



Н. С. ГУЛЯНИЦКАЯ

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ:
МОДЕРНИЗМ, ПОСТМОДЕРНИЗМ**

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

УДК 78
ББК 85.31
Г 94



*Издание подготовлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 14-04-16038*

Гуляницкая Н. С.

Г 94 Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм
(история, теория, практика) — М.: Языки славянской культуры,
2014. — 368 с.

ISBN 978-5-9905762-7-8

Актуальность издания определяется, прежде всего, предметом и проблемой исследования — современная отечественная музыкальная культура последнего полувека (1960—2013). Представленная разными направлениями и тенденциями — от «мейнстрима» до традиционных, она образует множественных объект, охватывающий творчество известных отечественных композиторов.

Важный аспект исследования — поиск методологического подхода к анализу формы-содержания произведений, к интерпретации техники композиции, применяемой современными авторами.

В культурной ситуации, когда меняется темп установок, программ, манифестов и пр. концептуальных документов, важно услышать слово композитора, как комментарий, толкующий замысел и технику сочинений.

Труд может быть востребован, по крайней мере, в двух направлениях — как когнитивное издание, допускающие дальнейшие научные шаги в намеченных направлениях; как учебно-педагогический материал, необходимый в связи программами музыкальных вузов, новым законом об образовании.

Автор издания, Наталья Сергеевна Гуляницкая, — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки РАМ им. Гнесиных, известный рядом монографий — «Методы науки о музыке» (2009), «Русская музыка: становление тональной система XI—XX вв.» (2005), «Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века» (2002) и др.

ББК 85.31

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9905762-7-8

© Издательство «Языки славянской культуры», 2014
© Гуляницкая Н. С., 2014



ОГЛАВЛЕНИЕ



<i>Предисловие</i>	5
Очерк 1. О структурализме в музыке	15
Очерк 2. О постструктурализме в музыке	37
Очерк 3. О минимализме в музыке	59
Очерк 4. О концептуализме в музыке	85
Очерк 5. «Неклассическая классика» в музыке	111
Очерк 6. «Классическая классика» в музыке	135
Очерк 7. Духовная музыка современных композиторов	155
<i>Послесловие</i>	185
Приложения	
Приложение-1 : Нотные иллюстрации	189
Приложение-2: «Звуки и буквы» (очерк)	359

❁ ОЧЕРК 3 ❁

О МИНИМАЛИЗМЕ В МУЗЫКЕ



3.1. Минимализм (minimal art), возникший в условиях модернизма, — «концептуальное направление в искусстве 1960—1980-х гг., декларировавшее и реализовывавшее на практике принципы предельной экономии ... изобразительно-выразительных средств», «нетрадиционные для классического искусства стратегии арт-продуцирования»¹. Дефиниции понятия, отличаясь в словосочетаниях, сохраняют одно общее свойство — признаки самоограничения художника, выражающиеся в экономии средств и простоте художественных форм². При этом направление обычно описывается достаточно объемно и многосторонне, как то: минимализм — направление в изобразительном искусстве; минимализм — направление в архитектуре; минимализм — направление в лингвистике; минимализм — направление в дизайне и

¹ Бычков В. Эстетика. М., 2006. С. 447.

² «Сам термин “минимализм” принадлежит британскому философу и искусствоведу Ричарду Уолхейму, применившему его в 1965 году при анализе творчества Марселя Дюшана. Девизом минимализма стала фраза “Less is more” (“Меньшее есть большее”), принадлежащая немецкому архитектору Людвигу Мис ван дер Роэ и описывающая его намерение произвести впечатление на зрителя не буйством форм и красок, а минимумом средств, строгостью и простотой при высокой функциональности каждого элемента». <http://www.lookatme.ru/wiki/%D0...>



моде; минимализм — направление в литературе³. И, конечно, *минимализм — направление в музыке*.

Проблема «предтеч» — с чего все началось? из чего выросло? — интересует, как правило, любого исследователя явлений искусства. В музыке обычно называют француза Эрика Сати, экстравагантного музыканта, который, однако, оказал влияние на Дебюсси, Равеля и «Шестерку», впечатлил Стравинского и даже Шостаковича. «Придумав в 1916 году авангардный жанр «фоновой» (или «меблировочной») музыки, которую не надо специально слушать, Эрик Сати также явился первооткрывателем и предтечей минимализма. Его ненавязчивые мелодии, повторяющиеся сотни раз без малейшего изменения и перерыва, звучащие в магазине или в салоне во время приема гостей, опередили свое время на добрые полвека»⁴. Но, как выясняется, дело не только в Сати... Мы можем сослаться на уникальный факт сегодняшнего дня, а именно «открытие» Антона Батагова, композитора, пианиста и музыковеда, исполнившего на Международном Дягилевском фестивале в Перми (2013) спроектированный им цикл «Минимализм в музыке XVI, XVII и XX веков».

Новые парадигмы эстетического сознания, как известно, сформировались не сразу. Для музыковедов, на наш взгляд, существенное значение имеет установка, согласно которой множество переходных форм в середине XX в. выявляет «художественное поле авангардно-модернистских феноменов и экспериментов». В. В. Бычков полагает, что «четкой грани между авангардом и модернизмом при общей принципиальной условности семантики всех эстетических и художественных дефиниций, естественно, провести не возможно»⁵. Условность исторических граней подтверждается и тем, что ряд движений сохраняется и по сей день — в преобразованной форме, удерживающей изначальные идеи в новой интерпретации, — *пост-минимализм, пост-концептуализм*.

³ «К художникам минимал-арта относятся: Карл Андре, Дэн Флавин, Сол Ле Витт, Дональд Джадд, Роберт Моррис, а также иногда причисляемый к ним Фрэнк стела». В музыке: «Яркими представителями минимализма в музыке являются: Джон Адамс, Филип Гласс, Джон Кейдж, Майкл Найман, Вим Мертенс, Томас Ньюман, Арво Пярт, Терри Райли, Стивен Райх, Симеон тен Хольт. Среди российских представителей минимализма — композиторы Владимир Мартынов, Антон Батагов, Алексей Айги». См. — <http://ru.wikipedia.org/w/index.php?title...>

⁴ <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%...>

⁵ Бычков В. Эстетика. М., 2006. С. 433.



Minimal art как музыкальный феномен еще недостаточно изучен, несмотря на имеющиеся труды⁶. Скрещиваются разные подходы в отношении хронологии, места возникновения, принадлежности к художественному движению и, наконец, средств выражения. Яркий пример — протестное высказывание Антона Батагова (в 2002 г.), возразившего известному американскому критику Кайлу Гэнну⁷ по поводу толкования явлений современной русской музыки. В своей статье «Like Bach On Coca-Cola, или О пользе алкоголизма» А. Батагов излагает свои взгляды, а поводом для написания этого текста послужила статья в газете «Village Voice»⁸. Ее тон, ее определения и выводы настолько показательны, что мы позволим себе привести большие выдержки из нее:

...Русскую музыку я не слышал больше десяти лет. Поэтому я был удивлен, принимая во внимания европейские все-еще-модернистские тенденции, обнаружив Россию погруженной в простую тональность, в элементарные повторения, в ее собственную нахальную форму пост-минимализма. В такой большой стране с таким огромным количеством музыкантов, конечно, непросто суммировать ситуацию и подвести некий стилистический итог. Но во Владимире Мартынове, Павле Карманове, Антоне Батагове, Георге Пелецисе, Александре Рабиновиче, Сергее Загнии и Александре Бакии я обнаружил, представьте себе, целое поколение тоналистов.

Я слышал несколько «живых» концертов, в основном искрящегося и разностороннего струнного оркестра «Opus Posth» на фестивале «Альтернатива». Более широкие перспективы открылись мне после прослушивания дюжины компакт-дисков (мне их дарили, когда я пытался их купить) — часть их подарил мне директор ДОМа Николай Дмитриев, другие — критик Дмитрий Ухов, своего рода российский Кайл Гэнн, как он сам себя охарактеризовал...

Что поразительно в российском постминимализме, так это его радостное надругательство над традиционной европейской гармонией. Американские минималисты тянулись за азиатской и африканской музыкой, дистанцируясь от Европы, но русские заполнили

⁶ Имеются в виду работы П. Поспелова, М. Катунян, В. Медушевского, В. Грачева, а также западных композиторов и ученых.

⁷ Кайл Гэнн (Кале Ганн, 1955) — композитор, музыковед, педагог — является автором ряда книг, среди которых — *American Music in the 20th Century*, *The Music of Conlon Nancarrow*, *Music Downtown* и др.

⁸ Статья К. Гэнна называется «Like Reich On Vodka». (Батагов, чтобы не отправлять читателя на сайт Village Voice, приводит на своем сайте текст Кайла Ганна целиком.) См.: http://www.batagov.com/slova/coca_cola.htm



барочные идиомы большими дозами повторений и постепенных процессов, добавляя к этому названия вроде «*L'après-midi du Bach*» (Послеполуденный отдых Баха) (Мартынов). Немногие композиторы отличаются квазиамериканским подходом — здесь следует особо отметить Батагова, чей последний компакт-диск «*The Wheel of the Law*» (Колесо Учения) нежится в неумолимых ритмических повторениях — в медитативных, видимо, целях — и сопровождается текстом, в котором говорится о Будда-сознании и пустоте. Один из лучших молодых композиторов, Карманов, представляет собой помесь Баха и Райха начала 80-х (одна из его пьес носит райхианское название «*Different ... rains*»). Однако чаще русские используют минималистские идеи в служебных, чаще театральных целях, где повторения суть аллюзия на безумие или какое-то измененное состояние сознания.

Часто, продолжая традиции Шостаковича и Прокофьева, возникает некий гипотетический элемент сатиры, особенно в лирически тональных произведениях, которые столь милы и столь банальны, что хочется волосы рвать на голове. Мартыновская «*Come In!*» (Войдите!) (записанная «Опусом Пост») по-григовски нежна и сентиментальна, но возвращается к одной и той же мерцающей небесной каденции снова и снова до тех пор, пока не начинает казаться, что тебе просто-напросто показывают нос в то время как ты радуешься прекрасным гармониям. Пелецисовская «*Correspondence Between Peletsis and Martynov*» (Переписка Пелециса с Мартыновым) (для того же «Опуса Пост»), которую мне довелось услышать на концерте, была столь же банальна в своих туповатых квадратных ритмах, но прелестно вдохновлена фольклором и наполнена изобретательной игрой фактур...

...Но для моих ушей было открытием обнаружить такое количество пост-минималистской музыки, отличной от американской, но узнаваемой в источниках, как далекое отражение: музыка, на которой ни 70 лет европейского сериализма, ни 70 лет правления коммунистов не оставили ни малейшего следа⁹.

Мы не будем пересказывать яркий и хлесткий ответ А. Батагова: текст надо читать в подлиннике. Достаточно одной выдержки из него: «Так что считать Америку родиной минимализма можно примерно на том же основании, на каком в американских школах объясняют детям, что во второй мировой войне победили Соединенные Штаты». Ответ А. Батагова К. Гэнну завершают стилизованные стихи:

⁹ http://www.batagov.com/slova/coca_cola.htm



Сочтемся славою
Ведь мы свои же люди
Пускай нам общим памятником будет
Построенный в боях
Минимализм.

А. Б. 4 декабря 2002¹⁰

3.2. Творчество минималистов ставит немало вопросов, требующих ответа. Одни полагают, что минимализм явился своеобразной реакцией на кичевый мир поп-арта, тогда как другие думают, что это течение само есть своеобразный *pop*. Некоторые считают его новым направлением, свежим глотком воздуха, чем-то вроде нового «примитива». Как бы ни воспринималось то движение, оно пока не исчезло и не предано забвению. Утончаясь в приемах, изменяясь в очертаниях, оно проникает в некоторые авторские стили и стилистику...

Среди пишущих о *minimal art*, репетитивной музыке, — не только музыковеды, но и сами композиторы (М. Нуман — 1974, 1999; S. Reich — 2000). Так, Н. Корндорф считает, например: «Наш русский минимализм, равно как и голландский (я имею в виду Андриессена), — это совсем другое явление, нежели американский». П. Карманов полагает: «Минимализм взял свое начало в творчестве культового Джона Кейджа, в концептуальных поисках 60-х гг. в Америке. Композиторы, не желающие идти путем Штокхаузена и Булеза, экспериментировали со временем, гармонией, тональностью, использовали восточные практики и африканскую музыку, гамелан, учились медитации и придумали эту репетитивную технику»¹¹.

Какие же вопросы возникают в связи с *minimal art*? Западные авторы говорят об истории возникновения течения, его прошлых и настоящих представителях; рассказывают о технике минимализма, затрагивают вопросы эстетики и стиля; фиксируют, наконец, «усталость» и «ослабление» влияния этого движения (см. зарубежные издания 1990-х—2000-х гг.). Тот же Кайл Гэнн в своей работе «*Minimal Music, Maximal Impact*» (2001) затрагивает вопросы бытия минимализма, его представителей и «имитаторов». Он считает, что «минимализм был тупиком»; что у нескольких «известных композиторов нет последователей, за исключением, пожалуй, нескольких мелких подражателей». Более того, минимализм был «осечкой, петардой, принятой за свет в

¹⁰ Батагов А. http://www.batagov.com/slova/coca_cola.htm

¹¹ Карманов П. www/chaskor.ru/article/pavel_karmanov



конце тоннеля», после чего последует возвращение «к Европейской нео-романтической норме»¹².

Публикации, сделанные в разное время и в разных формах, принадлежат и ряду отечественных музыковедов. П. Пospelов, видимо, одним из первых у нас поднял проблему минимализма и обсудил ее сперва в аннотации (в буклете «Альтернативы»-90)¹³, а затем — в обстоятельной журнальной статье (в «Советской музыке»)¹⁴. С. Савенко в ряде своих работ конца XX в. (1988, 1996, 2005) метко охарактеризовала это явление в целом и в его частных проявлениях. Ю. Пантелеева (2001, 2004, 2008), анализируя в диссертации поэтику стиля Н. Корндорфа, углубляясь в детали музыкального языка, коснулась вопросов авторского преломления минималистических приемов (2001, 2004). М. Катунян рассмотрела в ряде работ «новую простоту» В. Мартынова (1996, 2001, 2005); Л. Акоюн (2007, 2010) дал общую характеристику западных и отечественных минималистов. Среди исследователей — Е. Дубинец (2006), О. Манулкина (2007), В. Грачев и др.¹⁵

Не малый интерес вызывают высказывания Александра Ивашкина, виолончелиста, дирижера и музыковеда. В одном из трудов последнего времени¹⁶, анализируя русскую музыку второй половины XX в., автор называет имена таких композиторов-минималистов, как Мартынов, Корндорф, Карманов, Кнайфель, Десятников (Пярта и Канчели автор не включает в эту группу). А. Ивашкин, сравнивая технику композиторов — русских и американских, — определяет суть манеры тех и других, находя общее и особенное в методе композиции. Общее — это репетитивность, простые паттерны, протяженные сочинения (с воз-

¹² «The public and critical perception seems to be that minimalism was a dead end. It produced four or five well-known composers who've kept writing in that style, but they have no followers, except perhaps a few shallow imitators. Minimalism was a flash in the pan, a firecracker mistaken for the light at the end of the tunnel, it's over, move along, nothing else to look at, and music will now return to European neo-romantic norms».

¹³ См.: <http://www.Gombra.ru/>

¹⁴ См.: МА, 1992. № 4.

¹⁵ Нам принадлежит статья: *Гуляницкая Н.* Минималистская opus-posth музыка // Процессы музыкального творчества / Ред.-сост. Е. Вязкова. Вып. 20. М., 2012. С.189—2003.

¹⁶ *Contemplating Shostakovich: Life, Film and Music* / Ed. by Alexander Ivashkin, Goldsmiths, University of London, UK, and Andrew Kirkman, University of Birmingham, UK. 2012. // <http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Contemplating-Shostakovich-Life-Music-and-Film-Cont.pdf>



можным включением восточных элементов). Особенное — в процессуальности, связанной со смыслом произведения: «...американский минимализм не декларирует идеи развития, тогда как сочинения русских минималистов *всегда содержат явный или скрытый нарратив и отсюда развитие*»¹⁷. Кроме того, американцы избегают того, что называется «representation», тогда как русские допускают это. В целом важен вывод А. Ивашкина: вследствие экстремальности подхода, что касается разных сторон композиции, русский минимализм можно характеризовать как «максимализм»¹⁸.

3.3. Наша цель — дать краткий обзор творчества некоторых отечественных авторов, проложивших свой путь в этой области музыкальной композиции. Методологические и методические сложности ставят немало препятствий на этом пути. И вполне естественным кажется сравнить музыкальное и литературное творчество. В известном труде «Шесть прогулок в литературных лесах» У. Эко пишет: «Существует два способа бродить по лесу. Первый — выбрать методом проб и ошибок один из маршрутов ... Способ второй — идти, разбираясь по дороге, как лес устроен, и выясняя, почему некоторые тропинки проходимы, а другие — нет. Аналогичным образом существует два способа гулять по литературному тексту»¹⁹. В музыкальных «лесах» (paraphrases) — не менее, если не более разного рода «дебрей»... Используя эту метафору, мы попытаемся «пройтись» по музыкальным текстам, ясно осознавая условность этого сравнения, но надеясь на некоторый познавательный результат.

Итак, изучая состояние минимализма в творчестве русских композиторов, нельзя не остановиться на сочинениях *Николая Корндорфа* — в чем-то если не первопроходца, то вдохновителя этого направления. Испытав перелом в 1980 г. (Вторая симфония — «последнее атональное, экспрессионистическое произведение»), Корндорф ищет других путей, и с 1981 г. намечается «поворот в индивидуальном стиле». «Начал писать тональную, диатоническую, подчас даже без случайных знаков, музыку, используя репетитивную технику и некоторые черты минимализма»²⁰.

¹⁷ *Ivashkin A. Shostakovich, Old Believers and New Minimalists.* (Курсив наш. — Н. Г.)

¹⁸ *Ibid.* P. 25.

¹⁹ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2003. С. 50.

²⁰ Цит. по: *Дубинец Е.* Памяти Николая Корндорфа // Музыкальная Академия. 2002. № 2. (Веб-документ).



«Ярило» (1981) для фортепиано возвестило восход светлых, одухотворенных, «пантеистически-религиозных образов» (автор), и «русский минимализм» взошел на горизонте творческих устремлений не только самого Корндорфа. *Con sordino* (1984) для 16 струнных и клавесина, «Колыбельная» для фортепиано, Гимны (1987, 1990) для большого симфонического оркестра, «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» (1999) для фортепиано и др. — произведения, на основе которых можно составить представление о минималистском идиоме композитора и контексте того времени. Сошлемся только на некоторые сочинения.

«Ярило» — солнечно-мажорная тональная композиция, ярко заявившая о новом стиле авторского видения и слышания. Интонационная форма сочинения — это некий ясно выраженный «драйв», процесс, постепенно нарастающий и разрастающийся. Энергетика восхождения и расширения пространства — наряду с увеличением плотности и объема звучания, — эти сюжетные, повествовательно-нарративные линии не характерны, как известно, для классического минимализма. Яркой иллюстрацией тому оказался концерт Петра Айду (Дом музыки: 24 февраля 2011 г.), когда были наглядно сопоставлены композиции для двух фортепиано — «Ярило» Николая Корндорфа и Piano Phase Стива Райха. Каким оказался «угол слышания» реципиента? Корндорф, используя приемы репетитивности и «аддиции» новых элементов, не порывает с идеей становления, нарастания, прогрессирующего формообразования. В то время как «фазирование» (phasing) — как временное смещение исходного материала, используемое Райхом, — не воспринимается как поэтапное скольжение, динамическое движение к кульминации, что искусно формует Корндорф. *Con sordino* для 16 струнных инструментов и клавесина (1984) и его вариант «Колыбельная» (1984) для двух роялей — еще одно знаковое явление времени и стиля, «наиболее минималистические произведения» (по словам Корндорфа).

Значение этих двух композиций для творчества композитора исчерпывающе исследовано Ю. Пантелеевой в текстах, связанных с диссертацией²¹. Автором обнаружена не только тонкая связь последних, но и родство с образностью и методом ее создания в других произведениях, даже дистанционно отдаленных, — Третья и Четвертая симфонии,

²¹ Пантелеева Ю. О художественных тенденциях в современной музыке: поэтика стиля Николая Корндорфа (80—90-е гг.). М., 2001. С. 14. (По материалам кандидатской диссертации, научным руководителем которой являлась Н. С. Гуляницкая.)



«Улыбка Мод Льюис», «Веселая музыка для очень славных людей». Музыковед, тщательно анализируя музыкальный текст, фиксирует минималистскую стилистику, как то: паттерны, сформированные как преддетерминированные звукообразования (точно исчисленные); идею дополнительности — «аддитивные звуки вносят изменение в звучание паттерна», постепенно расширяя его диапазон, изменяя интервальные отношения внутри него; «монохромную звуковую палитру» и специфическую сонористику — «долгое пребывание в одном звуковом модусе».

Все эти и другие качества — как и формообразование, создание единого образа через некий «звуковой гештальт», — явно слышатся в «Колыбельной» и «*Con sordino*» и других композициях Н. Корндорфа. «Не будет преувеличением сказать, что одухотворенный образ *Con sordino* и “Колыбельной” является символом в творчестве Николая Корндорфа — символом красоты, чистоты и света, лучи которого пронизывают и парящую в неземных просторах музыку Третьей симфонии, и наполненную добрым юмором “Веселую музыку для очень славных людей”, и окрашенную в трагические тона Четвертую симфонию».

Как известно, модуляция стиля, произошедшая у Корндорфа впоследствии — *Continuum*, Квартет, «Приветствуем вас!», — привела к новому «синтетическому» стилю последнего десятилетия. Композитор, характеризуя время 1991—2000, говорит: «...произошел синтез квази-минималистических идей и того, что я делал до 80-го года, и попытки найти что-то новое»²². Однако вслед за такими опусами, как «Музыка андеграунда» (4-ая симфония), «*Victor*», появилось нечто неожиданное, а именно «Письмо Мартынову и Пелецису», сугубо минималистская фортепианная пьеса. Будучи ответом на «Переписку» названных композиторов, сокурсников Корндорфа, этот опус является либо его прощальной «улыбкой», либо болезненной «гримасой» уходящего остающимся. Итак, минимализм Николая Корндорфа — как процесс интонирования и становления, процесс живого музыкального нарратива, основанного на идее пространственно-временной плотности, репетитивного варьирования музыкальных параметров, — стал неким образом «русского минимализма».

Виктор Екимовский, творческим девизом которого является постоянный поиск нового, соприкоснулся и с минималистской арт-практикой. Считая подходящим для себя термин «панстилизация»²³, композитор — вслед за такими авангардными техниками, как атонализм, сериализм,

²² См.: Дубинцев Е. Памяти Николая Корндорфа // Музыкальная академия. 2002. № 2.

²³ См.: <http://ru.wikipedia.org>



алеаторика, коллаж, сонористика, quasi-стилизация и др., — приобщился и к «новой оригинальной конструктивной идее» — технике минимализма. В «Созвездии Гончих Псов» (1986) для трех флейт и магнитофонной пленки автором реализована эта идея, к которой он ранее «еще никогда не прикасался». Внимание привлекает партитура — выразительное графическое изображение звездного неба в виде кругового пространства, «начиненного» музыкальными сегментами.

Екимовский пишет: «Звуковой параметр произведения основан на конкретных образных параллелях: феномен бесконечного звездного пространства имитируется шумом эфира из радиоприемника, сопровождающим все исполнение; загадочные космические сигналы — ритмически нерегулярными акцентами на педали из ноты *e*; мерцания мириадом звезд — короткими мелькающими форшлагами». Детализируя музыкальный язык, композитор подчеркивает его простоту, условность (азбука Морзе), процессуальность. Заметим, что, оглядываясь назад, Екимовский впоследствии напишет: «Скромными покажутся и успехи следующего произведения — “В созвездии гончих псов”»²⁴.

Но минимализм, по-видимому, полностью не исчез из композиций В. Екимовского: «Венок сонетов» (1999) является, по ряду признаков, его поздним отблеском. В авторском рассказе о структуре этого произведения значится: «NB: не находка ли для минимализма — целая часть в качестве паттерна?» Имеется в виду следующее. На основе стиховой структуры — «неизменного четырнадцатистишья» сонета — организуется музыкальный материал, который повторяется около 20 мин. Так образуется, по словам автора «конструктивно-привлекательный сонетный супержанр», действительно ассоциируемый с техникой паттерна. (Однако не ясно, почему возникает «находка»: ведь «Страстные песни» (1977) Мартынова, содержащие немалые паттерны, уже имели место к тому времени?)

О творческом методе, в том числе и минималистском, *Владимира Мартынова* известно немало — как через его собственные «слова», как и тексты музыковедов, — Акопяна, Ивашкина, Катунян, Пантелеевой, Савенко и др. Особое значение, на наш взгляд, имеет «автоанализ», представленный в книге «Казус Vita Nova». В. Мартынов, описывая историческую ситуацию, связанную с появлением у нас минимализма, напоминает: «Момент истины настал на фестивале современной музыки в Риге осенью 1977 года, где мы — Пярт, Сильвестров и я — выступили единым фронтом». И композитор говорит о «прово-

²⁴ Екимовский В. Автобиография. 2-е изд. М., 2008. С. 140, 164, 298.



кативных» произведениях — «Саре было 90 лет» Пярта, «Квартете» Сильвестрова, *Passionlieder* Мартынова, — которые анонсировали в противовес застою «расцвет и подъем, затрагивающие практически все виды искусства»²⁵.

Что же в них было «провокативного», то есть подстрекательского с сомнительной целью (*provocation*)? Тональность, забытая в своих простых функциональных очертаниях? Повторность музыкальных фрагментов? «Направленность формы на слушателя»? Характеризуя эту ситуацию как «время московского концептуализма и соцарта», говоря о столкновении «шестидесятников» и «семидесятников», Мартынов делает многозначительный вывод о «конфронтации модернизма и постмодернизма» и определяет характерные черты стиля времени. «Если парадигма 1960-х абсолютизировала диссонанс, отвергала тональность и узнаваемое повторение, то парадигма 1970-х, наоборот, абсолютизировала консонанс, утверждала тональность и узнаваемое повторение»²⁶. Углубляя это несоответствие парадигм, Мартынов вовлекает и другие знаки времени, похожие на бинарные оппозиции, а именно: абсолютность текста произведения при игнорировании контекста и ситуации (музыка 60-х) и, наоборот, «упор» на контекст и ситуацию, «факультативным следствием» чего могли являться текст и произведение (музыка 70-х).

Техника минимализма, как мы ее наблюдаем в композициях Мартынова, представляется достаточно своеобразной. Как он сам ее характеризует? «Если в обычной музыке человек слушает некие структуры, которые ему предлагает композитор, то тут, в минималистской музыке, слушатель слышит не структуры, а свое собственное слушание. Конечно, это род медитации. Сам текст со своей структурой отходит на второй план, прячется за контекстуальными концентрическими движениями»²⁷.

Прежде всего, музыка Мартынова имеет явно выраженный концептуальный или, вернее, постконцептуальный характер: «*Wall-message*», «*Vicolage*», «*Spaces of latent utterance*», «Этюд на пришествие героя» — названия произведений последних лет намекают на зашифрованную в звуках идею. (Такую ситуацию некоторые мыслители нашего времени характеризуют как «открытую форму» — в смысле поддающуюся различным интерпретациям.)

²⁵ Мартынов В. *Казус Vita Nova*. М., 2010. С. 59.

²⁶ Там же.

²⁷ <http://klauzura.ru/2011/09/apokaliptika-tishiny-intervyu-nashego-specialnogo-korrespondenta-dmitriya-lisina-s-kompozitorom-vladimirom-martynovym/>



Мартынов обычно не скупится на авторское слово, широко представленное и в книгах, и в беседах. О бриколаже «Стена-сообщение», явно озадачивающем связью между «именем и вещью» композитор пишет: «...В наше время тотального отчуждения от реальности, когда непонимание становится чуть ли не единственным и определяющим модусом человеческого существования, единственная надежда может заключаться в чудесном *преображении стены непонимания в стену-сообщение*. Стена непонимания, необратимо возникающая между человеком и реальностью, — это примета старого, уходящего мира. Грядет новый мир и новая реальность. Мы пока что не можем ясно разглядеть черты этого нового мира и этой новой реальности, но смутные контуры нового каким-то непостижимым образом проступают в старом. В этом таинственном проступании контуров нового мира на обветшалой поверхности старого и заключается суть преобразования стены непонимания в стену-общение»²⁸.

Этот процесс «преобразования» находит отражение в интонационной форме композиции, когда элементы нового, постепенно просачиваясь в музыкальные окаменелости, создают контуры инакости — «нового мира». Произведение может показаться даже странным, вследствие длительной и нарочитой повторности (особенно в начале), однородности гармонических и ритмических фигур, неординарного ощущения времени и пространства, etc. Однако, претерпев до конца, реципиент убеждается, что это действительно *message*, в процессе которого делается какое-то важное «сообщение»... Что же слышится в этой музыке?

Остановим внимание на *perpetual mobile* — форме, непрерывно текущей, с ограниченным набором высот, ритмов, динамик, артикуляций, тембров (регистров). Новизна и необычность этого артефакта в целом не противоречит тем средствам, которые являются его составными элементами. Ладотональность, аккордика, гармония, функциональность, тоникальность — все это известные классические приемы... Но важен сам принцип композиции, который не так легко вербализовать при, казалось бы, достаточно простых музыкальных процедурах. Репетитивная «центрация» на исходном созвучии символизирует, возможно, ту самую «стену непонимания, необратимо возникающую между человеком и реальностью» (Мартынов). Жесткая «тоникализа-

²⁸ <http://www.vladimir-martynov.ru>

Французский термин *bricolage* означает некие «поделки», сконструированные из стилизованных, хорошо узнаваемых элементов. Новая тональность, простая аккордика, остигатный ритм, ясная форма — все в итоге конструирует произведение нового типа, каковым является оригинальный «Опус-пост» 2007 года.



ция» через повторяющееся неизменное созвучие — это как бы камень преткновения «стены сообщения», преграда, сквозь которую поначалу ничто не может пробиться...

Этой «окаменелости», отраженной в упорстве изначальной музыкальной ситуации, начинают противостоять попытки пробить «брешь» (отдельные «гаммовые» тоны, разнометровые мелодические обороты, а впоследствии и аккордовые цепи). Однако переломить ситуацию удастся не сразу: пройдет не мало времени, пока «стена-непонимания» преобразится в «стену-общения»... Вся композиция — при *минимуме* средств — оказывается *максималистской* в отношении управления музыкальным массивом, подчиненным глубоко скрытому нарративному сюжету.

Тональный центр, буквально «вдалбливаемый», является поистине пунктом притяжения, в орбите которого вращается строго и скупой избранный материал — тоны, интервалы, аккорды. «Тональность и модальность» — проблема, теоретически поднятая Мартыновым, имеет практическое отношение и к этой пьесе. Главенство избранного элемента здесь определяет не TSDT-формула, а принцип *репетитивности*, утверждаемый через паттерны, которые в процессе движения постепенно обрастают новыми элементами. Однородная среда, формируемая ладовым материалом, фактурой, ритмическим рисунком, способствует созданию континуального единства композиции. Момент *различения*, ощущаемый через прием «аддиции», создает звуковую атмосферу, которую можно было бы уподобить тоникально/атоникальным различиям в конвенциональной музыке.

Точную и меткую характеристику метода В. Мартынова дает А. Ивашкин, как никто из музыковедов увидевший его творчество в зеркале мировой пост-практики. Сравнивая метод Мартынова с методом американских минималистов, Ивашкин выявляет (несмотря на сходство их в ряде черт) сущностное отличие, которое коренится в *нарративности*, способствующей музыкальному становлению, — в соответствии с содержательным замыслом произведения. «...Хотя литературные писания Мартынова и отклоняют *narrativity*, его собственная музыка этого не делает. Возможно, это потому, что его музыкальные работы всегда есть иллюстрации его философских положений. Таким образом, всегда есть сценарий или, по крайней мере, очень ясная демонстрация главной “идеи” работы, вплоть до дидактической ясности»²⁹.

²⁹ *Ivashkin A. Songs My Mother Taught Me. Crossover and Double Recycling in Soviet and Post-Soviet Music (2010): «However, Martynov’s own music is still very much rooted in representation. This is the major difference between American minimalism and Russian minimalism, as seen and heard in Martynov’s*



Если попытаться охарактеризовать некоторые конструктивные принципы минималистских «пост-опусов» В. Мартынова, то нарисуются некая гипотетическая виртуальная модель. Форма как целостность воспринимается внешне не расчленимой, хотя внутренне она содержит плавно переходящие друг в друга фазы становления идеи. Технике композиции свойственен скорее прием «центрации», чем «тоникализации»: она является той организующей силой, которая формирует время/пространство композиции. Центрация осуществляется разными способами, имеющими, однако, общий корень³⁰. В становлении и результате этой своеобразной одночастной статически-динамической формы принимают участие, наряду с высотностью, и другие музыкальные параметры — ритм, динамика, артикуляция, органично объединяющиеся в многослойной фактуре.

Мы полагаем, что для метода В. Мартынова в целом огромное значение имеет пространственный параметр, явно читаемый и во времени его композиций. (Не случайно, П. Булез — в связи с архитектурными замыслами своих произведений — назвал «space» особым музыкальным параметром!) Интерпретация каждого арт-объекта Мартынова может быть индивидуальной — в зависимости от постижения формы-содержания произведения. При этом заметна общая черта, а именно «открытость», — в отношении возможности различных толкований произведения (в том смысле, которое дает У. Эко).

Продолжая прогулки в музыковедческих лесах, где «лес» — это так же как и в случаях с литературой, «метафора любого художественного текста», проложим тропинку в направлении еще одного объекта...

Павел Карманов — минималист, мажорность и искренность которого, как и мажорная концептуальность, если можно так сказать, привлекает многих. «Да, я сознательно пришел к этому направлению, — говорит в беседе композитор. — Для многих оно устаревшее. Сейчас

work. American minimalism declares a separation from metaphoric musical language. It also reconsiders what we might call music narrativity. Although Martynov's writings reject narrativity, his own music doesn't. Perhaps this is because his musical works are always illustrations of his philosophical positions. So there is always a scenario of a kind, or at least a very clear demonstration of the major 'idea' of the work, up to an almost didactical clarity» (Р. 25).

³⁰ Так, в «Vicolage» — это аккорд, распространяющий свое влияние на все пространство сочинения; в «Этюде» — это паттерн, двусложное остинато; в «Пространствах» — это некий 6-звучный «set» как мелодическая конфигурация, воздействующая на процесс формообразования, состоящий из трех фаз с заключением.



много композиторов, которые пишут “новую сложность”. Но наряду с ними есть и те, кто пишет “новую простоту”. Я для себя решил, что буду писать в стиле этой новой простоты... Такую музыку скорее стоит называть “репетитивная”. От слова “репетиция”, то есть повтор. Она содержит в себе повторяющиеся элементы, которые вводят человека в некий транс. Этот транс сродни и сути восточной культуры — но в такой же степени и культуры... клубной. Очень естественное явление для искусства XXI века!»³¹

Неконвенциональный язык, используемый П. Кармановым в наименованиях произведений, — первое, что бросается в глаза при обзоре каталога его основных сочинений. С одной стороны, обилие латиницы, смешанной с кириллицей (например: *Different...rains*, *Music for spaceflight*, *Delay music*, *GreenDNK*, *Gett in!!*, «Спи, мое сердце, усни», «Второй снег на стадионе» и др.); с другой стороны, — зашифрованность, а порой, и загадочность смысла, возникающая через осложненные отношения означаемого и означающего. В самом деле, номинация только слегка касается семантики, погруженной в произведение, и многое оставляет в лабиринте додумывания и дослушивания. (Так, например, *Forellenquintet (a la Schubert?)*, *Different ... rains (a la Different trains?)*, «Спи, мое сердце, усни» («Спи, моя радость»?), 11' 09" — (4' 33"?) и др.) П. Карманов дает объяснение слушателю, образно характеризуя природу названий своих произведений, — внезапные «спонтанные» впечатления извне («Второй снег на стадионе», «Весна в январе»), решения под впечатлением конкретных событий («Кэмбриджская музыка») и др.³² Так рождаются наименования произведений, отражающих авторское видение и слышание жизненных ситуаций.

«Моя музыка — зеркало того, что у меня внутри, моего позитивного отношения к людям, публике, окружающему миру», — говорит композитор, и это изречение стало «лейблом», который в последнее время приклеивают к его сочинениям³³. Карманов, видимо, не поддерживает идею умозрительной абстракции, когда натуралистически показывает или смерть форели и расправу над жареной рыбой (видео/аудио: «Форельный квинтет»); или когда в произведении 11' 09" — совершенно конкретно озвучивает «страшный удар», «зловещий

³¹ <http://pavelkarmanov.livejournal.com/273754.html> (Курсив наш. — Н. Г.)

³² http://english.ruvr.ru/radio_broadcast/2277956/68125962.html

³³ http://www.chaskor.ru/article/pavel_karmanov_zerkalo_togo_chno_u_menya_vnutri_15318



треск». «Пьеса разваливается» ... как знаменитые башни-близнецы, а переосмысленный фрагмент «Реквиема» Моцарта «в невнятном хаосе кластерных созвучий» символизирует «стоны умирающих или пение умерших...», — такой авторский комментарий пьесы отнюдь не есть отвлеченный от действительности концепт. Композитор считает, что сейчас «не время называть музыку соната, симфония, прелюдия, фантазия, или как-то еще»; что его «причудливые» названия не есть приобретение сегодняшнего дня, а представляют собой «синонимы» происшествий в его жизни.

При концептуальности музыке Карманова присущи «тональность и простота» (термин Мартынова), как и разнообразные современные ритмы, красочные тембросочетания, изысканная фактура и пр. (Правда, в последнее время стало слышаться и другое, например, в произведении «Город, который я люблю и ненавижу», где не все так просто и тонально...) Применение тональности в сочинениях Карманова ставит ряд вопросов, например: влияет ли жанр «художественное задание» на ее тип? Образуется ли специфическая функциональная система? Возникают ли признаки синестезии — при сочетании цвета (видеоряд) и высоты звука? Материалом для размышлений на эту тему могут послужить, например, такие разножанровые и разносоставные произведения, как *Pocket symphony* (2007) и *Cambridge music* (2008). В целом разнообразие и разнообразность тональности Карманова — результат варьирования условий, в которые система погружается (имеется в виду: сонорная текстура, гармоние-полифонический склад, пространственно-временная диспозиция).

С точки зрения эстетического восприятия «нано»-мир минималистской музыки Карманова не требует для своего описания неонклассической терминологии (за некоторыми исключениями). Вполне можно обойтись классическими категориями — такими как «художественный образ», «символ», «стиль», «форма-содержание». Например: *Different ... gains* или *Different brooks*, *Invisible music* для невидимых фортепиано и челесты и ансамбля (1996), *Music for the Fireworks* для камерного ансамбля (1996), *7 minutes before Christmas* для флейты, фортепиано и магнитофонной ленты (1996), *Baykal music* для ансамбля (2000) или выразительные саундтреки для кинофильмов. Карманову также не чужд *нарратив*, своеобразно проявляющийся как в явном (*Forellen Quintet*), так и завуалированном виде («Cambridge Music», «Подарок самому себе на день рождения»).

Однако при непростых именах «деструктурных моделей», композиционные принципы, то есть «структурные модели», обладают



своеобразной простотой минималистской природы. Рассмотрим это на примере произведения *GreenDNK*, посвященного Татьяне Грин-Де-Н-Ко. Континуальная форма этой теплой и радостной пьесы есть музыкальное высказывание, меняющее свои очертания на протяжении длящейся композиции. Основная единица формы — паттерн — включает органичное взаимодействие всех параметров, то есть высотности, ритма, тембра в континууме живой и движущейся музыкальной ткани. Высотный параметр — это не просто тональность, но и ладотональность (in A), в которой лидирующая мажорная гамма в итоге обрастает альтерацией ряда звуков (соль-бекар, фа-бекар, до-бекар). В качестве «бинарной оппозиции», противостояния, к изначальной диатонике добавляется хроматический звукоряд, временно вытесняющий диатоническое звуковое пространство — с тем чтобы затем вновь возродиться, но в альтерированном виде. Возникает своеобразная звуковысотная драматургия, зашифрованная, но смыслообразующая.

Не меньшее значение в этой пьесе приобретают и другие параметры, согласованные с высотной структурой паттернов. Впечатляет моно- и полиритмия как двигатель звукового потока, управляемого приемом ритмического крещендирования и декрещендирования, уменьшения и увеличения, уплотнения и разрежения.

Для Карманова всегда особое значение имеет текстура. Это строгий и красивый звуковой «дизайн», внешний и внутренний вид произведения, в котором движение всех звуковых параметров создает свой наномир, в котором постоянно что-то происходит по мере нарративного повествования. Сонорика чем-то напоминает то, что названо микрополифонией: слышится не строгая техника, а как бы свободный «саунд», рождающийся в результате стратификации, расслоения и в то же время соединения фактурных пластов. Завершая этот краткий обзор «Зеленого ДНК» П. Карманова, вычленим мысль о *символике* произведения, созданной, казалось бы, простыми и «незатейливыми» средствами. Вездесущие квинты, восходящие и нисходящие гаммы, ясное диатоническое пространство («омраченное» находящим/уходящим облаком хроматических пассажей) — все это, как и прочно властвующая тоникальность — «in A», — формирует минималистский образ этого яркого, большого и радостного произведения.

Обсуждая технику минимализма в творчестве Павла Карманова, на первый план мы выдвинули проблему тональности, которая является главенствующей, принципиально организующей силой произведения. На вопрос, какие приемы использует композитор для создания тонального ощущения, можно предположить и ответ: своеобразие музыкаль-



ной среды порождает соответствующие индивидуальные решения. Так, в пьесе *The Word in BZF* задействовано как минимум два плана — вокальная речитация и смешанный хор, — имеющие отдельные функции: «чтец» задает центрирующую интонацию, тогда как хор создает движущийся хаособразный фон. В пьесе *Music for Firework* — своя ситуация: тоникальность формируется как за счет репетитивности интонационно-ритмических фигур (+аддичия новых тонов), так и отчасти функционально-гармонических оборотов на *crescendo*-волне композиции.

В связи с вышесказанным возникает, если можно так выразиться, проблема «тонального минимума», противопоставляемого тональной насыщенности, разработанности, разветвленности отношений. На наш взгляд, композитор извлекает ресурсы скорее из исходного ладотонального материала, чем из модуляционного процесса, предполагающего смену тоник, зон тяготения, отдаления и приближения к центру. Так, в вышеупомянутой пьесе *GreenDNK* господствует атмосфера Ля мажора, который, однако, ладово дифференцируется, что создает необходимую динамику развития. Такого рода тоникальность характерна и для пьесы «Второй снег на стадионе», где возникает звуковая среда, близкая пантональности за счет тоникальной переменности (Ре — си) и общей мягкодиссонантной полиаккордики. При этом пьеса не лишена живого дыхания и движения — за счет фактуры с ее меняющимся мерцательным метроритмическим пульсом.

Под таким углом зрения, учитывающим содержание и форму композиции, могут быть рассмотрены и другие произведения П. Карманова, созданные уже в последнее время — например, «День первый» для смешанного хора, альта и органа (2012), «Funny Valentine» для арфы и альта (2012), «Город, который я люблю и ненавижу» для фортепиано (Любимов) и квартета (2012)³⁴. К остающейся первозданной красоте начинает прирастать безобразие и беспокойство, и «бинарная оппозиция» — добро/зло — как константа этого мира поселяется в кармановский мир... Однако: «Несмотря на то, что мир, в котором мы живем, жесток, зол, загрязнен и полон абсурдного, я не уверен, что нужно продолжать линию мейнстримового авангарда, все это иллюстрирующего, так как негативного и без того много вокруг, оно буквально врывается в жизнь каждого в том или ином виде»³⁵, — таково творческое *credo* Павла Карманова.

³⁴ Слушать: <http://russiancomposers.ru/?lng=§ion=77&vid=59>

³⁵ Карманов П. // http://www.chaskor.ru/article/pavel_karmanov_zerkalo_togo_chno_u_menya_vnutri_15318



Антон Батагов — широко известный композитор, пианист, общественный деятель — лидирующая фигура в искусстве *minimal art*. Музыкальные события последнего времени — концерты в Москве, Пермский международный Дягилевский фестиваль-2013³⁶, новые диски, отзывы, интервью и пр. — репрезентируют музыканта как выдающегося арт-деятели нашего времени. Обратимся к некоторым сочинениям Антона Батагова.

«Колесо учения» (соч. — 1999 г.; публикация — 2002 г.) А. Батагова произвело сильное впечатление на американскую прессу: *Forced Exposure* назвал «Колесо Учения» «самым выдающимся минималистским произведением последнего десятилетия»; *Magnet* (Филадельфия) написал: «Я хочу, чтобы вы обязательно услышали это потрясающее, сверхъестественное сочинение этого русского композитора!»³⁷ Что же представляет собой композиция «Колесо Учения», состоящая из трех частей, имеющих специфическое содержание? 1 часть — «Круг времени» (63, 38); 2 часть — «Явления пустоты» (Явление и пустота, Ясность и пустота, Блаженство и пустота, Ум и пустота = ок. 42); 3 часть — «Освобождение путем слушания после смерти» (ок. 63), — таков круг идей, погруженных в минималистский «амбиент». Реципиент, мало знакомый с буддийским учением, с путями к нирване и «практикой успокоения ума», воспринимает эту музыку просто как таковую... А она прекрасна и умна! Минимум средств — максимум впечатления. При кажущейся «простоте» конструктивных принципов и мощи идейного потенциала, возникает впечатление о сложности, разумном расчете, предугаданности путей музыкального становления. Психологические тонкости кроются в звуковысотных сетях (малообъемных), ритмических фигурах (самоподобных), динамике (уравновешенной) и артикуляции (монокромной) — при изысканных тембрах и их сочетаниях (орган, рояль, вибрафон, ударные).

³⁶ «На этом фестивале Батагов-пианист играет составленный им исторический цикл из минималистских произведений ряда веков», — уведомляет Петр Поспелов.

³⁷ В аннотации сказано: «Колесо Учения» — это великолепное минималистское произведение русского композитора Антона Батагова, состоящее из трех дисков, трех эпических частей. Это музыка для органа, колокольчиков, виброфона, рояля и ударных, вдохновленная буддийским учением о пути к нирване через медитацию, через практики успокоения ума, глубокую концентрацию, особое дыхание и осознанность. Эта музыка — одновременно и репетитивная, и мелодичная, сочная и невероятно красивая. <http://www.longarms.ru/cdcatalog/detail.php?ID=1661>



Мы уже приводили высказывание Кайла Гэнна, с которым сравился Антон Батагов. Напомним, что американский критик, причислив Батагова к новому поколению русских «тоналистов», отметил: «Немногие композиторы отличаются квазиамериканским подходом — здесь следует особо отметить Батагова, чей последний компакт-диск *The Wheel of the Law* (Колесо Учения) нежится в неутомимых ритмических повторениях — в медитативных, видимо, целях — и сопровождается текстом, в котором говорится о Будда-сознании и пустоте»³⁸.

А. Батагов, ищущий адекватных принципов выражения, создает свою концепцию тональности. Любопытно в этом отношении пронаблюдать его работу в разных жанрах, если предоставляется такая возможность. Нас интересует киномузыка, и в частности, саундтреки к таким лентам, как «Музыка для декабря» (начало киношного пути) и «Вдох/выдох» Ивана Дыховичного (зрелая работа последних лет — 2007). Уже в «Декабре» ясно обозначилась тенденция к минимуму в реализации тональности, когда в течение получаса звучало одно и то же музыкальное время/пространство, наполненное благостной гармонией в подчинении одной и той же тонике. Другая, но также своеобразная ситуация создается во «Вдохе/выдохе», судя по звучанию soundtracks, представленных на CD³⁹: 1) ре минор, 2) ми минор / 2 рояля и литавры, 3) фа мажор, 4) джаз, 5) ми мажор / фа минор, 6) струны рояля, 7) вальс / соло, 8) соль-бемоль мажор, 9) джаз-2, 10) вальс / 2 рояля, 11) ре мажор, 12) ми минор / соло.

Необычно само наименование музыкальных номеров, ориентирующее именно на тональности треков. То ли это означает чисто рабочее, условное наименование; то ли указывает на значимость самого высотного уровня (для характеристики ситуации, героев?). Но это только внешний план. Внутренняя структура тонального взаимодействия заметно отличается от той, что наблюдалась, например, в сочинениях П. Карманова. А. Батагов мыслит, возможно, более рационально, устанавливая в «саунде» аккордового паттерна (трек-2): а) четкий гармонический ритм, б) упорную повторяемость тоники (на сильных долях такта), в) определенную ладотональную зону звучания. (Не симболизируется ли здесь «вдох\выдох»?) Верно заметил один критик,

³⁸ Цит. по: *Батагов А. Like Bach On Coca-Cola, или О пользе алкоголизма.* Поводом для написания этого текста послужила статья о новой русской музыке американского музыкального критика Кайла Гэнна в газете *Village Voice* (2002), которая называется «Like Reich On Vodka».

³⁹ http://www.batagov.com/zvuki/vdoh_vydoh.htm



анализируя диск А. Батагова (2012): «...Пространство между нотами в его музыке не менее важно, чем сами ноты»⁴⁰.

«Хитом» сезона осени был назван оригинальный диск А. Батагова «Избранные письма Сергея Рахманинова» (2013), появившийся недавно на звукозаписывающем лейбле «FancyMusic». «В сфере его интересов — самая разная музыка, находящаяся вдали от мейнстрима, будь то рок, джаз, электроника или вышеупомянутая современная академическая. Майская новинка — “Лебединое озеро” концептуалиста Сергея Загния. Знаковый релиз июня — “Страсти по Никодиму” Александра Маноцкова, приуроченный к завершению сезона “Платформы”. И, наконец, сентябрьский хит — “Избранные письма Сергея Рахманинова” Антона Батагова...», — рассказывает на «Орфее» создатель и владелец «FancyMusic» Сергей Красин⁴¹.

«Избранные письма Сергея Рахманинова» написаны в уникальной жанровой форме; в этом цикле из 10 писем слились отзвуки времени, пространства, стилей, авторского видения прошлого и настоящего. Многое становится ясным из авторского комментария, в котором композитор рассказывает о своем посещении могилы С. В. Рахманинова (в октябре 2012 г.) и о чувстве, которое охватило его в тот момент. «Великий музыкант, слышавший вселенную как ликующе-трагическое колокольное пространство, мощное и бескрайнее, Рахманинов покинул Россию и стал частью совсем другого мира...» Это слышание вселенной великим музыкантом и «резонирование» его в тонкой душе потомка — содержание цикла Батагова. «В этом цикле Рахманинов пишет письма композиторам-постмодернистам. Он сам был анти-модернистом. Он не совершал революций, не “опережал время” и не боялся выглядеть старомодным. На первый взгляд кажется, что он не повлиял ни на кого из композиторов конца XX — начала XXI в. И все же его незримое магическое присутствие ощущается в музыке некоторых авторов: и тех, кого называют “современной классикой”, и рок-музыкантов»⁴².

В «Писмах» — музыкальные послания будущим композиторам, среди которых имена тех, «с кем ему захотелось поговорить по душам». Судя по названиям частей, это Симеон тен Холт, Питер Гэбриэл, Арво Пярт, Людовико Эйнауди, Филип Глас, Вим Мертенсон и Николо Паганини, Брайан Ино, Владимир Мартынов. (Если в этом перечне

⁴⁰ <http://www.batagov.com/slova/35buddhas%20review%20rus.htm>

⁴¹ <http://www.muzcentrum.ru/orfeus/programs/issue4838/>

⁴² Батагов А. <http://artrevue.ru/2013/08/03/anton-batagov-2/>



нет имен самого Антона Батагова, то это не удивительно: в медитации «душа с душою говорит», и музыкальные знаки, символы, сигналы есть средство их таинственного общения.)⁴³

«Мы давно привыкли к тому, что старинная и классическая музыка используются в качестве строительного материала для новой музыки. Однако время летит очень быстро, и мы находимся уже на новом витке спирали»⁴⁴. Язык этих писем — область особого высказывания композитора, где нет цитат, а есть «только стилистические путешествия на машине времени». Однако в этой резонансной среде слышатся и отзвуки минималистского письма самого А. Батагова.

К этой группе «московских постминималистов» — В. Мартынов, А. Батагов, П. Карманов — примыкает и *Сергей Загний*, оригинально мыслящий музыкант, сочинения которого вызывают немалый интерес у слушателя. Как композитор определяет минимализм? «Для меня минималистическая музыка — это нечто слишком короткое (Веберн) либо слишком длинное (Фелдман), нечто слишком простое (Райли) либо слишком сложное (Я), слишком медленное или быстрое, нечто звучащее (Моцарт, 2:42) или нет (Кейдж, 4:33). “Минимализм” и “максимализм”: иногда я понимаю эти слова как синонимы, иногда — как частные проявления “экстремизма”»⁴⁵.

Минимализм Загния — явление, требующее своей методики анализа. Это становится ясным по прочтении музыкальных текстов таких произведений, как, например: «Пьесы № 4, 4а», «Пьесы № 5, 5а», построенные на элементарных паттернах, подлежащих разного рода комбинаторике, совместно с алеа-процедурами. Композитор сочетает строгую организацию и выбор, позволяющий исполнителю варьировать авторские рекомендации и установления.

Не менее оригинальна многочастная «Соната» для фортепиано, содержащая идеи репетитивности в разных формах выражения. «Сонату можно понимать как исследование музыкального языка в различных его аспектах — музыкальными средствами. О Сонате можно думать как об исследовании, предмет которого — симметрия и асимметрия, хаотическое и упорядоченное, органическое и мине-

⁴³ Свои соображения мы отразили в статье «Музыкальное сегодня: новое об Антоне Батагове», находящейся в редакционно-издательской работе (декабрь, 2013).

⁴⁴ Там же: <http://artreview.ru/2013/08/03/anton-batagov-2/>

⁴⁵ http://conceptualism.letov.ru/sergei-zagny/Texts_/003-1-ru-Texts-on-Music.pdf