

Referenses

1. Babich I.A. The hermeneutic possibilities of musical communication: sinopsis of the thesis (phil. sciences): 24.00.01. Kazan, 2010. 175 p.
2. Korobova O.Y. Anticipation in the structure of artistic and creative activities accompanist: sinopsis of the thesis (art criticism): 17.00.09. Saratov, 2011. 175 p.
3. Orlova E.M. Romansy Chajkovskogo [Romances by Tchaikovsky]. M.- L.: Muzgiz, 1948.
4. Sohor A.A. Social conditionality of musical thinking and perception // Problems of musical thinking. Moscow, 1974.
5. Stepanivna O.D. Problem of the relationship of the vocal and piano parts in Russian romance: sinopsis of the thesis (art). 17.00.09. Moscow, 1984.
6. Cheremisin A.M. Musical-communicative event: factors shaping the musical discourse: sinopsis of the thesis (phil. sciences). Tambov, 2004.
7. Jakupov A.N. Muzykal'naja kommunikacija: voprosy teorii i praktiki upravlenija [Musical communication: theory and practice of management]. Novosibirsk, 1993.

УДК 37.036.5**А.В. ШОРНИКОВА****ТРАКТОВКА ГОЛОСА В КОМПОЗИЦИЯХ СТИВА РАЙХА 1970-х ГОДОВ¹**

Шорникова Александра Владимировна, студентка факультета истории и теории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Буденновский пр-т, 23), dartaalexandra@gmail.com

Аннотация. В статье рассмотрен вопрос о принципах работы Райха с голосом в сочинениях 1970-х годов.

Ключевые слова: Стив Райх, «Барабанная дробь», инструментальная трактовка голоса.

UDK 37.036.5**A.V. SHORNIKOVA****INTERPRETATION OF VOICE COMPOSITIONS OF STEVE REICH
IN THE 1970-ies**

Shornikova Alexandra Vladimirovna, a student of music theory and composition department at Rostov state conservatory named after Rachmaninov (Rostov-na-Donu, Budennovskiy ave., 23), dartaalexandra@gmail.com

Abstract. In the article the question about the principles of Reich's work with voice in the works of 1970-ies.

Keywords: Steve Reich, sociocultural context, voice, musical documentary.

В отечественном музыковедении последние десятилетия отмечены возрастающим интересом к творчеству Стива Райха. Живой классик американской музыки, один из родоначальников музыкального минимализма, он оставил значительный след как в сфере академической традиции, так и в области массовой культуры. В контексте общих проблем осмысления творчества выдающегося американского композитора есть один аспект, который не получил широкого освещения – это принципы работы композитора с голосом.

¹ Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта 17-04-00198 «Музыкальный театр рубежа XX-XXI веков: проблема обновления жанров».

Для С. Райха человеческий голос – важнейший инструмент, украшающий исполнительский состав большинства его произведений. В силу этого вопрос о принципах работы композитора с голосом представляется важным при изучении стиля композитора.

С точки зрения подхода к этой проблеме каждое десятилетие оказывается новым этапом творчества композитора. Так, первый – 1960-е годы – связан преимущественно с электронной музыкой (*tape music*). Строительным материалом произведений становятся готовые магнитофонные записи. Реже композитор специально производит запись инструментального или речевого паттерна, например, в произведениях «*Меня зовут*» («*My name is*»), «*Скрипичная фаза*» («*Violin Fase*»), «*Фортепианная фаза*» («*Piano Fase*»). Содержание записей разнообразно: начиная от отрывков спортивных интервью, повседневных разговоров до проповедей и т.п.

В 70-е годы С. Райх на время отходит от электронной музыки, полностью переключая свое внимание в область акустических инструментов и живого голоса. В этот период им создано четыре произведения, включающих голос: «*Барабанная дробь*» («*Drumming*»), «*Музыка для ударных, голосов и органа*» («*Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ*»), «*Музыка для 18 музыкантов*» («*Music for 18 Musicians*») и «*Музыка для большого ансамбля*» («*Music for a Large Ensemble*»). Все они связаны общим принципом работы с голосом: стремясь раскрыть его особые возможности, С. Райх трактует его подобно инструментальному тембру в составе ансамбля или оркестра. Показательно в этом плане уже первое произведение, открывающее этот этап – «*Барабанная дробь*». Остановимся подробнее на предпосылках возникновения этого рубежного сочинения и его особенностях.

Известно, что на творчество композиторов-минималистов второй половины XX большое влияние оказывали внеевропейские культуры. Как верно замечает А. Кром, в то время как большинство из них погружалось «... в изучение философии и практики индийской раги, С. Райх оказался заморожен африканскими остигнутыми ритмами» [1, с. 194]. Мечтая стать барабанщиком в джазовом ансамбле, С. Райх с ранних лет начинает заниматься с литавристом нью-йоркского симфонического оркестра – Роландом Колоффом. Следующим существенным шагом на пути освоения ритмов Африки становится знакомство в 1967 году с исследованием крупного музыковеда-этнографа А. Джонса «*Процесс обучения в африканской музыке*». Многочисленные заслуги автора этого исследования, среди которых огромное количество музыкальных записей, подробное описание «... изощренной техники исполнения на ударных инструментах, сложившейся в негритянском фольклоре» [2, с. 194], составление первой партитуры африканской барабанной музыки, побудили С. Райха вступить с ним в переписку, а летом 1970 г. отправиться в Аккру – столицу Ганны. Пять недель ежедневных занятий с барабанщиком племени эвэ – Гидеоном Эловори, вдохновляют С. Райха на создание произведения, знаменующего начало нового этапа его творчества. Вернувшись в Америку, весь следующий год – с 1970 по 1971 г. – он посвящает работе над «*Барабанной дробью*». Произведение это предназначено для трех маримб, трех гlockenspielей, четырех пар барабанов бонго, флейты-пикколо и человеческих голосов. Несмотря на желание по максимуму использовать свои новые знания, он далек от подражания. От африканской музыки «*Барабанную дробь*» отличает сам факт того, что она предназначена для сценического исполнения, в то время как в Африке музыка носит прикладной характер, в связи с чем можно говорить о неприменимости к ней традиционных для европейской культуры понятий исполнителя и композитора.

Несмотря на то, что С. Райх был знаком с африканским инструментарием и приемами исполнения, он избирает достаточно привычный для европейского слушателя состав ударных инструментов в расчете на то, что они «повсеместно распространены в западных странах... и потому настроены по нашей темперированной диатонической шкале» [3, с. 58]. Однако их внеевропейская генетика вносит в звучание ярко выраженный этнический колорит. Как отмечает сам композитор, «история барабанов бонго отсылает нас к Латинской Америке, маримба берет начало в Африке, и гlockenspiel происходит из Индонезии» [3].

Идея дополнить ударный ансамбль флейтой-пикколо и голосами возникла у С. Райха не сразу. В процессе работы над произведением, сидя за барабанами, он заметил за собой «подпевание» им, имитирование голосом ударных звуков с помощью слогов «так», «ток», «дак» и т.д. В результате в партитуру вошли женские и мужские голоса, задача которых состояла в подражании ударным инструментам. В высоком регистре они переходят на свист, для которого в партитуре даже выделена отдельная строка (whistle). Свист дублируется флейтой-пикколо. Таким образом, вокалисты становятся полноправными участниками инструментального ансамбля. Подтверждение этому мы находим также в предложенном С. Райхом в комментарии к партитуре расположении музыкантов на сцене. Вокалисты стоят вместе с флейтистом в связи с общностью выполняемой ими задачи, подобно инструментальной группе. Их партии прямо производны от партий ударных. Партитурная строка организована очень интересным образом. Наверху расположены партии инструментов, выстраивающих основной ритмо-мелодический пласт. Его развитие, главным образом, связано с применением техники фазового сдвига. Под ними расположена строка «полного итогового паттерна» (complete resulting pattern)¹, варианты исполнения которой представлены в партитуре ниже. Группа этих вариантов обозначена как «индивидуальные итоговые паттерны» (individual resulting patterns). В дополнение к этому дано перечисление тембров, которые должны их исполнять, главным из которых как раз и является голос.

Все это позволяет говорить о том, что состав ансамбля четко не детерминирован. С. Райх указывает на возможность исполнения итоговых паттернов как голосами, так и/или другими инструментами. Варианты «индивидуальных паттернов» представлены в буквенном обозначении (a, b, c и т.д.). Несколько последних строк оставлены пустыми, предоставляя исполнителю возможность добавить свой вариант «итогового паттерна». Композитором даны подробные комментарии к исполнению, встречающиеся на протяжении всей партитуры. Так, в первом разделе произведения, где основной пласт поручен барабанам бонго, он дает подробное пояснение по поводу исполнения итоговых паттернов, доверяя мужским голосам исполнение слогов «так», «ток», «дак» или любых других, способных симитировать барабанное звучание. Во втором разделе, где основной раздел фактуры поручен трем маримбам, итоговый паттерн исполняется женскими голосами на гласных «о» или «у».

Все музыкально-композиционные открытия, сделанные С. Райхом в «Барабанной дробь», получают развитие в последующих сочинениях. В большей мере это проявляется в таких произведениях, как «Музыка для ударных, голосов и органа», «Музыка для восемнадцати музыкантов» и «Музыка для большого ансамбля». Хотя каждое из них обладает своими неповторимыми особенностями, объединяет их инструментальная трактовка человеческого голоса. Заставляя его подражать различным тембрам, подбирая при этом те или иные слоговые конструкции, композитор как бы демонстрирует неограниченные возможности этого природного инструмента. Так, в записке для исполнителей к «Музыке для восемнадцати музыкантов» при имитировании звучания маримбы композитор рекомендует использовать слоги «бу» или «ду». Голоса, имитирующие струнные, пропевают звук «и». В дополнение к слогам, обозначенным в партитуре, певцы также могут придумывать собственные фонетические комбинации, прислушиваясь к тем инструментам, которые они имитируют, что позволяет усилить общий колорит звучания инструментального ансамбля. Оценивая «Музыку для 18 музыкантов», композитор замечает, что благодаря расширению инструментального состава партитура явилась «...в определенном смысле взрывом

¹ Итоговые паттерны – это скрытые в общей музыкальной ткани мелодико-ритмические паттерны, появившиеся в результате одновременного соединения различных участков основного, оstinatно повторяемого паттерна. Это акустический эффект, возникающий при восприятии процесса с применением «фазового сдвига», когда слушатель начинает выделять новые мелодии, не зафиксированные в нотном тексте, но образуемые, например, только звуками верхнего регистра или наоборот, звуками, обладающими самым низким тембром [1, с. 183].

красок по сравнению с тем, что было до нее» [4]. Впервые ориентация на «красивый звук» вытесняет стремление выстроить четкую форму с хорошо прослушиваемой структурой на второй план.

Литература

1. *Krom A.E.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.02. Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2011. 457 с.
2. *Beirens Maarten.* Voices, Violence and Meaning: Transformations of Speech Samples in Works by David Byrne, Brian Eno and Steve Reich // *Contemporary Music Review*. Volume 33, 2014. Pp. 210 – 223.
3. Reich Steve. *Writings about music. 1965 – 2000* / S. Reich; ed. with an introduction by Paul Hillier. London: Oxford University Press, 2002.
4. *Kim Rebecca Y.* From New York to Vermont: Conversation with Steve Reich // URL: <http://www.steverreich.com/articles/NY-VT.html>

References

1. *Krom A.E.* “Classical phase” of American musical minimalism: sinopsis of the thesis ... Full PhD (art):. 17.00.02. Nizhny Novgorod state conservatory (Academy) named after Glinka. Nizhny Novgorod, 2011. 457 p.
2. *Beirens Maarten.* Voices, Violence and Meaning: Transformations of Speech Samples in Works by David Byrne, Brian Eno and Steve Reich // *Contemporary Music Review*. Volume 33, 2014. Pp. 210 – 223.
3. Reich Steve. *Writings about music. 1965 – 2000* / S. Reich; ed. with an introduction by Paul Hillier. London: Oxford University Press, 2002.
4. *Kim Rebecca Y.* From New York to Vermont: Conversation with Steve Reich // URL: <http://www.steverreich.com/articles/NY-VT.html> <http://www.steverreich.com/articles/NY-VT.html>

УДК 785.161 (091)

Е.В. СЕМЕНЧЕНКО

ИСТОКИ ДЖАЗА В ЭТНОКУЛЬТУРНОМ АСПЕКТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Семенченко Елена Васильевна, старший преподаватель кафедры народного и эстрадно-джазового пения Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33), robinzon26@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается этнокультурный подход при изучении истоков американского джаза в единстве этнографического и социального.

Ключевые слова: джаз, этнокультурный аспект, world music, аутентичная музыка.

UDC785.161 (091)

E.V. SEMENCHENKO

THE ORIGINS OF JAZZ IN THE ETHNO-CULTURAL ASPECT OF THE STUDY

Semenchenko Elena Vasilyevna, chief lecturer of the department of national and variety and jazz singing at the Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), robinzon26@mail.ru

Abstract. In article ethnocultural approach when studying sources of the American jazz in unity ethnographic and social, and so - authentic music of various performers is considered.

Keywords: jazz, ethnocultural aspect, worldmusic, authentic music.