

Маргарита Катунян
(Москва, Россия)

Сакральный канон как архетип минималистской композиции

Осмысление европейской культурой своей истории и осознание постантичного периода как единого заканчивающегося двухтысячелетнего цикла близится к своему итогу. Закономерно пристальное внимание к его начальным импульсам, направившим развитие культуры в то русло, в котором мы сейчас пребываем. Оно продиктовано не праздным интересом. Еще в 20-е годы Николай Бердяев обозначил XX век как “Новое средневековье”, а в конце 90-х София Губайдулина сказала: “Мы сейчас переживаем период архаики”. Все сильнее проступает единая сущность даже казалось бы крайностей – авангарда и архаики, тем более связь композиции постмодерна со своими истоками – архаической древностью и средневековьем – становится очевидной уже благодаря прямым перекличкам. Эта связь отчетливо проявляется в выходе постмодерной композиции к типу творчества, крайне напоминающему канонический тип. Континуальные временные структуры, формульное или кантусное письмо – все это восходит к древним архетипам средневековья, европейской и внеевропейской архаики: метафизическое, мифологическое время, внеавторский тип творчества, кантусное – комментирующее мышление.

I. Сакральный канон как архетип. Временная структура

Сакральный канон сформировался в ритуале, во взаимосвязи слова, пения и действия. Структура ритуала – это структура синкретического целого и всех его составляющих. Это структура сакральная. Она упорядочивает его время и пространство синкретического целого, уподобляет его сакральному первообряду как архетипу. Периодическое совершение ритуала – это воспроизведение первообряду, циклическое возвращение к изначальному сакральному действию, времени и пространству. Как пишет Мирча Элиаде, “любое *реальное* действие, то есть любое повторение действия-архетипа, прерывает непрерывность, устраняет мирское время и осуществляет переход к времени мифологическому” – то есть сакральному¹. Время мифологическое – это время внеисторическое, надличностное, внепсихологическое. В нем нет переживания линейной последовательности “от... – к ...”. Оно есть пребывание “всегда в ...”. В нем сливается осязаемое “сейчас” с метафизическим “всегда”. С устранением мирского времени достигается уравнивание мифологического “всегда” с мифологическим “сейчас”. О мифологическом, сакральном времени и пространстве нам позволяют судить канонические тексты и формы их артикуляции.

1. Текстовые структуры

Владимир Мартынов в книге “Пение, игра и молитва в древнерусской богослужебно-певческой системе” ввел понятия *молитвенный континуум*, а также связанные с ним понятия *текстовый континуум* и *мелодический континуум*². В основе континуальности он рассматривает принципы формульности, повторности, вариантности и комбинаторики. Однако система этих фундаментальных понятий не ограничивается в своем действии лишь названной в заглавии областью. Она приложима к западноевропейскому богослужебному пению и самым разным древним текстам. Если мы обратимся к литургическим текстам, гимнам, молитвам, а также ветхозаветным книгам – Псалтыри, Плачу Иеремии, Песни песней, Книге Экклезиаста и другим, чтобы исследовать их временную структуру, то мы увидим, что в священных текстах время предстает как континуум. Причем континуум не аморфный, но структурированный особым, единым для многих текстов образом. Его структура дискретна и циклична. Он складывается по принципу репетитивности, который можно обозначить как *принцип ряда*. Мы увидим, в частности, что смысловое развертывание текста осуществляется через многократное повторение смысловой и структурной формулы, а также в перечислении подобных ей – *рядоположенных*, то есть разных, но сходных по смыслу, структуре и протяженности – синтагм. Синтагмы подобны клеймам на

иконе, изображающим отдельные эпизоды жития. Каждая синтагма, как и каждое клеймо, самодостаточно и равна всякой другой, а все вместе равны начальной как исходному архетипу. Повторение, точное или вариантное, – простейшее средство и непереносимое условие создания гомогенного единства и континуальности. Они достигаются, как показывает Мартынов, путем простого повторения *Иисусовой молитвы* в православной традиции³, но так же, как мы видим, и чтение Розария девы Марии строится на произнесении трижды по 50 раз молитвы *Ave Maria, gratia plena...* у христиан католической традиции. Молитвенный цикл Розария в честь Пресвятой Девы Марии (150 *Ave Maria* и 15 *Pater noster*) сопровождается медитацией о 15 таинствах из жития Иисуса и Богородицы.

Принцип ряда как вариантное повторение прослеживается почти во всех молитвенных и литургических текстах. На нем построены все литании, он нередко встречается в текстах Ветхого завета. Книга Экклезиаста содержит ряды строк с повторяемой смысловой структурой. Например, глава 3 состоит из ряда бинарных оппозиций:

Время плакать и время смеяться,
время сетовать и время плясать;
время разбрасывать камни и время собирать камни,
время обнимать и время уклоняться от объятий...

Принцип ряда прослеживается в Псалмах Давида. Псалом 149:

Да веселится Израиль о Создателе своем;
сыны Сиона да возрадуются о Царе своем;
да хвалят имя Его с ликами;
на тимпане и гусях да поют Ему...

Или псалом 150:

Хвалите Бога во святыне Его,
хвалите Его на тверди силы Его.
Хвалите Его по могуществу Его,
хвалите Его по множеству величия Его.
Хвалите Его со звуком трубным,
хвалите Его на псалтири и гусях.
Хвалите Его с тимпаном и ликами,
хвалите Его на струнах и органе.
Хвалите Его на звучных кимвалах,
хвалите Его на кимвалах громкогласных.
Все дышащее да хвалит Господа. Аллилуйя.

В книге Плач Иеремии, как заметил Мартынов, автор современного произведения на этот текст из Ветхого завета, “сущность текста ‘Плача пророка Иеремии’ заключается не в сообщении некой информации, но в воссоздании состояния плача. Слова перестают быть носителями информации и превращаются в энергетический поток”⁴.

Принципы вариантности, повторяемости и центонности, где каждый стих есть формула, образуют постоянное круговращение с обновлением смысла. При этом каждый новый стих ничего не добавляет, так как в плаче нет повествования, и для целого является выразительной детализацией в ряду других стихов. Смысл самого текста определяется не информацией, которую он в себе несет. Вся информация “Плача” исчерпывается уже его первым стихом в первой строфе Алеф, все последующие стихи книги многократно воспроизводят это сообщение, наращивая смысл через метафорический ряд равнозначных стихов:

Алеф

Как одиноко сидит город, некогда многолюдный!
он стал, как вдова; великий между народами,
великий князь над областями сделался данником.

Бет

Горько плачет он ночью, и слезы на ланитах его.
Нет у него утешителя из всех, любивших его;
все друзья изменили ему; сделались врагами ему.

То же можно сказать о множестве текстов. Даже если в тексте присутствует повествовательный компонент, то он имеет не сквозную, линейную, но также дискретную, циклически повторяемую строфическую структуру, как, например, в псалме 104, в Евангелии. Исчисление, нумерация строф лишь подчеркивает дискретность, формульность и повторяемость структуры в сакральных текстах. Собственно числовой ряд может быть продлен, он разомкнут в бесконечность. Но он означает тождественность всех формул начальной формуле-архетипу, их рядоположенность с ней, от которой они отличаются не по смыслу, а способу выражения этого смысла.

Все литании строятся как начальная молитвенная формула и ряд преобразований ее словесного облика в виде перечисления имен или имен-синонимов, а также и простое повторение слов “молись о нас”. Чтение литании Девы Марии в храме строится как антифон, в котором перекликаются два ряда, вариантный и репетитивный: перечисление имен Марии у священника и хоровой рефрен “молись о нас”:

священник	прихожане
Святая Мария,	молись о нас
Святая Богородица,	молись о нас
Святая Дева над Девами,	молись о нас
Мати непорочная...	молись о нас
Дево премудрая...	молись о нас
Сосуд предивный благочестия,	молись о нас
Звезда утренняя...	молись о нас...

Система повторений в текстах свидетельствует об их синкретическом, поэтико-обрядовом происхождении, так как в них прослушивается ритмическая, двигательная, хороводная природа ритуальных действий. Магический характер повторений в текстах устраняет мирское время и пространство, сакрализует время и пространство – реальное, так и медитативное.

2. Мелодическая структура

Мелодическое выражение сакрального континуума имеет в своей основе те же черты – дискретность и формульность. Формульная модальность – это оперирование репертуаром мелодических формул. Она позволяет строить распевы значительной протяженности, строить, по терминологии В. Мартынова, *мелодический континуум*, с его формульной остигатностью, вариантностью и комбинаторикой. Мелодии византийского Октоиха, григорианского Антифонария, знаменного распева – все это древние прецеденты стихийно минималистского репетитивного метода. Формульное пение наиболее строгое в псалмодии: пение по книге осуществлялось как многократное повторение псалмовой строки с очень незначительным ее варьированием.

Пример 1: Чтение книги “Плач Иеремии” в григорианской традиции.

Inci-pit Lamentá-ti-o Ie-remí-æ Prophé-tæ.
 A-le-ph. Quómo-do se-det so-la cí-vi-tas ple-na pó-
 pu-lo: facta est qua-si ví-du-a dómi-na Génti-um:
 princeps pro-vinci-á-rum facta est sub tri-bú-to.
 Betn. Plo-rans plo-rá-vit in nocte, et lácrimæ
 e-ius in ma-xíl-lis e-ius: non est qui conso-lé-tur
 e-am ex ómni-bus ca-ris e-ius: omnes ami-ci
 e-ius spre-vé-runt e-am, et facti sunt e-i in-i-

Пение по книге представляет собой распевание формул VI псалмового тона по схеме:

иниций I – тенор I – медиация I,	Quomodo (...)
иниций II – тенор II – медиация II,	facta est (...)
иниций III – тенор III – терминация.	princeps (...)

Это схема трехстрочной псалмовой строфы Иеремии. Псалмовые строки имеют одинаковую структуру: начальная формула, пребывание на реперкуссе (теноре) *ля*, и каждая строка заканчивается остановкой наподобие каденций (двух срединных и в конце строфы заключительной). Строфы озаглавлены порядковым номером в буквенном выражении, так как буквы еврейского алфавита одновременно означают числа. Буквы-слова (Алеф, Бет, Гимель) пропеваются на формулу терминации. И такой порядок сохраняется при пении всех строф книги пророка Иеремии. Структура текста определяет структуру пения. Мы видим ситуацию, где стихийно, потому что естественно и целесообразно, формируются принципы, которые сегодня мы называем репетитивностью, комбинаторикой, вариантностью: строки (и строфы) вариантно тождественны, они различаются лишь тенором – долгой пребыванием на реперкуссе, что зависит от числа слогов в словах.

3. Сакральные символы

Мнемонические модели византийского Октоиха, восьми григорианских ладов, древнерусского осмогласия являют прямые свидетельства того, что за формулами каждого лада стоят сакральные символы, а сами эти формулы служат мелодическими архетипами культовых песнопений. Как показывает греческая рукопись о настройке на ихосы рубежа XIII-XIV веков, назначение мнемонических моделей типа “Noeane”⁵ состояло в том, чтобы певчие могли мелодически настроиться на тот или иной глас, ихос, тон, но, кроме того, через сакральный символ настроиться на

его строго определенный модальный этос. Об этом читаем в греческой рукописи из монастыря Св. Екатерины на Синае XIII-XIV веков:

- Вопрос: Что такое настройка?
 Ответ: Настройка – это охват ихоса. Например, я [...] пою: “ананэ анес”.
 Вопрос: Что такое “ананэ анес”?
 Ответ: Спаси, Владыка, и отпусти. Ибо тот, кто начинает [петь], должен вести начало от Бога и завершать Богом [...]. Поэтому вначале поется ихос.
 Вопрос: Как настраивается второй [ихос]?
 Ответ: Неанес.
 Вопрос: Что такое “неанес”?
 Ответ: Господи, отпусти.
 Вопрос: А как настраивается третий?
 Ответ: Анеанес.
 Вопрос: Что такое “анеанес”?
 Ответ: Утешитель, прости’.
 Вопрос: А как настраивается четвертый ихос?
 Ответ: Агия.
 Вопрос: Что такое “агия”?
 Ответ: “Херувимы и серафимы, то есть воспеваемая и прославляемая ими Святая Троица. Отпусти, прости и да снизойди ко мне, [чтобы я мог] достойным гимном славить Тебя, неразделенное Божество’. Со святым Богом, начало настроек”⁶.

Настройка через сакральный символ на определенное молитвенное состояние, как и оперирование по репетитивному принципу конкретными ладовыми формулами – сущность стихийного архаического минимализма – само по себе означает непрерывное пребывание в сакральном континууме, погружение в созерцание символизируемой сущности.

II. Принципы сакрального канона в современной минималистской композиции

На фундаменте эстетики “новой простоты”, минимализма и его способности передавать континуальное время, поставить знак равенства между моментом и бесконечностью, реализуется идея нового канона. Суть канонического творчества состоит в комментировании – методе, отличном от авторского сочинительства. Под этим понимается заимствование некой константы, *cantus prius factus*, к которому может обратиться всякий художник. Обработывая кантус, средневековые мастера строили свой мир. В наши дни это происходит наподобие композиции на кантус, только в самом широком смысле: теперь это историко-стилистический комплекс.

Вот как это объясняет Георг Пелецис: “Переход от композиции к бриколажу – это последний этап перед тем, когда композитора будет уместнее назвать программистом компьютера. Это не снимает творческой инициативы, но, с одной стороны, переводит его в другое качество – работа с “нулевым циклом”, который предоставит композитору материал любого стиля, любую композиторскую манеру, при желании даже любую исполнительскую манеру, а с другой – возврат к ситуации, которая известна еще со времен органума, когда заимствованная мелодия сопровождалась дополнительным комментирующим голосом, сочиненным композитором. Но на другом уровне: теперь *vox principalis* – вся музыкальная культура, а *vox organalis* – приложение дополнительной композиторской инициативы”⁷.

Примерно в том же ключе высказывается Мартынов: “Композиторская практика – это создание вещей, то есть то, что противостоит потоку. Любая традиционная культура – это прежде всего поток, она не знает фигуры композитора. Композиторская музыка акцентирует внимание на индивидуальном моменте и тем самым перекрывает всякую возможность потока. Бриколаж – это противовес композиции. Термином “бриколаж” Леви-Стросс обозначил метод формульного мышления. Суть бриколажа заключается в том, что результат достигается оперированием готовым репертуаром формул, то есть

традиционными элементами, путем их перемещения, причем сверх этого набора ничего не существует. Образцы, содержащие наборы формул, есть и в византийском осмогласии, и в знаменном распеве, а распевщик их переставляет, в результате чего образуются конкретные песнопения. Этот метод охватывает весь фольклор, иконографические системы, восточные единоборства, весь традиционный эпос, включая Гомера. Композиторы Нидерландской школы XV века еще сочетают композицию и бриколаж как обработку заимствованного кантуса, а с XVII века начинается стопроцентная композиция. В XX веке фигура композитора отмирает. В джазе, роке она сведена до минимума. Наша генерация переходная, с середины 70-х годов Пярт, Сильвестров, Пелецис, Рабинович, я – мы практически уже не являемся композиторами в полном смысле слова⁷⁸.

Идея нового канона восходит к средневековой ментальности, но актуализированная всем ходом развития современной культуры, она приводит к специфическим результатам. Внедрение в историко-стилистический комплекс оборачивается отчуждением от него: отстраненный взгляд на историю музыки как на материал превращает ее в культурный миф, сам же композитор становится сказителем, то есть интерпретатором этого мифа, а его произведение – опусом об опусе. Новый канон является ключевой идеей для ряда композиторов. Показателен метафорический стиль “Тихих песен” (1974-1977) Валентина Сильвестрова, отсылающий к романтическим постлюдиям, или пьесы для фортепиано “Вестник-1996” Сильвестрова, выполненной на языке моцартовских фантазий, вместе с тем это “абсолютный” Сильвестров с его созерцанием постлюдийной картины сегодняшней музыки. В пьесе Мартынова для камерного оркестра и солирующей скрипки “Come in!” (1985) музыка XIX века становится мифологемой и действующим лицом произведения, которое в итоге можно было бы обозначить как опус о музыке. Так же как “Упражнения и танцы Гвидо” Мартынова (1997) – это опера об опере. Фортепьянный диалог “Переписка” (1985-1998) Пелециса и Мартынова (он возник как реальный факт переписки между композиторами, живущими в разных городах: письма – из Риги в Москву и из Москвы в Ригу – посылались в виде нотного текста) вырос на идиомах романтического фортепиано, прежде всего музыки Шумана (Пелецис – Эвсебий, Мартынов – Флорестан), а также протестантского хора и лирического рока как размышление о современном многоязычии, о возвращении к простоте.

Александр Рабинович любит иметь дело со стереотипами музыкальной инструментальной техники эпохи романтизма. “Я повторяю эту технику, но она мною вновь интерпретируется и актуализируется. Надо увидеть воочию игру крупных интерпретаторов, чтобы сделать это возможным. Хотя это не мешает использовать все, что хорошо лежит, например, открытия американской репетитивной музыки, барокко, классики: есть многие манеры, никак не освещенные по-новому⁷⁹”. Канонический метод в музыке соотносится с другими явлениями в современном искусстве. Например, в кинематографе – с иллюзионизмом Питера Гринуэя в его фильмах об опусах, где используются формулы мышления XVII века, как в “Контракте рисовальщика”; в литературе – с культурологией Борхеса – книги о книгах; с космологизмом Умберто Эко, выстраивающего художественное пространство “Имени розы”, романа о книге, по канонам средних веков.

1. Материал

Прямым возрождением традиции является использование канонических кантусов: мелодий Антифонария, Октоиха, иных источников, а также канонических формул-архетипов для построения мелодий по модели оригинальных кантусов по методу бриколажа¹⁰. Кантусное мышление наподобие модального многоголосия средних веков и Ренессанса характеризуется использованием культовых мелодий в качестве тенора полифонической композиции. В “Тривиуме” Пярта кантус фирмус сочинен по модели григорианского хора. В “Апокалипсисе” Мартынова кантус фирмус подлинный – древнерусский знаменный распев. Георг Пелецис в оратории “Христос воскрес!” использует мелодию пасхального тропаря. Однако дело этим не ограничивается. В современной композиции связь с сакральным каноном пролегает на глубинном уровне. Использование модальных диатонических звукорядов, системы церковных тонов делает реальной связь с сакральным каноном, потому что сами звукоряды произошли от сакральных мелодических формул-архетипов. Эта связь прослеживается в “Пассионе по Иоанну”, “Покаянном каноне” Пярта; в “Гимне брату Солнцу”, в “Плаче Иеремии” Мартынова.

Пример 2

В. Мартынов «Плач Иеремии».

2. Техника

Аутентичный материал требует и аутентичной работы с ним. В нее входит оперирование архаическими приемами распева: формульной вариантностью, комбинаторикой; использование конкретных техник и конкретных структур из образцов прошлого: композиция на кантус фирмус, техника сегментирования кантуса, гокетирование, колорирование, техника распевания погласиц, изоритмия. “Апокалипсис” Мартынова – это композиция на кантус фирмус, в качестве которого привлечена одна из самых архаичных мелодий знаменного распева – “Доме Еврафов граде святый”, подобен второго гласа. Она привносит с собой ряд канонических для православного пения форм обработки источника. Все сочинение выросло из распева как современный комментарий к нему. По словам композитора, “в нем нет ни одной свободной ноты”. Так речь могла бы идти о сериальных опусах второго авангарда или о нидерландской мессе Обрехта или Жоскена. В самом деле, “Апокалипсис” обладает столь высоким структурным напряжением, что и нидерландцы и авангард – это его реальные предтечи, ранние поколения единого древнего рода. Но есть и третье слагаемое, которое окрашивает всё произведение в остросовременные тона: воссоединение разных традиций осуществлено на фундаменте минимализма, в который легко вписываются идеи канонического творчества, а именно — формульное письмо, с его вариантностью, остигатностью, комбинаторикой, как древнейший прецедент минимально-репетитивного метода. Монодический знаменный распев соседствует с многоголосием, двухорностью, сверхмногоголосием а *carpella*, на нем же построенными; формульно-попевочное письмо соотносено с техникой сегментирования. В “Апокалипсисе” возрождена традиция распевания сакрального текста на основе формул-погласиц, одновременно оживает техника обработки кантуса и распевания ладовых формул-сегментов в поликаноническом контрапункте наподобие “Летнего канона”, взаимодействие хоров в венецианском стиле или по образцу хоральной обработки в немецких кантатах. Византийское пение с исоном становится почти неотличимым от пения на фоне растянутых на многие такты звуков кантуса фирмуса, а распевание мелодии древнерусского распева с мелизматическими вставками – от техники колорирования. Соединившись в одном лице, древнерусский распевщик и западный средневековый контрапунктист внесли каждый свой вклад в создание общего духовного пространства: первый – экстатическое, исполненное энергетической силы молитвенное горение, второй – утонченное конструирование как способ медитации и повествования.

3. Сакральные символы

Музыкальные формы рождаются как актуализация сакральных символов. Из них число – самый действенный фактор формы. Оно получает выражение в музыкальных структурах – эквивалентах сакральных символов. Число наделяется значением конструктивного принципа и тесно соприкасается с принципом повторности.

Александр Рабинович о сакральных символах говорит следующее:

“Что касается принципа повторности, то он играет в моей музыке двоякую роль:

1. Метафизическую. Повторение пытается отразить глубинную сущность вещей, используя символику чисел. Например, троекратное повторение означает единство Троицы, четырехкратное – прочность материального мира (четыре стихии) и квадрат, двенадцатикратное символизирует циклическое возвращение явлений и т.д.

2. Формальную, чисто конструктивную. Способ повторности выбирается, исходя из задач прямого и активного контакта со слушателем”¹¹.

Число играет большую роль и в произведениях Мартынова. Оно и символ, и структурный закон. Особенное значение в сакральной символике Откровения Иоанна Богослова имеет число семь, оно проецируется и на музыку “Апокалипсиса” и как упорядочивающий закон действует на разных ступенях музыкально-звуковой иерархии от простейших первоэлементов — интервалов, мелодических формул (7 ступеней диатонической гаммы, 7 сегментов кантуса) — и до крупных циклических построений: Послание семи церквам, Семь печатей, Седьмая печать: семь ангелов, включая всю композицию в целом.

III. Современные техники и архаический канон

1. Материал и техники

Первоэлементы музыки, такие как звук, интервал, аккорд, мелодическая попевка – исходный материал минимализма. Минималистский “паттерн” в современной композиции – то же, что в архаической мелодии формула-попевка. Современное формульное письмо (Сергей Загний “Формула Тома Джонсона”, Пьесы № 4 и № 4а), числовые ряды, микросерия, палиндром (Пярт “Тривиум”), репетитивная техника, пермутация – все эти современные проявления древних принципов остинато, вариантности, комбинаторики.








Для структурирования континуума к минималистскому материалу приложимы любые, в том числе строго регламентирующие, способы организации, какими является сериализм и родственные ему средневековые виды техники. Пример такого взаимодействия – “Тривиум” для органа Арво Пярта, стилевой комплекс которого можно охарактеризовать как “неоготический минимализм”, а также “модальный сериализм”. В нем смыкаются изоритмические приемы письма времен *Ars nova* с сериальными идеями, гокетная обработка quasi-григорианского кантуса с репетитивной техникой. Кажется, что композитор следовал правилу средневекового трактата *Magistri Aegidii de Murino Tractatus cantus mensurabilis*, где сказано:

“Возьми тенор из Антифонария... и переложил его на мензуру,.. после того как он будет хорошо размерен, сделай над ним дискант, а затем приладь над мотетом триплум как умеешь и можешь лучше”¹².

“Тривиум” Пярта очень напоминает средневековую обработку мелодии. Слово ориентируясь на западно-христианский архетип и, кажется, даже сохраняя последовательность действий, заданную средневековым мастером для сочинения трехголосного мотета на основе *cantus firmus*, он “взял”, то есть сочинил, диатоническую мелодию наподобие григорианской (что по сути и означает “взять” – заимствовать *готовую* модель) и наложил на нее “мензуру”, то есть ритмический модус. Вот тут Пярт действует уже как композитор-авангардист, сериалист: он изобретает ритмический модус крайне индивидуализированной структуры. Ее представляет числовой ряд в виде палиндрома, наложенный на серию длительностей: 4 1 3 1 2 1 1 1 2 1 3 1 4 (ось палиндрома 1 1 разделяет прямой порядок

и ракоходный в 4-м такте; пример 3). Серия в дальнейшем уподобляется ритмическому модусу или даже *талеа*, так как она строго выдерживается на протяжении всего произведения, как если бы это был не композитором изобретенная серия длительностей, а *ордоо* из системы ритмических модусов или *талеа* изоритмического мотета.

Пример 3 Ритмическая серия (1 – 7 такты)

такты:	1	2	3	4	5	6	7	
числа:	4	1 3	1 2 1	1 1 1 2	1 3	1 4		
ритм:								

Получив таким образом тенор, композитор поместил его в средний голос и окружил гокетирующими голосами в технике “нога-против-ноги”. Чисто по-средневековому и в соответствии с современной сериальной техникой письма, примененной к минималистскому, поистине аскетическому диатоническому материалу, Пярт по этой же схеме параллельно работает с автономными параметрами: ритмическим, фактурным, пространственно-регистровым...

Пример 4 А. Пярт “Тривиум”



2. Структуры. Принцип каталога – принцип литании

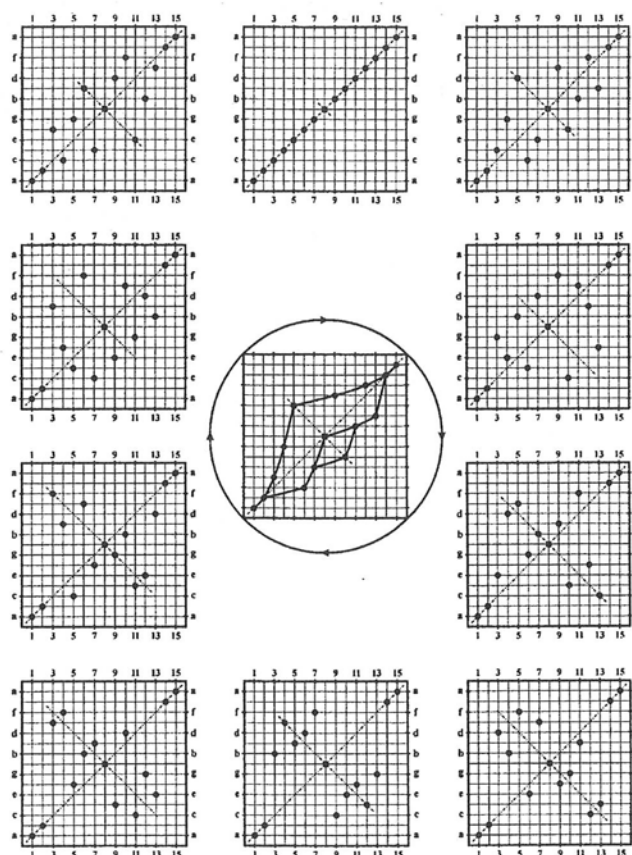
Формообразование в целом, как и на уровне мелких структур, подчиняется принципу ряда. Этот принцип прост и универсален. Кроме литании и клейм его можно сравнить с карточками каталога (поэтические тексты Льва Рубинштейна), формой цикла (графические альбомы Ильи Кабакова), сериалом – все они основаны на открытой прогрессии соразмерных единиц. Он не дает качественного роста форм от простых к сложным, но он может реализоваться на нескольких уровнях. Пожалуй, одной из возможностей развития внутри формы может служить смена критерия объединения в цикл, что приводит опять-таки к ряду циклов. Но и в этом случае он не дает качественного роста, ибо растущие структуры (соната, например) замкнутые, а континуальные разомкнуты. Да и критерии связи, как правило, лежат вне музыки.

Принцип каталога мы встречаем в оратории Пелециса “Христос воскрес!”, в которой начальный раздел построен на чтении, то есть распеве поочередно фрагментов четырех евангелий: от Луки, Иоанна, Матфея, Марка. Три способа обработки кантуса у Пярта образуют три части цикла, отсюда “три пути”, или “Тривиум”.

Оригинальный сплав музыки, графики и перформанса, благодаря случайности выбора “поведения”, напоминает компьютерные игры, где щелчком мышки переключается программа, предлагающая разные условия игры и разные задачи. Такой сплав находит Сергей Загний в Пьесе № 4 для фортепиано. Пьеса основана на минимальном количестве исходных элементов – диатонической двухоктавной гамме, жесткой программе пермутации ее звуков и свободе приложения этой программы к разным параметрам. Композитор предлагает исполнителю “поизобретать”, как можно ею распорядиться. “Рисунок сопровождает пьесу и наоборот – пьеса сопровождает рисунок. Рисунок содержит правило пермутации звуков начальной формулы, из которой выводится 10 мелодий, а 11-ая равна 1-ой. Слушая ее, можно медитировать”. В рисунке структура задана жестко, сложно и красиво, но у исполнителя полная свобода ее осуществления. “В пьесе заложен некий закон, который допускает разные интерпретации. Идея музыки нематериальная. 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”¹³.

Пример 5

С. Загний. Пьеса № 4



3. Синкретические формы

Ритуальность

Если в основе музыкальных структур лежит внемusicalный порядок, то и результат выходит за рамки музыки чисто концертного предназначения. Сочиняя закон, композитор сочиняет и ситуацию восприятия произведения. В известной степени он сочиняет и публику, то есть модус ее поведения. Быть ли ей собранием просто меломанов или в какой либо форме соучастником действия, зависит от композитора. В такой ситуации концерт модулирует в некое новое синкретическое целое – акцию или перформанс, хэппенинг или церемонию, то есть своего рода ритуал. Тенденция к этому перерождению ощутима в искусстве поставангарда и “новой простоты” в разных их областях. Неовизантийский стиль “Акафиста” Джона Тавенера, стиль “tintinnabuli” Пярта и его же “Покаянный канон” находят область между музыкой и медитацией, реализуют идею аскетического служения вне пределов храма. Публичные концерты Ивана Соколова, пианиста и композитора, включают атмосферу непринужденного артистического общения с публикой. Опусы Мартынова всегда превращают концерты в акции и даже получают пространственно-сценическое истолкование, как культурологический Реквием и ритуальный “Плач Иеремии” в театре “Школа драматического искусства” Анатолия Васильева.

Концептуальность. Работа с контекстами

Современное творчество можно рассматривать как своего рода игру в бисер, игру утонченного интеллектуала. Ситуация игры возникает тогда, когда – цитата из Мартынова – “берется какой-либо культурный факт и к нему подбирается другой факт и из их пересечения образуется некое новое целое. Соединение в контрапункт двух внеавторских компонентов образуется интертекст, который и есть авторская вещь. Но она состоит в найденном контрапункте и только в этом¹⁴. Здесь композитор уже не столько автор, сколько интерпретатор культуры, так как заимствованные в качестве кантуса факты – не простая мелодия, а целая эпоха”.

Ситуация интертекста создана Мартыновым в опере “Упражнения и танцы Гвидо” (1997). Собственное либретто композитора – многослойная текстовая конструкция из фрагментов двух средневековых латинских трактатов – Св. Бонавентуры “Путеводитель души к Богу” XIII века и стихотворного Миланского трактата об органуме анонима XI-XII веков, а также письма Гвидо d’Arezzo о его визите к папе Иоанну. Путь души к Богу описан Св. Бонавентурой как шесть ступеней восхождения. Структурная игра завязана на аналогии: лестнице Св. Бонавентуры найден музыкальный эквивалент – шесть ступеней гаммы ut-re-mi-fa-sol-la гвидонова гексахорда. “Упражнения и танцы Гвидо” – опера о шести ступенях восхождения души к Богу, а также об опере, о ее блестящей, но краткой истории между рождением из литургии и возвращением в литургию.

В заключении сопоставим ключевые точки минимализма архаического и минимализма современного.

Категории	Архаический минимализм	Современный минимализм
природа	стихийный, модальный	концептуальный
характер	синкретизм	новый синкретизм
связь с целостным текстом	синкретически связан с обрядом, который диктует ситуацию, материал, структуру.	сочиняет ситуацию, стремится к новому ритуалу; связан с контекстами, с явлениями внемusicalного порядка

	до-композиторский: его создает распевщик-аноним на основе модальных формул	пост-композиторский: автор оперирует историческими языковыми парадигмами, становится анонимом, так как не создает свою интонацию
	до-опусная деятельность как аскетическое служение в синкрезисе с духовным служением	пост-опусное творчество – синкретическое, разного направления: аскетическая духовная практика, культурологическое познание...
онтологическая природа	“поток” – пребывание в традиции, отсюда свободное комбинирование устойчивыми готовыми формулами	оперирование готовыми стилями, текстами, техниками как формулами. Превращение культурной традиции в поток
статус создателя	распевщик кантуса – комментатор книги либо контрапунктист – комментатор прежде распетого кантуса	супер-автор композитор – комментатор истории, интерпретатор культурного мифа

Примечания

¹ Элиаде Мирча. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – Санкт-Петербург: “Алетейя”, 1998, с 60.

² Мартынов В. Пение, игра и молитва в древнерусской богослужбнопевческой системе. – Москва, 1997.

³ См.: Мартынов В.. Пение, игра и молитва в древнерусской богослужбнопевческой системе. – Москва, 1997.

⁴ Мартынов В. О красоте, плаче, богослужбном пении и музыке // Там же, с 68.

⁵ “Noeane” – собирательное обозначение мнемонических моделей, предложенное Наталией Ефимовой. См.: Ефимова Н. Ранне-христианское пение в Западной Европе VIII-X столетий. – М., 1998.

⁶ Греко-арабская рукопись с Синая. Греческая рукопись из монастыря Св. Екатерины рубежа XIII-XIV веков. Цит. по: Герцман Е. В. Петербургский теоретикон. – Одесса, 1994, с. 105-106.

⁷ Из интервью с Георгом Пелецисом, взятого автором настоящей статьи. См.: М. Катунян. Между хэппенингом и ритуалом. “Переписка Г.Пелециса и В. Мартынова”//Музыкальная жизнь, 1999, №2, февраль, с.6.

⁸ Из интервью с В. Мартыновым Там же.

⁹ Цит. А. Рабиновича приводится по аннотации П. Поспелова к авторскому концерту “Рассказы о странствиях” Александра Рабиновича на Фестивале современной музыки “Альтернатива”. – М., 1990.

¹⁰ Bricolage (франц.) – подручные средства, поделка.

¹¹ Цит. А. Рабиновича приводится по аннотации к авторскому концерту, см. выше.

¹² Magistri Aegidii de Murino Tractatus cantus mensurabiis //E. de Coussemaker. Scriptorum de musica medii aevi. Tomus Iii – Parisiis, 1869. – P 128.

¹³ Из авторской аннотации к пьесе.

¹⁴ Из выступления Мартынова на конференции “Искусство контрапункта в конце второго тысячелетия”. Моск. консерватория, апрель, 1999.

Summary

Margarita Katunian

Sacral Canon as an Archetype of Minimal Composition

In European culture the cognising process - in relation to its own history and the post - antique period as a single and now almost complete two - millennium cycle - is in its summing - up stage. Justified is the close inspection of its initial impulses, which channelled the development of culture in the direction where we find ourselves now. This is not idle curiosity. Already in the '20s Nikolai Berdiayev defined the 20th century as the "New Middle Ages", and in the end of the century Sofia Gubaidulina said: "We are now experiencing a period of the archaic". Increasingly more conspicuous is the meaning shared by what might seem the extreme poles - the avant-garde and the archaic; the link of postmodern composition with its sources is evidenced in associations with the archaic and medieval culture. This link is the canonic type of composition. Continual time - structures, composition based on formulas, of one kind or another, cantus technique - all these draw from the old archetypes of Middle Ages, the archaic in European and extra - European cultures: the metaphysical mythological time, the extra-author type of composition, the cantus as commenting mentality.

I. *Sacral canon as archetype. Sacral continuum*

1. Text structures: Canonic texts characterise sacral time as a continuum, but this continuum is not amorphous - it is structured in a special way. In the texts of many prayers, as well as in the Old Testament poetry - the Psalms, the Lamentations of Jeremiah, the Song of Songs - we find the repetitive principle in the semantic unfolding: a series of repetitions or enumeration of similar syntagms - different but similar in meaning; the narrative component, which is not through - composed but discrete - repetitive, strophic. Repetition - strict or varied - is the simplest means and the indispensable condition for creating a homogeneous unity and continuity. A system of syntactic repetitions in a text evidences its syncretic, poetico-ritual origin, since we can hear in it the rhythmic, motoric nature of ritual actions. The ritual - magic character of repetition in a text is connected with sacralization of time, space (real, meditative), and action.

2. Melodic structure: formulaic modality. When the composer operates a few or even one melodic formula, he can build rather long melodies - a "melodic continuum" - by means of repetition, strict or varied and combining the formulas (V. Martynov).

3. Sacral symbols, mnemonic models of the Byzantine Octoechos, then eight Gregorian chants, the eight early Russian 'glas' - es /chants/ evidence that the formula of each mode is based on a sacral symbol, and the formulas themselves serve as melodic archetypes of religious chants. As can be seen from the Greek manuscript about the keying - up for echos (at the turn of the 13th century), the mnemonic models of the "ANEANES" were meant not merely to suggest a mode but to key up, through a certain sacral symbol, for certain praying state.

II. *Principles of sacral canon in minimal composition*

1. Material. Use of the canonic cantus - melodies from the Antiphonary, early Russian and other sources, as well as canonic formulas - archetypes - for producing melodies in the tradition of the original cantus (Pärt's "Trivium").

2. Technique. Canonic technique of chanting: variation and combination of formulas, etc. Use of certain techniques and structures taken from early music: composition based on the cantus firmus, Ockeghem's cycle of canons, hocket, isorhythm, segmentation of the cantus, colour, formulas of 'poglasitsa' /early Russian religious chant/ (Pärt, Martynov, Peletsis)

3. Sacral symbols. Sacral number, symbolic structures.

III. *Contemporary individualised techniques dictated by the demands of archaic canonic formulas*

1. Material. The initial components of music - tone, interval, chord, melodic formula - as sources of minimalism. Pattern - model is the same as formula - model. Composition based on formulas (Zagny's "Formula of Tom Johnson"), series of numbers, microseries, palindrome (Pärt's "Trivium"), repetitive techniques: ostinato, variation, combinatorics.

2. Structure. The catalogue - principle is the litany - principle.

3. Syncretic forms:

- the ritual (text, music, ritual)
- the concept (contextual method)