

В. Н. ГРАЧЁВ
Военный университет

О ПРЕТВОРЕНИИ РЕЛИГИОЗНОЙ ТРАДИЦИИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В МУЗЫКЕ В. МАРТЫНОВА

УДК 78.033: 26

Увлечение ряда композиторов минувшего столетия обновлением и индивидуализацией музыкального языка, сопровождавшееся отходом от традиции, обусловили к концу века появление парадоксальной идеи «вперёд в прошлое», связанной с ощущением «новой простоты» и с возрождением духовных ценностей Средневековья.

Православный композитор Владимир Мартынов был одним из первых, кто на рубеже 1980-90-х гг. стал писать «простую» музыку на религиозную тему. И создал ряд произведений, ориентированных на закономерности богослужебного пения прошлых эпох, образцов музыки, исполняемой на концертах. При этом важной путеводной звездой для него, наряду с православной, явилась традиция церковной музыки западного Средневековья¹. В поле зрения современного композитора оказались её музыкальные свидетельства: церковные вокальные жанры и формы, достижения полифонических школ IX-XI и XIV-XVI вв., связь числа с интонацией и структурой и др.

Числовую символику, наряду с другими аспектами творчества Средневековых авторов, рассматривают Ю. Евдокимова Н. Симакова, В. Шуранов [2; 7; 8]. Проблема числовой обусловленности религиозных сочинений Мартынова затрагивается в статьях М. Катунян [3; 4]. Анализ христианской символики содержится в трактате по средневековой эстетике и в книге В. Мартынова [6; 5]. В данной статье, оставляя «за скобками» роль числа в современном минимализме², сопоставим претворение числовой символики в религиозном творчестве Мартынова и в западном Средневековье, а также рассмотрим применение характерных интонаций и фактурных идиом в каждом из объектов исследования.

Мистическая обусловленность христианской музыки символикой чисел была осмыслена Бёэцием в трактате «Наставления к музыке» (VI в.) и господствовала на Западе на протяжении десяти веков³. Эмблематичное понимание числа в Средневековье наложило отпечаток на осмысление музыки того времени как на уровне интонации, так и структуры. Число 5 проявлялось в характерном воспарении на чистую квинту, воплощалось в качестве реперкусы или опорного тона как важный интервал, в частности, параллельного органума. Позднее чистая квинта применялась как заглавная интонация, преобладала в интервальных устоях на сильных долях и в кадансах многоголосного органума⁴. В фактуре музыки Средневековья количество голосов вокала соотноси-

лось с пропорциями структуры сочинения. Аддитивно просчитывались некоторые параметры формы. Читаем: «В Agnus мессы Окегема “Esse ancilla Domini” необычно построенная часть – в соотношении 1: 2 двухголосия и четырёхголосия – находит отражение во всех последующих, Agnus II строится как Duo, Agnus III – весь в полном многоголосии. В соотношении всех эпизодов формы Agnus соблюдена пропорция 1:2:3:4» [2, с. 161].

Мартынов претворяет число как на уровне содержания, так и структуры религиозного сочинения. Нередко аспекты числового «прочтения» настолько переплетаются между собой, что порой трудно отделить символику содержания от числовой обусловленности структуры («Апокалипсис» – 1991, «Плач пророка Иеремии» – 1992). Композитор воплощает числа 1 и 1, 5 в виде заглавных интонаций сочинения, которые репетитивно повторяет, как в церковной псалмодии. При этом он обогащает их приёмами аддитивного и бинарного⁶ развёртывания. Автор открывает все прологи «Плача» унисонной псалмодией на звуке *f*, заканчивающейся воспарением на интервал чистой квинты *f-c*. Использует *однотонный* псалмодийный зачин, связанный с символикой Единого Бога (1) в «Апокалипсисе» (№ 1, 3, 5, 7, 9, 10, 15 с). В № 3 этого сочинения он добавляет тоны к унисонной псалмодии на *a*, постепенно расширяя её амбитус до чистой квинты *g-d* в процессе конструирования мотивов с использованием неточной зеркальности.

Мартынов повсеместно применяет чистую квинту. Она – не просто любимый интервал композитора или мелодия, состоящая из пяти ступеней. Речь у него, как и в Средневековье, идёт о *числе 5*, идея которого постоянно реализуется в музыке в виде вертикально-горизонтальной проекции. Причём для Мартынова, как и в прошлом, важно символическое понимание *числа 5*. В качестве заглавного мотива её можно обнаружить в «Рождественской музыке» (1976), в «Страстных песнях» (1977), в «Stabat Mater» (1994), «Плаче пророка Иеремии», в «Осеннем бале Эльфов» (1994), а также во многих частях «Апокалипсиса», в Sanstus' e «Requiem' a» (1995) и др. Кроме того, Мартынов нередко использует приём «удержания квинты»⁷. Он обозначает интонацию чистой квинты характерным скачком или протянутым квинтовым бурдоном в басу, а затем мелодически заполняет её в процессе репетитивного повторения сначала изнутри, а затем с превышением очерченного диапазона. Например, в № 2 «Апокалип-

сиса» он воплощает число 5 в виде воспарения от *a* к *e* на фоне протянутой квинтовой педали на тех же нотах. Композитор колорирует чистую квинту в процессе репетитивного развёртывания, сначала «прошивая» её изнутри восходяще-нисходящими мелодическими последованиями, а затем раздвигая вовне первоначальные границы этого интервала. А в № 7 «Апокалипсиса» он воплощает число 5 в виде скачка в заглавной интонации пропосты канона. Но это – и интервал вступления респосты в каноне, и двойной устой лада в протянутой педали, и постепенно заполняемый амбитус в мелодии. Мартынов не только обуславливает числом интонацию и начальное построение, но и просчитывает голоса вокала, полифоническое развёртывание тезиса и др.

Раскрывая религиозную тему, Мартынов опирается на слово и поэтому использует средневековые приёмы его взаимодействия с пением: силлабику, мелизматический распев. Он претворяет типичные вокальные складки Средневековья: псалмодию в свободном ритме на одном звуке или интервале в разных темпах (везде); импровизационный распев на выдержанном тоне или созвучии в «бестактовой» записи, как в мелизматическом органуме Сен-Марсьяля (Kyrie «Requiem'a», «Апокалипсис»); антифонное и респонсорное пение («Stabat Mater», «Плач»).

Претворяя старинную полифонию, Мартынов ориентируется на ранний органум и на закономерности его более поздних, многоголосных образцов, воссоздавая элементы полифонии XV-XVI вв. При этом главный стилевой ориентир у него сдвигается ближе к середине второго тысячелетия (на стыке XV-XVI вв.), где эталоном оказывается фактурное мышление Окегема, Обрехта, Лассо, Жоскена, Палестрины. Он разрабатывает технику *cantus prius factus'a*, сложившуюся в мессах и мотетах, и изысканные приёмы многоголосного канонического письма – как имитационного, так и мензурального. Разрастание мотива при повторении ассоциируется с техникой Обрехта в *Benedictus* мессы «Fortuna desperata» [7, с. 34]. Аналогию «препарирования» *cantus firmus'a* (далее – с. f.), применяемую Мартыновым, также обнаруживаем в творчестве Обрехта, который в каждой части мессы-пародии⁸ «Si dedero» использовал фрагменты заимствованной мелодии, расчленённой на несколько попевок-сегментов. Ориентиры канонической техники, применяемой современным автором, видимо, находятся в строгом стиле полифонии Возрождения. Двойные каноны (имитационные и мензуральные), подобные канонам в «Плаче» Мартынова, 14 раз встречаются в мессе «Plolationum» Окегема. В *Agnus II* из мессы «Repleatur os meum» Палестрина использует имитационный шестиголосный канон с интервалом вступления контрапункта в квинту и октаву, что напоминает числовые параметры канонического мышления у Мартынова («Плач», «Апокалипсис», «Stabat Mater», «Requiem»).

Отличительной чертой претворения канона у Мартынова оказывается сочетание простоты его интона-

ционной основы со сложностью технического воплощения. Он часто создаёт канон на основе простейших мотивов чистой примы или чистой квинты, но усложняет его при повторении. В одних случаях композитор аддитивно «наращивает» мотивы в голосах канона (Kyrie, Sanctus «Requiem'a»), в других увеличивает количество голосов или «тем» канона по вертикали при повторении (№ 4, 6 «Апокалипсиса») или сочетает оба способа варьирования канонической техники.

Мартынов создаёт также промежуточные виды канона: совмещает имитационный и пропорциональный канон (Глава 2 «Плача»), зеркально-имитационный и мензуральный его варианты («Stabat Mater»). Например, в начале IV части «Stabat Mater» он даёт семиголосный четверной обращённый бесконечный канон, в котором имитационность переплетается с мензуральностью. Число 5 отражается в заглавной интонации и в интервале вступления контрапункта, 8 – в протянутой октавной педали и в амбитусе восходяще-нисходящей мелодической линии одного из зеркальных канонов.

Приёмы фактурно-полифонического мышления у Мартынова нередко инспирированы числовым рядом, связанным с последовательным возрастанием цифр: 1, 2, 3, 4... (если автор применяет аддитивность), или – с последовательным его убыванием (если аддитивность дополняется бинарностью: 1, -2, -3, -4...).

Композитор применяет этот приём на различных масштабных и языковых уровнях сочинения: на уровне начального построения (тезиса) в процессе добавления голосов фактуры, усложнения полифонического соединения при повторении («одинарный», двойной, тройной канон), в шаге секвенции, в движении тонального плана (на секунду вверх-вниз). В некоторых случаях он, используя математические формулы, просчитывает несколько параметров структуры сразу.

В «Апокалипсисе» расчёт полифонической фактуры связан с числами 1, 5, 7, которые символизируют Единого Бога, Христа и эру от Рождества Христова. Мартынов аддитивно просчитывает параметры формы, претворяя 7 сегментов знаменного распева «Доме Ефрафов» в качестве *cantus firmus'a* практически во всех частях этого масштабного сочинения. Воссоздавая «кантусные» приёмы в духе средневековой мессы-пародии, он «разрезает» заимствованный православный напев на сегменты и претворяет их почти во всех номерах. Например, использует частично с I по IV и с V по VII сегменты с. f., соответственно, в № 2, 9, 10, 15, 15 с, и в № 3, 8, 10 а, 11, 12, 14, 15 а. В масштабном № 10 «Седьмая печать», состоящем из семи эпизодов по числу вострубивших ангелов, композитор претворяет соответствующий номеру эпизода сегмент с. f. в мелодическом голосе заключительного хора, что также соответствует воплощению числового ряда от 1 до 7.

Аддитивное наращивание количества голосов вокала от 3 до 9 находим при повторении «куплета» в № 4 «Послание к семи церквам» «Апокалипсиса». Начиная с трёхголосия, Мартынов в каждом последующем об-

ращении Господа к Церкви добавляет один голос хора на слове «Вондем». Сознательный расчёт количества голосов подтверждают его ремарки: «а 3 voci, а 4, ets.,... а 9 voci». В № 6 «Поклонение Сидящему на Престоле» он также добавляет вокальные голоса (от 1 до 7) контрапунктом к трёхголосному *cantus firmus* в процессе его остигатного повторения. В № 5 «Видение Сидящего на престоле» отметит последовательное увеличение количества «тем» в каноне от 1 до 7, сопровождаемое попарным добавлением голосов – от 2 до 14.

В начале Кюрие «Requiem'a» Мартынов использует двухголосную имитацию, которую благодаря повторению с аддициями и стретте превращает в бесконечный канон. После двукратного проведения имитации он при каждом её повторении добавляет лишний мотив и «прогибает» амбитус напева на ступень вниз. Если в начале Кюрие он составляет чистую кварту, то затем постепенно увеличивается до октавы. Расширение амбитуса песнопения имеет математическое обоснование в виде аддитивного наращивания числового ряда: сначала в пределах от 1-го до 4-х, а затем с добавлением чисел: 5, 6, 7, 8 – вплоть до октавы. В «Sanctus'e» Мартынов сходным образом, благодаря повторению первоначального соединения с аддициями и стретте, превращает зеркальную имитацию в двойной четырёхголосный бесконечный зеркальный канон. Числовой аспект проявляется в акцентировании интонации чистой квинты в амбитусе пропосты и в использовании этого же интервала при вступлении рипосты. В «Плаче» Мартынов ведет «две линии» канонов, одну из которых «прочерчивает» от пролога к прологу, а другую – в главах сочинения. В прологах он при повторении первоначального соединения на расстоянии всё более усложняет полифоническую вертикаль, одновременно наслаивая многоголосие. В Прологе 1 автор создает двойной четырёхголосный бесконечный канон на фоне остигатно повторяемой в басу интонации чистой квинты *f-c*. В Прологе 2 – двойной четырёхголосный бесконечный зеркальный канон с одновременным вступлением голосов попарно. В Прологе 3 композитор сначала претворяет тройной шестиголосный бесконечный зеркальный канон на фоне остигатного баса *f-c*, а затем – двойной четырёхголосный зеркально-ракоходный канон на фоне протянутой педали от *f*. В Прологе 4 создает четверной восьмиголосный бесконечный зеркальный канон с одновременным вступлением голосов. Числовой расчёт 4, 6, 8 здесь проявляется, благодаря постепенному увеличению количества голосов и тем при повторении канона на уровне частей вокального цикла.

В некоторых случаях Мартынов не только ассоциирует с числом мотив или варьирование тезиса при повторении, но и вводит математические формулы, которые использует сразу в нескольких аспектах структуры. Композитор рассчитывает структуру глав «Плача», опираясь на символику чисел 1, 3, 5, 7, 22, где 22 – число букв еврейского алфавита. В Главе 1

он использует математическую формулу: $7 \cdot 3 + 1 = 22$. В Главе 2 – формулу $3 \cdot 7 + 1 = 22^{10}$ и др.

Формула Главы 2 – $3 \cdot 7 + 1 = 22$ прочитывается следующим образом. Троекратное проведение парного тезиса «распев-псалмодия», который, образуя «куплет», затем семь раз транспонируется по ступеням лада от *d* вверх при повторении и однократное проведение тезиса в последнем «куплете» с возвращением к опорному тону *d*. В начальном построении Мартынов воплощает числа 1, 7, излагая парный одноголосный тезис, когда добавляет тоны попеременно сверху-снизу к устою *d* и расширяет амбитус распева и псалмодии на этом устье до интервала *a-g* – септимы. Он проводит этот тезис трижды, увеличивая количество голосов до двух-, трёхголосия при повторном проведении. При этом первоначально унисонное изложение тезиса превращается в двух- и трёхголосный «мензуральный» канон¹¹. Затем 7 раз транспонирует тройной тезис, образующий «куплет», поднимая устой вверх по ступеням лада.

Таким образом, Мартынов, подобно композиторам эпохи Средневековья, применяет числовой расчёт содержания и структуры религиозного произведения в масштабе мотива, тезиса, раздела (части) и цикла. При этом в основе заглавного мотива он использует числа 1, 5, имеющие символическое значение. Композитор порой «конструирует» начальное построение, применяя приём аддитивно-бинарного изложения, обусловленный числовыми рядами: 1, 2, 3, 4... и 1, -2, -3, -4..., и создаёт пневмонический, «бестелесный» символический *initio* на этой основе. Мартынов обуславливает числом развёртывание тезиса в процессе остигатного повторения. Оно отражается в различных языковых аспектах сочинения: в соотношении количества голосов, в усложнении контрапункта («одинарный», двойной, тройной канон), в движении тонального плана (на секунду вверх-вниз), в постепенном подъёме звена секвенции и др. Композитор создаёт на основе числового ряда математические формулы, определяющие соотношение языковых закономерностей сочинения на уровне отдельной части. Это приводит к тотальной исчисленности различных аспектов языка и масштабных уровней сочинения. Мартынов воспроизводит на основе числового расчёта закономерности средневековой полифонии XII – XVI вв.: технику *cantus prius factus'a*, сложившуюся в авторских мессах и мотетах, изысканные приёмы многоголосного канонического письма, как имитационного, так и мензурального. Характерной особенностью воплощения средневековой полифонии у него оказывается «минимализация» интонации в сочетании с максимальным усложнением фактурного поля. Композитор сочиняет промежуточные формы канона, сочетая мензуральность с имитационностью или мензуральность с зеркальностью.

Претворение элементов церковной музыки Запада на русской почве – традиционный приём отечественных композиторов. Но, идя по этому пути, Мартынов находит новые грани и способы его воп-

лощения. Композитор заглядывает в самое основание христианского богослужебного пения, воссоздавая изначальную пневмическую интонацию раннего западного Средневековья, перекликающуюся с бесцельным парением православного знаменного распева.

Через символику числа он восстанавливает первоначальные ассоциации между словом и музыкальным тоном, характерные для музыки прошлого, стремясь приблизиться к воссозданию всеобщей гармонии Сущего, лежащей в основе Вселенной и музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мы обозначаем как «средневековые» канон и приёмы богослужебного пения, актуальные для религиозной музыки дученто, треченто и кватроченто Возрождения и сохранившиеся в католицизме XVI в. Таким образом, понятие «традиции Средневековья» употреблено здесь как стабильная составляющая большого периода – с IX по XVI вв.

² О числовой обусловленности структуры минимализма см., например, в статье автора этих строк [1].

³ Боэций через число связал мировую музыку (*mundana*) с движением небесных сфер, с взаимодействием элементов, чередованием времён года и с другими видами музыки: с человеческой (*humana*) и инструментальной (*instrumentalis*) [6, с. 41].

⁴ В Средневековье постепенно сформировалось понимание чистой квинты как символа Пресвятой Троицы, поскольку она ассоциировалась с *третьим* обертоном от основного тона в натуральном звукоряде. Но 5 – ещё и «пятерик» в архитектуре храма. Он олицетворяет Христа и четырёх апостолов, что возможно отразилось в понимании пяти у Мартынова.

⁵ Аддитивность (лат. *additionis*, англ. *addition* – добавление, присовокупление) – одна из древнейших форм кругового движения подобий. Аддитивность присуща молитве по чёткам, когда мысленное перечисление порядковых номеров молитвы накладывается на неизменно повторяемый текст.

⁶ Принцип бинарных оппозиций (сокр. – бинарность) отражает амбивалентное сочетание противоположных начал: света

и тьмы, внешнего и внутреннего, мужского и женского начала и др. Хотя основой бинарности является «Книга перемен» в Древнем Китае и магия, её идеи актуальны для антифонного и респонсорного пения в христианской церкви. Принцип бинарных оппозиций претворяется в закономерностях имитации и канона. Отражает приёмы обращённого, зеркального и ракоходного контрапунктов в полифонии Средневековья. Бинарность как «зеркальная инверсия» по отношению к аддитивности воплощает убывающий числовой ряд (1-2, -3, -4 ...).

⁷ Приём «удержания квинты» сформулирован В. Мартыновым во время личной беседы с автором статьи.

⁸ Если сегментирование, применяемое Мартыновым по отношению к заимствованному напеву, характерно для мессы-пародии в духе Обрехта, то использование *одноголосного* напева в качестве *santus firmus*^а перекликается с закономерностями мессы-парафразы.

⁹ «Плач» представляет собой как бы многочастное рондо, в котором прологи выполняют функцию рефрена, а главы – роль эпизодов.

¹⁰ В отличие от математики, перестановка умножаемых в музыке радикально изменяет её структуру.

¹¹ «Мензуральный», поскольку это – промежуточная форма между мензуральным и имитационным канонами. Голоса в нём вступают одновременно в унисон, но затем расходятся, благодаря задержке респосты в ритме на две восьмые. После чего они контрапунктируют, как в имитационном каноне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грачёв В. Религиозная музыка В. Мартынова [Электронный ресурс]: преобразование «новой простоты» и минимализма // Электронный журнал «Педагогика искусства», 3/2009. – URL: http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2009/grachev/grachev_06_09_2009.htm.

2. Евдокимова Ю. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV век. – М.: Музыка, 1989. – Вып. 2 а.

3. Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова [Электронный ресурс] // Музыка из бывшего СССР. – М., 1996. – Вып. 2. – URL: http://www.devotiomoderna.ru/rus/articles/50_article.php.

4. Катунян М. Сакрально-обрядовые архетипы в

современной композиции. Новый синкретизм // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: матер. науч. конф. / под. ред. М. И. Катунян. – М.: МГК, 2004. – Сб. 47.

5. Мартынов В. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002.

6. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1966.

7. Симанова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – 2-е изд. – М.: МГК, 2002.

8. Шуранов В. Эволюция религиозного мироощущения в итальянской духовной музыке второй половины XVI – начала XVII веков. – Уфа; М.: МГК, 2004.

Грачёв Вячеслав Николаевич

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры инструментовки
Военного института (Военных дирижёров)
Военного университета

