

Кром Анна Евгеньевна

ПРИНЦИПЫ МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В МУЗЫКЕ АМЕРИКАНСКОГО КОМПОЗИТОРА СТИВА РАЙХА

Статья посвящена категории музыкального времени и способам его метроритмической организации в произведениях американского композитора-минималиста Стива Райха. Под влиянием восточной философии музыкант сформировал концепцию сочинения как бесконечного музыкального процесса, организованного средствами репетитивной техники. В статье рассматриваются все авторские репетитивные приемы, что позволяет сделать выводы о роли метроритма как в пьесах Райха, так и в практике американского музыкального минимализма в целом.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/8-2/25.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 8 (22): в 2-х ч. Ч. II. С. 110-112. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/8-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 78(09)

Искусствоведение

Статья посвящена категории музыкального времени и способам его метроритмической организации в произведениях американского композитора-минималиста Стива Райха. Под влиянием восточной философии музыкант сформировал концепцию сочинения как бесконечного музыкального процесса, организованного средствами репетитивной техники. В статье рассматриваются все авторские репетитивные приемы, что позволяет сделать выводы о роли метроритма как в пьесах Райха, так и в практике американского музыкального минимализма в целом.

Ключевые слова и фразы: Стив Райх; время; метр; ритм; минимализм; паттерн; репетитивная техника; фазовый сдвиг; аугментация; ритмическое конструирование.

Анна Евгеньевна Кром, д. искусствоведения, доцент

Кафедра истории музыки

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

yannakrom@yandex.ru

ПРИНЦИПЫ МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В МУЗЫКЕ АМЕРИКАНСКОГО КОМПОЗИТОРА СТИВА РАЙХА[©]

XX столетие кардинально изменило представление человечества о времени и возможностях его осмысления. Как и другие виды искусства, музыка ответила на этот «вызов» возникновением множества авторских концепций музыкального времени и способов его организации в произведении. Метроритм становится одним из главных средств выразительности уже в первой половине XX века, начиная со И. Стравинского и Б. Бартока, и достигает своеобразной кульминации в творчестве представителей европейского послевоенного авангарда – К. Штокхаузена, П. Булеза, Я. Ксенакиса, О. Мессиана, а также у композиторов «ню-йоркской школы» Д. Кейджа, М. Фелдмана, Э. Брауна. Оригинальные идеи структурирования музыкального времени, сформулированные американскими эксперименталистами, нашли продолжение в музыке минимализма – направления, заявившего о себе в 1960-х – первой половине 1970-х гг. в деятельности таких композиторов, как Ла Монт Янг, Терри Райли, Филип Гласс и Стив Райх.

Формирование философии и практики музыкального минимализма проходило под мощным влиянием культуры Востока. Повышенный интерес к постижению нового духовного опыта подталкивал американских музыкантов к диалогу с дзен-буддизмом. Анализируя дзенскую концепцию времени, Д. Судзуки определяет ее как «жизнь в абсолютном настоящем», «вечном Теперь»: «когда мир рассматривается прямо и без иллюзий, – нет ни прошлого, ни будущего», – «оба они есть лишь настоящее» [Цит. по: 3, с. 235]. В восточной культуре, ориентированной на Дзен и Дао с их многозначной метафорой бесконечной «реки жизни», нет понятия смерти и рождения. Музыкальный минимализм опирался именно на такой – онтологический тип организации временного процесса. Критик Р. Розенбаум писал о присущем этому направлению внеисторическом чувстве времени, которое другой исследователь, И. Стоянова, обозначает как «вечное настоящее» [Цит. по: 5, с. 90]. Одна из самых выразительных характеристик принадлежит музыковеду В. Бурде: «Минимальная музыка открыла приключения макровремени, и для этого потребовался не столько аналитический подход, сколько растворение в музыкальном потоке, который и привел к новому временному ощущению» [Цит. по: Там же, с. 91].

Идея переосмысления категории времени впервые возникла в недрах «экспериментальной музыки» Д. Кейджа. Именно ему принадлежит открытие наиболее радикального варианта статичной формы: «...благодаря... важному влиянию, которое я испытал и которое шло не от музыки, а от философии, восточной философии, меня начал интересовать не объект, а процесс» [2, с. 23]. Понимание «процесса» как вслушивание в Ничто, в Единое, Пустоту заставило композитора оперировать адекватными дзенской эстетике временными категориями, позволяющими ощутить растворение собственной индивидуальности в бесконечности бытия. Бесконечно длящийся медитативный «процесс» стал ключевым понятием американского минимализма в целом (закономерно, что С. Райх называет свою статью-манифест 1968 года «Музыка как постепенно развивающийся процесс», Ф. Гласс оперирует понятиями «процесс сложения» и «процесс вычитания», а у Т. Райли фигурирует термин «накапливающийся процесс»).

Для Райха категория музыкального времени и принципы структурирования временного континуума в музыкальном произведении всегда являлись ключевыми проблемами творчества. Метроритм изначально взял на себя роль главного средства музыкальной выразительности. Уже первые детские впечатления композитора оказались связаны с музыкой, абсолютизовавшей ритмическое начало – сочинениями И. Стравинского и джазом. В юности Райх сознательно начал брать уроки игры на ударных у литавриста ню-йоркского симфонического оркестра, мечтая стать барабанщиком в би-боп ансамбле. Показательно, что в то время как остальные основоположники американского минимализма погружались в изучение философии и практики индийской раги, Райх

оказался заворочен африканскими оstinатными ритмами и балинезийским гамеланом. Композитора увлекла ритмическая структура африканской музыки для ударных инструментов: многоголосная музыкальная ткань, основанная на непрерывном развитии нескольких оstinатно повторяющихся паттернов, сочетающихся друг с другом по принципу полиритмии и полиметрии. Повышенное внимание к ритму предопределило интерес и к балинезийскому гамелану. Его важнейшие качества: горизонтальный принцип развития, при котором каждый инструмент ведет свою самостоятельную линию, сотканную из оstinатно повторяющихся паттернов; медитативность; тип ансамблевого музицирования, не характеризующегося ни виртуозностью, ни импровизационностью оказали огромное влияние на формирование райховского стиля. Отсюда желание работать со строгими тембрами ударных инструментов: барабаны бонго, маримбы, гlockеншпили в «Барабанной дробь», трактовка фортепиано как ударного инструмента в «Шести роялях», пять пар клавиес-палочек в «Музыке для деревянных брусков», четыре маримбы, два гlockеншпиля, металлофон и электрический орган в «Музыке для ударных инструментов, голосов и органа», ладоши в «Музыке хлопков».

Серьезное изучение методов организации музыкальной ткани в этнической музыке активизировало процессы, «генетически» заложенные в райховском мышлении. В своей книге «Заметки о музыке» (1968 г.) он рассматривает ритм как необходимое условие упорядоченного существования мира, характеризует его как явление внеличностное, имперсональное и потому универсальное, в равной мере проявляющееся как на макрокосмическом (например, рождение и смерть звезд), так и на микробиологическом уровнях (жизненные циклы простейших организмов).

Четкий непрерывный пульс является обязательным условием исполнения сочинений Райха, в основе которых лежат репетитивные приемы организации музыкальной материи. Авторский метод «фазового сдвига» («gradual phase shifting») предполагает математически точную, жестко-синхронную координацию исполнителей на каждом этапе. Механический по своей природе принцип зародился в сфере магнитофонной музыки: две одинаковые записи, настроенные в унисон, постепенно, без постороннего вмешательства, начинали процесс расхождения во времени относительно друг друга (возможно, это явилось результатом дефектов дешевого оборудования), что приводило к временному сдвигу, увеличивавшемуся от едва заметного несовпадения до своеобразного механического канона. Следующим шагом композитора стало «оживление» процесса исполнения и перенос нового приема в область инструментальной музыки. Продумывая ритмическое наполнение паттерна с учетом будущего канонического развития, Райх стремился к предельной простоте и вместе с тем неоднозначности метроритмических акцентов, еще более «запутывающихся» в результате смещения. Например, в «Скрипичной фазе» развернутый паттерн на 12/8 построен на игре акцентов, так как под воздействием внутритактовой синкопы сильные и слабые доли автоматически «меняются местами», а в основе «темы» пьесы «Фазовые паттерны» лежит чисто ритмический принцип чередования рук – ЛПЛЛПЛПП, близкий старинной западной барабанной музыке, а именно – приему игры на ударных, называемому «paradiddle», смысл которого заключается в систематическом чередовании простых и двойных ударов.

Равномерная пульсация легла в основу райховского приема аугментации – очень медленного увеличения длительностей при полном сохранении звуковысотной стороны модели. В композиции «Четыре органа» звуки, собранные в начале в единый шестизвучный аккорд, пульсирующий восьмыми, начинают постепенно удлиняться, превращаясь, в конце концов, в разновидность горизонтального временного графика. Если в пьесах с «фазовым сдвигом» развитие подчиняется принципу кругового канонического движения (ротации), то в сочинении «Четыре органа» все ритмические изменения в органичных партиях оказываются подчинены линейно развивающемуся «процессу постепенного увеличения». Музыка, главной особенностью которой являются изменения во времени, не смогла бы обойтись без ритмического «координатора», выполнявшего функцию метронома. Роль своеобразного «часового механизма», помогающего органистам выдерживать темп и точно высчитывать продолжительность звуков, взяла на себя партия маракасов.

Еще один райховский прием репетитивной организации выводит ритм на первый план, о чем свидетельствует уже его название – принцип ритмического конструирования, предполагающий процесс систематического замещения пауз восьмыми нотами (*beats for rests* – «восьмые вместо пауз») в условиях оstinатно повторяющегося паттерна с последующим редуцированием планомерно воздвигнутой конструкции до исходной восьмой (*rests for beats* – «паузы вместо восьмых»). Так, в пьесе «Барабанная дробь» паттерн последовательно выстраивается относительно самого себя от одной единственной восьмой до целостной, законченной формулы. О доминирующей роли метроритма в минималистских композициях Райха особенно наглядно свидетельствует пьеса, в которой ритм выступает в качестве единственного средства выразительности. В «Музыке хлопков» композитор до предела обнажает ритмическую структуру сочинения, полностью освобождаясь от звуковысотности. Для его исполнения не требуются музыкальные инструменты, а выписанный автором ритм прохлопывается в ладоши двумя музыкантами.

Культ ритмического начала в музыке американского минимализма во многом оказался обусловлен истоками этого направления: опорой на незападные принципы музыкального мышления и повышенным интересом к массовым жанрам XX столетия – джазу и рок-музыке. Минималисты ценили экзотический фольклор еще и потому, что он представлял «прародителем» новых жанров XX века и воспринимался ими как естественное связующее звено, способное соединить в их творчестве «серьезное» академическое искусство и популярную музыку. Показательно, что в англоязычной исследовательской литературе, посвященной этой проблематике, используется единый терминологический аппарат, применяемый при анализе африканской этнической музыки, джаза и минималистских произведений. Наиболее очевидные примеры – паттерн, бит

(basic-beat, ground-beat, down-beat, off-beat), ведущие свое происхождение от африканской ритмики. Максимально насыщенное звуковое пространство, в котором «исходная степень выразительности есть одновременно и ее предел», постоянное «пребывание в состоянии» [1, с. 265] – важнейшие качества, связывающие единими нитями незападную музыку, минимализм и джаз. Точкой отсчета здесь выступает именно внеевропейская музыка «с ее завораживающей повторностью, свойственной древнему ритуалу» и природной способностью создавать «условия для медитации» [Там же]. Непрерывная остигатность исходных ритмических формул, характеризующая многие неевропейские музыкальные культуры, «проросла» и в американском музыкальном минимализме, и в джазе (например, техника риффов), и в рок-музыке.

По выражению П. М. Хамеля, в минимализме «проявляется не время как таковое, а определенные состояния жизни, проецируемые на фон вечности... Вслушиваясь в нее, не переживаешь ничего определенного, ничего постижимого и все же ощущаешь в себе самую интенсивную жизнь. Следя за сменой тонов, слушаешь фактически самого себя...» [4, с. 55].

Список литературы

1. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. 367 с.
2. Кейдж Д. Музыка должна раскрепощать дух... // Музыкальная жизнь. М., 1988. № 17. С. 22-23.
3. Уотс А. Путь Дзэн. Киев: София, 1993. 320 с.
4. Хамель П. М. Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку. М.: Классика-XXI, 2007. 248 с.
5. Mertens W. American Minimal Music. L.: Kahn and Averill, 1996. 128 p.

PRINCIPLES OF METRORHYTHMIC ORGANIZATION IN MUSIC OF AMERICAN COMPOSER STEVE REICH

Anna Evgen'evna Krom, Doctor in Art Criticism, Associate Professor
Department of Music History
Nizhnii Novgorod State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
yannakrom@yandex.ru

The author describes the category of musical time and different ways of its metrorhythmic organization in the works of the American composer and minimalist Steve Reich, shows that under the influence of Eastern philosophy the musician formed the conception of composing as infinite musical process organized by means of repetitive technique, and considers all authorial repetitive techniques that allow drawing conclusions about the role of metrorhythm both in Reich's music pieces and in the practice of American musical minimalism in general.

Key words and phrases: Steve Reich; time; metre; rhythm; minimalism; pattern; repetitive technique; phase shift; augmentation; rhythmic construction.

УДК 94(47).084.5(571.513)

Исторические науки и археология

В статье проводится аналитический обзор советской историографии национально-государственного строительства в Южной Сибири в 1920-30-е гг. Рассматривается вклад советских ученых в процесс выявления и систематизации отдельных аспектов проблемы на разных этапах ее изучения. Раскрывая особенности советской историографии, автор обращает внимание на то, что ею были заложены основы тех направлений научных исследований, которые оказались в новейшее время наиболее перспективными и актуальными.

Ключевые слова и фразы: национально-государственное строительство; Наркомнац; национальный район; советская историография; автономная область; представительство при Президиуме ВЦИК; право наций на самоопределение.

Елена Петровна Мамышева, к.и.н., доцент
Кафедра истории, политологии и правоведения
Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова
sozor@mail.ru

СОВЕТСКАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ НАЦИОНАЛЬНО-ГОСУДАРСТВЕННОГО СТРОИТЕЛЬСТВА 1920-1930-Х ГГ. В ЮЖНОЙ СИБИРИ[©]

Проблема возникновения и развития советской национальной государственности народов России, СССР и сегодня остается весьма привлекательной для исследователей. Весомый вклад в исследование данной проблемы