
- отцы и дети современной музыки (рассматривается в русле фрейдистской традиции)

- парадигма неоклассицизма и традиционализма
 - Кейдж – мастер тишины
 - парадигма авангардизма и прогрессизма
 - внутритекстуальные связи
 - Булез – молоток без мастера
 - Кейдж – дикарь или человек, постигший европейскую традицию в её существенном?
 - художественные коммуникации и органы чувств
 - явные и скрытые мотивации творчества
 - Обериуты: страстное желание избежать фальши
 - возрождение шутовства как социальной институции в мире тотальной экономики и политкорректности
 - коммуникация через художественное
 - одиночество и художественное
 - одиночество и его смягчение через художественное
 - эстетическое и экзистенциальное время
 - Кейдж и Московская концептуальная школа 70-90х годов
 - соотношение демонстрационного пространства и внутреннего пространства восприятия
 - минималистическая редукция как способ активизации внутреннего пространства
 - минималистическая редукция как способ проявления прежде скрытого
 - минималистическая редукция как способ концентрации на тонком
 - впечатление и опыт в структуре восприятия
 - гипотрофия и гипертрофия - инструменты для выхода сознания из обыденного модуса
 - 4:33 – пространство, заключённое в рамку
 - 4:33 – пустое время, посредством рамки превращённое в эстетическое
 - 4:33 – даже не воздух, а пространство в коробке – предмет купли-продажи
 - 4:33 как совсем не то, что чёрный квадрат
- Таковы темы, прямо или косвенно затронутые в *Метамузыке*²⁰.

Так «минималист» Загний уверенно перешагнул барьер «минимализации» материала, на пути его развеществления придя к логическому нулю, — «4'33"», — и в качестве его разработки применил прием, находящийся также за пределами академического статуса, — зачитал список концептов для виртуального обсуждения, а возможно и провоцирования новых концептов в качестве встречных предложений со стороны аудитории.

Особая сторона творчества Загния — участие в ансамблевых перформансах и в крупных коллективных проектах — например, таких, как пятичасовые «Страсти по Матфею – 2000» «С нами Бах!», где он был в числе 17 приглашенных к участию композиторов.

Другой проект, в котором Загний принимал участие, — «Реквием без границ» Теодора Курентзиса для авангардного фестиваля «Территория-2008». По замыслу дирижера приглашенные композиторы должны были написать недописанные Моцартом части Реквиема.

Как известно, неоконченный Реквием дописывал по эскизам Моцарта Франц Ксавер Зюсмайр. Этот факт дает основание считать Реквием в том виде, в котором он широко принят и исполняется, произведением не одного автора, то есть в некотором роде коллективным. Многократные попытки дописать Реквием вместо Зюсмайра мотивируются именно этим обстоятельством. На международном фестивале «Территория-2008» была предпринята новая попытка дописать Реквием Моцарта. Курентзис пригласил для этого четверых композиторов: Антона Сафронова, Анатолия Королева, Владимира Николаева и Сергея Загния. Части распределялись по выбору. Проект не состоялся в том виде, каким был задуман. Написаны и исполнены только части, избранные Николаевым и Загнием. Реквием и на этот раз остался недописанным.

Два бывалых участника фестивалей «Альтернатива» и многих коллективных опусов — Владимир Николаев и Сергей Загний — подошли к своей задаче вполне концептуально — при том, что никакого общего концепта Курентзисом высказано не было. Каждый композитор нашел свой подход, свой ключ к выполнению задачи. Ожидался уже даже не столько Реквием Моцарта в исполнении Курентзиса, сколько Реквием, дописанный современными композиторами, в исполнении Курентзиса.

Выразить сегодняшнее время — путь, который, не сговариваясь, избрали оба композитора. Это означает: дело не в материале, а в идее. Вопрос о стилизации не стоял.

Сергей Загний выбрал части *Benedictus* и *Hosanna*. Он принял привычную для себя стратегию создателя парадоксов и, используя его же собственное выражение, «экстремиста». Он задумал свои «Бенедиктус» и «Осанну» как

...систему диалогов и соотношений: музыка и комментарий к ней, паломничество к ней, соревнование с ней, полемика с ней, опровержение её; личность и время (Моцарта) — и отклик на них людей других и из другого времени²¹.

Две части Загний построил по-разному, подходя к диалогу и паломничеству к Моцарту с разных, даже с противоположных сторон. *Benedictus* написан очень строго, в доклассическом, даже доренессансном контрапунктическом стиле с элементами гокета. Каллиграфически утонченная манера письма отсылает к музыке средневековья. Рафинированная «забытая» красота средневекового контрапункта вызывает в памяти «романское» письмо Пярта, но отнюдь не стилем и не техникой, а архаической утонченностью и, кроме того, чистотой и «святостью». Выражаясь фигурально, можно признать, что *стиль Бенедиктус* Сергея Загния — младший современник *тинтиннабули* Арво Пярта.

В части *Hosanna* Загний сделал шаг в другую сторону от классицизма. Вместо канонического текста Реквиема на латыни он поместил русский текст с краткими наивными попевками, напоминающими одновременно духовный стих и детскую считалочку про черного человека, про реквием, про то, что Моцарт умер и ангелы забрали его на небо... *Осанна* состоит из длинного ряда куплетов с припевом «О-сан-на, о-са-н-на». Они поются высокими женскими голосами, как бы детскими. Такой радикальный по творческой силе и выразительности жест, как выход на *Naivität*, производит пронзительное впечатление. Он даже повлиял на драматургию Реквиема как целого. Благодаря «*Осанне*» Загния подлинный моцартовский финал Реквиема, начиная с *Lux aeterna* и далее (общая реприза), воспринимался со смещёнными акцентами: моцартовская музыка была уже не просто Реквиемом, но *музыкой о Моцарте и о Реквиеме*.

<https://www.youtube.com/watch?v=kACoLDz2ZbM>

Сергей Загний — *Benedictus* и *Hosanna*

MusicAeterna, The New Siberian Singers, дирижер Теодор Курентзис

Павел Карманов

Павел Карманов родился в 1970 году в Братске Иркутской области в семье музыкантов.

...Я рос за пианино, уже в пять лет стал писать пьески. Сначала их записывала мама, потом сам – кривыми каракулями, но верно. Ноты я научился писать раньше, чем буквы <...>. То, что я буду композитором, я решил тогда же, лет в пять²².

Московскую консерваторию он окончил в 1995 году.

Павел Карманов — минималист, можно сказать, от природы, изначально. В период учебы он пробовал сочинять музыку в разных техниках: от сериальной и сонористической до необарокко, но с начала 90-х годов он становится убежденным приверженцем эстетики поставангарда и минимализма. Если не считать периода юности, когда познание сопряжено с освоением возможностей и выбором предпочтений, у него не было своего этапа *prima prattica*, в отличие от многих минималистов, совершивших затем поворот от нее к *seconda prattica*. Минимализм Карманова — его органика, его единственная *prattica*. Более того, минимализм для него — абсолютная музыка. Менее всего он привержен концептуальным проблемам и культурологии. Он целен и самодостаточен. Минимализм — это его прямое высказывание.

Карманов, как и Батагов, популярен в академической и околоакадемической среде, и у него своя аудитория. Постоянный участник музыкальных фестивалей «Московская осень» и «Альтернатива», Карманов сотрудничает с такими музыкантами, как Алексей Любимов, Татьяна Гринденко, Марк Пекарский, Московский ансамбль современной музыки. Во время приезда Терри Райли в Москву для участия в ежегодном фестивале «Альтернатива», когда было исполнено знаковое произведение классика минимализма «In C», в составе ансамбля исполнителей был Павел Карманов (синтезатор, клавишник). Он — участник выступлений рок-группы «Вежливый отказ» (пианист и флейтист). Излюбленный состав его композиций — ансамбли.

Среди крупных проектов Карманова — действие «Вертеп» (2002), показанное в Концертном зале имени Чайковского с участием Ансамбля духовной музыки «Сирин», «Академии старинной музыки» под управлением Татьяны Гринденко, рок-группы «Вежливый отказ», Ансамбля ударных инструментов Марка Пекарского и оркестра «Гнесинские виртуозы». Другие проекты «13 Карманов» и «Дни рождения» в культурном центре «Дом» (2000–2006).

Карманов пишет музыку для театра и кино. Режиссеры ценят его стиль, его способность к взаимодействию с разными стиливыми средами. Но некоторые ценят именно его стиль в чистом виде. Среди них — Алексей Попогребский. Заказывая Карманову музыку, он обозначил свое предпочтение: «Мой референс — это Карманов»²³.

О своем становлении как композитора Карманов говорит так:

В школе я пробовал серийную, додекафонную технику. Но в какой-то момент поймал себя на том, что мне приятнее перебирать что-то руками на рояле

в мажорной тональности, медитируя в стиле Терри Райли, чем писать диссонансирующие звуки.

Скажем, пьеса Пендерецкого «Плач по жертвам Хиросимы» — абсолютно уместна. Это действительно полет бомбардировщика над Хиросимой и Нагасаки, нарисованный звуками пятидесяти двух струнных инструментов. Именно такая музыка там и должна быть. Но я вдруг понял, что лично мне совершенно не обязательно заниматься живописанием кошмаров и ужасов. Я так устроен, что для меня мажорная музыка — о чем-то хорошем, а диссонантная и мрачная — о депрессивном. В детстве я был большим позитивистом, сангвиником и весельчаком, так что переход к тональной музыке для меня был совершенно естественен.

Моими кумирами тогда были импрессионисты и Стравинский. И остаются до сих пор. Каждый композитор — это сплав самых разных стилей плюс добавление чего-то своего (если оно есть, конечно). Мне кажется, мои пьесы достаточно узнаваемы и индивидуальны. Вряд ли их можно спутать с кем-то из минималистов. И я точно знаю, что во мне есть не только Дебюсси и Стравинский, но и Pink Floyd, которых я полюбил еще в школе, и AC/DC, которых я до сих пор люблю — ничто так хорошо не прочищает мозги <...>²⁴.

Может быть, я не в то время попал. Наверное, мое было чуть раньше, когда отцы-основатели придумывали минимализм. Но я стал их наследником. Считайте, что я соткан из кусочков Райха, Пярта, Сильвестрова, частично Мартынова, Пелециса, а также, безусловно, Стравинского, Равеля, Дебюсси и барочной музыки, которую я очень люблю²⁵.

Свою образную концепцию и свое «слышание» минимализма Карманов емко выразил, вспоминая разговор с одним из кинорежиссеров:

Один режиссер говорил мне так: «Представь себе огромного орла, который гордо парит в вышине. Вот такая мне нужна музыка!» Это, кстати, хорошее объяснение. В кино очень часто нужно именно такое. Эта надмирность присуща минималистской музыке. Филипп Гласс доказал это в фильмах Годфри Реджио. Я часто сравниваю минимализм с муравейником. Издалека он кажется статичным, но, если приглядеться, окажется, что там кипит бурная жизнь. Минимализм так и устроен. Ему присуща суета, незаметная для обычного взгляда на музыку, там все время происходят какие-то изменения²⁶.

²⁴ Мунипов А. Фермата. Цит. изд. С. 396.

²⁵ Мунипов А. Фермата. Цит. изд. С. 398.

²⁶ Мунипов А. Фермата. Цит. изд. С. 409–410. Сохранено написание имени Гласса, данное в источнике.

Здесь выразились два параллельных видения картины бытия: в телескоп и в микроскоп. Два параллельных измерения в одной ритмической конструкции — яркая, можно сказать, знаковая черта образности Карманова. Двойная оптика заключается в соединении континуальности и дискретности временного процесса: надмирный макромасштаб телескопа — в непрерывно «тянущейся» звучности, а под микроскопом — в четкой ритмической пульсации и репетитивном квази-остинато мельчайших паттернов — микромасштаб. У Карманова паттерны постоянно меняются, а общий процесс представляет собой непрерывно обновляющиеся группы мелодических формул (в отличие от типовых фактур, таких как аккордовые фигурации, Филипа Гласса в фильмах Годфри Реджио).

Композиция «GreenDNK» написана специально для ансамбля «Opus posth» («Академия старинной музыки»). В ее названии обыгрывается созвучность с фамилией руководителя ансамбля «Opus posth» Татьяны Гринденко.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZJRV21vRGnU>

Павел Карманов — «GreenDNK»

*Камерный оркестр «Солисты Нижнего Новгорода», дирижер
Максим Емельянычев*

У Павла Карманова есть очевидная предрасположенность к масштабным вокально-симфоническим ораториальным жанрам. Она проявилась в его успешном участии в коллективном мегапроекте «Страсти по Матфею-2000» к юбилею Баха, где ему было поручено написать хоровой финал. Эта партитура Карманова лишней раз доказывает органическую приложимость минималистской эстетики к монументальным формам. В ней ярко проявилось пространственное мышление композитора: он убедительно выстраивает макрозвучности в динамичном взаимодействии хорового и оркестрового планов, использует монтажные переключения, перепады высот и плотностей звуковых масс при сохранении стабильной ритмической пульсации, демонстрирует способность музыки выражать время, способность «слышать» процесс движения времени, открытого в бесконечность, и тем самым создавать картину глобального, космического масштаба.

MP3

http://sias.ru/upload/music/2022-27/Katunyan_07_Karmanov_Spi_moe_serdtse_usni.mp3

**Павел Карманов — «Спи мое сердце, усни» для солистов,
трех хоров и оркестра (из проекта «Страсти по Матфею-2000»)**
*Солисты, ансамбль «Opus posth.», ансамбль «Сири»,
ансамбль ударных Марка Пекарского*

Владимир Николаев

Владимир Николаев (р. 1953) менее всего определяется как минималист, но по методу композиции, кругу исполнителей, по участию в одних и тех же проектах и фестивалях «Альтернатива», по концептуальности и культурной открытости он близок минималистам, или, по крайней мере, позиционируется параллельно с ними.

Николаев работает в жанрах камерно-симфонической и электроакустической музыки, в области мультимедиа и инструментального театра. Ряд его сочинений написан для фольклорных ансамблей, рок-групп, электроники. Он участвовал в коллективных проектах «Страсти по Матфею-2000», опера «Царь Демьян», балет «Полифем», «Реквием без границ». Автор музыки к мультимедийным проектам и приношения Джими Хендриксу «The Sinewaveland» (написано по заказу Сиэтлского симфонического оркестра). Участник «Варшавской осени-2005», фестивалей современной российской музыки в Айове, Сиэтле, Сан-Франциско, Вене и других городах мира, международных московских фестивалей «Московская осень», «Альтернатива», «Московский форум», «Территория», «Дягилевские сезоны».

В конце 80-х я переживал творческий кризис. Не хотелось писать новые сочинения, похожие на старые. Но в каких выразительных средствах искать качественного скачка – не было ясно. И представившуюся в начале 90-х возможность серьезно заняться электроакустической музыкой я воспринял как глоток свежего воздуха. С 1992-го по 1995 год я работал почти исключительно в жанре электроакустической музыки. И многие жанровые черты, да и сам способ мышления, свойственный электроакустической музыке, вскоре в том или ином виде перекочевали в мои новые акустические сочинения²⁷.

Главное для Николаева — это мышление не на уровне отдельных звуков или музыкальных фраз, состоящих из тех же звуков, а оперирование музыкальными объектами. Такими объектами в электроакустической музыке может быть практически всё звучащее: и скрип двери, и смех, и шум моря, и фрагмент какой-нибудь симфонии.

...И для меня оказалась естественной попытка перенести оперирование звуковыми объектами в лоно акустической музыки. Акустическая музыка заимствует у электроакустической некоторые черты, которые ей, казалось бы, совсем не свойственны. Например, игра с разными пространствами. То, что элементарно

²⁷ Из выступления В. Николаева композиторском семинаре в Сиэтле (февраль 2002 года).

делается в компьютере при помощи реверберации, дилэев, фильтров и т. д., оказывается возможным как-то преломить в едином пространстве сцены²⁸.

«Жи́раф» — композиция для чтицы, кларнета и электроники на стихи Николая Гумилева (2000). Одни и те же строфы Валентина Пономарева читает в разных характерах, чтобы из этих превращений выстроить череду изящных моноспектаклей. Композитор, как режиссер, остается за кадром, его работа — это структура (череда масок), электронные контрапункты-отражения. Тема — голос Пономаревой. Вариации — смена артикуляции, темпа, ритма чтения, смена тембровых оттенков голоса, интонации, рисунка голосовых модуляций, динамики. Все это делает актриса. Композитор меняет фон, акустическую среду, глубину пространства.

В основе музыкальной концепции — лирическое стихотворение Николая Гумилева «Жи́раф», текст которого стал материалом для интонационных вариаций. Голос несколько раз прочитывает-пропеваает-проигрывает одни и те же строки, всякий раз «надевая» новые маски — маски лжи, таинственности, плача, смеха и др. Роль кларнетиста в дуэте также многозначна и изменчива. Он то выступает в роли бесстрастного комментатора происходящего, то передает своей игрой непосредственную реакцию слушателя, то входит в тесное взаимодействие с героиней, вторя ей или, наоборот, контрастно контрапунктируя.

Сочинение было написано специально для известной авангардной, джазовой певицы Валентины Пономаревой в расчете на ее уникальные вокальные и актерские данные. Все звуковые треки, из которых состоит композиция, были записаны ею и кларнетистом, лауреатом международных конкурсов Кириллом Рыбаковым²⁹.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2022-27/Katunyan_08_Nikolaev_Zhiraf.mp3

Владимир Николаев — «Жи́раф» для голоса, кларнета и электронной фонограммы

Валентина Пономарева (голос), Кирилл Рыбаков (кларнет)

Электронные средства Николаев использует применительно к фольклорному ансамблю. В произведении «Улари удила» для ансамбля Дмитрия Покровского (1997) Владимир Николаев выступает как композитор-демиург. Он создал язык некоего вымышленного этноса, точнее — смоделировал звучание его речи вне понимания ее смысла. «Внесмысленный» метаязык и, соответственно, мифологиза-

²⁸ Там же.

²⁹ Там же

ция этноса — тема, исходящая из самих условий написания музыки для фольклорного ансамбля и магнитофонной плёнки. «Я в своем сочинении пытался набрести на новые музыкальные идеи, найти новые краски, новое звучание, радикально не ломая близкие исполнителям традиции», — поясняет композитор.

Мифический птичий язык *улари удила* живет сам по себе в ладу с природой. Вместе с ней он сливается в единый звуковой ландшафт. «Внесмысленность», беспредметность оборачиваются новаторской стороной: через них открывается нечто *вечно человеческое* в звуке голосов, в пластике их интонаций в живом пространстве (близко — далеко)... Удивительно пересечение с поэтами-футуристами:

Слова, что для меня было очень важно, придумывались не до и не после, а одновременно с музыкой и, можно сказать, являются ее неразрывной частью, хотя помимо фонического звучания текста, в нем часто возникают неясные, размытые смысловые ассоциации³⁰.

Кажется, мечты поэтов начала XX века шагнули через столетие от стадии экспериментов к воплощению современными композиторскими технологиями. Идея объединить «этно» и «техно» закономерна для композитора-электронщика конца XX века. С одной стороны, Николаев применяет элементы аутентичного фольклору минимализма для создания целого из кратких попевок. С другой — он работает с речевыми фонами как с абстрактными объектами на границе тонов и шумов, применяя электронику деликатно, как фоновый компонент.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2022-27/Katunyan_09_Nikolaev_Ulari_udila.mp3

Владимир Николаев — «Улари удила»

Ансамбль Дмитрия Покровского, электроника

В коллективном проекте Курентзиса «Реквием без границ» на фестивале «Территория-2008» Николаев выбрал *Sanctus* и *Nosanna in excelsis*.

В работе над партитурой Реквиема Владимир Николаев не ставил задачу вписаться в стиль Моцарта, равно как и противопоставить ему авангардные достижения. Николаев решил просто пойти за Моцартом, не контрастируя с ним. Подход избран в высшей степени деликатный: композитор сохранил состав оркестра Моцарта, приемы

игры, какие были во времена Моцарта, фактурные идеи, заимствованные у Моцарта и музыки его времени. Получилось просто, без нажима, несколько таинственно и очень светло. В минималистском разделе Hosanna, основанном на повторении краткой попевки, музыка воспринимается как чистое излучение света.

Для Николаева музыкальная субстанция первична, концепты не оттесняют её на второй план. Главное — высокая простота, тщательная отделка деталей, легкое дыхание материала и формы. И еще, как пишет композитор, «желание написать музыку, которая вызвала бы у человека просто добрую улыбку, улыбку просветления»³¹.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2022-27/Katunyan_10_Nikolaev_Sanctus.mp3
Владимир Николаев — Sanctus и Hosanna для хора и оркестра
 Дирижер Теодор Курентзис

На примере музыки российских минималистов первой и второй волны можно видеть, что так называемый минимализм в русской музыке имеет весьма самобытные свойства, отличающие его от изначального — американского образца:

концептуальность, акцент на культурологии, на философии европейской истории музыки и культуры в целом;

включение языковых элементов исторических стилей;

концепция «*новый кантус — новый комментарий*»;

ритуальность, интерактивность;

использование приемов музыкального языка и различных техник структурирования — как исторических, включая средневековые (гокет, органум, мензуральный канон, циклы канонов), а также барочные и классицистские, так и авангардных (сонористика, алеаторика, своего рода сериализм);

репетитивность не является обязательным атрибутом минимализма; определяющей становится структура нелинейного времени и автономный звук;

паттерны — отнюдь не всегда первоэлементы музыкального языка; нередко паттерны развернутые и даже циклические;

новый структурализм; методы организации материала — всегда индивидуализированные, исходящие от концепции вещи. Принципы

организации — подчас очень строгие: «ни одной свободной ноты» (Мартынов);

за минималистской конструкцией стоит некий культурологический дискурс, некая культурно-историческая концепция.

Понятие минимализма, охарактеризованное в начале статьи, имеет весьма не прямое и неоднозначное отношение к показанным в настоящей статье произведениям, так как всех их свойств оно не охватывает.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Екимовский В.* «Макроминимализм» // Миф. Музыка. Обряд / Редактор-составитель М. Катунян. М.: Композитор, 2007. С. 312–314.
- 2 [Катунян М.] Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» // Теория современной композиции. Гл. 15. М.: Музыка. 2005. С. 465–488.
- 3 *Катунян М.* «Ночь в Галиции»: обряд, игра, перформанс // Ночь: Ритуалы, искусство, развлечение / Ред.-сост. Е. Дуков. М.: ЛЕНАНД, 2009.
- 4 *Катунян М.* Пение, игра и молитва: григорианский кантус в произведениях В. Мартынова // Обсерватория культуры. 2010. № 4. С. 78–86.
- 5 *Катунян М.* «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова // Обсерватория культуры. 2011. № 2. С. 53–57.
- 6 *Катунян М.* Структурная археология Владимира Мартынова // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 3. С. 73–84. <http://gnesinsjournal.ru/содержание-2017-3>.
- 7 *Кром А.* Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх. Нижний Новгород: Гладкова, 2004.
- 8 *Мунипов А.* Фермата: разговоры с композиторами. М.: Новое издательство, 2019.
- 9 *Поспелов П.* Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.
- 10 *Wilson T.* Russian Minimalist Music: a 'Maximalist' Approach // Искусство музыки. Теория и история. № 25. 2021. Р. 9–27.
- 11 *Zagny S.* Extended Theory of Imitation and Canon, or New Methods in Transforming Proposta into Risposta // Journal of Moscow Conservatory / Научный вестник Московской консерватории. 2022. Vol. 13. Issue 2 (June 2022). Р. 382–403.

REFERENCES

- 1 *Ekimovskiy V.* 'Makrominimalizm' ['Macrominimalism'] // Mif. Muzika. Obryad [Myth. Music. Ritual] / Ed. by M. Katunyan. Moscow: Kompozitor, 2007. P. 312–314.
- 2 [Katunyan M.] Minimalizm i repetitivnaya tekhnika. 'Novaya prostota' [Minimalism and repetitive technique. 'New Simplicity'] // Teoriya sovremennoy kompozicii [Theory of Contemporary Composition]. Chapter 15. Moscow: Muzika. 2005. P. 465–488.
- 3 *Katunyan M.* 'Noch' v Galicii': obryad, igra, performans [*Night in Galicia*: ritual, game, performance] // Noch': Rituali, iskusstvo, razvlechenie [Night: Rituals, Art, Entertainment] / Ed. by E. Dukov. Moscow: LENAND, 2009.
- 4 *Katunyan M.* Penie, igra i molitva: grigorijskiy kants v proizvedeniyakh V. Martinova [Singing, play and prayer: Gregorian cantus in V. Martinov's works] // Observatoriya kul'turi [Observatory of Culture]. 2010. No. 4. P. 78–86.
- 5 *Katunyan M.* 'Novoe sakral'noe prostranstvo' Vladimira Martinova [Vladimir Martinov's 'New Sacred Space'] // Observatoriya kul'turi [Observatory of Culture]. 2011. No. 2. P. 53–57.
- 6 *Katunyan M.* Strukturnaya arkhologiya Vladimira Martinova [Vladimir Martinov's structural archaeology] // Sovremennie problemi muzikoznaniya [Contemporary Problems of Music Scholarship]. 2017. No. 3. P. 73–84. <http://gnesinsjournal.ru/soderzhanie-2017-3>.
- 7 *Krom A.* Filosofiya i praktika amerikanskogo muzikal'nogo minimalizma: Stiv Raykh [Philosophy and Practice of American Musical Minimalism: Steve Reich]. Nizhny Novgorod: Gladkova, 2004.
- 8 *Munipov A.* Fermata: razgovori s kompozitorami [Fermata: Conversations with Composers]. Moscow: Novoe izdatel'stvo [New Publishing House], 2019.
- 9 *Pospelov P.* Minimalizm i repetitivnaya tekhnika [Minimalism and Repetitive Technique] // Muzikal'naya akademiya. 1992. No. 4. P. 74–82.
- 10 *Wilson T.* Russian Minimalist Music: a 'Maximalist' Approach // Iskusstvo muziki. Teoriya i istoriya [Art of Music. Theory and History]. No. 25. 2021. P. 9–27.
- 11 *Zagny S.* Extended Theory of Imitation and Canon, or New Methods in Transforming Proposta into Risposta // Journal of Moscow Conservatory / Научный вестник Московской консерватории. 2022. Vol. 13. Issue 2 (June 2022). P. 382–403.

