

ІІІ. ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА СУЧАСНИЙ СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

Анастасія Микрюкова

СТРУКТУРА ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ И ФОРМА ДЛЯ СЛУШАТЕЛЯ В ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕСАХ ФИЛИПА ГЛАССА

Филип Гласс – один из самых популярных современных композиторов, но его популярность носит двойственный характер: с одной стороны, музыку Гласса охотно слушают, играют и записывают; с другой стороны, профессиональным музыкантам она часто кажется примитивной, поскольку композитор обычно пользуется нарочито упрощенными фактурными формулами и гармоническими оборотами. Эта двойственность ставит музыковеда, который хочет изучить творчество Гласса, в неловкое положение. Кажущаяся простота музыкальных средств не дает ему возможности находить что-то новое в гармоническом языке или фактурной организации и заставляет сразу же переходить к рассуждениям о философских концепциях пространства и времени, которые все-таки не являются основными инструментами музыковедческого анализа.

Актуальность данной статьи обусловлена ощущением, что музыка Гласса организована не так просто, как кажется на первый взгляд. Углубление в особенности использования репетитивной техники композиции, используемой Глассом, позволит приблизиться к пониманию стилистической неповторимости и профессионального мастерства этого композитора.

Цель настоящего исследования – выявить действие принципа повторности на разных уровнях организации музыкального материала в фортепианных произведениях Гласса и предложить новое средство для отражения результатов анализа.

Новизна предлагаемого подхода к анализу заключается в том, что для систематизации его результатов используется метод визуальной презентации.

Вероятно, первым отечественным музыковедом, который обратился к изучению проблем, связанных с минимализмом и репетитивной техникой, а также сопоставил эти два понятия, стал П. Г. Поспелов. Различия между минимализмом и репетитивной техникой как явлениями, относящимися соответственно к областям эстетики и музыкальной композиции, он описал в несколько парадоксальной форме: «Термины „минимальная” и „репетитивная” музыка нередко употребляются как синонимы. Это потому, что у людей Бога нет, а раз Бога нет, то все дозволено. На самом

деле эти понятия различны и лежат на разных уровнях подхода к музыкальным явлениям» [1]. Цитируемая статья послужила импульсом для дальнейших исследований и уточнений терминологического аппарата, используемого при анализе репетитивной техники.

Способ организации музыкального материала, о котором пишет Поспелов, стали систематически использовать во второй половине XX века. Его главная особенность заключается в том, что музыка звучит достаточно долго, а изменений в ней происходит совсем немного. Поэтому даже самые незначительные изменения сразу слышны и заметны. Множество повторов с минимальными изменениями переросло в технику, которую стали называть репетитивной (соотечественник Гласса Стив Райх характеризует такой способ письма как «технику минимальных изменений» [2]).

Большое количество музыки с небольшим количеством изменений вызывает у слушателя аналогию с большим пространством, которое организовано при помощи небольшого количества предметов. В архитектуре и дизайне такой способ организации пространства назвали минимализмом, и со временем это название – уже в качестве метафоры – проникло в музыкальную критику и музыкознание. Эта метафора ориентирует на непосредственное, как бы наивное восприятие музыки и наталкивает на размышления о философии пространства и времени. Кроме того, все композиторы, которых причисляют к минималистам, категорически возражают против такого названия, и Гласс в их числе. В своей статье Петр Поспелов определяет минимализм – как «концепцию, философскую и творческую, нашедшую свое воплощение в музыке, но которую вполне допустимо рассматривать и на нескольких общих, внемузыкальных уровнях» [1]. При этом репетитивная техника реализуется на уровне собственно музыкальных средств и нуждается скорее в музыковедческом осмыслении, которое конкретизирует философские понятия, чем в философском обобщении.

В нашей статье будут фигурировать две пары понятий – это, во-первых, репетитивная техника письма и минимализм, и, во-вторых, форма и структура. Различия между понятиями, образующими первую пару, достаточно обозначить так, как это сделал Поспелов, а относительно второй пары необходимы комментарии.

Формой, в соответствии с концепцией, которая господствовала в европейской философии от Аристотеля до Канта включительно, можно считать логический принцип организации материала – в частности, музыкального. Под влиянием формы как принципа материал приобретает

определенную структуру. Иными словами, структуру мы понимаем как конкретный результат воздействия общего принципа на музыкальную «материю». Действие общего логического принципа организации музыкального материала в музыке Гласса легко воспринимается любым слушателем: практически непрерывная последовательность повторов представляется слуху сплошным потоком, который либо не меняет направление движения, либо меняет, но редко.

Структура же – взаимное расположение и связь между составляющими музыкального произведения. Восприятие структуры слушателем сильно зависит от того, как ее преподнесет исполнитель или музыковед-аналитик. Именно детализация структур, возникающих в результате действия повторности (репетитивности) как основного принципа, представляет, как нам кажется, основную трудность.

Теперь перейдем к трем фортепианным произведениям Филипа Гласса, на материале которых мы намерены осветить особенности использования репетитивной техники этим композитором: *Opening* (1982), *Mad Rush* (1989) и *Wichita Vortex Sutra* (1999). Первые два были написаны в период, когда композитор старался сделать свою музыку доступной для более широкого круга слушателей. Кстати, *Opening* – первая часть цикла *Glass works*, которую композитор специально написал для популяризации своего музыкального языка. *Wichita Vortex Sutra* возникла как сопровождение к одноименной поэме Аллена Гинзберга. С одной стороны, стремление к понятности привело к сознательному упрощению музыкальных средств, но с другой стороны, позволило сосредоточиться на различных способах организации повторов.

Пьеса *Opening* воспринимается «наивным» (эмпирическим) слушателем как однородный музыкальный поток без контрастных эпизодов и с минимальными изменениями высотных параметров на основе неизменной ритмо-фактурной формулы. Структура для «наивного» слушателя выглядит примерно, таким образом, как это представлено на схеме 1:

Схема 1.



В её основе лежат четырехтакты – они объединяются в три секции. Поскольку они не контрастны, на схеме им присвоены разные оттенки серого цвета. Кроме того, слушатель четко воспринимает смену трех абсолютно одинаковых по протяженности больших блоков, в каждом из

которых по три секции. Из бесед со слушателями выясняется, что у них возникает ощущение движения по замкнутому кругу.

Иное понимание складывается у *исполнителя* этой пьесы. Ему приходится в первую очередь обращать внимание на менее заметные повторы мелких структурных элементов, из которых складываются секции и блоки, как это представлено на схеме 2:

Схема 2.



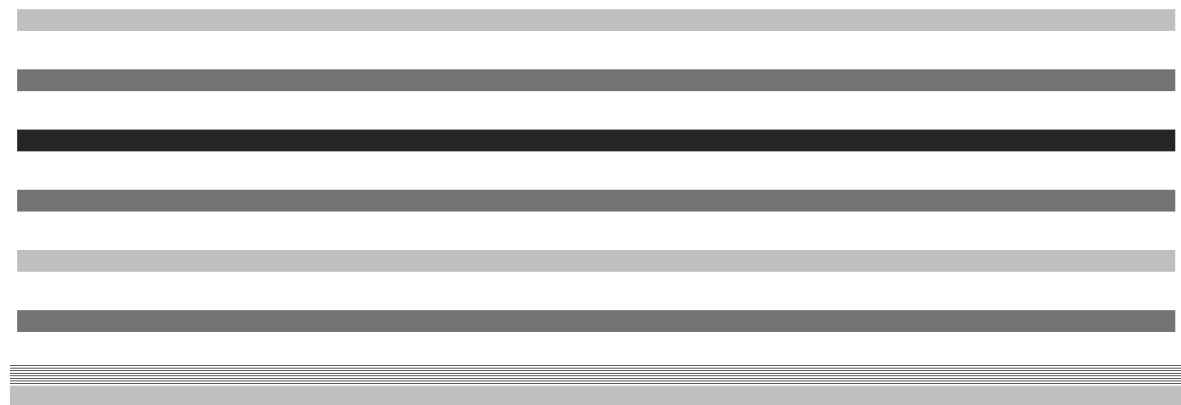
Каждая «трехэтажная» секция (верхний голос двигается триолями, средний – дуолями, а в нижнем тянутся длинные ноты) состоит из четырех четырехтактовых ячеек. В конце каждой ячейки происходит небольшое, но заметное изменение – меняется нота в басу. На схеме каждая ячейка отмечена собственной заливкой, разные оттенки которой соответствуют изменению аккорда или количества нот в нижнем голосе. В третьей секцией последний четырехтакт (плотная темная сетка) на всех трех «этажах» отличается от предыдущих, поскольку появление соль минорного трезвучия вносит принципиально новую гармоническую краску. Фактурная формула, лежащая в основе текста, который нужно выучить исполнителю, очень несложная, и в первую очередь нужно освоить сложную систему повторов и изменений.

Mad Rush – еще одно известное произведение Филипа Гласса, оно написано в честь визита Далай-Ламы в Нью-Йорк. Это произведение похоже на *Opening* тем, что в его начале используется идентичная фактурная формула, только в одноимённом мажоре. Но если в *Opening* нет контрастных разделов, то в *Mad Rush* они есть. Для слушателя произведение может выглядеть как лента или (звуковой) поток, меняющий плотность и скорость течения. Если выделить основные разделы произведения и расположить их друг под другом, то получится картина, представленная на схеме 3.

Первый блок (светло-серый) имеет фактуру, как в *Opening*, следующий (более темный) – поток шестнадцатых, который

контрастирует со спокойным движением восьмых, и третий (темно-серый) – объединение фактурных формул двух первых блоков. В коде, которую обозначил этим словом сам композитор, появляется новый фактурный элемент – мелодия (светлая горизонтальная полоска), звучащая на фоне фактурной формулы первого блока. В произведении есть еще вступительный материал (4 такта), используемый далее в качестве соединительного. На этой схеме он не представлен.

Схема 3.

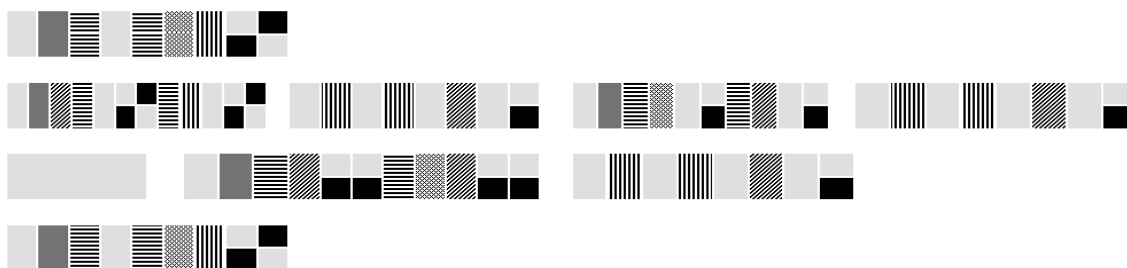


Надо признаться, что приведенная графическая схема едва ли имеет значительные преимущества перед традиционной буквенной – разве что в отношении наглядности. Гораздо больше пользы, на наш взгляд, может принести более детализированная картина, адресованная исполнителям. В ней отражены повторения с изменениями или без них, которые происходят внутри повторяющихся секций. Объяснять эти повторы словами очень сложно, гораздо проще воспользоваться визуальной схемой. Размер данной статьи позволяет привести только схему третьего блока, где происходит объединение фактурной формулы двух предыдущих (см. схему 4):

Схема 4.



Wichita Vortex Sutra – наиболее сложный случай композиционной организации. В произведении есть обрамление (оно отличается по фактуре от всего остального), целеустремленное движение приводит к кульминации, которая дает еще одну смену фактуры, и затем спад после кульминации, немного более короткий, чем подъем. На схеме 5 представлено чередование и комбинирование гармонических последовательностей в каждом из пяти разделов пьесы:

Схема 5.

Исполнитель столкнется здесь с проблемами уже на синтаксическом уровне, поскольку в некоторых секциях комбинируются разные фактурные формулы и гармонические обороты. Гласс по-разному комбинирует одни и те же аккордовые последовательности и фактурные формулы. Все большие блоки, кроме последнего, скомпонованные одним и тем же способом: комбинирует разные элементы вступления, меняя фактурную формулу.

Детализированный анализ с использованием визуальных презентаций позволяет увидеть очень важную особенность репетитивной техники, которая не вполне отчетливо воспринимается на слух. Слух говорит нам о том, что репетитивная техника делает повторность чуть ли не тотальной, но не превращает ее в остинатность. Визуальный анализ показывает, что повторность действительно используется на всех уровнях музыкальной организации, но на каждом из них по-разному, а небольшие и регулярно повторяющиеся изменения усиливают ее действие. И, Необходимо подчеркнуть, что визуальные презентации оказываются, в случае с репетитивной техникой, эффективными инструментами анализа – как исполнительского, так и теоретического.

1. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Журнал «Советская музыка». – 1992. URL : <http://www.proarte.spb.su/ru/komposers/music-articles/spec1992/19920001.htm>. (дата обращения: 15.11.2016).
2. Reich S. Music as a Gradual Process. URL : <http://ccnmtl.columbia.edu/draft/ben/feld/mod1/readings/reich.html>. (дата обращения: 15.11.2016).

Микрюкова Анастасия. «Структура для исполнителя и форма для слушателя в фортепианных пьесах Филипа Гласса». Рассматривается повторность на разных уровнях организации музыкального материала в фортепианных произведениях Филипа Гласса. Упрощение других музыкальных средств позволяет сосредоточиться на структуре как способе организации повторов. Визуальная презентация предлагается в качестве нового средства для отображения результатов

анализа. Она позволяет показать, что повторность используется на всех уровнях музыкальной организации, но на каждом из них по-разному, а небольшие и регулярно повторяющиеся изменения усиливают ее действие.

Ключевые слова: визуальная презентация, минимализм, репетитивная техника, структура, Филип Гласс, форма.

Мікрюкова Анастасія. Структура для виконавця та форма для слухача у фортепіанних п'єсах Філіпа Гласса. Розглядається повторність на різних рівнях організації музичного матеріалу в фортепіанній творчості Філіпа Гласса. Спрощення музичних засобів і це дозволило зосередитися на структурі як способі організації повторів. Візуальна презентация пропонується в якості нового засобу відображення результатів аналізу. Вона дозволяє показати, що повторність використовується на всіх рівнях музичної організації, але на кожному з них по-різному, а невеликі і регулярно повторювані зміни підсилюють її дію.

Ключові слова: Візуальна презентация, мінімалізм, репетитивна техніка, структура, Філіп Гласс, форма.

Mikryukova Anastasia. The structure for the performer and the form for the listener in the piano works by Philip Glass. Repetition is considered at different levels of the organization of musical material in the piano works by Philip Glass. Simplification of other music means allows focusing on the structure as a means of repetition. Visual presentation is proposed as a new tool for displaying analysis results. It allows to demonstrate that repetition is used at all levels of the structural organization, but differently at each of them, and slight and regularly recurring changes intensify the effect of repetition.

Key words: Form, minimalism, Philip Glass, repetitive technique, structure, visual presentations.

Екатерина Мирошниченко

**ОБРАЗНО-ИНТОНАЦИОННАЯ ИДЕЯ
ЭТЮДА-КАРТИНЫ ОР. 39 № 6 А-MOLL С. В. РАХМАНИНОВА
И ЕЕ КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСИЯХ**

Актуальность темы. Этюды-картины С. В. Рахманинова принадлежат к наиболее исполняемой части пианистического репертуара. Подобная популярность объясняется как привлекательностью самого рахманиновского творчества, так и глубоким внутренним содержанием пьес, принадлежащих к особому жанру, столь интенсивно и самобытно разработанному композитором.