

Н. Г. БУРКОВА
 Новосибирская государственная
 консерватория (академия) им. М. И. Глинки

НОВАЯ РИТУАЛЬНОСТЬ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ОПУС-МУЗЫКИ И ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА

УДК
 781.68:781.7

Встречное движение опусной музыки и традиционного искусства, модерна и архаики характеризуют одно из ярких и малоизученных направлений современного творчества.

Многие исследователи пытаются обнаружить связующее звено между этими сферами. Так, М. Катунян считает, что устремление «... композиции эпохи постмодерна к типу творчества, который может быть назван каноническим», обуславливает единую сущность между древнейшими и нынешней музыкальными практиками [2, с. 162]. Она обозначает названное явление понятием «новый сакральный канон»¹. Близкие к этому понятия встречаются в работах Н. Васильевой («новая сакральность», «неоканонизм», культура «*sacra nova*» и «*sacra art*»), Н. Ефимовой («неоархаика»), О. Деревянченко («неофольклоризм»), Т. Чередниченко («новейший фольклоризм»), Н. Велижевой («новая устность») и многих других авторов.

Поле практического взаимодействия профессионального (авторского) и традиционного, канонического в рамках современных музыкальных опусов разнообразно. Но в нём существует два самостоятельных генеральных направления. Одно из них связано с преломлением *литургической, церковной ритуальности*, другое — обращено к её более ранним, *языческим моделям*. Поэтому интонационное наполнение опусов различно: в первом случае оно исходит из *кантусовой* (вокальной) природы интонирования, во втором — из *ритмической* (ударной).

Произведения, находящиеся в центре нашего внимания, принадлежат перу как отечественных, так и зарубежных авторов и предназначены для различных инструментальных составов с преобладанием ударных. Среди них: «Языческий рок» для хора басов, ударных и рок-группы А. Кнайфеля; «Да, ритуал» для трёх певцов, камерного ансамбля и магнитофонной пленки Н. Корндорфа; кантата для хора, солистов и шаманского

бубна «Заклятие железа» В. Тормиса; «Ритуал — ночь» для хора и ударных, «Языческая сюита» М. Чекалина; «Тотем», «Заклинания» В. Артёмова; «Сидур-мистерия» А. Бакши; «Звуки японских барабанов» Л. Альберта; «Бога ритма» Н. Живковича и др.

Все эти произведения объединяет некая ритуально-архаическая основа, связанная со стремлением авторов воссоздать магический, заклинательный образно-звуковой строй. Нелитургическая основа этой ветви современной музыки отсылает к *фольклорным* истокам профессионального творчества.

Как известно, XX век открывает свой путь взаимодействия с традиционной музыкальной культурой, отличный от фольклоризма XIX века. Если суть последнего заключалась в заимствовании и обработке народных мелодий по правилам общеевропейского композиторского письма, то «неофольклоризм» XX века даёт художественную реконструкцию базовых норм «подлинного» фольклора. Т. Чередниченко понимает этот новый тип контакта с традиционной культурой как «... способ выдвинуть "авторскую" систему норм, претендующих на «народную» всеобщность» [5, с. 311].

Е. Деревянченко определяет неофольклоризм в музыке первой половины XX века как тип музыкального мышления, основанного на *внутреннем* контакте композитора с фольклорной традицией. Результатом такого диалога становится «взаимодействие профессионально-академических и природно-этнологических принципов отбора и организации звукового материала ...» [1, с. 18] и *моделирование «натургенетического» типа интонации, свойственного фольклорному мышлению*. Представителями первой неофольклорной волны в начале XX века, как известно, являются И. Стравинский и Б. Барток.

Вторая волна неофольклоризма начинается с 1970-х годов и включает в себя интересующий

нас круг произведений. Как правило, это разнообразные по своему составу инструментальные сочинения (пьесы или циклы). Рождаются и новые жанры инструментального театра², перформансы и т.д., в которых композиторы пытаются воспроизвести атмосферу архаического ритуала.

Если Стравинский, обладавший мощным даром художественного предвидения, впервые «эстетизировал автохтонные "варваризмы" и стал интернациональным *классиком модерна* [курсив мой. — Н. Б.]» (Т. Чередниченко), то музыка конца столетия всё чаще базируется на универсальных имманентных принципах традиционного мышления. Среди них: многоцентричность и вариантность, феномен открытой формы и ладовая многоплановость, детемперация и сонорность, свободное применение диссонансов и феномен модальности. Не менее важно и другое: «... новейший фольклоризм 1970-х годов ... контаминируется с увлечениями рок-музыкой, минимализмом и неевропейскими культово-церемониальными традициями. Интересны уже не почвенные варваризмы, не экзотические угловатости и терпкости, а ... объективность и магичность звучания, экстатическая отстранённость, "белая", бесстрастная интенсивность, медитативно-спокойный восторг» [6, с. 312].

Для обозначения последней волны неофольклоризма пока не существует общепринятого понятия. Т. Чередниченко называет этот этап «новейшим фольклоризмом», характеризуя его, скорее, с хронологической стороны. Понятие, используемое Т. Сидоровой — «новая ритуальность» [4, с. 75] — имеет качественное наполнение, объединяя в то же время достаточно разнообразный круг явлений современной музыкальной практики, воспроизводящих в музыке медитативно-мистическую атмосферу обряда.

В книге «Конец времени композиторов» В. Мартынов [3] предлагает свой опыт классификации различных типов музицирования, в котором «композиции» (как авторскому, новаторскому и направленному на разрушение канона типу музицирования) предшествуют два более ранних: бриколаж и богослужбное пение. «Новый ритуал» в нашей интерпретации обращён исключительно к *бриколажу*, который Мартынов толкует как оперирование некоторым ограниченным набором неизменных элементов (попевок, ритмических формул, музыкальных форм и т.д.).

В связи с отсутствием иных, наиболее приемлемых определений, мы используем термин

«новая ритуальность» для обозначения группы произведений заклинательно-экстатического типа, появившихся в последней трети XX столетия. Заимствуя его, мы сохраняем за ним главный смысл, который вкладывает в него Т. Сидорова. Это — моделирование посредством музыки некоего обобщённо понимаемого ритуального действия, его *звуковой образ*. Вместе с тем мы ограничиваем для себя это определение: а) не литургическим типом ритуальности, б) не традиционной культурой вообще, а преимущественно архаическим фольклором (по В. Мартынову — бриколажем), в котором доминируют магические жанры и единый попевочно-ритмический фонд, в) экстазией, достигаемой не путём медитативного погружения, а посредством ритмической пульсации и энергии кинетических нагнетаний, г) опорой на ритмическую основу формообразования.

Остановимся на важнейших *принципах темброритмической организации* новейших композиций, в которых моделируется ритуальный хронотоп: 1) символическая трактовка тембра ударных, 2) неклассические способы претворения метроритмической пульсации, 3) специфические формы вариантно-остинатной повторности.

1. *Ударность, лишённый высотности ритмический тембр как мнемонические знаки архаических ритуалов в целом*. Использование ударных в качестве носителей ритуального смысла соотносится с их древнейшей функцией магического упорядочивания мироздания³: в архаических обрядах Сибири, Дальнего Востока, Азии, Африки звучание мембранофонов символизирует «смыкание миров» и сопровождается целым комплексом признаков изменённого сознания его участников.

Одним из первых в XX веке возродил символическую трактовку музыкальных тембров И. Стравинский в своем балете «Весна священная». Это проявилось не только в отборе таких драматургически важных инструментов, как большой барабан, литавры, там-там, но и в ударной трактовке всего симфонического оркестра. Авторам конца столетия комбинации ударных звучаний позволяют особенно наглядно «раскрыть ритмическую природу музыки, обнажить символическое значение конкретных ритмов, их ритуальный и даже космический смысл» [5, с. 163].

Так, в «Заклятии железа» В. Тормиса шаманский бубен непрерывно сопровождает все этапы мифологического творения железа. Специфические тембровые краски (бубен, гортанно-грудной

регистр голоса рассказчика), жёсткий ритмический каркас всех звучащих голосов отражают агрессивно-символический подтекст свершающегося обряда — железо в руках человека из природного элемента (части природы) превращается в орудие уничтожения, в инструмент Зла.

В пятой части «Сидур-мистерии» А. Бакши абстрактная звучащая металлическая конструкция символизирует Высшее божество, тотем Искусства, которому поклоняются и приносят жертву участники спектакля. В кульминационный момент пляски-оргии ударные в руках исполнителей становятся магическими проводниками, аккумуляторами энергии взывания к сакральному Иному.

2. *Специфическая ритмическая организация как символ ритуальности.* Взаимодействие нововременной ритмики с универсальными принципами традиционного мышления (устность, континуальность, вариантность) приводит к смешению двух типов ритмических конфликтов и возникновению на этой основе *неклассических* способов метроритмической пульсации.

Например, за внешне равномерной, акцентно-упорядоченной пульсацией, типичной для «экстатических» разделов формы, как правило, кроется глубокое изменение соотношения ритма и метра, которое приводит к трансформации функций такта. Пробраз такой организации содержат архаические ритуалы, где этап экстатической одержимости нередко связан с непрерывной пульсацией и шумовым нагнетанием звучания.

Этот вариант нового ритма ярче всего представлен в пьесе «Звуки японских барабанов» Л. Альберта. Залогом мощнейшего энергетического роста звучности в ней является неуклонное, равномерное движение во всех темброритмических пластах, результатом которого становится единая ритмическая вертикаль с заключительными выкриками исполнителей. Благодаря комплексному характеру ритмики образуется темброритмическая «масса» с разной ритмофактурной плотностью. «Весовое» соотношение долей, типичное для метра в его классическом понимании, сохраняется за счёт собственно ритмической структуры: ритмотембр становится источником временных «зон притяжения», зачастую не соответствующих метрическому. Непрерывная повторность, наращивание вариантов пульса по вертикали, темброритмическая неиндивидуализированность, — всё это рождает новые пульсовые волны, которые выносятся за пределы такта, охватывая значительные участки формы и определяя изменение ритмической и фактурной

плотности. Фактически, мы наблюдаем совмещение двух видов тяготений (метрического и ритмического) в акустическом пласте, а пульс из внутреннего «остова» музыкальной ткани становится её звучащей «плотью».

Отказ от новоевропейских ритмических способов организации времени обостряет изначально заклинательные артикуляционные свойства ритмотембра: мерная повторяемость пульса и изохронных ему ритмических фигур рождает ощущение неделимости, непрерывного ритмического движения (объединяющее, а не разделяющее действие повтора).

3. *Главный грамматический принцип — варьируемый повтор.* Ключевые разделы пьес организованы посредством *ритмической полиостинатности*. Вариантное родство остинатных формул позволяет выявить в их основе *простейшие* ритмические микроструктуры, универсальный характер которых и предопределяет общность остинато в произведениях разных авторов. При одновременном звучании всех пластов накопление микроизменений происходит как по вертикали (появление новых вариантов), так и по горизонтали (изменение протяжённости остинато). В зависимости от преобладания мотивно-вариантного либо структурно-вариантного вектора развитие приводит к различным эффектам: к росту ударности и ритмофактурной плотности либо к постепенному расшатыванию метра и высвобождению энергии ритма.

В обоих случаях вариантный повтор ритмоформул вызывает ощущение заклинательности общего звучания и имеет сходство с принципами организации различных суггестивных текстов: как народных (древние заговоры, заклинания), литературных (канонические тексты стиля «плетения словес» XIV-XV вв.), так и современных (формулы гипноза и аутотренинга). В музыкальной практике такая остинатность также имеет прообразы: с одной стороны, это формульный характер мелодики и ритма обрядовой музыки, с другой, — полиостинатные формы неофольклорных опусов И. Стравинского.

Итак, взаимодействие современного музыкального языка с важнейшими свойствами ритуального хронотопа (континуальность, повторность, вариантность) определяет специфические особенности структуры и артикуляции новоритуальных пьес. Микстовое состояние пространства-времени отличает анализируемые опусы (оно, безусловно, художественное, однако с мощными ритуальными

ми импульсами) и обуславливает своеобразие их ритмической организации:

1) ритм становится независимым от звуковысотного и других параметров организации в процессе формообразования, а сознательное ограничение в выборе выразительных средств с целью воссоздания ритуального звукообраза приводит к сосредоточению в ритме *смысло- и формообразующих функций*;

2) иным оказывается соотношение метра и ритма, нежели в музыке классико-романтической традиции. В кульминационных зонах налицо «натурализация» метрической пульсации, выведение её в ранг акустических явлений, создание эффекта метрической переменности при отсутствующем метре, порождение с помощью ритмических фигур самостоятельной, не зависящей от выписанного метра *импульсно-гравитационной структуры*. В связи с объединяющей ролью повтора, пронизывающего все уровни ритмической организации,

трансформируется функциональная характеристика такта, который становится весьма формальным.

Взаимопроникновение традиционной и опусной музыки в анализируемом феномене возрождает обрядово-мифологические корни музыкального искусства. В сочетании с яркой ритуально-символической нагрузкой тембра ударных, специфические способы использования метроритма и остинатности создают искомый комплекс «неоархаизмов», интуитивно, но безошибочно «считываемый» слушателем. Всё это подтверждает мысль Т. Чередниченко о том, что в XX веке миксты не только «систематичны и целенаправленны, но ... верховное в Европе искусство опусной музыки в этих микстах *стремится изменить себя не на свой собственный лад (новаторский), но на чужой (новаторству альтернативный) лад ... и указывает на это фольклористическими, ритуализирующими и развлекательными мутациями* [курсив мой. — Н. Б.]» [6, с. 422].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Новое сакральное пространство» — название сборника, выпущенного МГК им. П. И. Чайковского (2004), и термин, неоднократно используемый в работах В. Мартынова.

² Например, «Полифония мира», «Сидур-мистерия» А. Бахши, театрализованное действо «Когда умирают кони» В. Николаева, «Ночь в Галиции» В. Мартынова.

³ В. Мартынов создал в 70-х гг. целый ряд произведений, в которых звучание ударных ассоциируется с ритуально-символическим контекстом. В композициях В. Артёмова того же периода обрядовая, магическая символика также воссоздаётся посредством ударных звучаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деревянченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / пер. с укр. Г.А. Демешко. — Киев, 2005.

2. Катунян М. Сакрально-обрядовые архетипы в современной композиции: новый синкретизм // Новое сакральное пространство: духовные традиции и современный духовный контекст: матер. науч. конф. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2004. — Сб. 47. — С. 162–180.

3. Мартынов В. Конец времени композитора / послесл. Т. Чередниченко. — М.: Русский путь. — 2003.

4. Сидорова Т. В поисках новой ритуальности // Музыкальная академия. — 2004. — № 3. — С. 75–77.

5. Тараканов М. Вячеслав Артёмов: в поисках художественной истины // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. — М.: Композитор, 1994. — Вып. 1. — С. 155–172.

6. Чередниченко Т. Музыкальный запас: 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. — М.: Новое литературное обозрение, 2002.

Буркова Нина Геннадьевна

аспирантка кафедры теории музыки
Новосибирской государственной
консерватории (академии) им. М. И. Глинки