

НАЦИОНАЛЬНО-ОБРАЗНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ РЕПЕТИТИВНОЙ ТЕХНИКИ В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX–XXI ВЕКОВ

Репетитивная техника сформировалась и получила широкое распространение в американском постминимализме. Ее применение в европейской музыке, в зависимости от национально-ментальной специфики, рождает весьма далекие от первичных концепций композиторские и исполнительские решения. П. Поспелов, анализируя пьесу Т. Райли «In C», выявляет существенные различия в европейской и американской трактовке музыкального времени: «Минималистическая процессуальность не имеет ничего общего с европейским «развитием» и его «финальной» логикой. Она отторгает формулу «от — через — к», ей более свойственно «всегда в». Такой же эффект созерцания бесконечной изменчивости всего сущего характерен для других пьес композитора: наполненной мистическим хрустальным звоном «Desert of Ice» из цикла «Shri Camel», психоделической «A Rainbow in the Curved Air» на основе джазовых гармоний, праздничной «Happy Ending» — в quasi-пасторальных зовах-призывах разнообразных духовых инструментов и в архаическом звучании органа.

Знаменитая пьеса С. Райха «Piano Phase», в которой апробирована техника фазового сдвига на основе репетитивного метода, рождает визуально-геометрический эффект движения безупречных центростремительных кругов.

Шведские композиторы и исполнители из широкого образного спектра, присущего репетитивной музыке, выбирают то, что резонирует их мировосприятию. Образный строй произведений преимущественно

выдержан в рамках присущей шведам «охранительной тенденции», лишенной урбанистических примет (которые неизменно — явно или подспудно — присутствуют в американской традиции). Как правило, слушатели ассоциируют звучание с плеском волн, атмосферной вибрацией, птичьим щебетом. В хоровой секвенции «Villarosa Sarialdi» шведского композитора Т. Еннефельта репетитивная техника органично сочетается с обертоновым слышанием и фонематическим (квазиитальянский язык) подходом к словесному тексту, акустически обогащающим звучание.

Спектр исполнительских приемов включает: 1) «качание» гармоний мажоро-минора в микродинамических градациях pp<p; 2) унификацию способа звукоизвлечения, единство артикуляционного приема, эмоциональную ровность, безукоризненный баланс голосов; 3) сочетание микродинамики с обширными волнами динамических нарастаний и спадов; 4) единство артикуляционного комплекса внутри паттерна и контраст его моделей, принадлежащих различным паттернам; 5) технику разрастания унисона до кластера. Сочетание этих приемов обуславливает «естественность дыхания», «натуральность», «природность» звучания, которое символизирует целостность, эманулирующую миллиардами жизненных пульсаров, и отражает специфику шведской национальной ментальности, в которой любовь к природе занимает приоритетную позицию.

Среди наиболее значительных представителей «венгерской ветви» минималистов, работающих в репетитивной технике, — композитор Ласло Шари. Национальный колорит в его инструментальной пьесе «Kotyog-k egy korsban» создается благодаря венгерскому «обратному пунктиру» (характерному для жанра чардаша), который тщательно акцентируется каждым из исполнителей.

Еще более разительны образные трансформации репетитивной техники в композиторской и исполнительской практике музыкантов постсоветского пространства. Крупнейшими композиторами, обратившимися к рассматриваемому методу, являются А. Пярт и В. Мартынов. «Внеиндивидуальность» в творчестве А. Пярта исследователи (В. Грачев, М. Катунян, К. Заморникова и др.) связывают с проявлением религиозного начала. Устойчивое ощущение «культурной глубины» — результат

творческого переосмысления автором огромного количества композиционных техник (от средневековья до XX века) как культурных артефактов, привносящих в сочинение аромат истории.

Специфическая реализация А. Пяртом репетитивной техники во «Fratres» (аддиция как интонационное разрастание изнутри паттерна) создает все предпосылки для насыщения исполнительской интерпретации экспрессией, пассионарностью, которые не свойственны звучанию минималистических произведений американской и шведской ветвей. Интерпретация Кремера — Джаррета будто «высвобождает» пассионарный потенциал, скрытый внутри паттерна. Исполнители избирают тип интонирования, основанный на максимальном интонационном сопряжении, на взаимодействии центробежных (в интонировании) и центростремительных (в формообразовании) интенций. Этот процесс «усугубляется» тем, что голоса (бурдон, *Tinnabuli*, *vox principalis*, *vox organalis*) не закрепляются за отдельной партией, а «кочуют» от скрипача к пианисту (и наоборот), часто совмещаясь у одного исполнителя. Поэтому интонационно-драматургический сюжет преимущественно «раскручивается» вокруг концептуальной оси внутри каждой партии, что сообщает исполнению дополнительную напряженность. В образно-ассоциативной плоскости этот принцип словно олицетворяет ветер времени, вздымающий пыль ушедших веков. И ритуурнели — как тяжелый шелест перевернутой страницы судьбы...

Сходным образом применяет репетитивную технику В. Мартынов. В его произведениях («Страстные песни», «Осенний бал эльфов», «Послеполуденный отдых Баха») паттерн вырастает до размеров периода, что позволяет композитору в качестве исходного материала композиции использовать определенную стилистическую модель, оперировать языковыми и семантическими категориями прошлого и настоящего. Исполнители, реализуя замысел композитора, должны подключить весь свой профессиональный опыт, чтобы не только вместить свое представление о том или ином стиле в лаконичную и емкую стилистическую модель, но отдельным приемом, характерным оборотом разбудить ассоциативную память слушателя, приоткрыть перед ним завесу времени.