

М. Н. БАКУМЕНКО

*Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки*

УДК 781.712

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ПАТТЕРНА В МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Исследуя минимализм как направление развивающееся и подвижное, рассматривая специфическую терминологию этого направления, исследователь зачастую сталкивается с явлением, когда общепринятые определения творческих методов минималистов, будучи трактованными музыковедами, теряют своё первоначальное значение. Наиболее распространённым минималистским приёмом работы принято считать технику паттернов. Но, чтобы ввести понятие «паттерн» в категориальный аппарат исследования, необходимо прежде ответить на некоторые вопросы. Вот наиболее очевидные и актуальные: является ли паттерн альтернативой понятию «тема» или относится к одной из разновидностей тематизма? Является ли он объектом творческого развития и отправной точкой для деятельности художественного воображения или это сугубо формальная единица, выстраивающая более масштабные структуры под влиянием строго определённой технологии? К каким структурным преобразованиям он предрасположен и предназначен, при каких условиях паттерн перестанет быть таковым, то есть теряет свои свойства, включаясь или даже растворяясь в фактуре либо в традиционно понимаемой динамике тематического развития?

Далее, каково происхождение паттерна? Ответ на этот вопрос не очевиден, так как этот феномен и глубоко индивидуален, и насыщен уникальными свойствами не только для каждого композитора, но даже для каждого конкретного сочинения. Но, безоговорочно принимая индивидуальные характеристики разнообразных паттернов за наиболее характерное их качество, легко упустить типологизирующие черты. И, напротив, если подходить к паттерну как к сугубо технологическому композиционному приёму, то теряется индивидуальность, всё сводится к процедуре вариантно-вариационных перестановок, либо даже механических пермутаций. Наконец, не следует упускать из виду, что многие из композиторов-минималистов высказывали самые разнообразные суждения о природе паттерна.

Едва ли не самая главная особенность термина «паттерн» состоит в относительно широкой вариативности его определения в существующей научной литературе (к анализу определений некоторых авторов мы ещё вернёмся). Затем возникает проблема соотношения традиционных для отечественного му-

зыка знания способов анализа музыкального текста и феномена паттерна, который, во-первых, должен быть автономно проанализирован как сущностное явление, после чего он может быть включён в аналитический арсенал. Во-вторых, необходимо дифференцировать, в каких соотношениях паттерн находится с такими традиционными для отечественного музыка знания понятиями, как тема, микротема, интонационная ячейка, повторность, остигатность и так далее.

Складывается впечатление, что в некоторых случаях исследователи стремятся миновать этот предварительный этап рассуждения. Тогда возникает ситуация, при которой приходится либо отказываться от большей части наработанных в отечественном музыкальном знании аналитических приёмов, либо, не имея самостоятельной исследовательской позиции, повторять и интерпретировать суждения, высказанные самими композиторами относительно собственной музыки в различных интервью, эссе и статьях.

Согласно Лонгмановскому толковому словарю, «паттерн» означает: «1. Образец, согласно которому что-либо случается, развивается или происходит; 2.1. Постоянно повторяющееся расположение очертаний, линий, цветовых оттенков на поверхности, обычно в качестве украшения; 2.2. Постоянно повторяющееся сочетание звуков или слов; 3. Вещь, идея или персона, выступающие примером для копирования и подражания; 4. Форма, служащая руководством для изготовления чего-либо, такая, как, например, выкройка; 5. Маленькая часть ткани, бумаги, которая демонстрирует то, как будет выглядеть вещь в полном размере» [4, с. 755]¹. Как видим, из этимологии слова «паттерн» трудно почерпнуть специфические системные принципы включения паттерна в целое. Однако ссылка на то, что паттерн в исходном значении есть некая деталь, фрагмент, или даже форма для изготовления копий чего бы то ни было, указывает на включённость его в некие отношения с подразумеваемым целым. И напротив, если паттерн (фрагмент, деталь и т. п.) будет рассмотрен изолированно, то он перестанет быть фрагментом, деталью, то есть чем-то, включённым как часть в более крупное системно организованное целое. В этом случае паттерн перестаёт быть самим собой, превращаясь в замкнутую целостность, специфич-

ческие связи которой с чем-то более масштабным, включающим в себя паттерн на основе неких принципов его применения и умножения, не просматриваются.

Обратимся к определениям этого термина, данным различными авторами. В этой связи, первая группа определений паттерна связана с самопониманием композиторами их творческого метода. В «Записках о музыке» Райх впервые применяет понятие паттерн в контексте влияния этнических истоков на свою музыку: «Идея использовать постоянные повторения пришла из многочисленных источников, включая применение пленочных петель с 1963 года. Я слушал африканскую музыку и, что более важно, видел транскрипцию её английским этномузыкологом А. М. Джонсом; я помогал Терри Райли во время подготовки первого исполнения (1964 год) его композиции “In C”, где одновременно комбинируется множество разных повторяющихся паттернов. Проблемой для меня тогда было найти новый способ работы с повторением как музыкальной техникой. Первой мыслью было играть одну петлю в определённом каноническом соотношении с самим собой, поскольку в некоторых из моих предыдущих пьес как раз и велась работа с двумя или более одинаковыми инструментами, играющими одни и те же ноты друг против друга. В попытках привести две идентичных петли в какое-либо каноническое соотношение я нашёл, что наиболее интересной музыка получается, если просто начать с унисона петель, а затем медленно сдвигать их по фазе относительно друг друга. Вслушавшись в этот постепенный процесс изменения фазы, я начал понимать, что это экстраординарный вариант музыкальной структуры. Это был способ пройти через множество отношений между идентичными сущностями без единого перехода. Это бесшовный и непрерывный музыкальный процесс.

В ретроспективе я понимаю процесс соотношений постепенно изменяющихся фаз между двумя или более идентичными повторяющимися музыкальными паттернами как расширение идеи бесконечного (кругового) канона. Две или более идентичные мелодии начинают исполняться одна за другой, как в традиционном круговом каноне; но в процессе фазового сдвига в качестве мелодий обычно используются значительно более короткие повторяющиеся паттерны, и временной интервал здесь – между мелодическим паттерном и его имитациями – изменяемый, а не фиксированный» [5, с. 20]².

Так же, как в Лонгмановском словаре, на то, что определение паттерна относится не только к исходной минимальной структуре, но и к технологии её дальнейшей обработки, указывает Стив Райх. В таком понимании, паттерн становится не просто вычленённым фрагментом, а фрагментом, жёстко связанным с определённым способом работы с

ним, что является очень важным обстоятельством для изучения структурной и художественной сути явления паттерна. Своё представление паттерна Райх подтвердил ранними сочинениями для ленты: «Come Out», «It's Gonna Rain». Музыкальный облик паттернов в его творчестве, безусловно, заметно эволюционировал, однако его сущностное понимание со временем не поменялось, что можно наблюдать на примерах двух его видео-опер и поздних инструментальных сочинений.

Одно из хронологически первых определений паттерна в музыковедении принадлежит А. Кром. Автор подразумевает под ним множественные повторы кратких звуковых ячеек, прочно связывая его с арсеналом средств репетитивности, свойственных «классическому» минимализму 1960-х – начала 1970-х годов: «Повторность – один из универсальных принципов музыкальной речи, с древности присутствующий, пожалуй, всем культурным традициям мира, в “классическом минимализме” становится основной формой высказывания. Это оказалось возможным благодаря переосмыслению феномена остинатности и созданию новых условий его существования в музыкальном сочинении» [3, с. 6].

Одно явление здесь получает истолкование через другое, так как явление паттерна объясняется явлением репетитивности. Ячейка становится паттерном не сама по себе, а только в том случае, если она повторяется. Это значит, что минимальная структура как данность ещё не обнаруживает в себе свойств паттерна. Следовательно, паттерн абсолютно нейтрален к качеству самой ячейки, и ячейка эта может быть чем угодно, будь то ячейка, которая образует некий рисунок из тиражируемых орнаментов, или ячейка, организованная музыкальными средствами. Паттерном эта ячейка становится лишь при наличии особой техники её репродуцирования и мультиплицирования. Поэтому структура (ячейка, построение, ритмическая или интонационная формула) приобретает статус паттерна только при определённом подходе к его дальнейшему представлению-преобразованию. Не будь этого способа, и исходная ячейка не будет являться паттерном.

Более развёрнутую систему в отношении проблемы паттерна мы обнаруживаем в книге И. Крапивиной «Проблемы формообразования в музыкальном минимализме». Здесь паттерн определяется следующим образом: «В основе сложившейся в «минимальной» музыке техники композиции лежит принцип многократного повторения структурных микроячеек – паттернов, представляющих собой простейшие темообразования: звук, арпеджио, гамму и т. д. Эти краткие, идентичные по продолжительности остинатные формулы, легко воспринимаемые на слух, дискретируют звуковой поток, разделяя его на равные временные отрезки. Каждое микрообразование функционально соответствует времяизмерительной

единице, олицетворяет временной квант, момент. Таким способом производится счёт времени, что согласуется с количественной концепцией времени (квантитативной, параметрической системой)» [2, с. 37-38].

В этом определении добавляются новые содержательные ракурсы в понимании паттерна. Объединяет это определение с пониманием А. Кром то, что паттерн проявляет себя в контексте квантированной целостности. Логика определения И. Крапивиной сложнее, так как паттерну приписываются свойства кванта (порции чего бы то ни было – информации, структуры и т. д.). Для того чтобы понятию кванта (паттерна) придать черты физической осязаемости, И. Крапивина называет квант или паттерн времяизмерительной единицей. Остановимся на этом исследовательском предположении более подробно. Здесь впервые в наших рассуждениях приходится обращаться не к проблеме определения или самоопределения паттерна, а к проблеме соединения паттерна с существующими аналитическими подходами. Если паттерн ассоциировать с времяизмерительными процедурами, тогда, в соответствии с представлениями о реальном (физическом) и перцептуальном (художественном) времени, его необходимо будет отнести к структурам, близким понятию «метр» (остинатная формула и прочее). В этом плане паттерн обнаруживает не столько свойства художественной целостности и свою связь с интонационностью и образностью, сколько связь со сферой вспомогательных феноменов, которые относятся, скорее, к области теоретических объяснительных процедур, нежели к элементам физической структуры звучания.

Зададимся вопросом: является ли метр индивидуальным качеством музыкальной формы? Чаще всего нет, потому что как времяизмерительный инструмент, он должен обладать повторяемостью и высокой степенью типизации, обязан быть типичным, всюду подобным самому себе, стандартизированным. Как основа времяизмерительной процедуры, он является даже не частью произведения, а инструментом аналитики, ведь время музыкального сочинения, пока оно длится, течёт непрерывно, и лишь необходимость его измерения требует от исследователя некой «координатной сетки», размеченной регулярной повторностью чего бы то ни было – сильной доли, последовательности тонов и т. п. Если мы начнем развивать логику Крапивиной в этом направлении, тогда паттерн из области художественных феноменов и структурных компонентов музыкального целого будет стремиться уйти в сферу аналитического инструментария. Значит, в этом случае, паттерн станет, скорее, инструментом, чем объектом исследования.

Однако Крапивина не развивает эту идею, а лишь ассоциирует паттерн с времяизмерительным

компонентом (отрезком звучания), который может быть практически любым по своему содержанию. Главное при этом, чтобы он воспринимался на слух, был дискретен и тождественен самому себе в серии повторов. Тогда, в этом определении обнаруживается внутреннее противоречие, так как И. Крапивина приходит к своим выводам о времяизмерительности паттерна, оттолкнувшись в своих рассуждениях от процедуры темообразования. Но темообразование заключено не в предоставлении времяизмерительного механизма, а в предоставлении звуковых возможностей для формирования некоего художественного образа, для того, чтобы в этом образе были элементы, способствующие его индивидуализации, запоминанию, целостности, недробности, неквантового представления о целостности. Рассуждая, например, о любой теме, мы не имеем в виду ритмическую дробность, которая нашим слухом в звучащей теме регистрируется, нами анализируется, но при этом не является доминантным аспектом. Тем самым, оттолкнувшись от предположения о тематических свойствах паттерна, автор приходит к выводу о том, что паттерн, скорее всего, атематичен, и эта атематичность достигается через растворение его в типологизации некой группы параметров, становящихся доминирующими в ходе превращения его во времяизмерительный инструмент. Это противоречие, возможно, и не является особо заметным, если рассуждать о паттернах в общетеоретическом ключе. Но когда речь идёт о паттернах как элементах структуры музыкального высказывания, исследователь неминуемо должен сделать выбор – тяготеет ли паттерн к теме или к времяизмерительной процедуре. В этом плане необходимо знать мнение композитора по этому вопросу (если с его стороны есть высказывания на этот счёт), с другой стороны, нужно искать возможности усовершенствования исходной концептуальной позиции в отношении определения «паттерн».

Сильной стороной определения И. Крапивиной является уже сама возможность вывода о том, что понятия «паттерн» и «тема», «паттерн» и «интонация», «паттерн» и «тематическая структура», являются нерядоположенными. Если паттерн является неким структурным элементом, который параллельно с интонационно-тематической организацией музыки, акцентирует внимание на структуре музыкального времени, то в этом и может проявляться специфика паттерна, которая в традиционной концепции музыки, основанной на интонационности и тематизме, в столь явном виде обыкновённо не проявляется.

Таким образом, анализируя феномен паттерна, нам необходимо будет исходить из тех логических посылок, которые позволяли бы сформулировать его определение, избегая установленного противоречия. Мы обязаны отталкиваться, таким образом, от того,

что понятие паттерн должно сводиться к описанию процедуры специфической нетематической дискретизации (дробления) музыкального высказывания. Тем самым, до того, как сформулировать наше понимание паттерна, сделаем вывод о том, что паттерн – не тема, не часть темы или рядоположенное с ней явление.

Другой момент, который необходимо отметить, состоит в том, что паттерн как изолированная структура не в состоянии развернуть свои свойства, и, будучи взятым сам по себе, остаётся нераспознаваемым. Свойства паттерна проявляются только тогда, когда этот паттерн кладётся в основу количественного наращивания структуры музыкального высказывания. Таким образом, выделение паттерна есть следствие изменения взгляда на аналитические процедуры, связанные с исследованием музыки. Если анализировать сочинение не с точки зрения интонационно-тематической природы музыки, а с точки зрения его количественной структуры, порционности передачи информации посредством наращивания длительности звучания, то в этом случае на первый план, действительно, выходит понятие паттерн. Собственно говоря, именно об этом пишет И. Крапивина, предлагая несколько различных форм проявления паттерна в музыке.

Опираясь на определение И. Крапивиной, мы легко можем привести аналогичные формы в музыке Райха. Для этого можно обратиться, например, к музыкальному тексту 1 сцены I действия оперы «Пещера», который представляет собой бесконечную череду паттернов (см. в приложении таблицу 1, где цифрами обозначено количество равномерных восьмых длительностей в структуре каждого паттерна; музыкальный текст этого раздела проиллюстрирован в примере № 1). Порционность, количественность музыки вовсе не задаёт параметров этих паттернов. Они разные, и не обязательно стандартизированы. Анализ сцены «Пещеры» показывает, что идея количественности выражена со всей очевидностью: сами по себе кванты в их канонических проявлениях подобны друг другу, но, тем не менее, не идентичны, ни по ритмике, ни по протяжённости. Поэтому, если попытаться ответить на вопрос, что же является подлинным паттерном в этой сцене, ответ будет не такой, который предполагает абстрактно-теоретическое представление о паттерне. Мы придём к выводу о вариативной нестабильности паттерна, и вместе с репетитивностью, которая создаётся через мультиплицирование паттерна, и сообщает ему принципиальную модифицируемость, должны будем указать на его структурную пластичность, обнаруживаемую в ходе структуры, образованной суммированием версий этого паттерна.

Учитывая вышеизложенное, необходимо заметить, что предположение об альтернативности

паттерна и процессов наращивания структуры музыкального целого на его основе, представлению о музыкальной структуре как системе, построенной на базе тематизма и возможностях его развития, вполне имеет право на существование. Однако между этими подходами к построению музыкального целого вполне резонно усмотреть и некоторую преемственность. Возможно, эта преемственность сближает смысловое и структурообразующее предназначение паттерна и темы, хотя, разумеется, ни в коей мере не устанавливает между ними отношение тождества. Именно об этом пишет С. С. Гончаренко в статье «Структурные и семантические аналоги техники “расширяющегося паттерна”» [1].

На наш взгляд, подобные аналогии, хотя и могут быть обнаружены, тем не менее, не затрагивают существенных структурных и функциональных различий темы и паттерна. То есть, речь идёт именно об аналогиях, которые, всё же, не достигают подлинного сходства рассматриваемых феноменов, ограничиваясь в основном установлением параллелей, относящихся по преимуществу к чертам внешнего подобия. Дело в том, что в отношении к паттерну и в отношении к теме, «пробег» масштабных изменений от исходного импульса до архитектоники конечного художественного целого ощутимо различен. Да и сам способ формирования исходного смыслового импульса, художественного образа при наличии темы, предполагает обязательный процесс тематического развития, что придаёт потоку звучания не просто осознанный характер, но именно причинно-следственную упорядоченность. Когда же речь идёт о паттернах и процессе наращивания структуры через суммирование, где основной метод преобразования – не тематическое развитие, а пермутации, говорить о причинно-следственной упорядоченности в аспекте, определяющем, что есть причина, что следствие, какое музыкальное «событие» предшествует, какое – появляется вслед за ним – можно лишь как о предположении. Вот почему и оценка стилистических особенностей реализации «стратегии развития» на основе технологии паттерна требует совершенно иных оценок и подходов.

Обратим внимание на цитируемое в статье С. С. Гончаренко высказывание Т. Джонсона, в котором, фактически, совершается попытка дать определение минимализму. Определение это, в большей степени, относится к области стиля, а не к области технологий: «1. “Там много повторений”. 2. “Там много еле заметных изменений”. 3. “В нём есть что-то необычайно ясное”. 4. “В нём есть что-то, что пробуждает глубинные чувства”. 5. “В нём есть что-то, что делает музыку менее драматичной”. 6. “В нём есть что-то от азиатской и африканской музыки”. 7. “Ну, как и в других видах музыки, в нём на самом деле нет главной определяющей идеи, и его суть невозможно раскрыть словами. Нужно слу-

шать. Но опять же – каждый раз ты будешь слышать разное и никогда не определишь тот самый раз – который является наиболее характерным» [цит. по: 1, с. 234]. Определение это в высшей степени показательное для аргументации и «тональности» высказывания представителей музыкального минимализма. Мы сталкиваемся либо с парадоксом, либо со специфическим «скачкообразным» нарушением логики: с одной стороны, налицо стремление так или иначе объяснить суть минимализма, с другой стороны, перед нами определение, которое ... ничего не определяет. Начнём с того, что в этом определении не обозначены понятия «много», «повторения», «еле заметные изменения», «необычайно ясное», то, что «пробуждает глубинные чувства» и так далее. Здесь процесс описания существа предмета исходит не из самого предмета, а из туманных указаний на некую необъяснимую и не формализуемую суть, которая улавливается в определённом настроении-ощущении-рефлексии, однако противится выражению в каких-либо понятийных границах.

Имея дело с таким образом заявленными определениями, трудно рассчитывать на продолжение дискуссии в сфере привычных теоретических построений, опирающихся на неизменность логических принципов, составляющих фундамент научного, по преимуществу рационалистического мышления. Но и оставить их без внимания также непредусмотрительно, поскольку речь идёт о попытке, пусть и критикуемой, оформить, объяснить, преподнести публике смысловую сердцевину вполне состоявшегося и художественно значимого явления музыкального искусства. Не удивительно, что в таких условиях «наведение мостов» между представлениями композиторов о своем творчестве и теоретической мыслью начинается именно с установления аналогий. С. С. Гончаренко заключает: «Сочетание давних, освящённых веками профессиональной композиторской традиции, контрапунктических приёмов и вариантности типа прорастания с новой техникой расширяющегося паттерна в музыке композиторов-минималистов несёт особую выразительность. За ней стоят семантические комплексы, которые дают возможность воссоздавать в музыке аналоги естественных процессов [выделено мной. – М. Б.]» [1, с. 235].

В нескольких сценах «Пещеры» и «Трёх историй» Райха можно встретить различного генезиса черты кумулятивности. Если в «Трёх историях» весь II акт представляет собой обратный отсчёт перед атомным взрывом, то в «Пещере» этот принцип служит композитору для повышения внимания слушателя к определённому смыслу, зачастую скрытому в библейском тексте. Обратим внимание, что за вышеизложенным утверждением исследователя стоит как раз стремление автора рассмотреть музыкальную ткань, сгенерированную посредством наращивания

паттернов, с точки зрения интонационной процессуальности или, по крайней мере, приблизить свойственную технике паттерна пермутационность к принципам причинно-следственной упорядоченности, присущей тематическому развитию. Очевидно, что такая позиция отражает фундаментальные аналитические подходы отечественного теоретического музыковедения и не может быть отвергнута как не соответствующая природе музыкального высказывания на основе техники паттернов. Она требует учёта и дальнейшего анализа, оценка её эффективности при анализе техники паттернов должна опираться на весьма обширный совокупный аналитический опыт музыковедов, который в настоящее время только начинает накапливаться.

Итак, *паттерн является атематической (квантовой) многовариантной структурой, положенной в основу репетитивного процесса, которые в целом образуют феномен дления музыкального высказывания*. При этом паттерн изначально задумывается композитором как минимальная и неделимая (квантовая) величина, которая регистрируется слушателем практически с самого начала, однако осознаётся как паттерн уже постфактум, в процессе умножения и развития исходной структуры, шаг за шагом формирующей целостность музыкального произведения. В опере «Пещера» Райха паттерны произрастают из реплик респондентов, из их непосредственной речи, именно документально зафиксированная речь напрямую влияет на характер и особенности фактуры. После прямого изложения паттерна, он обрабатывается, может пройти путь развития, в зависимости от замысла композитора, от нескольких повторов до разрастания короткой фразы-паттерна в глубокий смыслоинтонационный пласт. Зачастую одной из форм вариативности паттерна становится полифоническая имитация, как один из свойственных Райху композиционных приёмов.

Важно, что процесс разрастания структуры на основе паттерна направлен только в одну сторону – от паттерна к целостности, то есть паттерн не может быть выведен как процесс искусственного деления целого на мелкие компоненты, пока мы не достигнем атомарной структуры, которую невозможно разделить. Наоборот, разворачивающаяся целостность с первых же мгновений звучания должна каким-либо образом обнаруживать в себе признаки квантитативного процесса, суммирования, выстраивания нового, ожидаемого, предслышимого через добавление уже отзвучавшего. Это можно наблюдать, например, в 9 сцене I акта «Пещеры». Если изначально квантитативность процесса не просматривается, то нет и феномена паттерна, из чего бы он ни состоял.

Рассмотрев этот сугубо теоретический пласт проблемы, обратимся к другому аспекту, связанному с соотношениями «структура – художественный

образ, «художественный образ и время». В этом плане, особой ценностью обладают наблюдения исследователя И. Крапивинной относительно того, что паттернизация художественного высказывания переводит проблему процесса, на основе которого строится тематическое развитие, и форму, построенную на основе тематической организации, в феномен дления. Паттернизация создаёт специфический эффект, который первоначально осознаётся как неким образом организованная коммуникация, развёртывающаяся во времени, наращивающая объём этого музыкального времени. И осознаётся этот коммуникативный процесс и его длительность как продолжительность звучания, как музыкальное время, осмысливаемое через процедуру регистрации повторяющихся компонентов (времяизмерительная практика). Однако в конечном счёте этот эффект оборачивается у слушателя осознанием бесконечного дления, которое не упраздняет, но, определённо, стирает в восприятии времяизмерительную периодическую возвратность квантов (порций) звучания и, в конце концов, полностью останавливает само время. Здесь время становится тождественным мгновению, мгновение становится тождественным вечности подобно концепции вечности, предложенной Августином Блаженным³.

Тем самым, достигается особый эффект суггестии, внушения. Это отличает музыку минималистов от прочей медитативной музыки, где эффект остановки времени является следствием психологического настроя, вызванного созерцанием специфических художественных образов, сложной и многосторонней рефлексии относительно философской сути времени, жизни и смерти и т. п. Суггестия репетитивного процесса на основе паттернизации музыкального высказывания опирается на «слуховое созерцание» достаточно строгой и автономной структуры, обеспечивая подчас сугубо рациональную рефлексию временных процессов, оканчивающихся смысловым парадоксом – эффектом остановки времени. Причём результатом подобной рефлексии вполне может стать ощущение «всеприсутствия» во временном континууме, когда человек одновременно способен осознавать и начало, и весь процесс и завершение, и трансформировать масштабы этого процесса-дления, чувствуя его и как мгновение, и как вечность. Таким образом, создаётся особая психологическая ситуация, нарастающая и многократно уточняющая процесс художественного понимания, который в данных условиях и в самом деле может обходиться и без традиционного представления о тематизме и его содержательных возможностях. Поэтому, как уже было заявлено в начале нашего дискурса о паттерне,

ответ на вопрос, чем являются репетитивные процессы на его основе – универсальной технологией, которой может воспользоваться любой, или объектом творческого вдохновения, которое доступно лишь отдельным художникам, отнюдь не является очевидным.

В самом деле, репетитивность как времяизмерительный процесс, квантитативность музыкальной структуры могут быть действительно воссозданы по определённым правилам. Более того, эти правила, с одной стороны достаточно просты, с другой – допускают известную степень вариативности, которая позволяет применять их очень широко. С другой стороны, квантитативность музыкального высказывания ещё не есть смысл, это лишь предварительное условие, настройка сознания для обнаружения и создания художественных смыслов в процессе восприятия. И если относиться к паттерну не только как к вспомогательному компоненту из области технологии, но как к психологическому и коммуникационному феномену, становится понятным, что явление паттерна намного сложнее и многослойнее, чем простые технологические рецепты по его конструированию и воссозданию.

Исходя из данного нами определения паттерна, его вычленение и обнаружение не может быть получено делением этой структуры на репетитивные цепочки и поиском в этих цепочках повторяющихся элементов. Такую процедуру можно осуществить, но с коммуникативной точки зрения она будет бессмысленной, потому что паттерн должен обнаруживаться вначале слухом и превращаться в импульс суггестии или рациональной рефлексии, которую несёт в себе разворачивающееся до состояния целостности дискретизированное музыкальное сообщение. Кроме того, чтобы развернуть сознание музыковеда в сферу мышления паттернами, приходится отрешиться от некоторых традиционных представлений, связанных с интонационно-тематической природой музыки. То есть воспринимать музыкальную композицию не тематически, а квантитативно, не только лишь как процесс изложения и развития темы, но и как процесс наращивания художественной целостности с помощью квантированного звукового информационного потока. Мышление паттернами – это своеобразная альтернатива представлению о временной и процессуальной сути тематически организованного музыкального высказывания. Если мы примем во внимание эти аспекты, тогда природа паттерна, область его существования, приобретут, наконец, необходимую целостность и одновременно, получают определённую степень теоретической завершенности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод автора статьи.

² Перевод автора статьи.

³ Согласно представлениям Августина Блаженного, то, что было произнесено, то есть, введено каким либо образом в информационную составляющую коммуникационного процесса, не исчезает. Чтобы произнести всё, осуществить полноту коммуникации, не надо говорить одно вслед за другим: всё извечно и одновременно. Иначе существовало бы время и изменяемость – не настоящая вечность и не настоящее бессмертие. Другими словами, существовало бы искажённое человеческими понятиями, неистинное представление о вечности, ложно обоснованное через понятие времени, и, соответственно, столь же далёкое от истины понимание бессмертия как бесконечного дления, процесса осознания неким разумом факта своего бытия в какой-либо материальности

или духовности. Таким образом, Августин подходит к объяснению вечности, в которой пребывает Бог, не как бесконечному длению времени, а как к полному и окончательному отсутствию времени. Именно этот трудный для понимания парадокс и воспринимается не столько на понятийном, сколько на чувственно-эмоциональном уровне, когда времяизмерительные параметры музыкальной коммуникации, вызванной паттернизацией музыкального сообщения, заставляют забыть о факторе дления как таковом. И тогда известный афоризм, возможно, являющийся перефразированным высказыванием Августина «для Бога вечность как один день и один день как вечность» обретает свой истинный смысл в акте проживания этого совершенно особого ощущения достигнутой в ходе специфической музыкальной коммуникации подлинной вечности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаренко С. Структурные и семантические аналоги техники «расширяющегося паттерна» // Искусство и искусствознание. Теория и опыт. Жанр – форма – направление: сб. науч. тр. – Кемерово, 2009. – Вып. 7. – С. 221–238.

2. Крапивина И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2003.

3. Кром А. Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх. – Н. Новгород: Издатель Гладкова, 2004.

4. Словарь современного английского языка. В 2 т. – М., 1992. – Т. 2.

5. Reich Steve. Writings on Music, 1965-2000. – London: Oxford University Press, 2004.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Аналитическая таблица 1-й сцены I действия оперы С. Райха «Пещера»

Пропоста:	1 инструмент				2 инструмента				3 инструмента				4 инструмента				
Риспоста:	1 инструмент				2 инструмента				3 инструмента								
1)	1	2	2	1	2	1	2										
Но Сара, жена Аврамова, не рождала ему																	
2)	1	2	2	1	3	1	3	2	1								
У ней была служанка Египтянка, именем Агарь.																	
3)	1	2	4	2	1	2	3	1	2	1							
И сказала Сара Авраму: вот, Господь заключил чрево мое, чтобы мне не рождать;																	
4)	2	2	1	4	1												
войди же к служанке моей:																	
5)	2	2	1	3	2												
может быть, я буду иметь детей от нее.																	
6)	1	2	5	2	1												
Аврам послушался слов Сары.																	
7)	1	2	2	1	1	2	3	1	2	1	4	2	2	1	3	2	1
		1	2	2	1	1	2	3	1	2	1	4	2	2	1	3	2
И взяла Сара, жена Аврамова, служанку свою, Египтянку Агарь, по истечении десяти лет пребывания Аврамова в земле Ханаанской,																	
8)	1	1	2	2	2	1	2	2									
		1	1	2	2	2	1	2									
и дала ее Авраму, мужу своему, в жену.																	
9)	1	2	1	4	1	1	2										

		1	2	1	4	1	1													
Он вошел к Агари, и она зачала.																				
10)	1	1	2	3	2	3	1	2	1											
		1	1	2	3	2	3	1	2											
Увидев же, что зачала, она стала презирать госпожу свою.																				
11)	1	2	4	2	1	2	2	1												
		1	2	4	2	1	2	2												
И Сара сказала Авраму: в обиде моей ты виновен;																				
12)	2	2	1	3																
		2	2	1	2															
я отдала служанку мою в недра твои;																				
13)	1	1	2	3	2	4	2	1												
		1	1	2	3	2	4	2												
а она, увидев, что зачала, стала презирать меня;																				
14)	2	1	2	1	2															
		2	1	2	1	1														
Господь пусть будет судьей между мною и между тобою.																				
15)	1	2	4	2	2	4														
		1	2	4	2	2	2													
Аврам сказал Саре: вот, служанка твоя в твоих руках;																				
16)	1	2	3	2	1															
		1	2	3	2															
делай с нею, что угодно тебе.																				
17)	1	2	1	4	1	2	3													
		1	2	1	4	1	2	1												
И Сара стала притеснять ее, и она убежала от нее.																				
18)	1	2	1	3	2	1	2	3	1	4										
		1	2	1	3	2	1	2	3	1	2									
И нашел ее Ангел Господень у источника воды в пустыне,																				
19)	1	2	3	2																
		1	2	3	1															
у источника на дороге к Суру.																				
20)	3	2	2	1	1	2	3	1	2	3										
		3	2	2	1	1	2	3	1	2	1									
И сказал: Агарь, служанка Сарина! откуда ты пришла и куда идешь?																				
21)	1	2	1	2	3	1	2	2												
		1	2	1	2	3	1	2												
Она сказала: я бегу от лица Сары, госпожи моей.																				
22)	1	2	1	3	1	2	2	3	1	1	2	2	3							
		1	2	1	3	1	2	2	3	1	1	2	2	1						
Ангел Господень сказал ей: возвратись к госпоже своей и покорись ей.																				
23)	1	2	1	3	1	2	1	2	1	3	2	1	1	2	1	2	1	3		
		1	2	1	3	1	2	1	2	1	3	2	1	1	2	1	2	1	2	1
И сказал ей Ангел Господень: умножая умножу потомство твое, так что нельзя будет и счесть его от множества.																				
24)	1	2	1	3	1	2	1	3	3	2										
		1	2	1	3	1	2	1	3	3										
И еще сказал Ангел Господень ей: вот, ты беременна, и родишь сына,																				
25)	1	1	2	2	1	1	2	2	2	1	2	1								
		1	1	2	2	1	1	2	2	2	1	2								
и наречешь ему имя Измаил, ибо услышал Господь страдание твое;																				
26)	1	1	2	2	3															
		1	1	2	2	1														
он будет между людьми, как дикий осел;																				
27)	1	1	2	1	3	2	2	1	1	1	3	1	1	3	3					
		1	1	2	1	3	2	2	1	1	1	3	1	1	3	3				
руки его на всех, и руки всех на него; жить будет он пред лицом всех братьев своих.																				

Пример № 1

С. Райх. Фрагмент 1-й сцены I д. оперы «Пещера»

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and two instrumental staves (Clp.1, Clp.2) and two bassoon staves (B.D.1, B.D.2). The vocal line includes the following lyrics:

174 175 176 177 178 179 180
 num-bered for mil-lions. And the an-gel of the Lord

181 182 183 184 185
 said to her: "You are preg-nant and will bear a son;

186 187 188 189 190
 and you shall call his name Ish-mael be-cause the Lord has heard

Бакуменко Михаил Николаевич
 преподаватель кафедры компьютеризации
 музыкальной деятельности
 Новосибирской государственной консерватории
 им. М. И. Глинки

