

Анна Евгеньевна Кром
доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской
государственной консерватории им. М.И.Глинки
E-mail: yannakrom@yandex.ru

Anna Krom
Doctor of Art, Associate Professor at the History of Music Department of the
Nizhny Novgorod State Conservatory
E-mail: yannakrom@yandex.ru

ПОЛИФОНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ-МИНИМАЛИСТОВ

POLYPHONY IN THE CREATIVE ACTIVITY OF AMERICAN MINIMALIST COMPOSERS

Аннотация

В статье освещаются вопросы развития полифонических приемов письма в контексте репетитивной техники, сформировавшейся в начале 1960-х годов в творчестве американских композиторов-минималистов. В результате авангардных экспериментов в сфере tape-music Терри Райли и Стив Райх пришли к открытию репетитивных принципов организации музыкальной материи, демонстрация которых выявила их тесную взаимосвязь с формой канона. Опираясь на самые актуальные для того времени технические изобретения («аккумулятор задержки времени», эксперименты с магнитофонными петлями), музыканты развивали различные виды канона с нефиксированным сдвигом в собственных электронных и акустических сочинениях.

Abstract

The article is devoted to the functioning of polyphonic methods of writing in repetitive technique that was formed in the early 1960s in the works of American minimalist composers. As a result of avantgarde experiments in the field of tape-music, Terry Riley and Steve Reich came to the opening of repetitive principles of the organization of musical matter, the demonstration of which revealed their close relationship with the form of the canon. Relying on the most actual for that time original technical inventions ("time-lag accumulator", experiments with tape loops), musicians developed various types of canon with non-fixed shift, realizing them in their electronic and acoustic compositions.

Ключевые слова: репетитивная техника, бесконечный круговой канон, фазовый сдвиг, аккумулятор задержки времени, полифония, магнитофонные петли.

Key words: repetitive technique, infinite round canon, gradual phase shift process, time-lag accumulator, polyphony, tape loops.

XX век значительно расширил привычное представление о полифонии и ее выразительных возможностях в музыкальном искусстве. Если художники, заинтересованные в стилевом диалоге с прошлыми эпохами, активно обращались к традиционным полифоническим формам и жанрам, то композиторы-авангардисты шли по пути изобретения собственных приёмов письма (назовём, к примеру, микрополифонию Д. Лигети или алеаторические контрапункты В. Лютославского).

Репетитивная техника, зародившаяся в США в переломную эпоху 1960-х годов, продемонстрировала парадоксальное взаимодействие авангардной идеи прогресса, выразившейся в использовании новейших технических изобретений, и архаичных полифонических принципов развития,

оказавшихся своего рода «побочным продуктом» функционирования электронных приборов. Открытия американских композиторов-минималистов – Терри Райли и Стива Райха – были обязаны своим возникновением студийным экспериментам, предопределившим «механистическую» природу самого репетитивного метода. Импульсом послужили находки в сфере *tape-music*, отразившие вкус музыкантов к изобретению необычных приемов работы со звуковой материей.

С первых шагов своего развития репетитивная техника обнаружила богатый полифонический потенциал, в первую очередь связанный с актуализацией формы простого канона. Бесконечные каноны появились в творчестве Райли и Райха в результате их опытов с магнитофонными петлями, таким образом, использование самого современного на тот момент электронного оборудования вызвало к жизни насыщенную фактуру, построенную на постоянных имитационных переключках голосов.

Райли с начала 1960-х годов занимал механический эффект эхо в музыке. Когда композитор оказался в парижской лаборатории, оснащённой новой аппаратурой, он подробно описал инженеру приём, который желал бы получить в своих сочинениях. В результате возник репетитивный метод, позднее названный музыкантом «*time-lag process*» («процесс задержки времени»). Это оригинальная техника работы с двумя магнитофонами, генерирующая временное запаздывание, отставание одного прибора от другого¹. Плотная, многослойная фактура формируется по принципу «обратной связи», поскольку лента растягивается между воспроизводящей головкой одного аппарата и звукозаписывающей головкой другого.

Таким образом, сыгранный Райли «мотив записывается на магнитофон и тотчас же проигрывается с некоторой задержкой; другой магнитофон, расположенный на расстоянии нескольких метров, также проигрывает ту же мелодию через несколько секунд после того, как прозвучал первый мотив»

¹ Вим Мертенс предлагает термин *tape-delay* (магнитофонное замедление, растягивание) [см. об этом: 5, 37].

[3, 159]. С каждым последующим шагом «time-lag process» разрастается, порождая все новые голоса-эхо бесконечной канонической имитации.

Это открытие легло в основу многих пьес композитора – сначала магнитофонных, а затем и акустических. Пропуская плёнку через «аккумулятор задержки времени», Райли добивался густого и насыщенного звучания: каждый паттерн словно «удесятерился», «... басовый рифф взбирался на вершину», генерируя множество пластов [6, 107]. В результате все «темы» были вовлечены в общее контрапунктическое движение, «растворявшее» их в сверхмногоголосной фактуре.

Экстраполяция новой техники в акустическое пространство произошла в культовом сочинении Райли «In C» (1963). Статичная форма пьесы, организованная посредством многократного повторения предложенных автором мелодико-ритмических моделей, постепенно погружала слушателя в медленно развивающийся «накапливающий процесс» (термин композитора). Музыкальная ткань выстраивалась по принципу поочередного вступления инструментов с одинаковым тематическим материалом. «Форме с выводимыми голосами» соответствовал и вариант записи – одnogолосная партитура, разделенная на 53 интонационно и ритмически отличных друг от друга паттерна.

Со временем эксперименты привели Райли к синтезу: на глазах публики происходило превращение живого акустического звучания в электронную композицию посредством привлечения специального оборудования² – «сольного замедлителя музыки» («Solo Time-Lag Music»). Перед импровизировавшим музыкантом были выставлены два микрофона, через которые и осуществлялась запись на предварительно установленную пару магнитофонов. Дальнейшая цепочка «событий» соответствовала уже освоенному принципу работы «аккумулятора задержки времени»,

² Райлиевские эксперименты можно отнести к чрезвычайно актуальному в середине 1960-х годов направлению «живой электроники» («live electronics»). Смысл этой техники состоит в том, что «... звучание акустических инструментов, исполняющих заранее сочинённый материал, так или иначе преобразуется в реальном времени – прямо в течение исполнения – при помощи электронных средств» [1, 71].

записывавшего живой звук и воспроизводившего его с примерно трёхсекундным отставанием. В результате такого электронно-акустического взаимодействия у слушателей возникала иллюзия присутствия на сцене целого ансамбля, свободно «жонглировавшего» несколькими паттернами и формировавшего плотно-сплетенную каноническую музыкальную ткань. Стереосистема (восемь звуковых дорожек) позволяла проследить за отдельными контрапунктами.

Доминирование формы канона, вероятно, связано с повышенным вниманием минималистов к способам развёртывания музыкальной ткани в пространственно-временном континууме. Подобно средневековым европейским мастерам XIII-XIV веков, они пошли по пути возведения «непрерывной имитации в центр художественного интереса композиции», что сформировало «новый аспект музыкального времени и не поддающийся словесному описанию эстетический эффект взаимодействия двух одинаковых, но неодновременных голосов» [4, 127-128].

Пространственное решение канонического принципа в минимализме было различным: оно включало в себя и студийную, и концертную, и новую театральную практику. В контекст авангардных экспериментов 1960-х годов, охвативших США и Европу (вспомним опыты группы Флюксус, Л.М.Янга, П.Анри, Я.Ксенакиса), вполне вписывается райлиевское представление «аккумулятора задержки времени» в виде инсталляции. «В 1968 году я разработал объект для шоу «Волшебный театр» («Magic Theatre») в Канзас-Сити (штат Миссури)», вспоминает композитор, – «это была конструкция восьмигранной формы три-четыре метра шириной с несколькими зеркально расположенными комнатками внутри, размером как раз на человека, и их соединяло несколько дверей. В каждой комнатке стоял микрофон, который записывал всё, что в него произносили, а через какое-то время эта запись воспроизводилась в другой комнате. В конструкции находилось одновременно несколько человек, и они все обрывочно слышали, что говорят в других комнатах, и что потом проигрывается через магнитофонную

систему задержки звука» [цит. по: 2, 152]. Таким образом, рождалась, по выражению Х.У. Обриста, «полифония зрителей» [там же], попадавших в новое пространственное измерение (по замыслу автора, «находясь в этой конструкции, ты не совсем понимал, где ты и как найти выход») [цит. по: 2, 152-153].

Электронно-акустические эксперименты волновали Райли на протяжении всего творческого пути. Между тем первооткрыватель репетитивности был прежде всего практиком, скупом разъясняющим технические детали *post factum* в своих журнальных интервью. Теоретическое обоснование метода, анализ его историко-культурных и стилевых истоков принадлежали Стиву Райху. В 1968 году он опубликовал эссе «Музыка как постепенно развивающийся процесс. Заметки о музыке», в котором, в первую очередь на примере собственного творчества, сформулировал важнейшие константы минималистского движения в целом.

Сочинения композитора позволяют говорить о том, что полифония занимает исключительно важное место в его наследии. Продолжая опыты Райли, музыкант развивает имитационные приемы (термины «канон», «канонический» Райх постоянно упоминает в своей книге в процессе разбора собственных пьес разных лет). Он отмечает, что многие его произведения «основаны на технике канона», и большинство из них «контрапунктичны по фактуре» [8, 139-140].

Уже первые оригинальные композиции молодого автора в середине 1960-х годов продемонстрировали примат структуры над звучанием. Экспериментируя с магнитофонными записями, Райх пытался открыть некие универсальные законы, позволявшие избежать авторского или исполнительского произвола; стремился вывести формулу самодвижения, саморазвития процесса, логически выверенную схему, «работавшую» независимо от звукового облика исходной модели и способа её исполнения (электронного или акустического). Таким структурным стержнем стал для Райха канон.

Требованию строжайшей систематизации в полной мере соответствовал райховский прием постепенного фазового сдвига («gradual phase shifting»). Найденный композитором в 1965 году в ходе работы с магнитофонными лентами, он произвел подлинную революцию в репетитивной технике. Оказалось, что две одинаковые записи, настроенные в унисон, неуклонно, без постороннего вмешательства, начинают процесс расхождения во времени относительно друг друга; что приводит к временному смещению, увеличивающемуся от едва заметного несовпадения до своеобразного механического бесконечного кругового канона.

Принцип сдвигающихся фаз сразу же вызвал у Райха вполне обоснованные ассоциации с раундом (или кэтчем). Сравнивая их, композитор отмечал следующее: «Две (или более) одинаковых мелодии вступают друг за другом как в традиционном раунде; но в фазовом процессе они обычно намного короче... и временной интервал между мелодическим паттерном и его имитациями не фиксированный, а варьированный» [7, 50]. Воодушевлённый новым приёмом композиции, Райх построил на его основе целый ряд своих пьес второй половины 1960-х – начала 1970-х годов, с «говорящими» названиями «Фортепианная фаза», «Скрипичная фаза», «Фазовые паттерны» и другие.

Проводя экскурс в историю зарождения имитационной полифонии, Райх органично «встраивает» репетитивную технику в контекст мировой музыкальной культуры, определяет её «законную» нишу, связанную с прошлыми эпохами неразрывными нитями преемственности. Композитор акцентирует внимание на том, что фазовое смещение есть «своеобразное продолжение древней традиции канонов в западной музыке» [цит. по: 2, 194], ведущей начало с XIII столетия.

Для Райха опора на архаичные, проверенные веками принципы организации музыкальной материи представлялась чрезвычайно значимой: универсализм простых канонических форм подтверждал возвращение минимализма к вечным, незыблемым архетипам мышления. Эта идея нашла

подтверждение в 1970 году, когда композитор увлёкся африканской барабанной техникой и, несколько позднее, балийским гамеланом: «Незападная музыка, которую я изучал главным образом на примере западно-африканской и балийской культур, – контрапунктична по своей природе. И, да, их контрапункт развивался абсолютно независимо от нашего, и миф о том, что контрапункт был изобретен исключительно европейцами оказался мифом» [8, 139].

Открытие глубинных связей между западной и европейской музыкой, а также авангардными экспериментами 1960-х годов (в том числе и собственными фазовыми пьесами), – привело Райха к убеждению во всеобщности сформулированных им законов и в необходимости их дальнейшего развития в своём творчестве.

Итак, репетитивная техника изначально оказалась теснейшим образом связана с полифоническими принципами развития музыкальной ткани и, в первую очередь, с формой канона. Причина нам видится в общей природе этих явлений, обусловленной приоритетом логики, интеллекта, рационального начала, проявляющего себя через *inventio* – изобретение новых методов письма. Кроме того, репетитивность моделирует звуковое пространство, отличающееся непрерывностью, текучестью развёртывания материала, отсутствием контрастов, однородностью «бесконечного» музыкального ландшафта. Принцип монистического единства, лежащий в основе канонической техники, позволяет говорить о врождённой внутренней целостности всего организма, обеспечиваемой его произрастанием из одной интонационно-ритмической «клетки».

Минималистов (в особенности Райха) восхищала возможность работы по жёстко установленным правилам, уходящим корнями в толщу веков. Следование им порождало ощущение объективности, универсальности, «вечной» силы происходящих в музыке процессов. Композиторы декларировали выход в имперсональное, наиндивидуальное пространство, возвращение к первоисточкам, первоэлементам музыкального языка. После

того как Янгу удалось заново «открыть» звук, переливающийся множеством красочных обертонов, Райли и Райх сделали следующий шаг – обратились к архаическим формам полифонии, плотному, бесконечно развивающемуся многоголосию, сотканному из «живых» и магнитофонных голосов современного мира.

Литература

1. Дубинец Е. Made in USA: музыка – это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
2. Обрист Х.У. Краткая история новой музыки. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.
3. Хамель П.М. Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку. М.: Классика-XXI, 2007. 248 с.
4. Холопов Ю.Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. – С. 127-157.
5. Mertens Wim. American Minimal Music. New York: Alexander Broude Inc., 1983. 128 p.
6. Potter K. Four Musical Minimalists. United Kingdom: Cambridge University Press, 2000. 390 p.
7. Reich S. Writings about music. – Halifax: Nova Scotia, 1974. 78 p.
8. Reich S. Writings on Music 1965-2000. Edited with an Introduction by Paul Hillier. New-York: Oxford University Press, 2002. 254 p.