

На правах рукописи

Кром Анна Евгеньевна

Стив Райх

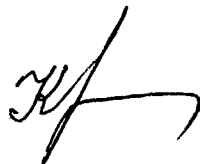
и судьбы американского музыкального минимализма

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения



Нижний Новгород - 2003

Работа выполнена на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки.

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор Левая Т.Н.

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор Бонфельд М.Ш.

кандидат искусствоведения, профессор Катунян М.И.

Ведущая организация:

Российская академия музыки им. Гнесиных

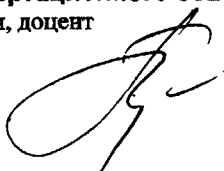
Защита состоится «25» октября 2003 года в часов
на заседании Диссертационного совета К 210.030.01 по присуждению
ученых степеней при Нижегородской государственной консерватории им.
М.И. Глинки по адресу: 603600 г. Нижний Новгород, ул. Пискунова,
д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Нижегородской
государственной консерватории им. М.И. Глинки.

Автореферат разослан «23» сентября 2003 года

Ученый секретарь диссертационного совета

кандидат искусствоведения, доцент



Бочкова Т.Р.

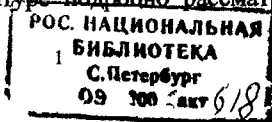
2003-А
15439

Общая характеристика работы

Имя *Стюса Райха* (р. 1936) хорошо известно в США и Западной Европе. Он признанный мэтр академической музыки, классик ушедшего века. Его творческий путь охватывает четыре десятилетия и составляет одну из самых заметных страниц американской культуры. В историю искусства С. Райх вошел прежде всего как один из основоположников *музыкального минимализма*, выраженного средствами репетитивной техники, - нового стиля, зародившегося в США в 1960-е годы и впоследствии распространившегося далеко за пределами этой страны. В его творчестве сформировались основные эстетические (он выступил как автор манифеста *Minimal music*) и собственно музыкальные константы репетитивного минимализма. Вдохновив не одно поколение композиторов из разных стран мира, Райх по сей день продолжает активно работать. Его сочинения свидетельствуют о непрерывных поисках, о стремлении быть интересным и востребованным своими современниками. Между тем литературы, непосредственно касающейся деятельности Райха, на русском языке издано непозволительно мало, в то время как на Западе это интенсивно осваиваемый пласт искусства, продуцирующий все новые аспекты исследования. Без проникновения в его творчество невозможно получить полное представление о путях развития американского минимализма и минималистского движения в целом. Это определяет актуальность предлагаемого исследования.

Приобщение к материалу, активно изучаемому американскими и европейскими музыковедами, позволит восполнить пробел, связанный с зарождением *Minimal music* и репетитивной техники. Данная диссертация вводит в обиход обширный пласт минималистских сочинений, выпавший из поля зрения российских ученых и музыкантов-практиков. Таким образом, новизну работы предопределяет выбранный предмет и ракурс исследования, почти не известный в России музыкальный материал, активно привлекаемый в процессе раскрытия темы и ранее в отечественной науке не рассматривавшийся, а также глубокие контекстуальные связи, без которых картина развития минималистского стиля была бы не полной. Автор предпринимает первое в отечественном музыкознании монографическое исследование творчества Райха, рассматривая при этом сложный спектр проблем, связанный с истоками формирования его эстетических взглядов и музыкального языка, анализом наиболее ярких и репрезентативных сочинений, эволюцией стиля, развивавшегося в тесном взаимодействии с американской культурной традицией. Для этого потребовалось привлечь многие зарубежные источники, до этого не фигурировавшие в отечественном научном обиходе.

В процессе исследования автор ставил перед собой следующие цели и задачи. Во-первых, воссоздать целостный творческий портрет композитора (впервые в отечественной литературе подробно рассматривается целый ряд



сочинений Райха минималистского и постминималистского периодов); во-вторых, представить райховские произведения в контексте американской *Minimal music*, проследив длительный и плодотворный путь ее развития (с этой целью были привлечены стилистически близкие пьесы, созданные современниками композитора).

В соответствии с названием работы и монографическим принципом структурирования текста автор избрал общий историко-эволюционный метод изложения, постоянно дополняемый приемами контекстного анализа. Очерки, посвященные отдельным произведениям композитора, написаны в соответствии с принятыми в музыковедческой науке теоретическими методами исследования. Разнообразие подходов в процессе изучения темы способствовало формированию целостного взгляда на предлагаемую проблематику.

Практическая значимость работы видится в том, что ее результаты могут быть использованы при чтении курсов истории зарубежной музыки, а также на семинарах по современной музыке, проводимых в высших и средних учебных заведениях. Исследование может также служить источником информации и подспорьем в дальнейшем изучении проблематики американского и европейского минимализма.

Апробация работы. Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки и была рекомендована к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (протокол №2 от 10 сентября 2003 года). Отдельные положения настоящего исследования были представлены на международных и региональных научных конференциях, в том числе: Международная научная конференция «Фортепианный ансамбль» (С.Пб. 2001); Третья, Четвертая и Пятая научно-методические конференции «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» (Н. Новгород, 2001, 2002, 2003); Шестая и Седьмая Нижегородские сессии молодых ученых гуманитарных наук (Н. Новгород, 2001, 2002). Основные положения диссертации отражены в научных публикациях (в частности, в статье «Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х – начала 1970-х годов», журнал «Музыкальная академия», 2002, №3).

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, трех глав и Заключения. Главы последовательно раскрывают философско-эстетические и музыкальные ориентиры американского минимализма, отраженные в творчестве Райха; композиционно-технические закономерности его творчества 1960-х - начала 1970-х годов; наконец, эволюцию его стиля в постминималистский период. В качестве приложений предлагаются «Хронограф жизни и творчества Райха», самостоятельно составленный автором диссертации, а также нотные примеры. В конце приводится список литературы на русском и иностранном языках.

Содержание работы

Во **Введении** очерчена проблематика и актуальность исследования, сформулированы основные задачи работы и обоснован выбор методологии изучения материала. Здесь же предпринят обширный экскурс в предысторию музыкального минимализма.

Термин *Minimal art* возник в американском изобразительном искусстве конца 1950-х годов. Молодые художники бунтовали против усложненности, эзотеричности и открытой эмоциональности картин модного в то время абстрактного экспрессионизма. Новое течение опиралось главным образом на принципы отказа и очищения от всякого подобия с реальностью (на холсте нет «ничего помимо краски»), от религиозных и литературных идей, от каких бы то ни было эмоций. Многие принципиально важные открытия визуального минимализма, такие как установка на объективность, имперсональность искусства, понимание структуры как собрания равноценных элементов, а произведения как самодостаточного организма, существующего помимо авторской воли, техника мультиплицирования отдельных сегментов внутри жестко организованной системы, предельная ограниченность средств выражения – стали основополагающими и для целого поколения композиторов-минималистов: Ла Монт Янга, Терри Райли, Стива Райха, Филипа Гласса. Не случайно в середине 1960-х годов Райх начинает активно сотрудничать с близкими ему по духу художниками и скульпторами *Minimal art's*, сформировавшими в свое время творческие принципы Л.М. Янга, а позже повлиявшими на вкусы Ф. Гласса. Об общности корней свидетельствует и заимствование терминологии, и в первую очередь названия самого направления (впервые слово «минимализм» по отношению к музыке прозвучало в устах английского композитора и критика Майкла Наймена в 1968 году).

Основные философско-эстетические и собственно музыкальные константы нового стиля композиции формировались в недрах «экспериментальной музыки» Джона Кейджа и его школы. Именно Кейджу принадлежит открытие наиболее радикального варианта статичной формы, отразившей меняющиеся представления музыканта о характере временного процесса. Идея моделирования нового звукового пространства путем остигатного повторения небольших структурных образований также впервые возникла в кейджевском окружении. Однако кристаллизация *репетитивности* как самостоятельного метода композиции связана со следующим этапом эволюции американской музыки – «классическим минимализмом» 1960-х – начала 1970-х годов. Организация «бесконечной» музыкальной формы стала осуществляться посредством множественных повторов кратких звуковых ячеек – *паттернов* (pattern в переводе с английского – образец, модель). Повторность – один из универсальных принципов музыкальной речи, с древности присущий, пожалуй, всем культурным традициям мира, – в «классическом минимализме»

становится основной формой высказывания. К основным характеристикам нового направления можно отнести всепоглощающую процессуальность, полное отсутствие контрастов (динамических, темповых, образных), неизменяемость всех средств выразительности от начала до конца пьесы, растворение индивидуального начала в безграничном потоке времени, заимствованное из восточных медитативных практик, замена традиционного драматургического профиля (нарастание напряжения – кульминация – спад) абсолютной статикой, требующей от слушателя забвения всех привычных методов прослушивания музыки, возвращение к тональности и четкой ритмической пульсации.

Обзор научной литературы, предпринятый во Введении, выявляет степень изученности данной проблематики в отечественном музыкознании. Русскоязычных публикаций, посвященных американскому минимализму и, в частности, творчеству Райха, крайне мало (укажем переводную статью австрийского ученого К. Байера «Репетитивная музыка: История и эстетика «минимальной музыки»; главу в дипломной работе П. Поспелова, которая посвящена «Репетитивной технике в творчестве советских композиторов и композиторов русского зарубежья»; небольшой обзорный раздел в статье композитора и музыковеда из США Дж. Фрая). В связи с этим неоценимую помощь оказали англоязычные публикации: в первую очередь, книга самого Райха («Writing about Music» – «Заметки о музыке», 1974) и его интервью, позволяющие получить важнейшую информацию «из первых уст»; справочная литература (Биографический Словарь музыкантов Бейкера, Краткая энциклопедия музыки Нортон/ Грова); избранные главы в исследовательских трудах Р. Шварца и В. Мертенса; статьи, посвященные отдельным вопросам американского минимализма и репетитивной техники (Б. Денниса, Б. Ярмолинского, С. Фокса, Р. Кона и других). Кроме того, автор опирался на материалы отечественных музыковедов, раскрывающих проблемы современного музыкального искусства (С. Савенко, Л. Дьячковой, В. Конен, Е. Дубинец и других).

Глава I. Философские и музыкальные истоки.

Первая глава посвящена философско-эстетическим и музыкальным ориентирам творчества С. Райха. Опираясь на культурную почву американского минимализма в целом, он, в то же время, осуществляет индивидуальный отбор материала, явственно свидетельствующий о неповторимости творческого «я» музыканта.

Как известно, идеология американского минимализма формировалась под знаком *восточной философии*. В середине XX века в США наблюдался настоящий культурно-религиозный «бум» - невероятный всплеск интереса к Дзен. Большой популярностью начинают пользоваться книги японского буддолога и переводчика *Д. Судзуки*. Это был первый ученый, которому

удалось прокомментировать сложный и «эзотеричный» язык буддийского учения в терминах европейской культуры. Его работы, специально предназначенные западному читателю, стали подлинным открытием даже для профессионалов. Активное освоение «чужого» культурного пространства составляло ту незримую ауру, под воздействием которой складывались новые направления в американском искусстве, в том числе и музыкальный минимализм.

Между тем для понимания его эстетической основы в равной мере важным оказывается как опыт изучения Востока, так и знакомство с *европейской мыслью XX века*, в ходе своей эволюции до некоторой степени ассимилирующей дзенские влияния. Мощное воздействие восточных иррационалистических учений – главным образом даосизма и дзен-буддизма – можно проследить на примере самых известных представителей европейской школы – А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, З. Фрейда, К.Г. Юнга.

В отечественном музыкознании за последние десятилетия сложилась своя традиция анализа философских истоков минимализма, связанная с именами *Г. Гессе* (он был популярен среди американской молодежи как писатель, создавший заново западный миф Востока и связанный с ним культ музыкальной медитации) и *А. Уотса*, ученика Судзуки, большинство своих книг посвятившего проблеме взаимовлияния христианства и буддизма. Так, авторы сборника «Западный музыкальный авангард после второй мировой войны» (Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.) рассматривают их взгляды через призму идеи слияния духовности Востока и Запада. Кроме названных имен, в диссертации значительное место уделено творчеству философа, заметно реже упоминаемого в связи с минимализмом, но при этом чрезвычайно показательного именно для творчества С. Райха – *Л. Витгенштейну*. Его труды композитор хорошо знал, увлекался его идеями в годы учебы на философском факультете университета. Популярность Витгенштейна в минималистской среде была во многом обусловлена созвучностью «Логико-философского трактата» (1921) буддийскому канону. В тексте диссертации проводятся параллели между идеями, заложенными в «ЛФТ» и дзенским учением. Не менее важной для Райха оказалась вторая книга австрийского мыслителя – «Философские исследования» (1953), которой будущий композитор посвятил свою дипломную работу. Изложенная в ней концепция «языковых игр» не только сформировала райховские взгляды на процесс взаимоотношений между композитором и слушателем, неизбежно включающий в себя вопрос интерпретации, но также существенно повлияла на его рассуждения о методологии анализа музыкального текста.

Под воздействием восточного иррационализма формируется и минималистская *концепция времени*, которую можно охарактеризовать как пребывание в «вечном настоящем», «вечном Теперь». «Бесконечные» статичные композиции, организованные средствами репетитивности, должны были, по замыслу композиторов, погружать слушателя в состояние

медитативного трансa, экстатического растворения в объективном потоке бытия, не замутненного личностным восприятием реальности.

Индивидуальность музыкального стиля С. Райха оказалась во многом обусловлена органичным синтезом чрезвычайно разнохарактерных истоков и влияний. Симбиоз разнационального и разновременного: древнейшего фольклора экзотических стран и новейшей практики (авангард 1950-х – начала 1960-х годов); подчеркнутая избирательность по отношению к богатой традиции европейской культуры; активная работа со всеми музыкальными пластами – народным, профессиональным и популярным, – вызвали к жизни абсолютно новое стилевое качество. Сложный спектр составляющих весьма показателен для минимализма, с этой точки зрения творческая биография Райха, его вкусы и пристрастия способны многое сказать о направлении в целом.

Анализ множества музыкальных истоков позволил объединить их в три основные группы, сконцентрировавшие в себе все заметные воздействия на райховский стиль. Это – *европейское искусство профессиональной традиции*, широкий пласт *незападной музыки (non-Western music)*, а также различные формы *неакадемических музыкальных жанров XX века*.

Как и Ф. Гласс, Райх получил всестороннее музыкальное образование, сначала закончив Джульярдскую школу, затем калифорнийский Миллс-колледж у Л. Берио. По признанию композитора, в 1960-е годы его привлекала музыка, предшествовавшая венскому классицизму (от Перотина до Баха) и искусство XX века (Стравинский, Кейдж, европейский послевоенный авангард). Взгляды композитора на *классическую музыку* в полной мере отражают общеминималистскую установку, связанную с последовательным отрицанием западноевропейских культурных ценностей второй половины XVIII – XIX веков. Отвергались понятия драматургии и образно-тематического контраста, централизованной тональности и связанной с ней функциональной логики, – всего, что может быть отнесено к вершинным достижениям европейского музыкального мышления Нового времени.

Уже в студенческие годы Райха привлекла эпоха *Ars antiqua* и, в частности, творчество величайшего представителя Нотр-Дамской школы – *Перотина*. Погружение в одну образную среду, длительное пребывание в однородном звуковом пространстве – все это близко методу Райха, связанному с техникой постепенно развивающегося музыкального процесса. Интересные примеры непосредственного влияния старинной западноевропейской музыки можно обнаружить в постминималистский период творчества композитора (сочинения «Псалмы», «Пословица»).

Другая возможная историческая параллель – *изоритмический мотет Ars nova*. Приоритет рационального начала в организации музыкальной ткани; постоянная повторность ритмических и мелодических построений, выступающая в качестве главного структурного принципа и, более того, выполняющая основную формообразующую функцию, – указывают на приемы

изоритмии как на один из очевидных европейских истоков «классического минимализма».

Открытие Райха – музыка «постепенно сдвигающихся фаз» – вызывает вполне обоснованные ассоциации с *бесконечным круговым канон*ом, получившим распространение в XIII – XIV веках, и конкретной его разновидностью – *раундом* (или кэтчем), на который ссылается и сам композитор. Изобретение Райха, обязанное своим возникновением несинхронному движению двух магнитофонных лент, имитирует эффект едва заметных вибрирующих сдвигов, образующихся в результате постепенного расхождения во времени идентичных звуковых дорожек, изначально настроенных в унисон (прием *«постепенного фазового сдвига»* («gradual phase shifting») был открыт Райхом в 1965 году, в период активных экспериментов в области магнитофонной музыки). «Выводимые» голоса неумолимо смещаются «по фазе» относительно главного паттерна, периодически меняя свое интервальное соотношение с ним. В итоге, за счет внутренних круговых перестановок, выстраивается форма, аналогичная форме Round или Catch – замкнутая в себе и бесконечная одновременно.

Еще один европейский исток – *барочная инструментальная музыка XVII – XVIII веков*. На первый взгляд рассматриваемые стили представляются чрезвычайно далекими друг от друга. Тем не менее точки соприкосновения все же могут быть обнаружены. Во многих барочных композициях импровизационного типа заложен моторный тип движения, основанный на непрерывном ритмическом развертывании повторяющихся ячеек, на проведении одной и той же фигурации от начала до конца. По этому же принципу строятся многие минималистские опусы, последовательно выдерживающие паттерн на протяжении всей пьесы. Кроме того, непрерывная остинатность, ставшая «визитной карточкой» «классического минимализма», позволяет провести параллели с некоторыми барочными формами, и в особенности с вариациями на basso *ostinato*.

Первым сочинением XX столетия, захватившим воображение Райха, стал балет «Весна священная» *И.Ф. Стравинского*. Это имя он неоднократно упоминает в своих интервью, выделяя, в первую очередь, мысль о необходимости авторского самоограничения, изложенную в «Музыкальной поэтике». Параллель Райх – Стравинский может быть рассмотрена с разных точек зрения – начиная с ярко выраженных антиромантических позиций в начале творческого пути и заканчивая конкретно-языковыми аналогиями: обращением к фольклору, элементами модальности в трактовке лада, отношением к вертикали как к результату самостоятельного развития отдельных мелодических линий. И все же наиболее очевидным предметом сравнения выступает ритм. Гениальные открытия Стравинского, сделанные им в «Весне священной», – изощренные полиритмические наложения, продолжительные экзотические остинато, связанные с воплощением ритуала, надличностного, объективного начала, – оказали огромное влияние на

формирование райховского стиля. Кроме того, взгляды русского композитора оказались чрезвычайно созвучны представлениям Райха о времени в музыке.

В самом начале творческой карьеры композитор испытал воздействие разных музыкальных направлений, среди которых особое место принадлежит *европейскому авангарду 1950-х – 1960-х годов*. Культ новизны, выступающий в роли своеобразного знака авангардной культуры, характеризует все раннее творчество Райха. Потребность обращаться к самым последним техническим достижениям в музыкальной сфере (микрофоны, усилители, магнитофоны; в 1969 году по проекту Райха был специально сконструирован электрический прибор «Пульсирующий преобразователь фазовых сдвигов» для концертного исполнения «фазовых» пьес); стремление к изобретению новых методов организации музыкального материала (репетитивность – завоевание «классического минимализма»); приоритет рационального начала, математической просчитанности формы; подчеркнутое самоустранение автора и выдвигание на первый план объективного, внеличного, – черты, сближающие райховские сочинения 1960-х годов с эстетикой предшествующего десятилетия.

К числу ключевых проблем композиторов, мыслящих категориями авангардной эстетики, относился поиск новых соотношений музыки и слова. Связь вербального и музыкального исследуют П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Берно, Л. Ноно (последние еще и теоретически обосновывают свои взгляды). Райх заинтересовался озвучиванием текста еще в Джульярде, пронеся через все творчество вкус к экспериментам в этой сфере.

Другой важнейший исток – *non-Western music*, широкий пласт *неевропейской музыки*. В отличие от других минималистов (Т. Райли, Ф. Гласса, Л.М. Янга), увлекавшихся импровизационностью индийской раги, Райха интересовала *африканская музыка для ударных* (он специально ездил в Гану осваивать барабанную технику), а также привлекали ритмы *балинезийского гамелана*. Гипнотическое воздействие остигнатности было воспринято им именно из этих культурных источников. Рассуждая о будущем музыки, композитор указывал на единственный, по его мнению, перспективный путь работы с *non-Western music*, которая должна будет стать прежде всего новой структурной моделью для западных музыкантов.

Минималисты стремились проникнуть в «тайны» *non-Western music*, что казалось им возможным только через непосредственное участие в исполнении, через совместное музицирование. Лишь этот путь приводил к пониманию музыкальной ткани, скрытых законов сопряжения ее отдельных элементов между собой. Кроме того, пребывание в «чужом» культурном пространстве давало возможность взглянуть на свою собственную культуру как бы «со стороны», помогало осознать ее как один из многих вариантов развития музыки. Результатом этого процесса должно было стать умение мыслить мировыми музыкальными традициями, гибко синтезировать их в своем творчестве, не нарушая при этом гармонию авторского стиля. Желание облекать индивидуальные звуковые образы в неевропейские формы во многом

стимулировало само возникновение репетитивной техники. А открытие Райхом глубинных связей между структурными принципами non-Western music и европейским каноном, а также авангардно-экспериментальной музыкой 1950-х - 1960-х гг. (авторские «фазовые» пьесы), - привело его к убеждению в универсальности заново сформулированных им законов и в необходимости их дальнейшего развития в собственном творчестве.

Выбор стилевых ориентиров не был случайным. Райх с детства учился играть на ударных инструментах, интересовался старинной европейской барабанной музыкой. Позже это позволило ему экспериментировать с клавишными, которые звучали как необычные барабаны с фиксированной высотой звука. Например, в пьесах «Шесть роялей» и «Фазовые паттерны» исполнители, по замыслу автора, должны были буквально выбивать барабанную дробь на своих клавиатурах.

Увлеченность африканской и балинезийской музыкой для ударных во многом определила «экологический» настрой сочинений Райха начала 1970-х годов, выразившийся в повышенном интересе композитора к «чистому» акустическому звучанию. После полуторачасового произведения «Барабанная дробь» для голосов, флейты-пикколо, четырех пар барабанов бонго, трех маримб и трех гlockenшпилей (1971) последовал еще ряд сочинений подобного рода, среди них: «Музыка хлопков» (1972) для двух исполнителей, «Музыка деревянных брусков» (1973) для пяти пар клавиес-палочек и другие.

И, наконец, третья важнейшая составляющая райховского творчества – *различные формы неакадемических музыкальных жанров XX века*. Минимализм изначально ставил своей целью завоевание широкой аудитории. И как большинство своих коллег, Райх верил в возможность создания музыкального стиля, не стремящегося к элитарной замкнутости, но и не опускающегося до уровня массовой коммерческой продукции, близкого явлению «third stream» (так называемому третьему течению). Для Райха популярное искусство всегда было не менее интересно, чем признанные классические образцы. Многие минималисты познакомились с неакадемической музыкой раньше, чем с классикой. Биография Райха в этом отношении весьма типична для музыкантов его поколения: подростком он мечтал стать барабанщиком в би-боп - группе и интересовался музыкой Кенни Кларка, Чарли Паркера и Майлса Дэвиса больше, чем академическими произведениями XIX века. Позже это помогло ему стать исполнителем собственных произведений, организатором концертирующего ансамбля «Стив Райх и музыканты».

Стиль Райха, основанный на строго выверенных расчетах и не предполагающий каких-либо импровизационных отклонений от авторского текста, на первый взгляд, не вызывает очевидных ассоциаций с джазом или роком; между тем их внутреннее родство обнаруживает себя как на образном, так и на структурном уровнях. И в том, и в другом случае в роли «общего знаменателя» выступают внеевропейские корни этих направлений. Для

минималистов фольклор non-Western music был особенно ценен еще и потому, что воспринимался ими как естественное связующее звено, способное соединить в их творчестве профессиональное «серьезное» искусство и неакадемическую музыку. Показательно, что в англоязычной исследовательской литературе, посвященной этой проблематике, используется единый терминологический аппарат, применяемый при анализе африканской музыки, джаза и минималистских произведений. Например, паттерн, бит, ведущий свое происхождение от африканской перекрестной ритмики. Непрерывная остигатность исходных мелодико-ритмических формул, характерная для некоторых внеевропейских музыкальных культур, «проросла» и в минимализме, и в джазе (в более утонченном, рафинированном варианте, скажем, техника риффов), и в рок-музыке. При этом главенствующим элементом выразительности выступает ритм.

При всей свежести и необычности репетитивных сочинений, «классический минимализм» оказался подготовлен широчайшим спектром музыкально-стилистических явлений, необъятных по географическому и временному охвату. Синтезирование очень разноплановых по своей природе истоков во многом явилось залогом неповторимости и своеобразия минималистского искусства. Анализ его музыкальных корней позволил очертить внушительную историко-культурную панораму, простирающуюся от григорианского хора до авангарда и от африканских барабанных ритмов до рок-музыки. Все эти истоки так или иначе воздействовали на формирование индивидуального райховского стиля (мера такого воздействия предопределила расстановку соответствующих акцентов в нашем обзоре).

Глава II. Техника и стиль.

Вторая глава содержит детальный анализ сочинений Райха 1960-х – начала 1970-х годов, относящихся к периоду «классического минимализма». Произведения этих лет, отражающие специфику минималистского метода Райха, проанализированы с точки зрения применения композитором той или иной техники; при этом сохраняется и общий историко-хронологический порядок изложения. Открывшаяся возможность работы с новым нотным материалом предопределила как отбор произведений, так и степень подробности их освещения.

В десятилетие «классического минимализма» одним из ключевых понятий райховской музыки становится бесконечно длящийся «процесс», основанный на непрерывном, имперсональном саморазвитии, самодвижении паттерна, и самым непосредственным образом связанный с феноменом открытой формы. В своей статье-манифесте 1968 года, которая так и называлась – «Музыка как постепенно развивающийся процесс», композитор декларировал такие его важнейшие качества, как абсолютная слышимость всех закономерностей во время звучания, отсутствие любых «секретов» – скрытых

от глаз непрофессионалов способов организации музыкальной ткани; подчеркивал крайнюю постепенность его развертывания, феномен рождения побочных мелодий (так называемых *«итоговых паттернов»*) в результате многократного проведения единственной темы одновременно во всех голосах.

1950-е – 1960-е годы, вошедшие в историю американской академической музыки как период, насыщенный авангардными экспериментами, хронологически совпал с началом интенсивных творческих поисков в карьере С. Райха. Экспериментируя с магнитофонными записями, композитор пытался открыть некие универсальные законы, позволяющие избежать авторского или исполнительского произвола; стремился вывести формулу саморазвития процесса, логически выверенную схему, «работающую» независимо от звукового облика исходной модели и способа ее исполнения (электронного или акустического). По этому поводу Райх говорил: «Выстраивание процесса – это безжалостная работа по самоустранению». Имперсональность и объективность, свойственную природным явлениям, музыка, по мнению Райха, способна выразить, только полностью подчинившись этим всеобщим законам и растворившись в отражении неизменного природного круговорота.

Требованию строжайшей систематизации в полной мере соответствовал уже упоминавшийся прием *«смещения фаз»*, при котором две одинаковые магнитофонные записи, настроенные в унисон, постепенно, без постороннего вмешательства, начинали расходиться во времени относительно друг друга. Каждая последующая пьеса была для Райха новым шагом в освоении безличного самодвижущегося процесса. Первые произведения с применением «фазового сдвига» были построены на «речевом» материале – «Дождь собирается» («It's Gonna Rain», 1965) и «Выходи» («Come Out», 1966). В дальнейшем к этому приему композитор обращался почти в каждом своем сочинении с 1965 по 1972 год («Фортепианная фаза», 1966; «Скрипичная фаза», 1967; «Фазовые паттерны», 1970).

Предпочитая сам принимать участие в исполнении собственных произведений, Райх довольно быстро отказывается от полной автоматизации. Он пишет пьесу *«Фортепианная фаза»*, предусматривающую «живое» музицирование двух пианистов. Сознательное самоограничение проявляет себя уже на уровне структурирования «темь»: сведение к минимуму ее звуковысотного и ритмического потенциала станет характерной чертой райховского темообразования. Позже композитор охарактеризует свой опыт подражания машине как чрезвычайно плодотворный путь исполнения. Состояние абсолютной запрограммированности парадоксальным образом порождало ощущение свободы: свободы от сковывающей нотной записи, от необходимости исполнительской интерпретации – личностного представления о музыкальном творчестве. Райха восхищала возможность полного чувственно-интеллектуального погружения в слушание музыки одновременно с игрой и осознание того, что получаемый процесс в то же время не является импровизированием. Потенциально бесконечное вращение по кругу – от

изначального унисона, через ряд подвижек, вновь к унисону – символизировало открытость процесса и обостряло заложенный в нем дуализм статики и динамики.

Следующее произведение продемонстрировало существенные изменения как в авторском подходе к процессу, так и в его работе с исходной моделью. В «Скрипичной фазе» Райх отказывается от кругового движения от унисона к унисону. И хотя «смещение фазы» по-прежнему остается главным средством организации музыкального материала, кроме него, композитор оригинальным образом претворяет принцип рондальности. Основным «двигателем» формы становится чередование динамичных участков, построенных на активных «подвижках» канонического типа, где в центре внимания оказывается паттерн и процесс «сдвига»; и участков статичных, в которых процесс смещения приостанавливается и на первый план выступают «итоговые паттерны» – скрытые мелодии, не зафиксированные в нотном тексте, но образуемые, например, только звуками верхнего регистра или наоборот, звуками, обладающими самым низким тембром в условиях статичного звукового пространства, строго организованного средствами репетитивности.

«Скрипичная фаза» была предназначена автором для четырех скрипок, но может также быть исполнена при помощи трех, заранее записанных на магнитофон скрипичных партий и одного «живого» инструмента. В этой пьесе Райха интересовал уже не столько сам процесс, сколько «побочные продукты» этого процесса, обнажающиеся в ходе длительного вслушивания в основной паттерн и его смещение. В работе присутствует подробный анализ «Скрипичной фазы» в качестве эталона райховского творчества второй половины 1960-х годов.

Последним произведением, полностью построенным на технике «фазового сдвига», стала «Музыка хлопков» («Clapping Music», 1972). Она необычна уже тем, что для ее исполнения не требуются музыкальные инструменты. Пьеса предполагала самый простой способ воспроизведения звука – «прохлопывание» в ладоши выписанного автором ритмического рисунка. Партия одного музыканта оставалась неизменной на протяжении всего сочинения, в то время как второй исполнитель, начав с общего унисона, регулярно совершал подвижки на $1/8$, пока, наконец, не достигал первоначального слияния с идентичной ему партией первого исполнителя. В «Музыке хлопков» Райх до предела обнажает ритмическую структуру, полностью освобождаясь от звуковысотности. Одним из безусловных истоков этой пьесы послужили образцы африканской полиритмической музыки для ударных.

Поиск новых композиционных приемов, по-иному, нежели «смещение фаз», воплощающих репетитивный процесс, побуждает композитора к новым экспериментам в области магнитофонной музыки, связанным с постепенным разрастанием временной продолжительности звуков без изменения их высоты, тембра и громкости. В произведении 1970 года «Четыре органа» («Four

Organs») для четырех электрических органов и двух пар маракасов Райх начинает разрабатывать новую технику, получившую у него название *augmentation* – неравномерное продление отдельных звуков при полном сохранении звуковысотной стороны модели.

Ноты, собранные в начале произведения в единый шестизвучный аккорд, пульсирующий восьмьюми, начинают постепенно удлиняться, превращаясь, в конце концов, в разновидность горизонтального временного графика. Если в пьесах с «фазовым сдвигом» наблюдался тип кругового канонического движения (ротация), то в сочинении «Четыре органа» все ритмические изменения в органной партии оказываются подчинены линейно развивающемуся процессу постепенного увеличения длительностей.

Приверженность Райха к четким структурам, в которых развитие материала протекает по жестким, заранее установленным правилам, позволили зарубежным исследователям отнести его творчество минималистского периода к области *«системной музыки»*. В своей статье «Репетитивная и системная музыка» композитор Брайан Деннис приводит одно из ее определений, сформулированное Крисом Хоббсом. Он называет «системной» репетитивную музыку, в которой структура продиктована определенными числовыми соотношениями. В такого рода пьесах случай и индивидуальный выбор исполнителей заменяются точным... конструированием сегментов с помощью ясно выраженной системы. С. Райх, в своем творчестве 1960-х – начала 1970-х годов прибегавший к заранее выбранной логической системе, по мнению автора статьи, стоял у истоков этого явления, отдавая исключительное предпочтение процессам, легко различимым на слух.

Некоторые пьесы современников Райха, упоминаемые Б. Деннисом, могут быть привлечены в качестве любопытной иллюстрации общих принципов «системной музыки». Например, в основе сочинения Алека Хилла «Разменный автомат» (*«Small Change Machine»*) для четырех детских фортепиано лежит идея числового круговращения, «спрятанная» в мелодико-ритмической структуре пьесы. А произведение «Фотофиниш» (*«Photo-Finish Machine»*) Джона Уайта представляет собой разновидность канона.

1970-е годы открывают новый этап в творчестве Райха. После экспериментов в области электронной музыки, инспирированных механическими по своей природе изобретениями, композитор обращается к чисто акустическому саунду. Кардинальный поворот от технизированного новаторства 1960-х годов к натуральному характеру звучания следующего десятилетия происходил под воздействием нарастающей волны увлеченности *non-Western music*. Между тем Райх не отказывается от электронных инструментов, продолжая работать с ними и в дальнейшем. Акустическое и электронное звучание образуют две самостоятельные и взаимодополняющие друг друга линии райховского творчества.

Первым сочинением, написанным композитором по возвращении из путешествия в Гау, стала 90-минутная «Барабанная дробь» (*«Drumming»*,

1970-1971). Необычное сочетание инструментов в этом произведении имеет ярко выраженный этнический колорит: I часть написана для четырех пар барабанов бонго и мужского голоса; II часть – для трех маримб и женских голосов; III часть – для трех флютеншпилей, свиста (wistler) и piccolo; IV заключительная часть туттиана, в ней участвует весь ансамбль.

«Барабанную дробь» можно без преувеличения назвать одной из ключевых работ американского музыканта. В ней не только находят развитие композиционные приемы, освоенные в течение предшествующего десятилетия («постепенный фазовый сдвиг» с сопутствующими ему «итоговыми паттернами», «augmentation» – растягивание длительностей), но также впервые применяется абсолютно новая репетитивная техника, получившая у автора название «*ритмического конструирования*». Прием «rhythmic construction» появляется уже в самом начале первой части, представляя собой процесс систематического замещения пауз восьмыми нотами (beats for rests – восьмые вместо пауз) в условиях оstinатно повторяющегося паттерна; в конце планомерно воздвигаемая конструкция редуцируется до исходной восьмой (rests for beats – паузы вместо восьмых).

Аналогичный метод работы с музыкальной материей находим во всех сочинениях Райха 1973 года: пьесах «Шесть роялей» («Six Pianos»), «Музыка для деревянных брусков» («Music for Pieces of Wood») и «Музыка для ударных инструментов, голосов и органа» («Music for Mallet Instruments, Voices and Organ»).

В произведении «Шесть роялей» открытый композитором прием замещения пауз на восьмые получает новую интерпретацию. Если в «Барабанной дроби» он выстраивался относительно самого себя (от одной единственной восьмой до целостной, законченной «темы»), то в пьесе «Шесть роялей» процесс воздвигается с ориентацией на уже готовый паттерн, целиком звучащий у другого исполнителя, но с учетом «фазового сдвига». И хотя итог этого конструирования – «фазовое смещение» – родственен многим ранним произведениям Райха, – путь его достижения является принципиально иным, осуществляемым посредством «rhythmic construction».

Синтез двух «классических» минималистских приемов находим и в сочинении «Музыка для деревянных брусков» для пяти пар клавес-палочек. В 1973 году композитор начинает серьезно интересоваться балинезийским гамеланом, и это обстоятельство многое объясняет в его собственном творчестве. Пьеса, написанная исключительно для монотембровых ударных инструментов, подобранных в точном соответствии с лидийским тетракордом, вызывает самые непосредственные ассоциации с неевропейской музыкой. А настойчивое выстукивание опорных звуков в очень быстром темпе, по мнению исследователей, ведет происхождение непосредственно от гамелана.

Произведение «Музыка для ударных инструментов, голосов и органа», предназначенное для двух женских голосов, четырех маримб, двух флютеншпилей, металлофона и электрического органа, – выполняет функцию

своего рода «синтезирующей коды», подытоживающей в одном произведении все техники, апробированные композитором в более ранних сочинениях 1970-х годов. В «Музыке...» одновременно развиваются два взаимосвязанных ритмических процесса: прием конструирования с «фазовым сдвигом» и принцип «augmentation». Кроме того, Райх разрабатывает идею имитации инструментов женскими голосами: сопрано и альт подражают звучанию электрического органа, включаясь в общую политембровую партитуру на правах голосов-инструментов. Это необычное сочетание, рождающее новую краску в ансамблевой палитре, автор выделяет как один из самых важных аспектов пьесы.

Серьезное изучение методов организации музыкальной ткани в *pop-Western music*, а также профессиональная работа с западным инструментарием активизировали процессы, «генетически» заложенные в райховском мышлении и проявившие себя еще в 1960-е годы. Композитор сам отмечал их несомненное внутреннее родство, указывая на то, что главной точкой пересечения, безусловно, является доминанта ритмического начала. Кроме того, важнейшее качество райховской музыки, не раз продекларированное самим композитором: экстатическое растворение индивидуального начала в обобщенном сверхличном процессе, восприятие собственного творчества как ритуального действия, – самым непосредственным образом корреспондируют с западными формами ансамблевого музицирования.

Глава III. От минимализма к постминимализму (к проблеме эволюции стиля).

Цель данной главы – проследить эволюцию творчества Райха на примере его произведений постминималистского периода, созданных во второй половине 1970-х – начале 2000-х годов.

Рассказ о собственном творчестве в книге «Заметки о музыке» Райх прерывает на комментарии к пьесам 1973 года. Сознательное ограничение музыкальной летописи рамками неполного десятилетия (1965-1973) не выглядит случайным. Именно на середину 1970-х годов выпадает самый продолжительный период «молчания» в творчестве музыканта, продлившийся три года: произведение, последовавшее за пьесами 1973 года, подписано уже 1976.

Эту дату можно считать рубежной не только в деятельности Райха, но и в жизни целого направления, расколовшегося на *два этапа – минималистский и постминималистский*. Такие мэтры репетитивной музыки как Райх и Гласс, независимо друг от друга, называли 1976 год символической границей, пересекая которую, они оставляли в прошлом авангардную бескомпромиссность «классического» периода. Между тем нельзя не отметить плавность стилистической «модуляции», постепенность перехода из

«классического» состояния в следующую фазу, обозначаемую обычно приставкой «пост».

Сам термин «Post-Minimalism» начинает фигурировать в специальной литературе много позже – в конце 1980-х годов. Из композиторов только Д. Адамс иногда обращается к этому определению, характеризуя свои произведения. Однако вопрос о том, какие сочинения можно однозначно отнести к «классике» Minimal music, а какие из них уже содержат в себе эмбрионы следующей музыкальной формации, и где происходит окончательное «перетекание» одного в другое, – по-прежнему остается открытым. В творчестве каждого крупного художника этот процесс приобретал сугубо индивидуальные очертания как во временном, так и в стилистическом отношении.

Для Райха «мертвый штиль» середины семидесятых оказался насыщен чрезвычайно активной внутренней работой над собственным стилем и потому стал важнейшим этапом творческой эволюции композитора. Выход в постминималистское пространство был сопряжен с осторожным расширением круга выразительных средств, обогащением и усложнением звуковой палитры. В 1976 году Райх заканчивает пьесу «Музыка для восемнадцати музыкантов» («Music for 18 Musicians»). Это произведение продолжает линию композиций, написанных под воздействием балинезийского гамелана, поражая «тропической» сочностью звучания и экзотическим мерцанием тембров ударных инструментов (сочинение исполняют скрипка, виолончель, два кларнета, четыре женских голоса, которые имитируют остинатные аккорды духовых и струнных инструментов, четыре фортепиано и развернутая группа ударных, включающая две маримбы, два ксилофона, металлофон и маракасы). Вместе с тем именно самодовлеющая роскошь и многоцветие пряно-ароматного звучания, а также экстраординарное для Райха увеличение состава позволяют рассматривать «Музыку для восемнадцати музыкантов» как качественно новую ступень стилиевой эволюции композитора. Эти тенденции продолжают неуклонно развиваться и в последующих опусах 1970-х годов: «Музыку для большого ансамбля» (1978) исполняют 30 музыкантов. Работа с большими составами поставила под сомнение важнейший тезис минималистской музыкальной эстетики – реальную возможность следить за процессом: существование нескольких самостоятельных контрапунктических пластов, каждый из которых может быть построен в соответствии с различными релативными техниками, не способствует концентрации восприятия, рассеивая внимание слушателя. Не отказываясь от жесткого структурирования музыкальной ткани, Райх начал стремиться к полноте и богатству звучания. Впервые композитор проявляет интерес к красочной стороне гармонии, пытаясь синтезировать линейные по своей сути релативные методы организации материи с более традиционной логикой смены вертикалей.

Увлечение западной музыкой сыграло огромную роль в творческой судьбе Райха, заставив его обратиться к собственной национальной культуре. Результатом этого процесса стало погружение в мир иудаизма, осознание этнических корней, изучение истории, языка и музыкального наследия своего народа. Исследование библейских книг привело композитора к древнейшей традиции синагогального пения (в ритуальной практике синагоги текст Библии произносится нараспев, напоминая выразительную декламацию; эту манеру чтения принято называть кантилляцией). В тексте Ветхого завета существуют специальные знаки – te'atim, указывающие акцентные слоги, действующие как знаки препинания, выделяя окончания строфы, а также символизирующие вполне определенные музыкальные фразы с индивидуальным мелодическим и ритмическим профилем. Соединяя эти фразы между собой, кантор интонирует развернутую мелодию, сопровождающую сакральное Слово. Желание услышать библейский стиль пения в «живом» исполнении подтолкнул Райха к поездке в Иерусалим летом 1977 года. Вернувшись в Нью-Йорк, музыкант продолжил интенсивные занятия, результатом которых явились инструментальные сочинения конца 1970-х годов: «Музыка для большого ансамбля» (1978), «Октет» (1979) и «Вариации для духовых, струнных и клавишных» (1979). Период столь длительной адаптации наработанного звукового материала был обусловлен не только объективной сложностью самих кантилляционных распевов, непривычных западному слуху, но и, кроме того, всем предшествующим творческим опытом Райха. Много лет композитор посвящал изучению метроритмической природы музыки неевропейских цивилизаций, обращаясь именно к тем культурам, в которых ритм является главным средством выразительности (будь то африканская барабанная техника или балинезийский гамелан). Приемы древнего иудейского псалмодирования потребовали от Райха нового отношения к мелодической сфере высказывания, новых для него методов работы с интонационным материалом. Автор начинает выстраивать не свойственные ранее его стилю развернутые мелодические линии, «сконструированные» из однотоковых ячеек, прообразом которых явились акцентные знаки te'atim. Новое качество мелодики особенно ярко выделяется на фоне старых «классических» приемов композитора: «ритмического конструирования» и принципа «фазового сдвига».

При помощи приобретенных знаний Райх надеялся решить одну из главных проблем, волновавшую его с 1960-х годов, - проблему озвучивания слова. В 1981 году музыкант отобрал отдельные строфы четырех ветхозаветных псалмов Давида на древнееврейском языке, назвав свое сочинение для трех сопрано, альты и камерного оркестра «Tehillim» («Псалмы»). Центральная идея композитора заключалась в полном подчинении вокальных партий метроритмическим особенностям строения поэтической строфы. Методы работы с текстом, найденные в процессе сочинения «Псалмов», предопределили практически все последующие открытия Райха в этой области. Кроме того, в этом произведении автор впервые достигает идеального

равновесия изощренной полиритмии ударных инструментов и лирической мелодики вокального происхождения, созданной под воздействием синагогального пения.

Эта древняя традиция, опирающаяся на максимально выразительное произнесение сакрального текста, на предельную взаимообусловленность музыкальной и речевой интонаций, оказалась чрезвычайно близка Райху, с его постоянным стремлением выявлять мелодику слов, добиваясь неразрывного единства их семантического и звукового аспектов (темпового, тембрального, мелодического). Обращение к национальным истокам помогло Райху в дальнейшем решить одну из важнейших для него проблем творчества – проблему сочинения вокальной музыки на английском языке. Кантатилляционный принцип озвучивания текста сохранил свою силу и в последующих сочинениях, например, в грандиозной кантате для камерного хора и большого симфонического оркестра «Музыка пустыни» («Desert Music», 1984) на стихи американского поэта У.К. Уильямса.

1980-е годы вместе с тем оказались и самым «оркестровым» десятилетием в творчестве Райха. Вслед за «Музыкой пустыни» последовали «Три движения» («Three Movements», 1986) и «Четыре оркестровые группы» («The Four Sections»). Последнее сочинение явилось подлинным «концертом для оркестра», последовательно раскрывающим природный потенциал каждой группы инструментов.

На фоне масштабных оркестровых композиций особенно ностальгично и очень «по-райховски» выглядит «Секстет» («Sextet», 1985) для терпкого, характерно-авторского ансамбля ударных и клавишных. Сочинение воскрешает прежнюю минималистскую строгость стиля: эмоциональную сдержанность, сосредоточенное погружение в мир повторяющихся паттернов, четкий ритмический пульс, на основе которого разворачиваются бесконечные каноны. Еще более очевидно ретроспективная тенденция обнаруживает себя в так называемой «контрапунктической серии», включающей три пьесы: «Вермонтский контрапункт» («Vermont Counterpoint», 1982, для флейты и магнитофонной ленты), «Нью-Йоркский контрапункт» («New York Counterpoint», 1985, для кларнета и магнитофонной ленты) и «Электрический контрапункт» («Electric Counterpoint», 1987, для гитары и магнитофонной ленты).

Композитор продолжает активно осваивать ресурсы магнитофонной музыки. Его высшим достижением в этой сфере стала пьеса «Разные поезда» («Different Trains»), написанная по заказу известного коллектива «Кронос квартет» в 1988 году. В сочинении «оживое» исполнение струнного квартета сопровождается звучанием трех аналогичных по составу ансамблей, предварительно записанных на магнитофон участниками «Кроноса». Еще на стадии становления замысла музыкант решает обратиться к документальным источникам, возвращаясь тем самым к своим экспериментальным «речевым» пьесам 1960-х годов. Не одно десятилетие занимаясь проблемой озвучивания

слова, Райх на этот раз ставит перед собой более сложную задачу: положить речевую («мелодику»), выявленную в процессе многократного повторения вербальных фраз, в основу всего интонационного материала инструментального произведения. Для этого композитор избирает самое современное компьютерное средство обработки звука – *сэмплирование*, позволяющее хранить в нужном формате и объеме коллекцию оцифрованных речевых фрагментов (сэмплов). Таким образом традиционное звучание классического инструментального состава он соединяет с сэмплированными речевыми фразами.

Сочинение имеет явный автобиографический подтекст. В предисловии к партитуре композитор поясняет: «Идея сочинения пришла из моего детства. Когда мне был год, родители расстались. Мама уехала в Лос-Анджелес, а отец остался в Нью-Йорке. С тех пор я часто путешествовал на поезде между этими городами, особенно с 1939 по 1942 год. Спустя много лет, возвращаясь в своих воспоминаниях к этим волнующим и романтическим путешествиям, я думаю о том, что если бы жил в те годы в Европе, мне, как еврею, пришлось бы ездить на совсем других поездах. Осознав это, я захотел написать пьесу, которая бы смогла отразить мои чувства». Так появилась тема Холокоста и двух «разных поездов», существовавших в годы второй мировой войны: мирного поезда, курсировавшего между Нью-Йорком и Лос-Анджелесом, и немецкого состава, отвозившего еврейских детей в лагерь смерти.

Райх собрал собственный каталог голосов, принадлежавших свидетелям. Обработав материал при помощи компьютерных технологий, он решил использовать полученные сэмплы в качестве основного интонационного источника пьесы, выявляя прежде всего их звуковысотную сторону и переводя с максимальной точностью в музыкальную нотацию: «Все темы сочинения были созданы «под диктовку», – признавался композитор, – «только диктанты я писал необычные, слушая не музыку, а человеческие голоса...они дали мне все – ноты, тембр, темп и, конечно же, смысл». Рельефные мелодические линии, активное модуляционное движение и быстрые смены темпа служат бесспорными доказательствами эволюции музыкального языка композитора, вместе с тем не утрачивающего неповторимо-авторской манеры высказывания.

Тема, вызвавшая столь сильный внутренний резонанс, очень естественно обрела черты *жанра In memoriam*, музыкального мемориала, посвященного памяти миллионов безвинно погибших в фашистских концлагерях в годы войны. Подчеркивая подлинность событий, положенных в основу своего произведения, Райх усматривает в «Разных поездах» зачатки нового синтетического жанра будущего – *documentary music video theatre* (*документального музыкального видео-театра*), откликающегося на важнейшие социально-политические проблемы современности. Наиболее полно райховские театральные идеи реализуются позднее, в 1990-е годы, в сочинении «Пещера» («The Cave», 1988 - 1993), сочетающей в себе музыку и видео.

Вновь обращаясь к национальной истории, композитор избирает ветхозаветную легенду об Аврааме из Книги Бытия, рассматривая ее через призму проблемы арабо-израильских отношений. Источником названия послужила священная для представителей трех конфессий Пещера Патриархов, являющаяся, предположительно, местом погребения героев библейской истории – Авраама, Сары и их потомков. Расположенная в арабском городе Хеброне на западном берегу реки Иордан, она уже много лет выступает и как символ межнационального конфликта между иудеями и мусульманами, и одновременно как место их религиозного паломничества. Отобрав цитаты из Библии и Корана, повествующие о судьбе главных персонажей, Райх совместно со своей женой, видеохудожницей Берил Корот, начал собирать видео и аудио материалы, самостоятельно проводя опросы среди иудеев-израильтян (эти записи вошли в первую часть), палестинских мусульман (вторая часть) и американцев (финал); людей самых разных профессий – от ученых - религиоведов и профессоров университетов до гостиничных менеджеров. Вопросы касались их личного отношения к священной истории, и были сформулированы весьма обобщенно: «Кто такой Авраам? Кто такой Исаак? Сара? Агарь?».

Опираясь на методы, успешно апробированные им в «Разных поездках», композитор избрал тот же путь сочинения: записал нотами «под диктовку» наиболее мелодичные фрагменты речи и приступил к выстраиванию единой линии развития, пытаясь максимально естественно соединить сэмплированные фразы между собой. На этой основе Корот выстроила соответствующий видеоряд, отсняв документальный фильм, проецируемый в зал с пяти больших экранов. В результате совместных усилий было создано двухчасовое произведение: видеофильм в сопровождении камерного ансамбля из тринадцати инструментов (четырёх ударных, трёх клавишных, двух деревянных духовых, струнного квартета) и четырёх вокалистов (двух сопрано, тенора, баритона), стиль исполнения которых ближе к нон-вibrатной манере старинной музыки, нежели к традиционно оперному звучанию.

Райху удалось добиться уникального жанрового синтеза, включившего в себя разные по своей природе компоненты: это и видеофильм, синхронно сопровождаемый «живой» и сэмплированной музыкой, и документальная хроника, предлагающая зрителю задуматься над древнейшими истоками одной из самых острых политических проблем современности. Отказавшись от традиционно театральных средств выразительности (игры вокалистов-актеров, привычно-классического драматургического профиля), авторы сознательно акцентируют реальность, достоверность происходящего, показывая ситуацию такой, какая она есть, и оставляя за слушателями право самим делать выводы. Подобное отношение к материалу сближает райховский проект с концепцией *«документального театра»* и сформировавшейся в его недрах техникой *Verbatim* (что значит «дословно»). Она как раз предполагает создание пьес исключительно на основе речи реальных людей, позволяя театру максимально

оперативно отзываться на актуальнейшие проблемы сегодняшнего дня, волнующие общество. Именно «дыхание» самой жизни, при несомненной оригинальности замысла, вписывает «Пещеру» в контекст наиболее интересных в 1990-е годы экспериментов в области театрального творчества.

Говорить со слушателем «на языке сегодняшнего дня», является, безусловно, одним из важнейших для композитора постулатов. Это подтверждают и последние видео-проекты звездного дуэта Райх – Корот, выполненные ими в конце XX – начале XXI века. В 2002 году в рамках фестиваля Festwochen на суд венской публики была представлена премьера трилогии «Три истории» («Three Tales»), посвященной научно-техническому прогрессу и его разрушительным последствиям. Первый акт – «Хинденбург» (впервые поставленный в Вене еще в 1998 году) повествует о крушении немецкого цеппелина на территории Нью-Джерси в 1937 году, вторая часть – «Бикини» - рассказывает об испытаниях атомного оружия, а в заключительном действии («Долли») авторы обсуждают достижения в области генной инженерии и прежде всего первый в истории опыт клонирования. Трилогия продолжила экспериментальную линию «документального музыкального видео-театра», тесно соприкасающуюся с техникой Verbatim и ранее детально разработанную в спектакле «Пещера», - именно с такого рода постановками Райх связывал перспективы дальнейшего развития в этом направлении. Центральная тема – Человек, стоящий у древа познания – раскрывается в «Трех историях» при помощи ряда фото- и видео-коллажей, чередующихся с интервью и документальной хроникой. Действо прескрируется на большой экран и сопровождается аккомпанементом сэмплированной и «живой» вокально-инструментальной музыки.

Эволюция райховского творчества отразила не только сложные процессы внутреннего стиливого развития композитора, но также и неизбежные изменения окружающего музыкального «ландшафта». На смену авангарду с его манифестным провозглашением новых технических открытий пришла поставангардная эпоха, обозначившая иные приоритеты, иное отношение к эксцентричности самовыражения и беспрекословной стилистической чистоте. В контекст новой историко-культурной «фазы» гармонично вписался и райховский поиск национальной идентичности, и его стремление «раствориться» в многоголосном хоре объективного мира, простирающегося от надвременного сакрального слова в «Псалмах» до хроникальных репортажей «Пещеры».

В заключительном разделе работы проанализированы константные и мобильные компоненты райховского стиля, прослежена динамика его творческой эволюции в постминималистский период. Кроме того, автором предпринята попытка выявить наиболее очевидные аспекты влияния стиля Райха на последующие поколения американских и европейских композиторов.

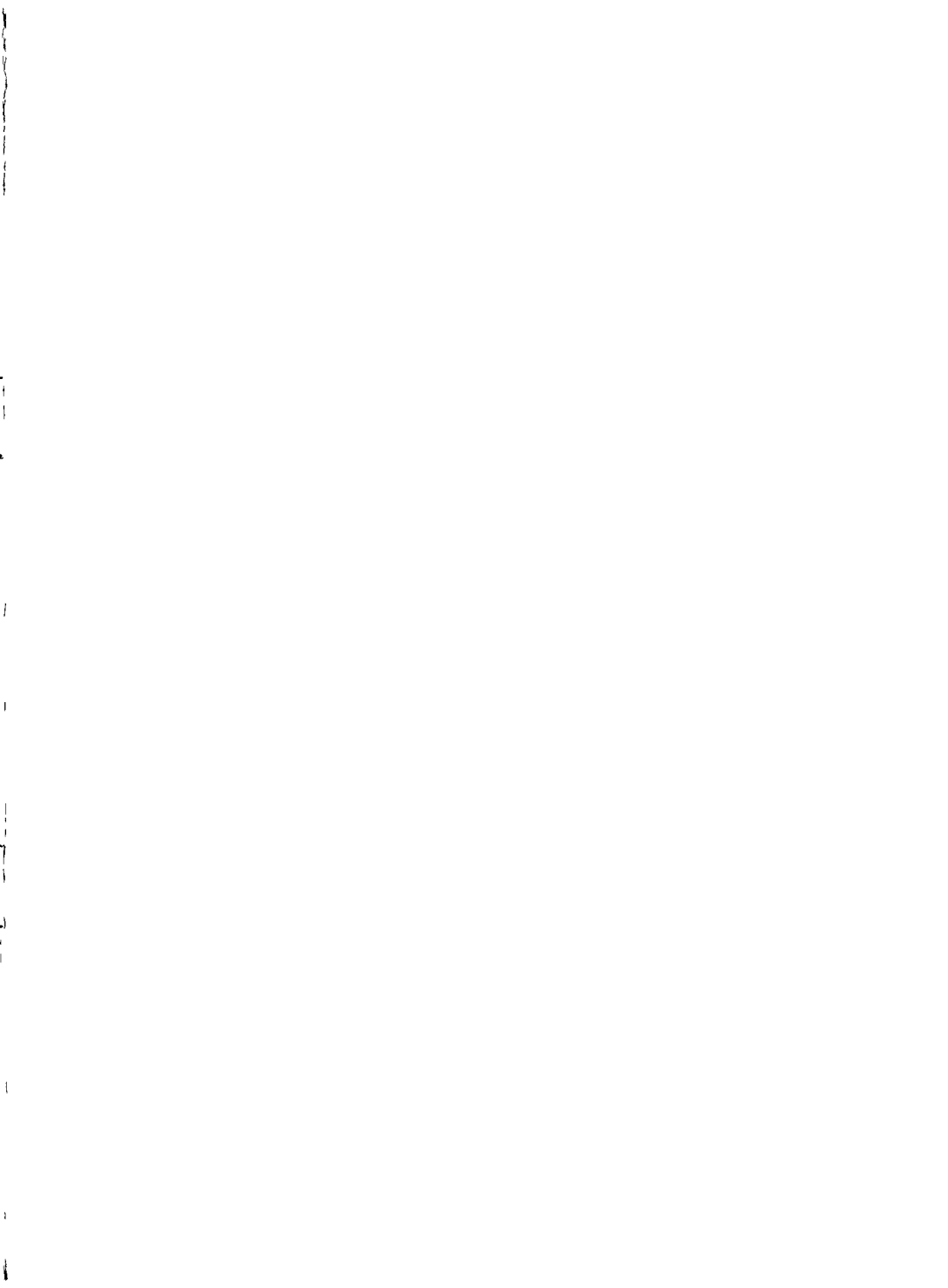
За последние десятилетия, пришедшие на смену «классическому минимализму» Райх значительно расширил круг применяемых им выразительных средств. Он прошел через увлечение масштабными оркестровыми составами, изменил отношение к красочной стороне гармонии и интенсивным модуляционным сменам, освоил новые техники работы со словом и оригинальные методы «конструирования» развернутых мелодических линий, обратился к традиционному драматургическому профилю и членению на контрастные разделы внутри сочинения, но при этом сумел сохранить единство стиля и неповторимость собственного музыкального языка. Райх оказался самым последовательным минималистом. Подчеркнутый интеллектуализм, рациональный подход к процессу создания произведения, вкус к изобретению новых способов организации музыкальной ткани и самым последним техническим достижениям, интенсивная работа с разного рода полифоническими приемами, интерес к документальному материалу, и, вместе с тем, тяготение к длительному погружению в одно эмоциональное состояние, инспирированное исследованием западных структурных принципов, - неотъемлемые черты творческого портрета Райха, определяющие «узнаваемость» его почерка.

Основополагающие принципы «классического минимализма» до сих пор служат прочной базой для композиторов следующих поколений. Имена Джона Адамса и Мередит Монк позволяют убедиться в том, насколько гибким, пластичным, выдерживающим самые невероятные трансформации может быть этот стиль. Еще более свободный вариант взаимодействия с минималистской традицией предлагает поколение музыкантов, в свою очередь считающих Д. Адамса своим «духовным отцом», а творчество Райха и Гласса воспринимающих как незыблемую почву, на которой могут произрастать различные стилистические образования. Американские композиторы А.Д. Кернис, Д. Вульф, Д. Лэнг, М. Гордон продолжают искать вдохновение в элементах *Minimal music*. Независимо от того, как будет складываться творческая судьба Райха в дальнейшем, он навсегда останется в истории музыки одним из «первооткрывателей» направления, завоевавшего мир.

Публикации по теме диссертации:

1. Между восточным мистицизмом и западным рационализмом (понятие «процесса» в американском музыкальном минимализме)// Человечество в XXI веке: индикаторы развития. Н.Новгород. 2001. 0.3п.л.
2. От минимализма к постминимализму: «Tehtillim» Стива Райха как результат эволюции стиля композитора// Искусство и образование во втором тысячелетии (Теория. Практика. Педагогические позиции). Оренбург. 2001. 0.2п.л.
3. Мост в XXI век (музыкальный видео-театр Стива Райха)// Пути развития общества в эпоху перемен. Н.Новгород. 2001. 0.2п.л.

4. «Фортепианная фаза» Стива Райха /черты авангарда в раннем творчестве композитора/. //Тезисы международной научной конференции «Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика». Санкт-Петербург. 2001. 0.3. п.л.
5. Магия ритма (К проблеме влияния этнической музыки на творчество американских композиторов-минималистов) //Материалы конференции «Этническая культура: образ мысли и образ жизни». Н.Новгород. 2001. 0.3 п.л.
6. «Музыка слова» в экспериментальных пьесах Стива Райха 60 – 70-х гг// Материалы научно-методической конференции «Актуальные проблемы высшего музыкального образования». Вып.3. Н.Новгород. 2002. 0.3. п.л.
7. “Clapping Music” Стива Райха: на пересечении этно и техно // Тезисы Шестой Нижегородской сессии молодых ученых. Н.Новгород. 2002. 0.3. п.л.
8. Закономерности строения и развития материала в западной «системной музыке»// Материалы 30 академического симпозиума «Законы развития человеческого общества». Н. Новгород. 2002.
9. Стив Райх в контексте истории американского музыкального минимализма // Материалы научно-методической конференции «Актуальные проблемы высшего музыкального образования». Вып.4. Н.Новгород. 2003. 0.5. п.л.
10. Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х – начала 1970-х годов // Музыкальная академия. № 3. М. 2002. 1.5. п.л.
11. Философия Л. Витгенштейна в контексте идеологических влияний на стиль американского музыкального минимализма// Материалы Восьмой межвузовской конференции по культурологии «Проблемы взаимодействия этнических культур: история и современность». Н. Новгород. 2003. 0.3. п.л.
12. Эхо средневековья в музыке композитора-минималиста Стива Райха // Тезисы Седьмой Нижегородской сессии молодых ученых. Н. Новгород. 2002. 0.3. п.л.
13. Возвращение к первоисточкам: традиции иудейской псалмодии в творчестве американского композитора Стива Райха// Материалы научно-методической конференции «Актуальные проблемы высшего музыкального образования». Вып.5. Н.Новгород. 0.4. п.л. (в печати).



2003-A

15439

15439