

Allegro (feroce) ♩ = 144-160

mishco

Gong

mf

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА США XX ВЕКА



**Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского**

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА США XX ВЕКА

Учебное пособие

Ответственный редактор
М. В. Переверзева

Рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 070111 «Музыковедение».

Москва
Научно-издательский центр «Московская консерватория»
2007

УДК 78 (09) (73)
ББК 85.313 (7)
М 895

*Издание осуществляется при финансовой поддержке
Федерального государственного учреждения «Научно-
методический центр по художественному образованию»
(договор № 17–3531 от 28 августа 2007 года).*

Авторский коллектив:

*Л. О. Акопян
Е. А. Изотова
О. В. Комарницкая
М. В. Максимчук
О. В. Манулкина
М. В. Переверзева
С. Ю. Сигида
И. А. Тушинцева
Д. П. Ухов
Л. Б. Ханина
Т. В. Цареградская*

Рецензенты:

*Докт. иск. А. А. Амрахова
Канд. иск. И. М. Ромащук*

Редакционная коллегия:

*М. В. Переверзева (отв. ред.)
М. А. Сапонов
С. Ю. Сигида*

Музыкальная культура США XX века : учеб. пособие для педагогов и студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / ред. кол. М. В. Переверзева (отв. ред.), М. А. Сапонов, С. Ю. Сигида. — М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2007. — 480 с., нот., ил. — (Учебное пособие для вузов).

ISBN 978–5–89598–192–4

Пособие адресовано педагогам и студентам музыковедческих факультетов и вузов искусств. Содержание материала соответствует государственному образовательному стандарту по специальности «Музыковедение».

УДК 78 (09) (73)
ББК 85.313 (7)

© Коллектив авторов, 2007
© М. В. Переверзева, 2007
© Московская государственная
консерватория
им. П. И. Чайковского, 2007

ISBN 978–5–89598–192–4

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ВВЕДЕНИЕ	7
ГЛАВА I. ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА США	27
1.1. Англоамериканская музыка устной традиции	30
1.2. Музыкальная культура индейцев Северной Америки	52
1.3. Афроамериканская музыка: спиричуэл и госпел	61
1.4. Джаз	76
ГЛАВА II. ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ	100
2.1. Аарон Копланд	104
2.2. Рой Харрис	111
2.3. Роджер Сешнс	117
2.4. Уильям Грант Стилл	124
2.5. Уолтер Пистон	132
ГЛАВА III. АМЕРИКАНСКИЙ МОДЕРНИЗМ	139
3.1. Эдгар Варез	141
3.2. Джордж Антейл	155
3.3. Лео Орнштейн	161
ГЛАВА IV. «АМЕРИКАНСКАЯ ПЯТЕРКА»	168
4.1. Чарльз Айвз	169
4.2. Карл Рагглс	187
4.3. Уоллингфорд Риггер	194
4.4. Джон Беккер	197
4.5. Генри Кауэлл	200
ГЛАВА V. ТЕОРИЯ РЯДОВ	211
5.1. Милтон Бэббит	213
5.2. Аллен Форт	228
ГЛАВА VI. МУЗЫКАЛЬНЫЙ РАЦИОНАЛИЗМ	231
6.1. Эллиот Картер	231

ГЛАВА VII. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ	246
7.1. Джон Кейдж	248
7.2. Крисчен Вулф	277
7.3. Эрл Браун	286
7.4. Мортон Фелдман	302
7.5. Лу Харрисон	307
7.6. Конлон Нэнкэрроу	309
7.7. Гарри Парч	313
ГЛАВА VIII. МИНИМАЛИЗМ	324
8.1. Стив Райх	327
8.2. Терри Райли	335
8.3. Филип Гласс	343
8.4. Ла Монте Янг	354
8.5. Джон Адамс	363
ГЛАВА IX. ПОСТМОДЕРНИЗМ	373
9.1. Джордж Крам	374
ГЛАВА X. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР	384
10.1. Опера	384
10.2. Мюзикл	434
10.3. Хэппенинг	455
БИБЛИОГРАФИЯ	469

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебное пособие «Музыкальная культура США XX века» — коллективный труд российских музыковедов-исследователей. В книгу вошли исторические очерки, посвященные разным видам и жанрам традиционной музыки, творчеству крупнейших американских композиторов XX столетия и музыкальному театру США с обзором наиболее значимых сочинений.

Учебное пособие охватывает широкий круг явлений, представленных в контексте американской культуры XX века в целом. Специфика музыкального искусства США проявляется в самых разных сферах творчества. Не умаляя ценности духовного наследия в иных областях музыкальной культуры, авторы ограничились преимущественно академической и традиционной музыкой от начала XX века до наших дней. Новизна учебного пособия заключается в освещении наименее изученных в российской учебной и научной литературе страниц истории музыкального искусства Америки как первой, так и второй половины столетия. В отдельной главе — «Музыкальный театр» — опера, мюзикл и хэппенинг рассмотрены на примере сочинений тех композиторов, которые работали главным образом в этих жанрах, а также сочинений, наиболее ярко отражающих пути развития музыкального театра в США.

Комплексный подход к проблеме музыкальной культуры США позволил обобщить национальные черты и художественные традиции американского искусства, проявившиеся в творчестве композиторов XX века. Музыкальные произведения представлены в их соотношении с основными художественно-эстетическими принципами композиторов, а также национальными особенностями музыкальной культуры США. Многие сочинения, еще не вошедшие в широкий учебный и научный обиход, в русскоязычной литературе освещаются впервые. В пестрой картине богатыми событиями американского искусства XX века выделены главные его исторические этапы и направления, характерные для музыки США явления и тенденции — от формирования национальных музыкальных традиций и композиторской школы в первой половине века до разных течений второй половины века. Каждой главе предпослан вступительный раздел, в котором раскрываются главные аспекты того или иного направления, жанра, стиля.

Главы пособия написаны:

Введение	к. иск. М. В. Переверзева
Глава I.	к. иск. М. В. Переверзева (введение, раздел 1) к. иск. С. Ю. Сигида (раздел 2) М. В. Максимчук (раздел 3) к. филологич. наук Д. П. Ухов (раздел 4)
Глава II.	к. иск. С. Ю. Сигида (введение, разделы 2–5) к. иск. О. Б. Манулкина (раздел 1)
Глава III.	к. иск. С. Ю. Сигида (введение, разделы 2–3) д. иск. Л. О. Акопян (раздел 1)
Глава IV.	к. иск. С. Ю. Сигида
Глава V.	д. иск. Т. В. Цареградская (введение, раздел 1) Е. А. Изотова (раздел 2)

Глава VI.	д. иск. Т. В. Цареградская
Глава VII.	к. иск. М. В. Переверзева (введение, разделы 1–3) д. иск. Л. О. Акопян (разделы 4–7) к. иск. С. Ю. Сигида (раздел 7)
Глава VIII.	к. иск. С. Ю. Сигида (введение, разделы 1, 3) д. иск. Т. В. Цареградская (раздел 2) к. иск. М. В. Переверзева (раздел 4) к. иск. О. Б. Манулкина (раздел 5)
Глава IX.	к. иск. С. Ю. Сигида
Глава X.	И. А. Тушинцева (разделы 1, 1.1–1.3, 2) Л. Б. Ханина (раздел 1.4) к. иск. О. Б. Манулкина (разделы 1.5–1.7, 1.9–1.10) к. иск. М. В. Переверзева (разделы 1.8, 3) к. иск. О. В. Комарницкая (раздел 1.11)

Написание фамилий деятелей культуры дается по следующим источникам: Российский энциклопедический словарь. В 2-х кн. / Гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Большая рос. энцикл., 2001; Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. М.: «Практика», 2007. В некоторых случаях с целью более близкого к американскому произношению написания имен были использованы и другие транскрипции, о которых оговорено в сносках. Переводы цитируемых текстов осуществлены авторами очерков за исключением тех фрагментов, о которых упомянуто в сносках.

Авторы сочли приятным долгом поблагодарить всех своих коллег, оказавших помощь в обретении текстового и нотного материала, необходимого для работы, а также принявших участие в обсуждении работы и высказавших ценные замечания и предложения. Особую признательность выражаем сотрудникам библиотеки Университета Индианы, Университета Мичигана, Пенсильванского университета, Гарвардского университета, Университета Северной Каролины, Университета Коннектикута, Нью-Йоркской публичной библиотеки и Библиотеки Конгресса США, содействовавшим в получении книг и партитур, недоступных в России, а также Американскому культурному центру и сотрудникам отдела культуры посольства США в Москве.

ВВЕДЕНИЕ

Музыка США, как американское общество и культура в целом, — явление сравнительно молодое. Соединенные Штаты Америки как самостоятельное государство ведут свое начало с 1776 года, когда 13 колоний Северной Америки приняли Декларацию независимости от Великобритании, составленную Т. Джефферсоном, Дж. Вашингтоном, Б. Франклином, Дж. Адамсом. На своем относительно небольшом историческом пути Америка пережила два важнейших события, определивших направление ее дальнейшего социально-политического развития: Войну за независимость (1775–1783) и Гражданскую войну (1861–1865). Оба события были рубежными в становлении норм общественной жизни страны, утверждении суверенитета и демократических принципов государства. Война за независимость, завершившая колониальный период истории США, символизировала подъем национального самосознания и усиление чувства общности и единства, в процессе которых были заложены основы американской культуры. В результате Гражданской войны был уничтожен плантаторский уклад жизни и рабство, процветавшие на Юге страны, подготовлены условия для укрепления американского капитализма и бурного экономического прогресса.

Сложный и самобытный путь развития культуры США обусловлен историческими, политическими и социальными условиями, в которых находилась страна, и самостоятельностью исканий американских мыслителей и художников. Свою специфику в Америке имели и государственное устройство, и общественные нравы, и религиозные убеждения, и искусство, и литература, и философия. Население США составляют люди разных, прибывших извне наций и рас со своими духовными ценностями и образом жизни, менталитетом и характером¹. На протяжении нескольких столетий они иммигрировали на североамериканский континент со всех концов света и в той или иной степени интегрировались в американское общество². В результате постоянного притока иммигрантов из ин-

¹ На данный момент основную часть населения США составляют белые (потомки европейских иммигрантов, большей частью англосаксонских протестантов, в связи с чем важную роль в стране играют англосаксонские правовые нормы и протестантские ценности), второе место по численности занимают испаноязычные американцы (мексиканского, пуэрториканского происхождения, выходцы из стран Центральной и Южной Америки), третье — афроамериканцы, четвертое — американцы азиатского происхождения и пятое — индейцы, эскимосы и алеуты. Численность этнических групп, составляющих население США, в разное время была разной. Так, на 1800 год около 80% граждан страны составляли иммигранты из Европы, около 20% — чернокожие рабы. По вероисповеданию около половины населения — протестанты (баптисты, методисты, лютеране, пресвитериане и другие), остальные — католики, православные, иудеи, мусульмане и буддисты.

² «Гостями» североамериканского континента в XVI–XVII веках были испанцы, голландцы, шведы, французы, но лидерами в освоении нетронутых земель Нового Света были англичане. В 1579 году в заливе Сан-Франциско высадился сэр Ф. Дрейк, объявив эти земли владением королевы Англии Елизаветы I. Через несколько лет сэр У. Роли открыл остров Роанок и назвал исследованные им земли Вирджинией в честь королевы. В 1585 году он основал первую английскую колонию в Америке, названную впоследствии «исчезнувшей». С 1607 года в Вирджинии существовало первое постоянное английское поселение Джеймстаун, в котором из 105 человек первую зиму пережили лишь 32. В 1620 году на парусном судне «Мейфлауэр» на континент прибыли пилигримы и основали Новый Плимут (ныне штат Массачусетс). Через 10 лет в Массачусетс во главе с Дж. Уинтропом приехали 900 пуритан, и началось массовое переселение в Новую Англию. Через два года лорд Балтимор получил хартию от короля Карла I на создание колонии в Мэриленде. В 1636 году Р. Уильямс основал еще одну колонию в Род-Айленде. Англичане заложили основу государственности на территории будущих США: в 1643 году была создана конфедерация «Соединенные колонии Новой Англии», в следующем

тернационального множества в Америке возникло этнически неоднородное и мультикультурное государство, называемое «плавильным котлом», в котором соединились традиции разных народов Европы³, Африки⁴, а также местных жителей Северной Америки⁵. Иммиграция оказала влияние на этнический состав населения, историю и культуру США.

Становление американской культуры происходило в условиях взаимодействия разных не только национальных, но и расовых обычаев, привычек и традиций, развивавшихся в тесной связи друг с другом. Иммигранты, прибывая в США, так или иначе принимали англосаксонские нормы государственного управления и законодательства, приспосабливались к уже сложившимся в стране порядкам. «Иммигрант, — по мнению первого президента США Дж. Вашингтона, — должен ассимилироваться с нашими обычаями, порядками, законами и составлять один народ»⁶. Со временем в ходе социально-политического объедине-

Р. Николлс, захватив у голландцев Новый Амстердам, переименовал его в Нью-Йорк. В 1680 году Нью-Гэмпшир был объявлен королевской колонией, через два года в Пенсильвании владетель колонии У. Пенн основал Филадельфию. В 1729 году по королевской хартии были созданы Северная и Южная Каролины, а в 1732 году — Джорджия. Долгое время британский парламент принимал законы, действовавшие в Северной Америке. В 1765 году на ее территории стала функционировать организация «Сыны свободы» для сопротивления британским властям. В 1775 году началась Война за независимость, в ходе которой (4 июля 1776 года) была подписана Декларация независимости, страна была названа Соединенными Штатами Америки, утвержден звездно-полосатый флаг и приняты Статьи Конфедерации (1777), а также Конституция США (1787). США пережили несколько волн массовой иммиграции: из Ирландии (1840–1850-е), Китая (1860–1880-е), России (1880-е), стран Восточной и Южной Европы (1880–1890-е), Японии (1890-е). В 1907 году в США прибыло рекордное количество иммигрантов — 1285349 чел. Иммиграция в США продолжается до сих пор: в первые годы XXI века в страну въехало около 4 млн. человек.

³ К моменту образования США около половины колонистов были потомками выходцев из Англии, треть поселенцев прибыло из Шотландии, Ирландии, Германии, Голландии, Франции и Португалии. В XVIII–XIX веках в США иммигрировали представители Западной и Северной Европы (Англии, Голландии, Шотландии, Вельгии, Германии), в конце XIX — начале XX века — Восточной и Южной Европы (Италии, Австро-Венгрии, Греции и России), в XX столетии в США приезжали граждане Мексики, Кубы, Филиппин, Японии, Кореи, Вьетнама, Индии и других стран Латинской Америки и Азии.

⁴ В 1619 году голландские купцы первыми начали возить в Вирджинию рабов из Африки, и с этого момента в разных районах Америки к рабству относились по-разному. Так, в 1652 году Род-Айленд стал первой колонией, на территории которой было запрещено рабство, а в 1661 году в Вирджинии рабство было признано законным; затем в 1712 году в Пенсильвании ввели запрет на ввоз рабов, а в 1716 году рабство было легализовано в Луизиане; в 1780 году Пенсильвания первой из штатов отменяла рабство, за ней последовали Коннектикут, Массачусетс, Род-Айленд (1783), Нью-Джерси (1786), Нью-Йорк (1799). В 1808 году Конгресс ввел запрет на ввоз рабов в США. Противостояние сторонников и противников рабства длилось вплоть до Гражданской войны (начало которой положили вооруженные столкновения в Канзасе в 1855 году), завершившейся отменой рабства, и все это время на североамериканский континент прибывали новые партии африканских невольников. Афроамериканцы сыграли огромную роль в материальной и духовной жизни США, несмотря на расовую сегрегацию, сохранившуюся вплоть до середины XX века: они не только выполняли тяжелую работу в освоении природных богатств континента, но и подарили Америке спиритизм, госпел, регтайм, джаз.

⁵ Предки индейцев и эскимосов, населявших североамериканский континент до прихода европейцев, переселились в Америку из Северо-Восточной Азии через Берингоморье около 20–30 тыс. лет назад. На первых порах между белыми иммигрантами и индейцами Северной Америки происходили столкновения. Так, в 1636 году в ходе Пекотской войны поселенцами Новой Англии были истреблены сотни индейцев. В течение двух столетий в Америке произошло несколько войн с индейцами, в которых погибли тысячи семинолов, шайенов, арапахов, апачей. Союз семи племен Дакота оказывал наиболее упорное сопротивление европейцам. В 1890 году на ручье Вундед-Ни состоялось последнее сражение в истории войн с индейцами. В результате развития во второй половине XIX века резервационной системы индейские племена были распределены по 160 резервациям.

⁶ Цит. по: *Чертина З.* Дилемма США в XXI веке: плавильный котел или мультикультурализм // 200 лет российско-американских отношений: наука и образование. М., 2007. С. 139.

ния наций этнокультурные различия становились менее заметными, хотя в некоторых относительно закрытых этнических общинах (например, ирландцев, немцев, шведов, норвежцев), а также в индейских резервациях, несмотря на ассимиляцию, сохранились национальные традиции. Религиозная и политическая мысль, искусство и наука США в первую очередь были основаны на духовном наследии Европы, которое питало американскую культуру и поддерживало тесные связи между Старым и Новым Светом. США соединили в себе европейские, индейские и африканские традиции, но самобытность страны заключается именно в необычных путях их развития и неевропейском облике культуры, включающей в себя множество этнических субкультур, образовавших в Америке качественно новое целое.

Вследствие своей молодости американская культура, восприимчивая и открытая для новых идей, в сжатый срок ускоренными темпами прошла несколько этапов становления и формирования. В XVIII–XIX веке высокого уровня достигла наука и техника США; освоение богатых естественных ресурсов, стремительное развитие капитализма и промышленная революция сделали Соединенные Штаты одной из ведущих индустриальных держав мира. В XIX столетии достойное место в мировой истории заняла американская художественная культура.

Литература раньше иных областей искусства США получила мировое признание. Американскую литературу раннего периода характеризует религиозно-нравственная и просветительская направленность. В то же время в XVII–XVIII веках развивалась поэзия, проза, публицистика и были заложены основы американской драматургии. В XIX веке высокого уровня достигла романтическая литература США, в которой отразились национальные черты духовной и художественной культуры страны. Важнейшие события человеческой жизни трактовались романтиками в драматическом, нравственном и, порой, мистическом аспектах. На раннем этапе романтизма ведущими жанрами были сатирические рассказы и новеллы (В. Ирвинг), исторический роман (Дж. Ф. Купер). Большую роль в развитии художественной культуры США сыграла деятельность новоанглийских философов и писателей-трансценденталистов⁷ во главе с Р. У. Эмерсоном. Выдвинутая им идея борьбы за национальную самобытность американской литературы объединила членов группы «Молодая Америка» (1836). Трансценденталисты воспевали в своих трудах моральные чувства и творческий потенциал личности, веря в безграничные возможности ее нравственного совершенствования и придавая большое значение общению человека с природой. Творческими вершинами трансцендентализма стали эссе Р. У. Эмерсона «Природа» (1936) и лирико-публицистический дневник Г. Д. Торо «Уолден, или Жизнь в лесу»

⁷ Англ. *transcendentalism* — философское и литературное течение, развивавшееся в США в 1830–1860-е годы и связанное с бостонским «Трансцендентальным клубом» Ф. Хеджа и журналом «*Dial*» (1840–1844). В круг трансценденталистов входили проповедники, писатели и мыслители (Р. У. Эмерсон, Г. Д. Торо, Э. Б. Олкотт, Н. Готорн, а также М. Фуллер, Дж. Рипли, О. Фрозингем, Э. Пибоди, Т. Паркер и другие). В 1841 году они основали колонию Брук-Фарм, где занимались натуральным хозяйством до 1847 года. Творчество трансценденталистов характеризует соединение этического и эстетического видения мира, важнейшее значение в котором имеют моральные чувства и нравственные идеалы, а также неисчерпаемая сила природы, служащей естественной средой для духовно-нравственного совершенствования личности. Трансцендентализм опирался на некоторые философские принципы немецкого идеализма, фурьеризма и чувственному опыту предпочитал интуитивное познание природы, приближающее человека к раскрытию сверхчувственной сущности — «Абсолюта» или «сверхдуши» (термин Эмерсона).

(1847). Романтическую литературу середины столетия характеризует философская и социальная проблематика, нашедшая отражение в повестях и романах Г. Мелвилла, новеллах и романах Н. Готорна, сочинениях Г. У. Лонгфелло, стихах и новеллах Э. А. По, в творчестве которого представлены сатирические и гротескные образы, а также символы и аллегории.

Реалистическая линия в американской литературе, выросшая в условиях общественно-политической жизни страны середины XIX века и на волне аболиционизма⁸, представлена в творчестве Г. Бичер-Стоу, У. Уитмена, Э. Дикинсон, Г. Джеймса. В «Листьях травы» (1855) У. Уитмена выразительность и достоверность воплощаемых образов сочетались с новизной поэтических средств и формой свободного стиха. Реалистический роман США со своей, отличной от европейской, образной системой возник на основе взаимопроникновения романтического и реалистического начал (У. Д. Хоуэлс). Важнейшие социальные темы того времени получили отражение в произведениях, посвященных проблемам борьбы за мир и социальной справедливости. Кульминации развития реализм достиг в произведениях М. Твена и Ф. Брет-Гарта. Американская литература XIX века также представлена творчеством бостонской группы «браминов», сторонившихся в искусстве «низменных» тем и образов и развивавших традицию благопристойности (Г. У. Лонгфелло, О. У. Холмс, Э. Венер, Дж. Р. Лоуэлл), юмористическими новеллами О. Генри, сочинениями реалистов (Э. Уортон, У. С. Кэсер) и натуралистов (Х. Х. Гарленд, Ф. Норрис, С. Крейн, А. Бирс).

Не менее богата американская литература XX века, открываемая творчеством Т. Драйзера, Дж. Лондона и Э. Б. Синклера. Наследуя традиции реализма XIX века, в США формируется критический реализм, связанный с социальной тематикой. Яркий след в истории американской литературы и поэзии начала века оставили Р. Борн, Дж. Хилл, Р. Фрост, Э. Л. Мастерс, Дж. Рид, Э. А. Робинсон, создавшие ряд произведений социально-философского плана. Качественно новый этап развития американской литературы знаменует творчество Ю. О'Нила, Э. Хемингуэя, Ф. С. Фицджералда, Дж. Дос Пассоса, С. Льюиса, У. Фолкнера, У. К. Уильямса, Х. Крейна, Т. К. Вулфа. Представители «потерянного поколения», выступившие на сцене американской литературы после Первой мировой войны, выразили чувство разочарования, одиночества, обреченности, духовной опустошенности, трагичности человеческого бытия. В 1920-е годы критический реализм достигает расцвета. В своих произведениях американские писатели передают стремительность и динамику современного города, на фоне которого выделяются драматические переживания, внутренние монологи и «потоки сознания», раскрывающие богатый духовный мир героев. Темы и образы романов американских писателей тесно связаны с историческим прошлым и настоящим страны. Многие из них посвящены проблеме расизма («южная школа» — М. Митчелл, Ю. Уэлти, Х. Ли, Р. Прайс). Сатирическим и гротескным образам уделяли внимание Ш. Андерсон, С. Льюис, Р. У. Ларднер. В 1920–1930-е годы в Америке наступает второе литературное возрождение. В творчестве В. Линдси, К. Сэндберга, М. Голда, Э. Паунда, Э. Э. Каммингса, Т. С. Элиота, Г. Стайн получили распространение новые средства прозаического и поэтического искусства, возникшие в процессе формирования модернизма. Паунд, опираясь на некото-

⁸ Англ abolitionism — движение за отмену рабства, распространившееся в 1850-е годы. Аболиционистская литература представлена сочинениями Г. Д. Торо, Г. У. Лонгфелло, Дж. Р. Лоуэлла, Дж. Г. Уитгера, О. У. Холмса.

рые художественные принципы поэзии европейского средневековья, Китая и Японии, заметно усилил эмоционально-образную выразительность стиха; Стайн развивала литературу «потока сознания»; Каммингс под влиянием футуризма экспериментировал с поэтическими формами, применял в поэзии средства графики и музыки, отказываясь от многих грамматических норм и уделяя внимание особому расположению слов, строк и столбцов; Вулф создал новый тип романа — «роман-поток», в котором явления окружающей среды фиксировались в процессе духовного развития главных героев. В литературе и драматургии США 1930-х, «красных» годов главное место занимает социально-политическая проблематика, в контексте которой воплощаются демократические и гуманистические идеалы (Т. Драйзер, Э. Хемингуэй, С. Льюис, Дж. Э. Стейнбек, К. Одетс, К. Сэндберг, Э. Колдуэлл, П. Бак, Дж. О'Хара, Л. Хелман). Самобытные черты негритянской литературы, заявившей о себе еще в конце XVIII века, выразились в творчестве писателей Л. Хьюза и Р. Райта, посвященном проблеме расового неравенства. Позднее, на волне движения за гражданские права активную творческую инициативу вслед за Райтом подхватили другие представители негритянской литературы, среди них — Р. У. Эллисон, Дж. А. Болдуин.

В период после Второй мировой войны искусство США было представлено различными направлениями. Антимилитаристские произведения писали Н. Мейлер, Дж. Джонс, антифашистские — Р. П. Уоррен, К. А. Портер; позднее антивоенные мотивы усилились в годы вьетнамской кампании. Трагизм и обреченность существования передали в своих работах Дж. Д. Сэлинджер, Дж. Апдайк. В драмах А. Миллера на примере судеб современников писателя проанализированы результаты политики маккартизма, затронувшей многих американских художников и мыслителей. Наряду с литературой, продолжившей традиции социального и реалистического романа 1930–1940-х годов, получает дальнейшее развитие американский модернизм, в частности, в поэзии «битников»⁹ (А. Гинзберг, Л. Ферлингетти, Дж. Керуак) и прозе «черных юмористов» (Дж. С. Барт, К. Воннегут). Трагической безысходностью и ощущением хаоса в духе экспрессионизма полны пьесы Т. Уильямса; сочинения Э. Олби, написанные под влиянием «театра абсурда», раскрывают тему духовной деградации личности. В поэтических произведениях Р. Лоуэлла, Р. Уилбера, У. Стивенса, Дж. Берримена и других воплощается идея неустойчивого, изменчивого и многосложного мира с его причудливыми и противоречивыми образами и кинематографически сменяющимися событиями. В области научной фантастики работает Р. Д. Брэдли. Американский роман 1960–1970-х годов посвящен критике современных нравов и переосмыслению системы ценностей в поисках новых морально-этических ориентиров (Т. Уайлдер, Ф. О'Коннор, Дж. Чивер, У. Стайрон, Дж. К. Оутс), в том числе в контексте христианского сознания (У. Перси). Важнейшие социально-политические события Америки находят отражение в документальных жанрах с их принципом точной фиксации факта (С. Тёркел, Н. Мейлер) и философско-психологическое осмысление в интеллектуальном романе (С. Беллу), романе-мифе (Дж. Апдайк), романе-притче (Дж. Гарднер), исторической стилизации (Г. Видал), художественно-документальном романе

⁹ Англ. beatnik (представитель «разбитого поколения»; от гл. beat — бить, и русского суффикса -ник; понятие введено Дж. Керуаком) — член молодежного движения 1950–1960-х годов, культивировавшего бедность, бродяжничество, анархический гедонизм, отрыв от социального мира. Литература «битников» характеризуется бессюжетностью, ненормативной лексикой (Дж. Керуак, А. Гинзберг).

(Т. Капоте) и романизированной биографии (И. Стоун). Американская литература этого периода обогащается идеями экзистенциализма, фрейдизма и модернистских художественных течений, которые, однако, не мешают писателям последних десятилетий XX века воплощать традиционные гуманистические и нравственные идеалы и выступать против массового сознания и массовой культуры (Дж. Р. Херси, И. Шоу, Дж. Ирвинг, А. Тайлер).

Своеобразным был путь развития американской *философской мысли*. Ее «золотой век» приходится на вторую половину XIX века — период расцвета прагматизма¹⁰ и выхода американской философии на мировой уровень¹¹. С прагматизмом связано творчество Ч. С. Пирса, У. Джеймса, Дж. Дьюи, Дж. Г. Мида. Но философия США заняла достойное место в мировой культуре и до появления прагматизма. В ранний период американская философия прошла важнейшие этапы: пуританизм¹², определявший духовную и общественную жизнь Америки на протяжении полутора столетий, Просвещение, гуманистические идеи которого повлияли не только на философские, но и социально-политические устроения второй половины XVIII века, романтизм, охвативший собой все области американской культуры XIX века, а также трансцендентализм, сыгравший важную роль в истории духовной культуры США. Все эти явления подготовили почву для возникновения прагматизма.

В XX столетие американская философия вошла в расцвете сил: активную творческую инициативу подхватили операционалист¹³ П. У. Бриджмен, неореалисты Р. Б. Пери и У. П. Монтегу, сторонники критического реализма А. К. Роджерс, Р. В. Селлерс, Дж. Б. Пратт, Дж. Сантаяна и другие, неопозитивисты — эмигрировавшие в США представители логического позитивизма М. Шлик, Р. Карнап, Х. Рейхенбах, Г. Фейгль, а также логического анализа философии У. Куайн, Н. Гуд-

¹⁰ Прагматизм (термин Канта) — направление в американской философии, возникшее в 1870-х годах и развивавшееся в XX столетии, в котором фактор практики служит методологической основой философии. Ч. Пирс развивал идею прагматического метода в связи с научными понятиями и практикой; У. Джеймс с помощью этого метода рассматривал экзистенциальные, гносеологические, религиозные и этические вопросы; Дж. Дьюи касался проблемы обоснования знания и исследования опыта, применяя прагматический метод; Дж. Мид трактовал прагматизм как деятельностный и контекстуальный подход к проблеме. Прагматизм характеризуется тяготением к эмпиризму здравого смысла, отделяющего важные проблемы от надуманных, существующие объекты от несуществующих и отбирающего наиболее эффективные и практические гипотезы. Впоследствии свойственные прагматизму подходы развивались в философском натурализме, аналитической философии и других течениях западной мысли.

¹¹ Впервые ученую степень доктора философии в США присвоили в 1861 году в Йельском университете. С 1902 года в США существует Американская философская ассоциация, имеющая 3 региональных отделения и объединяющая философов разных течений.

¹² Англ. puritanism — религиозное движение, зародившееся в Англии в XVI веке среди последователей англиканской церкви. В результате жестких мер со стороны властей многие пуритане эмигрировали в Америку, участвовали в ее колонизации. В 1620 году члены англиканской церкви — пилигримы основали Плимутскую колонию, а в 1630 году — колонию Массачусетского залива. Пуританизм охватил все колонии к северу от Вирджинии, в том числе Новую Англию. В Америке пуритане создали четкую систему взаимодействия церкви и государства, сохранявшуюся до конца XVII века. Пуританизм культивировал такие ценности, как сдержанность и строгость мыслей и чувств, трудолюбие, скромность, которые помогали выживать переселенцам в начальный период развития Америки. В течение двух столетий он оказывал влияние на духовную культуру Нового Света и лег в основу конфессий конгрегационалистов, пресвитериан и баптистов.

¹³ Англ. operationalism — направление в философии науки 1920–1940-х годов, в котором научные понятия (например, «пространство», «время», «масса») трактовались не как отображение свойств вещей, а как результат измерения их величин.

мен, Б. Л. Уорф, У. Селлерс и многие другие, приверженцы «натурализма» Ф. Дж. Вудбридж, М. Р. Козн, Дж. Г. Рэнделл, примыкающие к неотомизму М. Адлер и Дж. Уайлд и диалектической теологии Р. Нибур и П. Тиллих, последователи марксистско-ленинского учения Г. Аптекер, Г. Селзам, Г. К. Уэллс, П. Кроссер и диалектического материализма М. Фарбер и Дж. Сомервилл.

Архитектура США также имела свои особенности. Колониальная Америка унаследовала традиции английского зодчества. С конца XVII века после принятия филаделфийского плана 1682 года в США появлялись города с сеткой улиц, пересекающихся под прямым углом. Жилые дома строились по образцу английских коттеджей, усадьбы плантаторов разбивались согласно симметричному принципу композиции. В 40-х годах XIX века в Америке при постройке жилых зданий использовали «воздушные» деревянные, а промышленных, торговых и административных — металлические каркасы, впоследствии позволившие возводить многоэтажные дома, в которых с 1850-х годов уже устанавливались лифты. В XX веке в поисках новых пространственных решений американская архитектура уходит далеко вперед других стран западного мира во многом благодаря смелым инженерным проектам. Так, в США проектировали и строили крупные комплексы и отдельные здания из стекла, стали, алюминия или железобетона, образующие огромные геометрические фигуры (шары, прямоугульники и параллелепипеды), специализированные «супер-блоки» для пешеходов, системы скоростных автомагистралей, небоскребы и ансамбли небоскребов. В 1970-е годы в США появляются гигантские здания центров бизнеса и торговли с монументальными формами, четкой структурой, геометрической композицией, мощными каркасами и массивными стенами (М. Ямасаки, Э. Рот, Л. Канн, Ф. Джонсон, П. Рудолф). При этом широкое распространение получает жилищное строительство в виде малоэтажных домов, занимающих огромные территории во внешнем поясе мегаполисов — за пределами деловых центров крупных городов.

Классицизм, доминировавший в американской архитектуре конца XVIII столетия (Ч. Булфич, Т. Джефферсон, Г. Стюарт), отличался от европейского большей декоративностью и парадной представительностью. С 1840-х годов развитие архитектуры США направилось в русла романтизма, неоготики и эклектизма. Романтическая архитектура представлена в постройках Г. Ричардсона. Эклектизм сохранил свое влияние до конца столетия (Всемирная выставка в Чикаго, 1893). В начале XX века важное место занимает органическая архитектура, теоретически разработанная Л. Салливаном, которая должна была гармонично вписываться в окружающую среду и по своему стилю и форме сливаться с природой (Ф. Райт). Рационалистическая архитектура получает развитие в работах зодчих Чикагской школы. В 1920-е годы архитектуру США охватывают идеи функционализма (Ч. и Г. Грини, И. Джилл, А. Кан) и конструктивизма, воплотившиеся в небоскребах и зданиях аэропортов (с всеякими перекрытиями, сводами-оболочками и полным металлическим каркасом) крупнейших городов Америки. В этот же период под влиянием Чикагской архитектурной школы и европейского рационализма в США формируется дизайн, играющий большую роль в оформлении не только промышленной продукции, но и окружающей жизни современного американца. На основе функционализма и местных архитектурных традиций возникло региональное направление (В. Гропиус, М. Брейер). В конце 1950-х годов сформировался неоклассицизм (Э. Стоун, М. Ямасаки), выразившийся в симметрии построений и геометрии

форм. Его кульминация наступила в 1960-е годы (У. Харрисон, Э. Сааринен). В конце 1970-х годов в США наступает период постмодернизма¹⁴ (Р. Вентури, Ч. Мур, Дж. Бойс), развивающего образы и идеи массовой культуры. Одним из его принципов было заимствование и гротескное переосмысление архитектурных форм разных стилей.

Яркие и самобытные черты американской культуры нашли отражение и в *изобразительном искусстве*, которое формировалось в процессе взаимодействия разных национальных традиций. В XVII–XVIII веках в живописи США ведущее положение занимали жанры портрета и исторической сцены. Г. Хесселиус, Дж. Смайберт, Р. Фик, Дж. С. Копли, Б. Уэст с точностью и правдивостью запечатлели на своих полотнах образы колонистов и индейцев с их энергией и сильным характером. Важное место в творчестве художников занимали этнографические мотивы. На рубеже XVIII–XIX столетий американские портретисты (Р. Эрл, Ч. Пил, Г. Стюарт) изображали своих современников и участников Гражданской войны; исторические картины (Дж. Трамбулл) также были посвящены героям революции. На рубеже веков — в период 1775–1830 годов в Америке работали непрофессиональные художники-примитивисты, оставившие после себя ряд полотен, характеризующихся красотой колорита и выразительностью образов. Эпоха романтизма подарила миру плеяду интересных художников, в числе которых — У. Олстон, создатели великолепных пейзажей и певцы первозданной и девственной природы Америки Т. Коул, У. Маунт и Дж. Кенсетт, принадлежавшие «школе реки Гудзон», и авторы парадных портретов Дж. Нигл и С. Морзе. В XIX веке в США наряду с романтической получает распространение реалистическая жанровая живопись (У. Маунт, Дж. Бингем, И. Джонсон, Т. Салли, Дж. Одюбон). Во второй половине столетия развитие американской живописи направилось в новые русла, такие как символизм (А. П. Райдер), реализм на основе местных и европейских, преимущественно французских традиций (У. Хомер, Т. Эйкинс, Дж. Кэтлин, У. Харнетт), импрессионизм (Дж. Уистлер, М. Кассатт), пейзажная живопись барбизонской школы (Дж. Инесс), салонное искусство (Дж. Сарджент). Творчество этих мастеров представлено реалистическими портретами, пейзажами, сценами из сельской или городской жизни, жанровыми картинами, натюрмортами. Важными событиями в истории американской живописи стало открытие в XIX веке Филадельфийской академии художеств и проведение выставок частных коллекций из работ Дж. С. Копли, Б. Уэста, Г. Стюарта, Ч. Хомера и других.

Первые десятилетия XX века в истории американской живописи ознаменовались заметными переменами в художественном мышлении и поиском национальной самобытности. В разных городах Америки организуются выставки и открываются галереи. В 1908 году состоялась выставка «Восьмерка», участники которой находились в оппозиции к салонной живописи. Представители новой реалистической школы или «школы мусорного ящика» (Р. Генри, Дж. Слоун, Дж. Лакс, У. Глаккенс) стремились выразить характерные черты американской культуры и уделяли внимание жизни современного города. Реалистические традиции также унаследовали Р. Кент, Э. Хоппер и И. Бёрчфилд. Ярким национальным колоритом были отмечены работы регионалистов (Т. Бентли, Г. Вуд, Дж. Карри), у которых учились многие американские ху-

¹⁴ Англ. postmodernism — художественное движение второй половины XX века, характеризующееся трансформацией и игрой стилями, эклектическим смешением художественных языков и эстетических принципов с целью охвата и переосмысления огромного опыта мировой культуры.

дожники середины века, и примитивистов (идиллическая живопись А. М. Мозеса, Х. Пиппина, Дж. Кейна). В 1913 году в Нью-Йорке прошла международная «Арсенальная выставка» (Ж. Виллон, Э. Хоппер, А. М. Мозес, Дж. Беллоуз, а также европейские мастера — П. Пикассо, Ж. Брак, П. Сезан, Ф. Леже), ставшая вехой в истории американской живописи и положившая начало развитию модернистского искусства США. Американцы приобщились к важнейшим течениям современной европейской живописи, таким как постимпрессионизм, фовизм, кубизм, сюрреализм. Новые пути в развитии американской живописи в 1920-е годы открыли создатель красочных полотен, навеянных урбанистическими мотивами, Дж. Марина, футурист Дж. Стелла, увлекавшийся абстрактной символикой А. Дова, заполнявшие свои картины пятнами чистого цвета «прецизионисты» Ч. Шилер и Ч. Демут. В то же время получила развитие политическая графика и живопись, характеризующаяся лапидарным стилем и острой сатирой (А. Янг, Р. Майнор, У. Гропер, Ф. Эллис, Дж. Бёрк, Х. Геллерт), а порой экспрессией и гротеском (Б. Шан, Ф. Эвергуд, Дж. Левин). Вскоре ярко заявили о себе дадаисты: М. Дюшан — создатель реди-мейд¹⁵ из найденных предметов (под влиянием которого позднее сформировались жанры ассамбляж¹⁶, коллаж¹⁷ и инсталляция¹⁸), М. Рей и другие. Во второй половине века идеи М. Дюшана получили дальнейшее развитие в нео-дадаизме¹⁹ и поп-арте²⁰, в частности, в творчестве Р. Раушенберга²¹. В 1930-е годы, когда в США приехали С. Дали и И. Танги, в творчестве Дж. О'Кифф и П. Блюма развивается сюрреализм; с этим же течением связано искусство О. Пиккенса и А. Олбрайта. В 1942 году П. Гуггенхейм открыла свою галерею «Искусство нынешнего века», где выставляла работы кубистов, футуристов, конструктивистов и сюрреалистов, а также молодых американских художников, среди которых значительный вклад в развитие изобразительного искусства США принадлежит американским живописцам Дж. Алберсу, Р. Мазервеллу, М. Грейвсу, М. Эрнсту, М. Тоби, Дж. Джонсу. Их творчество было связано с традициями современной европейской живописи.

Настоящую революцию и прорыв в новое художественное измерение совершили члены Нью-Йоркской школы — приверженцы абстрактного экспрес-

¹⁵ Англ. ready-made (вещь промышленного изготовления) — композиция, состоящая из найденных предметов (англ. found objects) — вещей повседневного использования, которые в определенных условиях становятся произведениями искусства или его элементами.

¹⁶ Англ. assemblage (монтаж, соединение) — композиция из найденных предметов.

¹⁷ Фр. collage (букв. «наклеивание») — комбинация разнородных элементов; в живописи — наклеивание на холст каких-либо предметов, отличающихся по материалу и фактуре (кусков ткани, газет, цветной бумаги); в музыке — соединение в одном произведении стилистически разных фрагментов.

¹⁸ Англ. installation (установка, сооружение) — композиция из объемных предметов, в которой окружающая обстановка является составной частью художественного произведения.

¹⁹ Англ. neo-dada — течение в искусстве, получившее распространение в 1960-е годы и развивавшее художественно-эстетические принципы дадаизма.

²⁰ Англ. pop-art — художественное течение, охватившее в 1950–1960-е годы многие виды изобразительного искусства США (Р. Раушенберг, Дж. Джонс, Э. Уорхол, К. Олденбург, Р. Лихтенштейн и др.). В своих композициях представители поп-арта использовали предметы повседневного быта, подчеркивая алогизм и банальность вещей и образов массовой культуры.

²¹ Роберт Раушенберг (р. 1925) — американский художник, работавший в стилях абстрактный экспрессионизм и поп-арт. Создатель «комбинированной живописи», при которой в картинах, написанных маслом, использовались найденные предметы в духе реди-мейдов М. Дюшана.

сионизма²² Дж. Поллок²³, Ф. Гастон, А. Горки, В. Де Кунинг, М. Ротко, Ф. Клайн и другие. Традиционной композиции с изображением конкретных объектов окружающей среды они предпочли абстрактные полотна, интуитивно и спонтанно заполняемые линиями и пятнами цвета (нередко непосредственно на глазах у зрителей) и оказывающие сильное эмоциональное воздействие. Аналогом абстрактных картин в скульптуре стали мобили²⁴ А. Калдера, Д. Смита, Р. Липпольда. С живописью и скульптурой середины столетия связаны многие завоевания композиторов экспериментального направления. Мощное развитие изобразительного искусства США, начавшееся с абстрактного экспрессионизма, достигло кульминации в 1960–1970-е годы, в истории музыкальной культуры США также отмеченные активизацией композиторской и исполнительской деятельности. После кульминационного триумфа абстрактного экспрессионизма и его разновидностей наступили годы формирования и развития хроматической абстракции²⁵, минимализма²⁶ и других направлений. Интеллектуально-культурный климат Америки 1950-х годов подходил для радикальных перемен, но все вновь изменилось с наступлением 1960–1970-х, когда ярко заявили о себе представители разнородных стилей неодадаизм, поп-арт, оп-арт²⁷, перформанс-арт²⁸, концептуализм²⁹, гиперреализм³⁰ и другие. При этом параллельно с яры-

²² Абстрактный экспрессионизм (термин критика Р. Коутса, 1946) — направление в американской живописи, заявившее о себе после Второй мировой войны. Художники этого направления использовали «технику автоматического письма» — спонтанного разбрызгивания краски по холсту для получения многослойного коллажа мазков или плотной сети тонких линий. Отсюда название «живопись действия» (англ. action painting), данное работам абстрактных экспрессионистов. Главное внимание они уделяли живописной поверхности и особенностям взаимодействия цветовых пятен и линий.

²³ Джексон Поллок (1912–1956) — один из ярких представителей абстрактного экспрессионизма. В 1940-е годы Поллок выработал индивидуальную манеру живописи, на которую оказали влияние европейский экспрессионизм, сюрреализм, творчество мексиканских художников и Пикассо. Он покрывал полотно плотной сетью линий, распыляя жидкую краску по холсту, лежащему на полу, произвольно водил над холстом рукой с большой кистью, с которой стекала краска, или выдавливая краску из тюбика (метод «дриппинга»).

²⁴ Англ. mobile (подвижный, мобильный, движущийся, изменчивый) — абстрактная конструкция, скульптура из металла, пластика или других материалов с подвижными частями.

²⁵ Англ. chromatic abstraction — направление в живописи, развивавшееся в США в 1950-е годы на основе эстетических принципов фовизма и постимпрессионизма в творчестве К. Ноланда, Б. Ньюмена, А. Рейнхардта, Ф. Стелла и других. Картины характеризуются преобладанием цветных полей, простых форм, использованием свободного мазка и аскетичностью средств.

²⁶ Англ. minimal art — художественное течение, в котором в процессе творчества используются минимум материалов и средств, малые объемы, простые и единообразные формы, монохромная палитра (М. Бочнер, Д. Флэвин, С. Ле Витт, Р. Менголд, Б. Марден, Р. Моррис, Р. Раймэн, Р. Ирвин, Л. Белл, Дж. Берто, Д. Рокбурн).

²⁷ Англ. op-art от optical art (оптическое искусство) — направление в живописи 1960-х годов, основанное на игре оптических эффектов, создающих иллюзию движения неподвижного художественного объекта (В. Вазарели, В. Райли, Я. Эгем, Н. Шеффер, Х.-Р. Демарко, Х. Мэк, Д. Ле Парк).

²⁸ Англ. performance art — художественное направление, одна из форм «искусства действия», подразумевающая исполнение художественного произведения с элементами театрального представления, игры, спектакля.

²⁹ Англ. conceptual art — направление в искусстве, развивавшееся в 1960–1980-х годах (Дж. Кошут, Р. Берри, Д. Грэм, Л. Вейнер и другие) и ознаменовавшее переход к постмодернизму. Концептуалисты выдвинули на первый план художественно-эстетическую идею произведения искусства, рассматриваемого не как законченный результат, а как процесс творческой реализации авторской идеи, как правило, зафиксированной в форме словесного текста или комментариев к представлению.

³⁰ Англ. hyperrealism, photorealism (гиперреализм, фотореализм) — художественное течение 1960-х годов, ориентирующееся на натурализм и прагматизм и характеризующееся натуралистическим воспроизведением отдельных моментов бытия (Р. Коттингем, Д. Солт, Р. Эет, Р. Гоингз, Р. Маклизэн).

ми авангардистами в США также работали художники, развивавшие реалистическую и фигуративную живопись и продолжившие ориентироваться на завоевания европейского искусства XX века (Э. Уайет, Р. и М. Сойер, Р. Кент, И. Олинский, Дж. Бичемп, А. Рефрежье).

Хореографическое искусство США начало формироваться на заре XX века, хотя еще в конце XVIII столетия получили признание американские танцовщики Дж. Дюран, О. Мейвуд, М. Ли, Дж. Смит, выступавшие в спектаклях балетных трупп Европы. Важную роль в формировании национальной балетной школы США сыграли русские танцовщики и хореографы. В начале XX века в Америке гастролировали А. П. Павлова, труппа С. П. Дягилева. В этот же период на основе идей А. Дункан возник танец-модерн, оказавший большое влияние на хореографическое искусство США. Р. Сен-Дени и Т. Шоун создали первую в Америке школу и труппу танца-модерн (1915). В 1933 году Л. Керстайн пригласил Дж. Баланчина для организации балетной школы, воспитанники которой вошли в первую в США труппу «Американский балет» (1934), переименованный в «Нью-Йорк Сити Балле» (1948). В 1939 году был создан «Американский балетный театр» под руководством Л. Чейз и О. Смита в содружестве с М. Мордкиным. Эти балетные школы воспитали плеяду известных американских танцовщиков и хореографов, таких как М. Грэм³¹, Р. Пейдж, А. Де Милль, Дж. Роббинс, Л. Кристенсен, Х. Лимон, Ю. Лоринг, К. Литлфилд, Д. Хэмфри, Э. Тамирис, Х. Хольм, Ч. Вейдман, К. Данхем, М. Каннингем, Дж. Батлер, А. Николайс, сделавшие большой вклад в развитие хореографического искусства США. Они ставили и выступали в классических балетных спектаклях на музыку П. И. Чайковского, И. Ф. Стравинского и других, исполняли танец-модерн, основанный на сюжетах из американской жизни и музыке современных композиторов США (нередко антивоенного и антифашистского характера). В своих произведениях балетмейстеры освещали проблемы современности и передавали неповторимый национальный колорит американской культуры, используя элементы африканских или индейских танцев. В 1930-х годах балетные труппы возникли не только в Нью-Йорке, но и Чикаго (Р. Пейдж и братья Кристенсен), Филадельфии (К. Литлфилд), Сан-Франциско и других городах. В 1950–1960-е годы в США появляются экспериментальные балетные студии, ставившие хореографические спектакли на основе современной авангардной и джазовой музыки, а также традиций мюзик-холла, идущих от А. Дункан, Р. Сен-Дени и Т. Шоун. В середине 70-х годов распространяются разные виды сценического танца, например, сочетаемого с киноискусством, скульптурой и архитектурой, тесно взаимодействуют и взаимообогащаются классический балет и танец-модерн. С 1956 года в США ежегодно проводятся региональные фестивали с участием профессиональных и любительских танцевальных трупп.

Музыка США на протяжении нескольких веков была тесно связана с европейским художественным наследием и искала пути своего развития. В период своего становления американская музыкальная культура продолжила традиции английской церковной, народной и светской бытовой музыки. В XVII–XVIII веках важнейшим жанром был пуританский хорал, к которому обращались композиторы Первой бостонской школы во главе с У. Биллингсом. XIX век подарил

³¹ В русской научной и справочной литературе распространено другое написание фамилии — Грэхем. (Прим. ред.)

Америке нескольких крупных композиторов: в первой половине — Э. Хейнриха, Дж. Бристоу, Л. Мейсона, Л. М. Готчока; во второй — Дж. Пэйна, Г. Паркера, Дж. Чадвика (Вторая бостонская школа) и Э. Макдоуэлла, творчество которых было связано с немецким романтизмом, а также Ч. Гриффиса и Ч. Лёфлера, следовавших принципам французского импрессионизма. Последующие этапы развития национальной музыкальной культуры были ознаменованы рождением самобытных форм и жанров, основанных на синтезе разных национальных традиций. В XIX веке таковыми были шоу менестрелей³², спиричуэл³³, блюз³⁴, регтайм³⁵, в XX столетии — джаз³⁶, госпел³⁷, кантри³⁸, мюзикл³⁹, ставшие «визитной карточкой» художественной культуры США.

В XX веке, когда каждое десятилетие приносило новые художественные открытия по обе стороны океана, музыкальная культура США переживала небывалый расцвет. Композиторы США ярко проявили себя в разных сферах музыки. Во многом это было связано с развитием исполнительского искусства, начавшимся в XIX столетии благодаря появлению большого числа музыкальных учебных заведений⁴⁰, хоров, духовых и симфонических оркестров⁴¹, достигших к началу XX века высокого профессионального уровня и способных соперничать с европейскими коллективами⁴². Открытие консерваторий, музыкальных факультетов и кафедр композиции при университетах, где вели творческую и педагогическую работу крупнейшие композиторы США, оперных театров, музыкальных библиотек и обществ способствовало активизации педагогической, исполнительской, музыкально-просветительской и композиторской деятельности.

Самобытный путь развития американской музыки во многом определили множественность стилевых истоков, богатство и разнообразие культур. На протяжении всего этого пути американцы в своем композиторском и исполнитель-

³² Англ. minstrel show, minstrel-show (шоу менестрелей) — жанр развлекательных представлений, распространенный в США в середине XIX века.

³³ Англ. spiritual (духовный) — жанр негритянской духовной песни.

³⁴ Англ. blues — сольная лирическая песня афроамериканцев, известная со второй половины XIX века. Сельские музыканты пели блюзы в сопровождении банджо (позднее — гитары). Блюз стал одним из важнейших элементов джаза, в котором он развивался и в инструментальном виде.

³⁵ Англ. ragtime (букв. «рваный ритм») — жанр танцевальной песни, распространившийся в США в конце XIX — начале XX века и характеризующийся сочетанием синкопированной ритмики темы с метрически четким аккомпанементом в размере $\frac{2}{4}$. Регтайм оказал влияние на джаз, а также некоторые танцы (фокстрот, тустеп, уанстеп и другие).

³⁶ Англ. jazz — вид музыки, возникший на рубеже XIX и XX веков среди афроамериканцев Юга США в результате взаимодействия западноафриканской и европейской музыкальных культур (песни рабских плантаций, спиричуэл, блюз, танцевально-бытовая музыка).

³⁷ Англ. gospel (Евангелие) — жанр негритянской музыки, соединивший элементы песен рабов, спиричуэла, блюза и джаза.

³⁸ Англ. country music — народная музыка сельских районов Юга и Юго-Запада США.

³⁹ Англ. musical — музыкально-театральный жанр, сложившийся в результате синтеза традиций шоу менестрелей, европейской оперетты, англоамериканской комической оперы и мюзик-холла (ревю).

⁴⁰ В 1832 году композитор и педагог Л. Мейсон основал Бостонскую академию музыки, в 1854 году — Нью-Йоркский институт музыки. В 60–80-е годы XIX века музыкальные учебные заведения и музыкальные центры открылись в Филадельфии, Оберлине, Чикаго, Цинциннати, Балтиморе.

⁴¹ В XIX веке филармонические общества и симфонические оркестры были основаны в Нью-Йорке (1842, 1878), Бостоне и Сент-Луисе (1881), позднее в Чикаго, Лос-Анджелесе, Филадельфии и других городах. С оркестрами выступали крупнейшие европейские музыканты и дирижеры, исполнявшие преимущественно музыку немецких композиторов. В 1883 году в Нью-Йорке был открыт театр «Метрополитен-опера».

⁴² Развитие любительского исполнительства в XIX веке активизировало деятельность издательских фирм и увеличило количество недорогих нотных публикаций («sheet-music»).

ком творчестве соприкасались с традициями Старого Света, составившими основу профессиональной музыки США. В начале XX столетия представители европейского искусства принимали участие в музыкальной жизни США. Так, в конце XIX — первой половине XX века в Америке жили и работали такие музыканты, как А. Дворжак, Е. Цимбалист, С. А. Кусевский, Н. Слонимский, Л. Ауэр, Я. Хейфец, С. В. Рахманинов, И. Левин, Г. Пятигорский, В. Горовиц, Э. Блох, Э. Кшенек, Д. Мийо, А. Шёнберг, И. Ф. Стравинский, П. Хиндемит, Б. Барток, Б. Мартину, К. Вайль и др. Америка была «меккой» для музыкантов Европы. В 1903 году в Нью-Йорке М. И. Альтшуллер основал Русское симфоническое общество с целью пропаганды русской музыки; с 1910-х годов в США регулярно гастролировали Ф. Бузони, И. Падеревский, Ф. Крейслер, И. Гофман, П. Касальс, Э. Петри, В. И. Сафонов, позднее С. С. Прокофьев. Американцы имели возможность обогатить свою музыку новейшими достижениями современного искусства, что придало особый импульс развитию композиторской школы. В результате взаимодействия европейской и американской культур в музыку США проникли элементы французского импрессионизма, итальянского веризма, неоклассицизма, художественно-эстетические принципы «Шестерки» и методы композиции Нововенской школы. Под влиянием А. Шёнберга многие американцы, например, Дж. Перл, У. Пистон, Э. Картер, Р. Сешнс, Дж. Рокберг, Л. Кёрчнер, Э. Имбри, Н. Рорем и многие другие развивали двенадцатитоновую технику, а М. Бэббит на ее основе создал собственную сет-теорию. Для одних музыкантов додекафония была временным увлечением, другие обращались к ней последовательно на протяжении всего своего творчества. Сочинения И. Стравинского также вызвали огромный интерес у молодых американских композиторов, писавших музыку для хореографических спектаклей (классический балет, танец-модерн) и продолживших разработки в области ритма и тембра.

Еще с конца XVIII века американская музыка находила собственные пути развития, например, в таких жанрах, как пуританский гимн, бытовая песня, танец, марш и музыка для духовых бэндов. В конце XIX — начале XX столетия, когда получили распространение чисто американские явления музыкальной культуры с их неповторимым художественным своеобразием, ориентация на европейскую музыку перестала быть безоговорочной. Как отмечает В. Конен, эти явления «оставались долгое время незамеченными и самими жителями Соединенных Штатов»⁴³. Более того, «американские музыканты позднее, чем европейцы признали ценность этих самобытно-национальных творческих видов»⁴⁴. Но с началом XX века в развитии американской музыки наступает период формирования национальных музыкальных традиций.

Понятие национального начала в американской музыке широко и многозначно, что обусловлено неповторимыми особенностями культуры страны, имеющей многонациональные корни. Бесконечное разнообразие порой несовместимых традиций, несмотря на их различия, образуют в Америке некое целое. Но эти традиции не просто переносились на североамериканский континент из других частей света. Они, тесно взаимодействуя друг с другом, приобретали новые качества и составляли основу самобытных явлений американской культуры, нашедших отражение в творчестве композиторов США.

⁴³ Конен В. Пути американской музыки. М., 1977. С. 4.

⁴⁴ Там же. С. 5.

В XX веке одной из главных тенденций в развитии американского композиторского творчества, как отмечает В. Конен, становится «самостоятельность исканий не столько отталкивающихся от европейских образцов, сколько продиктованных реальным слуховым опытом собственно-американской музыкальной среды»⁴⁵. Этим объясняется возрастание интереса А. Фаруэлла⁴⁶, Ч. Кэдмана, Г. Гилберта, Р. Голдмарка, Ч. Айвза и многих других к традиционной музыке разных, населяющих Америку народностей, а также обращение У. Пистона, Р. Харриса, А. Копланда⁴⁷, Э. Сигмейстера, Г. Кауэлла, К. Рагтлса, У. Г. Стилла к англокельтскому, индейскому, афроамериканскому и креольскому музыкальному фольклору. На первую половину XX века приходится активная научно-исследовательская деятельность известных американских фольклористов А. К. Флетчера, Дж. и А. Ломаксов, композитора и музыковеда Ч. Сигера, супругов С. и Г. Кауэллов и многих других. Почти все крупные композиторы первой половины столетия собирали и исследовали народную музыку США.

Интернациональность американской культуры обусловила разнообразие стилей, школ и течений, характеризующее музыку США XX столетия. Американские композиторы искали новые пути ее развития, и некоторые из них художественно-эстетическим принципам западноевропейского искусства предпочитали принципы традиционной музыки стран Востока, увлечение которой определило творческий путь многих деятелей культуры США, например, Дж. Кейджа, К. Макфи, А. Хованесса, Чу Вэньчуна, Г. Парча, Л. Харрисона и других.

В истории американской музыки первые десятилетия XX века были самыми богатыми на открытия. В 1927 году появляется первый звуковой фильм. Многие композиторы, например, Копланд, Харрис, Томсон и другие, писали музыку к художественным и документальным фильмам. После Первой мировой войны благодаря Л. Армстронгу, Д. Эллингтону, К. Бейси, Б. Гудмену и другим исполнителям широкое распространение получает джаз. В 1920-х годах в Чикаго, Новом Орлеане, Бостоне и других городах были созданы постоянные оперные театры и симфонические оркестры, руководителями которых стали выдающиеся дирижеры А. Тосканини, С. А. Кусевицкий, П. Монте, Л. Стоковский и другие.

В «ревушие» 1920-е и «красные» 1930-е годы в Америке работают выдающиеся писатели, драматурги, режиссеры. Среди них — Э. Хемингуэй, Т. Драйзер, Дж. Э. Стейнбек, М. Голд, Ю. О'Нил, Л. Хелман, О. Уэллс, Х. Клерман, Л. Страсберг и многие другие. Несмотря на тяжелые времена — в период Великой депрессии (1929–1933) американская музыка поддерживалась программой Федерального проекта Т. Рузвельта, созданного в рамках «Нового курса». Благодаря этой программе в США развивался музыкальный театр, исследовался музыкальный фольклор, проводились концерты хоровой и симфонической музыки. С конца 1920-х годов по всей стране начинают транслироваться радиопрограммы, в которых звучит классическая и народная музыка.

⁴⁵ Там же. С. 332.

⁴⁶ В 1901 году А. Фаруэлл основал музыкальное издательство «Ва-Ван», вокруг которого объединились композиторы, обращавшиеся к англокельтскому, индейскому, негритянскому музыкальному фольклору.

⁴⁷ В русской научной и справочной литературе распространено другое написание фамилии — Копленд. (Прим. ред.)

Между Первой и Второй мировыми войнами американская музыкальная культура вступает в кульминационный период расцвета. На художественную сцену выходят такие композиторы, как У. Шумен, Дж. К. Менотти, У. Пистон, Р. Сешнс, У. Риггер, П. Крестон, С. Барбер, Э. Сигмейстер, в 1940-е годы — М. Б. Бэббит, Л. Бернстайн, Л. Фосс, Р. Л. Финни, А. Хованесс, в 1950-е годы — Дж. Кейдж, Э. Картер, Дж. Крам⁴⁸ и многие другие. В первой половине XX века формируются жанр мюзикла и стиль кантри; активно развивается в Америке оперное (В. Морель, Э. Невада, Э. Карузо, М. Мелба) и симфоническое исполнительство (Л. Дамрош, А. Родзинский, Дж. Сэлл, Л. Стоковский, Д. Митропулос, Ю. Орманди, А. Смоленс, А. Тосканини, Н. Слонимский, С. Кусевицкий). Позднее получают известность пианисты Дж. Браунинг, Б. Джайнис, В. Клайберн, скрипачи Р. Риччи, П. Жуковски, П. Цукерман и виолончелист Л. Парнас. В Америке работают крупные музыковеды О. Кинкелди, П. Г. Ланг, Г. Чейз, У. Хичкок, позднее — Дж. Рокуэлл, П. Гриффитс, Г. Чейз, а также их коллеги из Европы В. Апель, М. Буковцер, Э. Ловински, К. Закс и многие другие деятели искусства. В США проходят многочисленные концерты европейских музыкантов-исполнителей, высокого уровня достигает музыкальное образование, при музыкальных колледжах и университетах образуются оркестры, ансамбли и хоры, пропагандирующие современную музыку Европы и Америки, возникают самодеятельные коллективы и певческие школы. К середине столетия в Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии, Кливленде, Чикаго и других крупных городах США работает несколько десятков профессиональных симфонических оркестров, балетных и оперных трупп, джазовых биг-бэндов и хоров.

Поддержку современной американской музыке оказывают многочисленные музыкальные общества, ассоциации, издательства, фирмы грамзаписей; способствуют этому также музыкальные конкурсы и фестивали, проходящие в разных штатах Америки, а также научные и экспериментальные центры. В 1920-е годы в США возникло много организаций, издательств и журналов, пропагандировавших новую музыку. Это основанные Э. Варезом Международная гильдия композиторов (1921–1927) и Панамериканская ассоциация композиторов (1928–1934), Лига композиторов (1923) и журнал «Современная музыка» (1924–1946), с которыми был связан А. Копланд, общество «Новая музыка» (1925) Г. Кауэлла. Большое значение имели публикации партитур камерных и оркестровых сочинений современных авторов из серии «Новая музыка», начатые Г. Кауэллом в 1927 году, и деятельность Форума композиторов (1935–1940), оказывавшего финансовую и организационную поддержку при проведении концертов новой музыки в рамках Федерального музыкального проекта. В XX веке расширили свою деятельность музыкальные издательства (Г. Ширмера, К. Фишера) и фирмы по производству музыкальных инструментов («Стейнвей», «Селмер»), были созданы организации по защите авторских прав (ASCAP, BMI), широкое развитие получила индустрия звукозаписи («Виктор», «Коламбия»). В 1930 году в Нью-Йорке было основано Американское музыковедческое общество, президентом которого был О. Кинкелди (1878–1966), а в 1934 году в Филадельфии возникла Американская ассоциация музыковедов, куда входили О. Соннек, К. Энгель, Г. Риз, Ч. Сигер, О. Странк. Позднее, в 1954 году было основано Общество этномузыкологии.

⁴⁸ В русской научной и справочной литературе распространено другое написание фамилии — Крамб. (Прим. ред.)

Несмотря на молодость страны, менеджмент и издательское дело в США имеют давнюю историю. С начала XIX века в США издавались музыкальные журналы, например, «Euterpeiad» («Эвтерпиада», основан в 1823 году Дж. Р. Паркером), «Dwight's Journal of Music» («Музыкальный журнал Дж. Дуайта», 1852–1881), а в XX веке — «Musical Quarterly» («Музыкальный ежеквартальник», основан в 1915 году О. Соннеком), «Modern Music» («Современная музыка», 1924–1946), «Notes» («Заметки», выходит с 1934 года), «Journal of the American Musicological Society» («Журнал Американского музыковедческого общества», выпускается с 1948 года), «Journal of Music Theory» («Журнал музыкальной теории», основан в 1957), «Perspectives of New Music» («Перспективы новой музыки», регулярно издается с 1962 года), «Musical America» («Музыкальная Америка», 1898–1964), в 1965 году слившийся с «High Fidelity», «American Music» («Американская музыка», выходит с 1983 года) и многие другие.

Особую роль в культурной жизни США играют музыкальные фестивали, возникшие еще в XIX веке, которые проходят в Вустере (штат Массачусетс), Бет-лехеме (штат Пенсильвания), в Саратога-Спрингсе (штат Нью-Йорк), Тэнглвуде (основан С. Кусевичким при Беркширском центре, штат Коннектикут); джазовые фестивали в Ньюпорте (штат Род-Айленд), Монтерее (штат Калифорния), фестивали музыки кантри в Остине (штат Техас) и Нэшвилле (штат Теннесси). В США проводятся международные музыкальные конкурсы, среди них — конкурс пианистов им. В. Клайберна (Форт-Уэрт, штат Техас), конкурс дирижеров им. Д. Митропулоса (Нью-Йорк) и другие.

Большое значение в развитии американской музыки имела система материальной поддержки композиторов и исполнителей со стороны меценатов и музыкальных организаций. Так, меценатами были основаны носящие имена их создателей Джульярдская школа в Нью-Йорке (1905, преобразована в 1923), Музыкальный институт Кёртис в Филадельфии (1924) и другие учреждения. В США создана сеть благотворительных фондов (Г. Форда, Дж. Рокфеллера и другие), занимающихся пропагандой современного американского искусства, осуществляющих публикации, грамзаписи и организующих концерты и фестивали. Фонды С. А. Кусевичко, Дж. С. Гутгенхейма, Дж. Пулитцера ввели практику творческих заказов и материального поощрения музыкантов. Получая стипендии, премии и гранты от различных обществ, музыканты США совершенствовали свое мастерство за рубежом и осваивали традиции оперной, симфонической и камерно-инструментальной музыки Европы. Государство и частные инвесторы участвуют в создании крупных культурных центров: Центра исполнительских искусств им. А. Линкольна в Нью-Йорке (1966), Центра исполнительских искусств им. Дж. Ф. Кеннеди в Вашингтоне (1971) и других.

В XX веке высокого уровня развития достигает американская теория музыки. Научные труды и учебники создают Г. Кауэлл, Р. Сешнс, У. Пистон, Э. Сигмейстер, А. Копланд. Во второй половине века М. Бэббит и А. Форт разрабатывают теорию рядов, на которую ориентируются Э. Бэйкон, П. Уэстергард, М. Кесслер, Э. Коун, Д. Мартино, Э. Мид, Дж. Стросс, Ч. Уоринен и другие композиторы. Крупными музыковедами-историками являются У. Х. Хичкок, К. Палиска, Ч. Хэмм, Б. Неттл, К. Розен, К. Гэнн, А. Рич, Д. Николс.

Общественно-политическая и культурная жизнь США после Второй мировой войны была тесно связана с переменами, произошедшими в мире. В Америке активизируются «правые», консервативные силы. Маккартистские репрессии

1950-х годов обрушились на представителей разных слоев американского общества, в том числе на артистов и художников. В последующие десятилетия сменяют друг друга программа «Новые рубежи» Дж. Кеннеди, Война во Вьетнаме и крах «Великого общества», негритянское освободительное движение, доктрина Р. Никсона, «Уотергейтский скандал», обострение социальных конфликтов, получивших отражение во всех видах искусства.

Музыку США второй половины столетия характеризует небывалое разнообразие стилевых тенденций и течений, порой взаимоисключающих, но сосуществующих друг с другом. Наряду с развитием традиций первой половины века композиторы второй его половины занимались поиском новых художественных концепций и музыкального языка, а также продолжили синтез разных методов сочинения. Додекафония находилась на вершине своего развития, когда на авангардную сцену выступили графическая, электронная и записанная на магнитной ленте музыка, алеаторика⁴⁹, сонорика⁵⁰, а затем и минимализм, хэппенинг⁵¹, мультимедиа⁵², инструментальный театр и многое другое. Ярko заявляют о себе представители экспериментального направления с его особыми художественно-эстетическими устремлениями и критериями искусства. Экспериментальная направленность характеризовала творчество разных композиторов США, работавших в первой и второй половине столетия, но в 1950-е годы поиск и открытие совершенно нового в музыке для ряда композиторов стали главной целью творчества и привели к качественно иному по сравнению с музыкой первой половины века новациям, отметив начало второй волны авангарда.

По мнению Дж. Рокуэлла⁵³, наиболее влиятельными фигурами американской музыки второй половины XX века были: М. Бэббит и его соратники как выразители музыкального рационализма, опирающиеся на традиции Нововенской школы; родоначальник экспериментального направления Дж. Кейдж и его последователи; Г. Шуллер как представитель третьего течения, основанного на сочетании джазовой и классической музыки; один из композиторов-интеллектуалов США Э. Картер; наконец, композиторы-минималисты и авторы развивающихся параллельно с минимализмом мультимедиа и различных видов рок- и поп-музыки, связанных с молодежными движениями. Каждому из новаторов второй половины века принадлежат открытия в области звука, ритма, формы, методов сочинения и т. д.

Начало 1950-х годов было ознаменовано первыми опытами американцев в области электронной музыки: в 1952 году О. Люэнинг⁵⁴, В. Усачевский, Дж. Кейдж, Э. Браун представили свои сочинения, записанные на магнитную

⁴⁹ Алеаторика (от фр. *alea* — игральная кость, жребий, случайность) — техника композиции, предполагающая мобильность текста или формы произведения вследствие его неполной или приближительной фиксации, допускающей выбор исполнителями параметров музыкального материала.

⁵⁰ Сонорика (от лат. *sono* — звучать) — «музыка звучностей», в которой темброкрасочные качества играют определяющую роль в изложении и развитии звукового материала, а гармония выполняет колористическую функцию. Сонористика — «музыка шумов», состоящая из неопределенных по высоте элементов.

⁵¹ От англ. *happen* — случаться, происходить; *happening* — случающееся, происходящее.

⁵² Англ. *multimedia* — использующий различные средства (от англ. *multi* — много- и *medium* — способ, средство) — произведение, основанное на взаимодействии различных художественных средств.

⁵³ См. об этом: *Rockwell J. All American Music: Composition in the Late Twentieth Century*. New York, 1983; *Rockwell J. All American Music*. London, 1985.

⁵⁴ В русской научной и справочной литературе распространены другие варианты написания фамилии — Люнинг, Льюэнинг. (Прим. ред.)

ленту. Через несколько лет в Колумбийском университете был установлен синтезатор «Марк II» (1959) и основан Центр электронной музыки, где работали М. Давидовски, М. Бэббит, О. Люэнинг, В. Усачевский, Л. Хиллер и многие другие композиторы; в 1963 году в Сан-Франциско был открыт Центр музыки для магнитной ленты, которым руководил М. Суботник. Их творческая деятельность привела к расцвету электронной музыки США во второй половине века в творчестве Р. Эшли, Г. Маммы, Д. Бермана, Л. Кросса и многих других. При университетах США были созданы электронные студии и центры, снабжаемые современной техникой.

Высокий профессиональный уровень музыкантов-исполнителей США способствует распространению современной американской музыки в других странах. Среди симфонических оркестров (в Америке их более 100) выделяются Нью-Йоркский, Бостонский, Филадельфийский, Кливлендский, Чикагский; с ними выступают такие мастера, как Л. Бернштейн, П. Булез, З. Мета, Ш. Мюнш, С. Озава, М. Т. Томас, Р. Мути, Л. Маазель, Ф. Райнер, Р. Кубелик, Дж. Шолти и другие. В США существуют многочисленные студенческие и городские оркестры, насчитывающие около 1500, духовые и джазовые бэнды, инструментальные ансамбли («Pro musica», Истменской школы, Новоанглийской консерватории, Бостонский камерный, Джульярдский квартет), хоры (Р. Шоу, Г. Смита). Исполнители джаза (А. Тэйтум, Д. Брубек, Э. Гарднер, Дж. Колтрейн, Дж. Маллиген, М. Роуч, Х. Беллафонте, Г. Беннет, М. Торм, С. Воан и многие другие) становятся известными за пределами своей страны.

В 1950-е годы в США появился рок-н-ролл — символ молодежной культуры, часто называемой контркультурой. Успех рок-н-ролла был оглушительным. Уходящий корнями в американский фольклор (ритм-энд-блюз⁵⁵, англокельтские баллады) и полупрофессиональную музыку, он молниеносно оттеснил популярную музыку «Тин Пэн Элли»⁵⁶, пробудив у американцев огромный интерес к музыкальному наследию своей страны. Эта массовая культура бросала вызов прошлому, олицетворяя социальный протест и бунтарство. С одной стороны, рок-музыка притягивала людей, особенно молодых, а с другой, — пугала, отталкивала и долгое время находилась на положении андеграунда. Королем рок-н-ролла был Элвис Пресли (1937–1979). Позднее возникли и другие разновидности поп- и рок-музыки. Массовая культура в определенной степени повлияла на академическую музыку. Так, в «Мессе» (1971) Л. Бернштейна претворены элементы поп-, рок-музыки и блюза в синтезе с традициями католической богослужебной музыки.

Наряду с новаторскими тенденциями в американской музыке второй половины века продолжался диалог с неиссякаемыми традициями европейского искусства, развиваемыми вне характеризующей данный исторический период худо-

⁵⁵ Англ. rhythm-and-blues — стиль вокально-инструментальной ансамблевой музыки, сложившийся в США в 1930–1940-е годы на основе блюза и свинга, а также некоторых элементов госпела, кантри-блюза, джаза и бытовой танцевальной музыки афроамериканцев, и получивший распространение преимущественно среди черных исполнителей.

⁵⁶ Англ. Tin Pan Alley («улица дребезжащих жестянок»; tin-pan — от сокращения tinny piano — также обозначает «дребезжащее пианино» и металлический, резкий звук) — выражение, обозначающее индустрию популярной музыки конца XIX — начала XX века. Так условно назывался квартал на Манхэттене в районе 28-й улицы Нью-Йорка, где располагались музыкальные магазины, нотные издательства и фирмы грамзаписи, а из открытых окон доносилось пение голоса и игра на фортепиано.

жественной системы со всеми ее открытиями в области музыкального языка и техники композиции (алеаторикой, сонорикой, серийной, графической и электронной музыкой). Некоторые композиторы США, работавшие параллельно с Кейджем и другими художниками, пошли в иное, неавангардном направлении, и в своем творчестве обращались к тональной гармонии, традиционным жанрам западноевропейской музыки и другим явлениям прошлого, трактуя их по-новому и синтезируя принципы искусства XIX и XX веков. Так, В. Персикетти, П. Меннин, У. Бергсма и другие развивали традиции неоклассицизма. Ряд произведений, не относящихся к авангарду второй волны, образует своего рода «традиционалистскую» линию — «мэйнстрим»⁵⁷ композиторского творчества США. К этой линии можно отнести Р. Л. Финни, Л. Фосса, Б. Джонстона, Р. Шейпи, Р. Рейнолдса, Ч. Доджа, Дж. Друкмена, Дж. Левинсона и других.

Следует отметить одну из важнейших особенностей развития музыкальной культуры США в XX столетии. Если в Европе эволюция авангарда, зародившегося в начале Первой мировой войны, была прервана периодом идеологического давления на культуру со стороны политических диктаторов и продолжилась с окончанием Второй мировой войны, то в Америке паузы внутри авангарда практически не было. Вследствие изгнания и бегства из фашистской Германии и советской России писателей, поэтов, музыкантов, ученых крупные представители художественной интеллигенции Европы нашли пристанище в Америке. Американский авангард не приостанавливался, а обогащался все новыми и новыми веяниями. Композиторы США, работавшие во второй половине века, подхватили инновационную инициативу, проявившуюся в творчестве композиторов первой его половины. То, что было заложено Варезом, Айвзом, Кауэллом, нашло дальнейшее развитие у Кейджа и других композиторов второй половины столетия. Более того, многое из сделанного Айвзом и Варезом в первой половине века, было продолжено европейскими авангардистами во второй. Благодаря избирательности традиций, американцы свободно обращались к тем или иным явлениям мировой музыкальной культуры и работали в самых разных направлениях, уже не столь «равняясь на Европу», сколь это делали их старшие коллеги.

В отличие от европейского, в американском искусствоведении не распространено деление авангарда на первую и вторую волны. В искусствоведческой литературе США музыку первой половины столетия называют преимущественно «модернистской», а музыку второй половины века относят к собственно послевоенному авангарду. Причем модерн и авангард в американской художественной культуре противопоставлялись не так жестко, как в европейской. Если в Старом Свете «авангард, действительно, изначально утверждался в художественной культуре как *антимодерн*»⁵⁸, то в Новом их оппозиция не была столь заметной. Американцам в большей степени импонировали термины «экспериментальный» и «радикальный», чем «авангардный»⁵⁹. Несмотря на то, что многое из создаваемого Кейджем и другими композиторами второй половины века,

⁵⁷ Англ. mainstream — основное течение, господствующая тенденция, главное направление.

⁵⁸ Соколов А. Музыкальная хронология XX века // Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С. 19.

⁵⁹ Музыковеды Д. Николлс, Дж. Рокуэлл и другие на страницах Кембриджской истории музыки обсуждали проблемы терминологии, относящейся к музыке XX века («авангард», «радикализм», «экспериментализм»). См.: Nicholls D. Avant-Garde and Experimental Music // The Cambridge History of American Music. Cambridge, 1998. P. 517–518.

критиковалось со стороны их старших коллег, в целом представители послевоенного авангарда в музыке развивали тенденции, намеченные в первые десятилетия века. Тем не менее, послевоенный авангард, как в Европе, так и в Америке, — «это уже иная духовная среда, другие стремления, новые критерии ценности»⁶⁰. Однако, в отличие от европейского, американский послевоенный авангард в большей мере развивался в свете, льющемся с Востока, а не Запада.

Столь же необычным в музыкальной культуре США было соотношение авангарда и постмодернизма. В Европе «постмодернизм, как ранее и модерн, не обошелся без “диалога” с эклектикой»⁶¹, но определенного рода «эклектизм» был свойственен американской культуре в целом и проявился гораздо раньше постмодернизма. Сопряженные с постмодернизмом понятия «полистилистика», «историзм», «стилевой плюрализм» можно отнести к некоторым явлениям американской музыки первой половины и середины века (творчество Вареза, Айвза, Кейджа). Синтез различных типов мышления был характерен и для народной музыки США, развивавшейся в условиях тесного контакта между разными этническими группами. Постмодернизм в американской музыке был связан с такими понятиями, как неоромантизм и новая эклектика. Наряду с традициями прошлого представители неоромантизма и новой эклектики обращались к техникам композиции новейшей музыки — второй половины столетия.

На всем протяжении XX века плотность художественных событий, происходивших в Америке, была высокой, и историческая панорама музыкальной культуры США представляется достаточно многоликой. Тем не менее, несмотря на всю разноплановость явлений, в американской музыке XX столетия можно выделить три главные тенденции. Первая связана с формированием национальных особенностей американской музыки, вторая — с сохранением тесной связи с традициями европейской музыки и дальнейшим их развитием; третья — с обращением к неевропейским и неклассическим художественно-эстетическим и композиционно-техническим принципам. Главы учебного пособия посвящены традиционной и академической музыке США XX века, в которой ярко проявились эти тенденции и отразились национальные черты американской культуры в целом.

⁶⁰ Соколов А. Музыкальная хронология XX века. С. 17.

⁶¹ Там же.

ГЛАВА I. ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА США

Традиционная музыка Соединенных штатов Америки представляет собой пеструю картину, отражающую множество культурных традиций, среди которых главную роль играют англоамериканская, афроамериканская и индейская¹. Со времен английской колонизации основой устной музыкальной культуры США служили традиции западноевропейской народной музыки, среди которых господство закрепилось за музыкой Британских островов.

В сохранении и развитии фольклорных традиций стран Европы в Америке четко проявились 2 тенденции: сохранение их в первозданном виде и взаимопроникновение разных европейских и местных (индейских, афроамериканских, креольских) традиций. Фольклорные традиции разных народов, с одной стороны, вступали в тесное взаимодействие, а с другой — не претерпели тех изменений, которые произошли с ними в их родной среде бытования. Слиянию с ино-родными культурными традициями в большей мере подверглась музыка Южной и Восточной Европы, представители которой переезжали в стремительно разрастающиеся города Америки. Так, на Юге страны испанская и французская народная музыка активно взаимодействовала с англокельтским, афроамериканским, латиноамериканским и даже индейским фольклором. В свою очередь иммигранты из Центральной и Западной Европы, главным образом, из Великобритании и Германии, обосновавшиеся в сельских общинах Аппалачей, несколько изолированных от происходившей в стране урбанизации и модернизации, сохранили в памяти самые ранние песни, формы и стили исполнения. В 1917–1918 годы в южной части Аппалачей фольклористами были обнаружены старинные английские народные баллады, почти исчезнувшие в Великобритании в начале XX века, причем они исполнялись с фонетико-лингвистическими и мелодикоритмическими особенностями, характерными для британской музыки XIX века. Подобным образом гимны меннонитов² и амишей³ развивались в среде пенсильванских немцев⁴ в сольном виде (как со строгой, так и орнаментированной мелодикой), ныне не сохранившемся в Германии или Швейцарии. В Америке

¹ См. об этом: Nettl B. Folk Music // The New Grove Dictionary of American Music / Ed. by H. W. Hitchcock and S. Sadie. V. 2. London; New York, 1986. P. 147–149; Конен В. Пути американской музыки. М., 1977. С. 7–11.

² Англ. mennonites — меннониты, представители анабаптистской секты (одной из ветвей протестантизма), названной по имени ее основателя — Менно Симонса. Меннониты проповедуют смирение, пацифизм, отказ от насилия, поддерживают отделение церкви от государства. С 1683 по 1756 год около 5 тыс. меннонитов из Швейцарии и южной Германии основали несколько поселений в восточной Пенсильвании. В 1815–1860-е годы они, приезжая в США, селились в Огайо, Индиане, Иллинойсе, Айове; в 1873–1880-х годах в степные штаты Америки прибыло около 10 тыс. немцев-меннонитов из южной России.

³ Англ. amish — представитель секты меннонитов, основанной в Швейцарии в 1690 году священником Якобом Амманом. В 1714 году амиши переселились в Пенсильванию; ныне живут в сельских общинах в Айове, Огайо, Вирджинии, Делавере, Мериленде, Индиане, Иллинойсе, Миссури, Мичигане, Монтане, Небраске, Оклахоме, Орегоне. Амиши не пользуются электричеством, автомобилями и прочими благами современной цивилизации, носят бороду, но не усы, старомодную одежду с крючками вместо пуговиц, пользуются плугом в земледелии, строго соблюдают религиозные обряды.

⁴ Пенсильванские немцы — немецкие иммигранты, в основном протестанты и меннониты, селившиеся в XVII–XVIII веках в восточной Пенсильвании и занимавшиеся ремесленничеством и земледелием.

немецкие песни оказались ближе скорее песням XVII–XVIII, а не XIX или XX века. Некоторые песенные жанры негритянской музыки на Юге США не соприкасались с фольклорными традициями европейских стран и потому практически не подверглись изменению. Также в Америке в среде староверов на юго-западе Пенсильвании в районе озера Эри и в штате Орегон продолжили бытование знаменный распев, свадебные песни, плачи, колыбельные, городские романсы, частушки. Молокане распевали библейские тексты на мелодии традиционных крестьянских песен разных жанров.

Попав в новую среду, народная музыка разных стран отчасти утратила свои прежние функции и продолжила свой путь в тех жанрах, которые оказались актуальными в Америке. Главным ее предназначением стало выражение национального самосознания и самобытности культуры той или иной этнической или социальной группы. Англоамериканский фольклор главным образом развивался в среде рабочих, ремесленников и фермеров — первых переселенцев с Британских островов. В городах Америки, куда приезжали бегущие от нищеты и голода представители низших слоев европейского общества, народная музыка воплощала идею национального единства, например, ирландцев, немцев, итальянцев или шведов, живших среди американцев другого происхождения. Поэтому в США процветали песенные, инструментальные и танцевальные жанры, отражающие сущностные черты той или иной музыкальной культуры, но не связанные с конкретными видами жизнедеятельности и обрядами.

Англокельтские песенно-танцевальные традиции развивались в среде первых переселенцев и обогащались благодаря массовой иммиграции из Ирландии (1845, 1892, 1907). И все же, как отмечает В. Конен, «англокельтский фольклор ни в какой мере не вытеснил и не поглотил другие национальные разновидности»⁵. Другие виды народной европейской музыки имели локальное значение. На Юго-Западе США сохранены традиции испанской и французской народной музыки, поскольку эти территории когда-то принадлежали испанским и французским колониям. Северо-Восток страны «насыщен звуками песен чуть ли не всех европейских наций — итальянских, немецких, венгерских, украинских, русских, польских, еврейских, румынских, шведских и т. д.»⁶, но эти традиции не получили широкого распространения по всей Америке. Так, немецкий фольклор процветал главным образом на Среднем Западе. Тесное соседство представителей разных европейских стран в Америке привело к сближению и синтезу фольклорных традиций. И в XX веке сoproкосновение и смешение территориально, этнически и стилистически разной (особенно лишенной лингвистических барьеров инструментальной) музыки проявилось наиболее ярко. «Фольклор Британских островов и музыка Западной Африки, кубинские танцы и немецкие хоралы, андалусийские песни и легкожанровые напевы Одессы»⁷ и многое другое — все это составляет пеструю картину народной музыки США⁸.

⁵ Конен В. Пути американской музыки. С. 7.

⁶ Там же. С. 8.

⁷ Там же. С. 9.

⁸ Зарубежные исследователи отмечают, что в разных регионах США сохранились традиции народной музыки стран Западной Европы (шотландской, ирландской, английской, французской, немецкой, итальянской, шведской, скандинавских стран), Восточной Европы (албанской, армянской, прибалтийских стран, болгарской, чешской, словацкой, греческой, венгерской, польской, румынской, русской, украинской, Балканского полуострова), а также Латинской Америки и Азии.

Второе место по значению для музыкальной культуры не только США, но и мира занимает афроамериканский песенно-танцевальный фольклор, элементы которого проникли во все сферы музыки Нового Света и во многом определили путь ее становления и развития. Музыка коренных жителей Америки, когда-то бытовавшая на всей территории континента, в наши дни в силу исторических причин сосредоточена лишь в западных и центральных районах страны, где располагались индейские резервации. Некоторые племена сохранили свои музыкальные традиции, другие, вступив во взаимодействие с культурой белых, впитали элементы западноевропейской музыки. Индейцы долгое время были изолированы от остальных жителей Северной Америки и не оказали влияния на развитие американской культуры в целом, но оставили яркий след в изобразительном и прикладном искусстве, а также современном танце, литературе и кинематографе США.

Народная музыка стран Европы, Африки и Азии в Америке развивалась в новых условиях и в тесном контакте между разными этническими группами, сохранив характерные для той или иной культуры особенности, но при этом изменив некоторые жанрово-стилистические качества и формы бытования. Так, шотландская народная музыка, получившая развитие главным образом на Юге США (в отличие от английской, процветавшей на Севере страны), вобрала в себя некоторые элементы афроамериканской музыки, а на негритянский религиозный гимн спиритчуэл оказали влияние протестантский хорал и баллады Британских островов. Определенное воздействие музыки белых иммигрантов США испытали песни индейцев, не утратившие, впрочем, своего неповторимого интонационно-мелодического облика и композиционных особенностей.

К началу XX века народная музыка США устной традиции была представлена песенно-танцевальными жанрами, объединенными А. Ломаксом⁹ по территориальному признаку в 4 группы:

- к *первой* относятся распространенные на Севере страны исторические песни времен колонизации, песни солдат, моряков, шейкеров¹⁰, первых поселенцев, рабочих и фермеров;
- во *вторую* группу входят песни горных и лесных районов Юга и территории Аппалачских гор — это старинные шотландские и ирландские баллады, любовные лирические песни, духовные песни («белый спиритчуэл»), баллады о трагических (гибель лесорубов при сплаве бревен по реке) событиях и личных драмах (убийство возлюбленной), музыка кантри и «хилбилли»¹¹;

⁹ См. об этом: Lomax A. The Folk Songs of North America. Garden City, 1975.

¹⁰ Англ. shakers — члены религиозной секты, отделившиеся от квакеров в Англии и переехавшие в Америку. Название (от англ. shake — дрожать, трястись, качаться) связано с движениями молящихся. Истинные шейкеры принимали обет безбрачия.

¹¹ Амер. hillbilly [hill-billy] — житель горных районов западных и южных штатов Америки, «деревенщина»; hill-billy music — народная музыка, музыка кантри. Словом «хилбилли», известным с конца XIX века, называли белых сельчан с Юга страны. В 1925 году четыре музыканта из Вирджинии приехали в Нью-Йорк, чтобы записать пластинку. Владелец фирмы «Оке» Р. Пир спросил название группы и услышал в ответ: «Мы лишь простые жители горных районов [hillbillies] из Северной Каролины и Вирджинии». Так квартет и получил свое название — «Hill Billies», данное Р. Пиром. С тех пор музыка, исполняемая народными музыкантами с Юга страны, стала называться «хилбилли». См. об этом: Hamm C. Music in the New World. New York, 1983. P. 461–462.

- к *третьей* жанровой группе принадлежат песни солдат, железнодорожников, странствующих бродяг, ковбоев, фермеров прерий в районе реки Миссисипи и западных равнин США;
- наконец, негритянский Юг представлен такими жанрами, как спиричуэл, госпел, блюз, рил¹², баллада, песня рабочих и фермеров, объединенными в *четвертую* группу.

Ввиду того, что охватить все жанры «многоязычного» музыкального фольклора, бытующие в США в XX веке, не представляется возможным, далее будут рассмотрены основные жанры, отразившие наиболее яркие и характерные черты англоамериканской, афроамериканской и индейской музыкальных культур, а также джаз, проникший во все сферы музыки США и как никакое другое явление определивший ее специфику.

1.1. АНГЛОАМЕРИКАНСКАЯ МУЗЫКА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ

Наиболее характерные черты англоамериканской музыкальной культуры отразились в жанрах баллады и ковбойской песни, а также стилях кантри или «хилбили», которые сформировались в южных регионах и получили развитие по всей стране.

Наиболее ярким жанром народной англоамериканской музыки устной традиции в XX веке является *баллада*. Большая часть сохранившихся в США баллад связана с религиозной тематикой, конкретными историческими событиями, произошедшими на Британских островах и в самой Америке, а также различными, в основном, трагическими случаями из жизни моряков, лесорубов, ковбоев, солдат, фермеров и сельчан. Это рассказы об убийствах и других преступлениях, верной и неверной любви, радостях и горестях простых людей¹³.

Повествуя о романтических историях, баллада переносит слушателя из обыденной жизни в мир сказки и легенды, поэтому многие события происходят в неопределенном прошлом, в необычной, часто фантастической обстановке. С другой стороны, разыгрывая то, что может произойти с каждым человеком и осуждая недостойные поступки, балладная история служит мерилom социально-го поведения и часто строится по модели «преступление — наказание».

¹² Англ. reel — быстрый шотландский танец, как правило, двудольный; virginia reel — американский танец в стиле кантри.

¹³ Так, баллада «Прекрасная Фанни Мур» — это история о молодой женщине, которая предпочла выйти замуж за пастуха, а не за человека знатного происхождения. Отвергнутый поклонник убил свою возлюбленную, а ее обезумевший муж умер и был похоронен рядом со своей супругой. Баллада «Наводнение в Джонстауне» повествует о трагедии 1889 года — одном из самых масштабных наводнений в американской истории. В «Заторе в Герри Рок» отражены события, произошедшие в штате Мэн во второй половине XIX века, — гибель молодого лесоруба по имени Монро во время сплава бревен по реке и смерть его возлюбленной, не пережившей горя. Баллада «Лили Шулл» основана на истории убийства Лилии Шо, совершенного ее ревнивым любовником Финли Престонном в Теннесси в 1903 году; преступник был осужден и повешен. В одной из известнейших в США баллад «Цыганка», уходящей своими корнями в начало XVII века и известной под названиями «Цыган Дэви», «Цыганский парень» или «Цыгане Рэггл Тэггл», рассказывается история о том, как цыгане, остановившись недалеко от замка английского лорда, так красиво пели, что жена лорда влюбилась в одного из цыган и убежала с ним в отсутствие мужа, а затем лорд преследовал свою супругу и ее возлюбленного.

В Америке сосуществуют разные по происхождению (шотландские, английские, ирландские и собственно американские) версии одной и той же баллады, которые отличаются друг от друга именами персонажей, деталями произошедших событий и окончанием истории. Объединяют все варианты баллады стереотипные выражения и эпитеты, имеющиеся в тексте (в одном случае это «молочно-белая лошадь», в другом — «лилово-белая рука леди», в третьем — «белое, как молоко, лицо женщины» и т. п.).

Англоамериканские баллады имеют куплетную форму. Куплеты обычно состоят из четырех строк с рифмовкой *abcb*, *aabb*. Последняя строка нередко повторяется. В конце баллады в качестве итога возвращаются строки из начальных строф текста. В некоторых случаях между куплетами звучит своеобразная рефренная строка, как правило, состоящая из бессмысленных слов или слогов.

Формы баллад близки классическим песенным моделям, таким как период и простая двухчастная, как в балладе «Девушка из Уэксфорда»¹⁴:

*«Девушка из Уэксфорда»*¹⁵

It was in the town of Wax - ford where I did live and dwell, It was in the town of

Wick - low I owned a flour mill. It's there I met this Wax - ford girl with her dark and

roll - ing eye, I asked her to walk out with me, my wish - es to com - ply.

При нерегулярном метре стиха и свободном последовании музыкальных фраз складывается строчная форма.

Простые по своему строению мелодии баллад, как правило, основаны на диатонических и ангемитонных пентатонных ладах. Нередки случаи миксодиатоники, когда в один звукоряд входят ступени, например, лидийского и миксолидийского ладов, а также если в мелодии есть и «эолийские» и «ионийские» III и VII ступени. Некоторые диатонические лады неполные: они содержат не 7, а 6 ступеней, образующих гексахорд, и занимают промежуточное положение между пента- и диатоникой. Например, в балладе «Девушка из Гленши» с эолийский не имеет 6-й ступени. Наметившаяся было квадратность построений (2+2) в этой балладе сначала нарушается за счет удлинения звуков в тт. 7, 10 и 15, а затем вновь восстанавливается:

¹⁴ Эта баллада также известна под названиями «Девушка из Оксфорда», «Девушка из Лексингтона», «Девушка из Ноксвилла», «Беркширская трагедия, или Мельник из Виттама».

¹⁵ Пример взят из книги: Traditional American Folk Songs from the Ann and Frank Warner Collection / Ed. by A. Warner. Syracuse, 1984. P. 52.

«Девушка из Глениши»¹⁶

One bright sum - mer's morn - ing as the fields they were a - dawn - ing, Bright Phoe - bus a -
 rose and shone o - ver the lee, I es - pied a fair maid, as I
 home - ward was rid - ing, A - herd - ing her sheep on the braes of Glen - shee.

Мелодия баллады обычно состоит из нескольких кратких фраз, среди которых первая и вторая или первая и последняя имеют интонационное сходство. Американский исследователь С. Байард свел огромное количество мотивов к нескольким десяткам интонационных групп, названных им «родственными мотивами»¹⁷. Этот термин обозначает группу константных интонационно близких мотивов, встречающихся в балладах в разных видах, сложившихся в процессе устной передачи, варьирования и ассимиляции мелодии. «Члены семьи» связаны с определенными текстовыми формулами, переносимыми из одной баллады в другую. Они могут менять лады, ритмические фигуры и порядок следования интонаций, но при этом сохраняют общий мелодический контур и ряд опорных тонов, которые приходятся на сильные доли. Байард насчитал 40 таких «родственных мотивов», 7 из которых принадлежат старой балладной традиции.

Развитие мелодии в балладах образует дугообразную линию: в первом предложении до момента кульминации, который приходится на начало второго предложения, звуковысотный уровень постепенно повышается, а затем — понижается.

«Молодой Бейчан»¹⁸

There was a man who lived in Eng - land And he was of some high de -
 gree: He be - came un - eas - y, dis - con - tent - ed, Some fair land, some land to see.

По традиции баллады пелись без аккомпанеента, реже — в сопровождении фиддла¹⁹, банджо²⁰ или гитары. Стиль исполнения отличался сдержаннос-

¹⁶ Ibid. P. 57.

¹⁷ См. об этом: Bayard S. P. Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folk Song // Journal of American Folklore. 1950. lxiii. P. 1–44.

¹⁸ Пример взят из книги: Hamm C. Music in the New World. New York, 1983. P. 58.

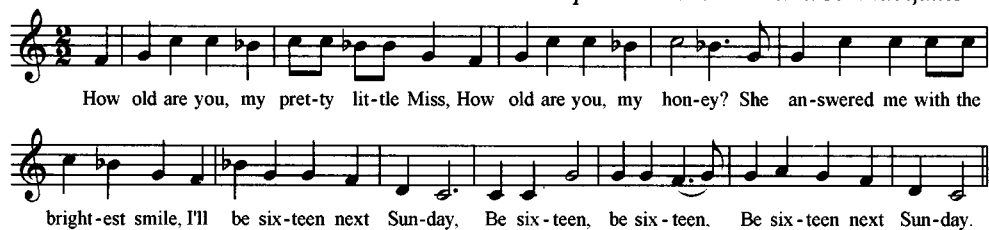
¹⁹ Англ. fiddle — деревенская скрипка.

²⁰ Англ. banjo — 5-струнный щипковый музыкальный инструмент, созданный на основе банджа — западноафриканского народного инструмента. Имеет круглый корпус с натянутой кожаной декой и

тью и строгостью тона, так как самой балладе свойственны повествовательный характер, сфокусированность на отдельной ситуации, драматизм происходящего. По завершении баллады после короткой паузы рассказчик повторял последнюю строку баллады или ее название. Еще одной особенностью исполнения баллад в Америке было повышение мелодии в конце фразы.

Лирическая песня — другой распространенный в Америке жанр — в музыкальном отношении производна от баллады. Например, песня «В воскресенье исполнится шестнадцать», записанная в 1918 году в Вирджинии, посвящена первому свиданию молодой девушки с ее возлюбленным. В основе мелодии лежит пентатонный лад; после каждого куплета повторяется небольшой припев:

«В воскресенье исполнится шестнадцать»²¹



Другой пример — песня «Мой парень Джон», обнаруженная в 1977 году в Массачусетсе, является версией британской песни «Ключи Кентербери» из графства Кент. В мелодии песни очевидны и модальные и тональные признаки. Лирическая песня «Сладкое вино» из Южных Аппалачей близка британским балладам лишь по тексту, поскольку ее первый и последний куплеты подобны первым и последним куплетам английских баллад. Но пентатонный лад и характерный для Аппалачей стиль исполнения делает песню непохожей на британские. Она пелась с мелодическими украшениями, «высокогорным звуком»²² — то есть в верхнем регистре, тонким голосом, с носовым тембровым оттенком.

Народная инструментальная музыка США наследует фольклорные традиции стран Европы и бытует как в устной, так и письменной форме²³. На открытом воздухе во время пикников, на сельских и семейных праздниках, на фестивалях и массовых мероприятиях, на общественных собраниях и вечеринках, в тавернах и местах публичных увеселений звучала танцевальная музыка разных стран Европы. Американцы танцевали жигу, рил, хорнпайп²⁴, контрданс, кад-

шейку с ладами. В начале XIX века на банджо играли чернокожие рабы, позднее инструмент использовался в шоу менестрелей, а в XX веке к нему обращались исполнители джаза и кантри. Широкое распространение банджо получил среди белого населения США, проживающего в районе Южных Аппалачей, куда его привозили артисты шоу менестрелей и белые музыканты с Юга страны, овладевшие инструментом на плантациях чернокожих рабов.

²¹ Пример взят из книги: Hamm C. Music in the New World. P. 62.

²² Ibid.

²³ Начиная с XVIII века в Америке печатались сборники танцевальных мелодий, записанных на одном нотоносце для скрипки соло, с перечислением фигур и шагов.

²⁴ Англ. hornpipe — английский народный, как правило, сольный мужской танец, преимущественно двудольный, в подвижном темпе, близкий жиге.

риль, польку, вальс, менуэт, котильон. Кроме того, в США были распространены хоудаун²⁵ и брейкдаун²⁶.

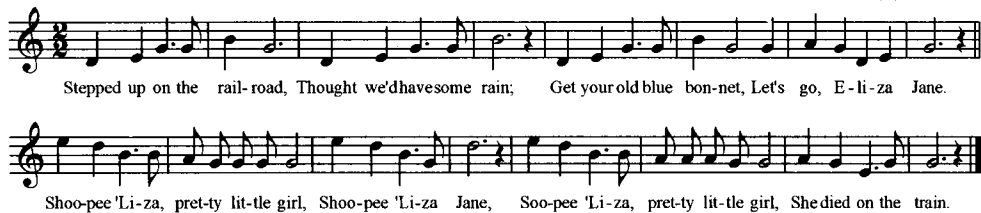
Хорнпайп²⁷



В сельских танцах могло принимать участие любое количество пар, поэтому в США, начиная с первой половины XIX века, была распространена сохранившаяся до наших дней практика «выкрикивания» фигур или шагов исполняемого танца. «Называющий» («caller») — кто-то из присутствующих на празднике или сам музыкант-инструменталист громко произносил название танца или мелодии, а затем озвучивал последовательность всех входящих в него фигур, указывая танцующим парам направление их движения и количество шагов.

Одной из особенностей танцевальной музыки США было использование мелодии одного танца, например, жиги, для сопровождения другого танца — рила, хорнпайпа или хоудауна. Другой особенностью было вокально-инструментальное исполнение жиг и рилов, мелодии которых пелись со словами, специально подобранными или заимствованными из баллад и песен. Одну из таких жиг — «Элизу Джейн» — можно было услышать в селах Южных Аппалачей в первой половине XX века:

«Элиза Джейн»²⁸



В Америке сельские танцы сопровождались игрой на фиддле, дудке²⁹ и банджо; реже использовались стальная гавайская гитара, губная гармоника, мандолина и цимбалы. Другие инструменты были распространены лишь в отдельных регионах страны.

²⁵ Англ. hoedown — энергичный двудольный танец, соединивший в себе элементы афроамериканского народного танца, жиги и рила.

²⁶ Англ. breakdown — двудольный негритянский танец, в котором исполнители отбивают ритм ногами. Брейкдаун соединил в себе элементы негритянского танца, кадрили и квикстепа.

²⁷ Пример взят из книги: *Forcucci S. L. A Folk Song History of America. America through Its Songs.* New Jersey, 1984. P. 119.

²⁸ Пример взят из книги: *Hamm C. Music in the New World.* P. 75.

²⁹ Англ. fife — дудка, маленькая флейта.

Деревенские музыканты играли на фиддле без или с едва заметным вибрато, коротким смычком, водя его на несколько удаленном расстоянии от колодки, сидя на стуле и держа инструмент не под подбородком, а на уровне грудной клетки. Фиддл имел разную настройку. Верхние струны использовались для исполнения одноголосной, как правило, пентатонной мелодии, нижние же служили для создания гула, имитирующего звучание волынки. Кроме танцевальных мелодий народные музыканты США играли инструментальные наигрыши и обработки баллад и песен³⁰.

Музыканты Буна и Роби Хикс. Бич-Крик, Северная Каролина (1951)



В репертуаре американских фиддлеров наших дней сохранилась большая часть популярных в предыдущие столетия мелодий сельских танцев. Наиболее известные из них — «Хорнпайп Фишера», «Хорнпайп Дюранга», «Ирландская

³⁰ Наиболее известными мелодиями для фиддла были «Гора Сауэрвуд», «Крипл-Крик», «Перевал Камберленд», «Девушки из Буффало», «Старая курица кудахчет, а петух идет к вороне», «Путешественник из Арканзаса», «Беги, негр, беги», вокально-инструментальные жиги «Старина Джо Кларк», «Лиза Энн» и другие.

прачка», «Зеленые рукава», «Радость солдата», «Алли Крокер», «Охота на белку», «Цветы Эдинбурга», «Элиза Джейн», «Оперный рил». Все эти танцы в XX веке звучали в отдаленных уголках Америки. Например, рил «Цветы Эдинбурга» был записан в 1943 году в исполнении фиддлера из Пенсильвании, а «Хорнпайп Дюранга» можно услышать в некоторых штатах в сегодняшние дни:

«Цветы Эдинбурга»³¹



«Хорнпайп Дюранга»³²



Танцевальные мелодии, как правило, имеют двухчастную форму с повторениями частей или форму периода. Первую часть формы нередко называют «толстой» или «крупной» частью, вторую — «тонкой» или «высокой» частью, так как ее мелодия обычно занимает более высокий регистр по сравнению с первым³³. Каденции обеих частей за редким исключением полностью совпадают. Части повторяются и чередуются друг с другом до тех пор, пока не будут исполнены все танцевальные фигуры или не иссякнут силы музыканта. В танцевальных мелодиях, как правило, тональных, преобладают гаммообразные последовательности и движения по звукам тонического и доминантового трезвучий. Вокальные жиги, напротив, модальны, но по строению аналогичны инструментальным.

Банджо исполнял мелодию в унисон с певцом или фиддлером, а также сопровождал песни, баллады и танцы оstinatными фигурами, состоящими из мелких длительностей — триольными фигурациями и арпеджио. В дуэте фиддл и банджо играли одну и ту же танцевальную или песенную мелодию, но каждый музыкант исполнял ее с небольшими интонационно-ритмическими изменениями. Банджо в большей степени выполнял аккомпанирующую функцию, многократно повторяя однотипные фигурации.

³¹ Пример взят из книги: *Hamm C. Music in the New World. P. 72.*

³² *Ibid. P. 73.*

³³ *Ibid. P. 71.*

Цимбалы имели разную форму (от прямоугольной до овальной) и разное количество струн. В одном из воспоминаний описываются цимбалы, похожие на скрипку, но «с узким и удлиненным корпусом и очень короткой шейкой»³⁴. Две струны описываемого инструмента были настроены в унисон, третья — на октаву выше. Мелодия исполнялась на первой струне, вторая и третья использовались для бурдона. Музыканты, держа инструмент на коленях, защищивали струны тонким стальным крючком или пальцем (такой метод был распространен в центральном и южном регионе Аппалачей), а также ударяли палочками или молоточком (эта техника использовалась на Севере и Среднем Западе Америки). Цимбалист играл несложные одnogолосные мелодии, поддерживаемые тоническим бурдоном, или аккомпанировал пению баллад, повторяя краткие оstinатные фигуры. На многострунных цимбалах музыканты играли аккорды и арпеджио.

В народно-песенной культуре США в целом различают 4 стиля исполнения: северный, южный, западный и негритянский, которые во многом определяют характер музыки того или иного района страны. Региональные инструментально-исполнительские стили отличаются друг от друга степенью близости к оригиналу мелодии или наигрыша и его интонационно-ритмического варьирования, а также некоторыми ритмическими особенностями. Например, техасский стиль характеризуется орнаментальной обработкой мелодий, которая приводит к существенным изменениям первоисточника. Музыканты из Новой Англии стараются придерживаться старинных, известных еще с XVIII–XIX веков версий песен и танцев³⁵. Ярким признаком инструментального стиля Юго-Востока страны служат африканский или шотландский синкопированный ритм.

Ковбойская песня посвящена событиям из жизни погонщиков буйволов и диких лошадей, пасущих стада на равнинах Америки. Она соединила в себе жанрово-стилистические признаки баллады, популярной народной и религиозной песен. В XIX веке тексты ковбойских песен печатались в газетах и журналах скотоводов, пастухов и фермеров-животноводов, на плакатах и листовках, а в XX столетии издавались сборники песен с текстами и музыкой³⁶. Авторы популярной музыки «Тин Пэн Элли» и голливудские композиторы романтизировали образ ковбоя. В 1924 году Ч. Набелл, а в 1925 и «Первый поющий ковбой» Ч. Спраг сделали первые коммерческие записи ковбойских песен. В 1930-е годы в творчестве Дж. Отри³⁷ ковбойская песня наиболее тесно сблизилась с музыкой кантри.

Ковбойская песня, как правило, тональна и построена в форме периода повторного и неповторного строения или в двухчастной форме:

³⁴ Цит. по: Hamm C. Music in the New World. P. 81.

³⁵ Так, в Новой Англии хорнпайп, жига и рил не претерпели значительных изменений, а на Юге страны, где традиции музыкального фольклора черных и белых смешивались, жига и рил стали частью хоудауна, а квикстеп и кадрили — брейкдауна. Вальс после некоторого отстранения во второй половине XIX века возродился в музыке «Тин Пэн Элли», став популярным на Северо-Востоке страны, а затем вошел в репертуар фиддлеров из разных штатов Америки.

³⁶ Одними из первых сборников ковбойских песен были сборники Н. Торпа «Песни ковбоев» (1908) и Дж. Ломакса «Ковбойские песни и другие баллады фронта» (1910). Известными исполнителями песен были братья Картрайт, «Техасский скиталец» Г. Ривз, Д. Ален, Г. Макклинток, Р. Роджерс, Т. Риттер.

³⁷ Джин Отри (1907–1998) — киноактер, певец по прозвищу «Король ковбоев» и «Поющий ковбой». Вместе со своим конем Чемпионом снимался в вестернах, исполняя роли положительных героев. Выпустил множество пластинок с записью рождественских и ковбойских песен.

«Умирующий ковбой»³⁸

As I walked out on the streets of Lo-re-do, As I walked out in Lo-re-do one day, I
spied a young cow-boy all wrapped in white lin-en, Wrapped up in white lin-en and cold as the clay.

«Джесс Джеймс»³⁹

Jes-se James was a lad that killed many a man, And robbed the Dan-ville train, But that
dir-ty lit-tle cow-ard that shot Mis-ter How-ard has laid poor Jes-se in his grave; Poor
Jes-se had a wife, to morn all her life, His child-ren they were brave; Rob-ert
Ford caught his eye, and shot him on the sly, And they laid poor Jes-se in his grave.

Иногда вместо припева, равного по объему куплету, звучит строка, состоящая из междометий и слогов звукоизобразительного характера (и тогда целое напоминает форму, известную под именем «бар» — одну из древнейших, уходящую в средневековье и еще далее, едва ли не универсальную по своему применению):

«Старая Чисхолмская тропка»⁴⁰

Oh, I ride with my slick-er and I ride all day, And I pack a-long a bottle for to
With my feet in the stir-rups and my hand on the horn, I'm the best damned cow-boy that
pass the time a-way. Come-a - ki-yi-yip-pee, a ki-yi-yip-pee, a ki-yi-yip-pee, yip-pee yay.
ev-er was born.

³⁸ Пример взят из книги: *Forucci S. L. A Folk Song History of America. America through Its Songs. P. 165.*

³⁹ Ibid. P. 166—167.

⁴⁰ Пример взят из книги: *Lomax A. The Folk Songs of North America. P. 370.*

Некоторые ковбойские песни звучат в модальных ладах. Например, песня «Просыпайся, Джейкоб» — в пентатонном ладу с, а в песне «Когда я был ковбоем» очевидны признаки блюзового мажоро-минора:

«Просыпайся, Джейкоб»⁴¹

Wake up, Ja-cob, day's a-break-in', Peas in the pot and hoe-cake's bak-in'.

Ba-con's in the pan and cof - fee's in the pot, Come on round and get it while it's hot.

Fine
Da Capo al Fine

«Когда я был ковбоем»⁴²

When I was a cow-boy, out on the wes-tern plains, plains, I made a half a mil-lion,
When I was a cow-boy, out on the wes-tern

Chorus
pull-in' on the bri - dle reins. Come-a - cow-cow-yick-y, come-a - cow-cow-yick-y - yick-y yea.

Нередко ковбойские песни пелись на мелодию какой-либо баллады или танца. Так, в основе песни «Железнодорожный загон» лежит мелодия «Ирландской прачки»:

«Железнодорожный загон»⁴³

O we're up in the morn-ing ere break-ing of day, The chuck wag-on's bu-sy, the flap-jack's in play; The

herd is a-stir o-ver hill-side and vale, With the night-ri-ders round-ing them in-to the trail.

Стиль кантри сформировался в начале XX века в результате синтеза двух различных культурных традиций: народной музыки юго-восточных штатов Америки, уходящей своими корнями в шотландско-ирландский фольклор, и ковбойской песни юго-западного региона. На стиль кантри также оказали влияние блюз и инструментально-танцевальная музыка афроамериканцев⁴⁴.

⁴¹ Ibid. P. 366.

⁴² Ibid. P. 381.

⁴³ Ibid. P. 367.

⁴⁴ На рубеже веков на Юге проводились фестивали народной музыки, на которых выступали исполнители на фиддле, банджо и гитаре, звучали баллады, блюзы, популярные песни и танцы и музыка черных эстрадных артистов. Отсюда и множество составляющих кантри традиций.

Первые звукозаписи музыки кантри в исполнении двух фиддлеров с Юга появились в 1922 году — это были грампластинки «Арканзасский путешественник» и «Салли Гуден»; через год вышла в свет пластинка с записью мелодий, наигранных заводским рабочим на гармонике. В 50-е годы кантри стал одним из ведущих стилей поп-музыки и развивался в нескольких центрах — Нэшвилле (штат Теннесси), Остине (штат Техас) и других крупных городах Америки. В 1960–1970-х годах получил распространение кантри-рок, а в середине 80-х стили исполнения кантри разделились на популярный (К. Роджерс) и традиционный (Р. Скэггс, Дж. Андерсон, Дж. Стрейт).

Одна из разновидностей музыки кантри — «западный свинг»⁴⁵, соединивший в себе элементы техасской народной, джазовой и популярной музыки, получил распространение в 1930-е годы. В своих выступлениях исполнители «западного свинга» использовали фиддлы, гитары, трубы и саксофоны. «Западный свинг» сформировался в процессе постепенного перехода традиционной сольной англоамериканской баллады в многоголосную вокально-инструментальную композицию, которой было посвящено творчество группы «Пончики с хрустящей корочкой» («Light Crust Doughboys»), состоящей из двух фиддлеров — Б. Уиллса и М. Брауна и двух гитаристов — Д. Брауна и «Спящего» Джонсона. Выпустив несколько альбомов, группа распалась, но ее участники создавали новые ансамбли, включающие фиддлы, гитары, ритм-секцию (фортепиано, гитара, контрабас) и ударные, и писали джазовые аранжировки⁴⁶. Члены группы исполняли музыку кантри, «западный свинг», популярные песни в стиле «Тин Пэн Элли», обработки старинных баллад, сельских танцев и мелодий для фиддла, джазовые композиции; инструменталисты украшали ансамблевые пьесы виртуозными соло, вокалисты пели йодлем⁴⁷, служившим ярким признаком ковбойской песни.

В первой половине XX века наряду с термином «кантри» широко использовался термин «хилбили», обозначавший народную музыку Юга Америки. В репертуар музыкантов «хилбили» входили баллады, ковбойские и лирические песни, например, «Девушка из Ноксвилла» (версия баллады «Беркширская трагедия, или Мельник из Виттама»), британская баллада «Пират Билли Граймс», а также «Джонни Генри» о «сильном как сталь человеке», «Катастрофа старого 97-го», «Леди и дьявол», «Плотник», «Палач, палач, затяни веревку», «Барбара Ален» и другие.

⁴⁵ Англ. swing — вид джазовой танцевальной музыки, исполняемой большим джаз-оркестром, возникший в 1930-х годах и господствовавший на эстраде до середины века. Англ. western swing — разновидность музыки кантри, появившаяся в Техасе в 1930-е годы и характерная для Юго-Запада Америки. В западном свинге традиционная музыка «хилбили», исполняемая на фидdle и гитаре, сочетается с элементами джаза. Одним из известнейших исполнителей является «Король западного свинга» Боб Уиллс (1905–1975). «Западному свингу» посвящено творчество групп «Texas Playboys» («Техасские плейбой»), «Cowboy Ramblers» («Ковбойские бродяги») и других.

⁴⁶ В одном из таких коллективов гитарист Боб Данн играл брейки (сольные импровизации, прерывающие звучание ансамбля) в стиле ранних джазовых саксофонистов. Группа Боба Уиллса «Техасские плейбой» включала фиддлы, гитары, контрабас, электрогитару, фортепиано, барабаны, медные и деревянные духовые инструменты.

⁴⁷ Йодль — фальцетный стиль пения альпийских горцев Австрии, Швейцарии, Южной Баварии. В Америку йодль попал в 1830–1840-е годы, когда в деревни Юга страны стали переезжать семьи из Швейцарии и Австрии.

Музыканты «хилбили» пели народные и собственно сочиненные в старинном стиле баллады, основанные на реальных событиях⁴⁸. Баллады исполнялись соло или в сопровождении фиддла, дублирующего вокальную мелодию, банджо, играющего остинатные фигуры пентатонного склада, а также гитары и других инструментов. В репертуар «хилбили» также входили популярные авторские песни XIX и начала XX века (Ч. Пратта, П. Дрессера, К. Робинсона, Г. Клэя, Ч. Харриса, Д. Брэхама и других), отличающиеся по тексту и музыке от народных баллад, но исполнявшиеся в балладном стиле, лирические песни и танцевальные мелодии. Например, мелодия «Старина Джо Кларк», записанная в 1927 году, имела танцевальный характер и двухчастную форму и исполнялась со словами голосом в сопровождении фиддла и банджо. Все инструменты звучали в унисон, а банджо украшал мелодию фигурациями.

«Старина Джо Кларк»⁴⁹



С гитарой, пришедшей в музыку «хилбили» из юго-западного региона, где англоамериканская музыка соприкасалась с латиноамериканской, и других частей Америки, откуда она поступала благодаря торговле музыкальными инструментами по почтовым заказам, связан стилистический переход народной музыки США от модальной монодической к тонально-гармонической многоголосной форме. Исполнение народной музыки с участием гитары привело к тому, что сольные по природе песенно-танцевальные жанры слились в один жанр популярной песни с аккордовым сопровождением, соединивший в себе стилистические признаки баллады, лирической авторской песни, танцевальной мелодии и инструментального наигрыша.

В первой половине XX века выступало множество вокально-инструментальных ансамблей в стиле «хилбили»⁵⁰. Обычно они включали 1–2 фиддла, 1–2 банджо, 1–2 гитары, иногда мандолину; фиддлы выполняли мелодическую функцию, банджо и мандолина — аккомпанирующую, а гитары использовались для ведения басовой линии.

⁴⁸ Сочинение баллад и песен в старинном народном стиле не было нововведением музыкантов «хилбили». Композиторы сочиняли баллады для шоу менестрелей и салонов, где проходили концерты. Так, «Маленькая старая хижина у дороги», записанная в 1923 году в исполнении Джона Карсона, была написана Уилом Хейсом и опубликована издательством «Петерс» в 1871 году. Авторские песни издавались в региональных песенных сборниках и быстро становились частью устной традиции.

⁴⁹ Пример взят из книги: *Forcucci S. L. A Folk Song History of America. America through Its Songs*. P. 81.

⁵⁰ Среди них — «Верзила Дилли и его крошки» («Seven Foot Dilly and His Dill Pickles»), «Вирджинские танцовщики рила» («Virginia Reelers»), «Южные горцы» («The Dixie Mountaineers»), «Чарли Пул и его Бродяги из Северной Каролины» («Charlie Poole and His North Caroline Ramblers»), «Дикие коты Джорджа» («George Wildcats»), «Бродяги из Теннесси» («Tenneva Ramblers») и сами «Хилбилли» («Hill Billies»). В названиях групп часто входили диалектные формы английских слов, прозвища исполнителей и сленговые выражения.

В 1920–1930-е годы среди исполнителей кантри особую популярность обрел жанр танцевальной песни. Обычно она имела куплетную форму, в которой функцию припева иногда выполнял инструментальный наигрыш. В основе танцевальных песен лежали мелодии хоудаунов или брейкдаунов. Текст был приурочен к конкретному событию — семейному или общественному празднику и составлялся из фрагментов народных баллад и песен или сочинялся заново. Иногда в тексте фигурировали фразы в духе «выкриков» танцевальных фигур.

К музыке «хилбили» также относится народная музыка каджунов⁵¹, живших на Юге страны в общинах, несколько изолированных от окружающих сел и деревень, и сохранивших свой язык и культуру до настоящего времени. Танцевальную музыку, которая унаследовала традиции шотландского фольклора, каджуны исполняли на фиддлах: один озвучивал мелодию, второй поддерживал ее ритмическими фигурациями, периодически подключаясь к первому и дублируя мелодию. Среди танцев первое место занимал вальс и другие трехдольные танцы европейского происхождения; также бытовали рил и хоудаун. В вокальной музыке наибольшее распространение получили две песенные формы: первая характеризуется чередованием вокального куплета с инструментальным при неизменной мелодии; во второй куплеты и припев поются на разные мелодии. Голос певца сопровождался дуэтом фиддлов, дублировавших мелодию песни в унисон, а в инструментальных припевах игравших простейшее двухголосие бурдонного типа.

В 1920-х годах музыканты-каджуны выступали с концертами и записывали свою музыку на пластинки. На некоторых из них можно было услышать звучание аккордеона и концертины — небольшой шестигранной гармоники, используемой для аккордовой поддержки песенной или танцевальной мелодии, ограничивающейся тоническими и доминантовыми трезвучиями. В 1930-е годы музыка каджунов начала сближаться с музыкой кантри, джазом и популярной песней во многом благодаря использованию гитар и мандолин и освоению репертуара для этих инструментов. Некоторые ансамбли практиковали исполнение одноголосных песен на диалекте французского языка и трехдольных танцев с простейшим аккордовым аккомпанементом.

Музыкальная культура каджунов развивалась под влиянием не только французского и англоамериканского фольклора, но и певческих стилей американских индейцев («террасообразное» пение) и афроамериканцев (синкопированный ритм, импровизационная свобода, блюзовые интонации), а также немецкой и испанской инструментальной музыки.

Кроме кантри большую популярность в XX веке получили стили «блюгрэсс»⁵² и «фолкрок». Исполнители «блюгрэсс» используют традиционные струнные инструменты горцев: мандолину, банджо и фиддл. Для стиля «блюгрэсс» характерны быстрый темп и яркое, эмоциональное пение. Формированию «блюгрэсс» во многом способствовало возрастание интереса к старинной народной музыке, охватившего в 1960-е годы Юг и Запад страны. «Фолкрок» предс-

⁵¹ Англ. cajun — франкоязычный житель Луизианы, потомок акадийцев — колонистов из поселения Акадия во французской Канаде (Новая Шотландия, Нью-Брунсвик, о. Принца Эдварда), которые в XVIII веке в период войн с французами и индейцами ссылались англичанами в разные колонии Юга. Каджуны проживают на юго-западе Луизианы, говорят на креольском языке.

⁵² Англ. bluegrass music — традиционная музыка шотландско-ирландского происхождения, распространенная на Юге Аппалачей. Стили «блюгрэсс» посвящено творчество Б. Монро и Э. Скраггса.

тавляет собой синтез народной, популярной музыки и рок-н-ролла с его энергичным танцевальным ритмом и блюзовой мелодикой.

В XX столетии в американской музыке устной традиции появились новые жанры, вызванные произошедшими в стране социально-политическими переменами. Это песни, возникшие на волне социальных протестов и движений рабочих (1900–1930-е), массовой иммиграции из Европы (1907), песни об испано-американской войне (1898–1901), восстании на Филиппинах (1899), Первой и Второй мировых войнах, о периоде Великой депрессии (1929–1933), войнах в Корее (1950–1953) и Вьетнаме (1964–1973), песни, посвященные движениям за равноправие женщин и в защиту гражданских прав (1950–1960-е).

В Америке народная музыка играла большую роль, поскольку иммигранты в основном были выходцами из низших слоев европейского общества, в среде колонистов же первое место занимала церковная и профессиональная музыка. В результате бурного индустриального развития страны сохранение фольклора разных стран в городах — «плавильных котлах» Америки — потребовало много усилий. Публикации сборников народных песен, открытие клубов и обществ, в которых можно было изучать национальные песни и танцы, выступления хоро-вых коллективов и профессиональных ансамблей, певших и игравших на праздниках и фестивалях — все это содействовало продолжению фольклорных традиций. Массовое переселение людей из деревень в города привело к торможению процесса устной коллективной передачи народной песни и танца, но благодаря фонографической записи и публикации нот появилась возможность сохранить и передать музыкальные традиции следующим поколениям американцев. С этой целью в 1888 году было основано Американское фольклорное общество, члены которого записывали и публиковали песни и истории английской, афроамериканской, индейской, мексиканской и французско-канадской этнических общин. Начиная с 1900 года, во многих штатах появились региональные фольклорные общества, работе которых содействовал Департамент образования США, взявший на себя «миссию спасения народных песен и баллад, которые подвергались опасности исчезновения»⁵³.

В XVIII–XIX веках в Америке тексты популярных англоязычных баллад печатались на плакатах и листовках, сообщающих о публичных мероприятиях и событиях. На основе этого материала, работая в библиотеках и архивах, гарвардский ученый Ф. Чайлд (1825–1896) создал пятитомник старинных «Английских и шотландских популярных баллад» (1883–1898). Сборник включал полные тексты и научные комментарии к 305 балладам и их известным вариантам, около 200 из которых было найдено в США. Баллада интересовала Чайлда с точки зрения текста, а не музыки, и проделанный им литературный анализ показал, что в Америке поддерживалась живая традиция исполнения баллады. Подтверждением тому служит факт, что если Чайлд привел в своей работе 11 версий «Цыганской леди», то последующие ученые в разных штатах Америки нашли уже 128 вариантов этой баллады, состоявшей от 3-х до 17-ти и более куплетов.

С началом XX столетия в изучении американского фольклора наступил новый период — период работы в деревнях и селах страны. Исследователи народной песни США, условно называемые «эмерсонянцами», обратились непосредственно к самим носителям устной традиции в их естественной среде, и во

⁵³ Цит. по: Crawford R. *America's Musical Life*. New York; London, 2001. P. 604.

время экспедиций их ожидало много открытий. Одной из ключевых фигур в истории американской фольклористики стал англичанин С. Шарп (1859–1924), с 1903 года изучавший английскую и шотландскую музыку устной традиции. Он был убежден, что старинная английская песня сохранилась в США благодаря сельским общинам, в которых люди были тесно связаны друг с другом, и коллективная передача была возможной. Узнав, что такие общины существовали в богатейшем природными ресурсами районе Аппалачей, ученый поехал в США по совету американской исследовательницы фольклора О. Кэмпбелл, писавшей ему, что Америка обладает уникальным, почти нетронутым цивилизацией материалом — балладами, песнями, гимнами и танцами. В 1916 году Шарп отправился в экспедицию и был поражен быстротой, с которой нашел живых носителей старинной английской песенной культуры. По признанию Шарпа, он «впервые в своей жизни оказался в обществе, в котором пение было общим делом и почти универсальной практикой», и где музыка была «тесно связана с обычными делами каждодневной жизни»⁵⁴.

В течение нескольких недель, проведенных в горных селах Северной Каролины, Кентукки, Вирджинии, Теннесси и Западной Вирджинии (ученый побывал в 80-ти городах страны), Шарп записал около 1612 мелодий. В Южных Аппалачах он слышал старинные английские баллады, которые хорошо знали не только взрослые члены общины, но и совсем юные ее представители, тогда как на Британских островах их могли напеть лишь старики. В Америке Шарп столкнулся с живой традицией игры на фиддле и банджо. В 1917 году вышел в свет сборник 323-х «Английских народных песен Южных Аппалачей», созданный Шарпом совместно с Кэмпбелл⁵⁵. Это был первый научный труд, посвященный музыке горных районов США. В 1932 году был опубликован двухтомный сборник под тем же названием, который содержал уже 968 песен⁵⁶.

Вслед за Шарпом к американскому фольклору обратился ученый из Массачусетса Ф. Барри. В 1920-е годы он записывал баллады, путешествуя по Новой Англии — северо-восточной части Америки. Сравнив сотни баллад, возникших как в Старом, так и Новом Свете, он пришел к выводу, что в Америке — наследнице европейской культуры — народная английская песня, с одной стороны, сохранила свои старинные формы, постепенно уходящие в прошлое Великобритании, а с другой — подверглась значительным изменениям, свидетельствовавшим о новых условиях ее существования. В 1929 году Ф. Барри публиковал «Британские баллады штата Мэн»⁵⁷.

Благодаря государственной поддержке, открытию фольклорных обществ и архивов, выпуску специализированных журналов и книг к середине столетия было собрано около 20 коллекций народных песен разных регионов. Местные общества ввели в практику ежегодные летние поездки преподавателей школ и колледжей и их учеников в небольшие города и села для записи народных песен, легенд и преданий. Результатами школьных экспедиций были концерты, на которых звучала народная музыка, а также сборники песен. Одним из первых был сборник «Народные песни Юга» (1925), над которым работали члены Фольк-

⁵⁴ Ibid. P. 602.

⁵⁵ English Folk Songs from the Southern Appalachians. Comprising 122 Songs and Ballads, and 323 Tunes / Collected by O. D. Campbell and C. J. Sharp. New York; London, 1917.

⁵⁶ English Folk Songs from the Southern Appalachians / Collected by C. J. Sharp. In 2 vol. London, 1932.

⁵⁷ Barry P. British Ballads from Maine. New Haven, 1929.

лорного общества Западной Вирджинии и школьники-волонтеры. 29 из 446 песен были опубликованы вместе с мелодиями⁵⁸.

К концу 1920-х годов ученые не только осознали необходимость сохранения и изучения богатых и разнообразных музыкальных традиций США, но и сделали в этом направлении первые шаги⁵⁹. В 1928 году в Библиотеке Конгресса был открыт Архив американской народной песни. Первым ее представителем стал Р. Гордон — музыковед из штата Мэн, сотрудничавший с гарвардскими профессорами, бывшими учениками Ф. Чайлда. С 1923 по 1927 год он записывал песни с помощью портативной цилиндрической машины и публиковал статьи о народной музыке. Его интересовали песни разных жанров, регионов и этнических групп. Гордон поставил перед собой цель проследить этапы развития народной музыки и собрать именно американскую коллекцию, в которой ярко проявили бы себя национальные и региональные особенности народной музыки США.

В 1920-е годы круг почитателей и знатоков народной музыки Америки постепенно расширялся благодаря фонографическим записям и радиопрограммам. С 1922 года радиостанции в Атланте и Форт-Уэрте начали транслировать музыкальные передачи, на которых выступали местные певцы и фиддлеры, с 1925 года в радиозифре проходили «сельские праздники» с народной танцевальной музыкой⁶⁰. В 1930-е по радио передавались концерты певца и исполнителя на банджо «Дядюшки Дэйва» Мейкона, позднее особую популярность получила радиопрограмма «Grand Ole Opry» («Грэнд оул опри»)⁶¹.

В 1923–1924 годах вышли в свет одни из первых коммерческих грамзаписей народной музыки — это были песни и инструментальные наигрыши в исполнении фиддлера из Атланты Джона Карсона. Пластинки с песнями «Маленькая старая хижина у дороги» и игрой Карсона быстро разошлись (причем в первую очередь их раскупили рабочие и фермеры), и владелец фирмы грамзаписи Р. Пир начал искать новых музыкантов. Летом 1927 года он путешествовал по Вирджинии, где познакомился с семьей Картер — Элвином (1891–1960), его женой Сарой (1898–1979) и невесткой Мейбелл (1909–1979). Они пели старинные баллады и песни Аппалачского региона и аккомпанировали себе на гитарах и автоарфе. В 1920–1940-е годы было выпущено около 300 пластинок с записью

⁵⁸ Cox J. Folk-Songs of the South / Collected under the Auspices of the West Virginia Folklore Society. Cambridge, 1925.

⁵⁹ В 1920–1940-е годы были опубликованы сборники песен Новой Англии (Barry P. British Ballads from Maine. New Haven, 1929; Flanders H., Brown G. Vermont Folk-Songs & Ballads. Brattleboro, 1932; Linscott E. H. Folk Songs of Old New England. New York, 1939), Восточного Побережья и Юра (Cox J. Folk-Songs of the South / Collected under the Auspices of the West Virginia Folklore Society. Cambridge, 1925; South Carolina Ballads, with a Study of the Traditional Ballad of Today / Collected and edited by R. Smith. Cambridge, 1928; Davis A. K. Traditional Ballad of Virginia. Cambridge, 1929; Hudson A., Herzog G. Folk Tunes from Mississippi. New York, 1937; Eddy M. O. Ballads and Songs from Ohio. New York, 1939; Kerson G. Pennsylvania Songs and Legends. Philadelphia, 1949) и других регионов страны.

⁶⁰ С 1925 года местные радиостанции включали в свои программы музыку кадрили и других сельских танцев, популярных в то время в Америке. Еженедельная передача радиостанции WSM была посвящена традиционной музыке горных районов США — народным песням и танцам.

⁶¹ Англ. Grand Ole Opry — радиопрограмма музыки кантри, которая с 1927 года ведется из концертного зала «Оприленд США» в Нэшвилле (штат Теннесси). С 1925 года транслировала сельские танцы, в 1940-х годах стала общенациональной программой на канале NBC. В 1950 году при участии «Короля музыки кантри», певца, скрипача и композитора Р. Экьюфа превратилась в популярное шоу, сделавшее Нэшвилл центром музыки кантри, в котором был построен тематический парк и концертный зал, посвященный этому стилю.

музыки в исполнении Картеров. С 1927 по 1941 год члены семьи участвовали в радиопередачах, много выступали в разных штатах Америки. Созданные самим Элвином Картером песни и инструментальные мелодии издавались в нотах в виде небольших музыкальных пьес. Исполнительский стиль семьи Картер был популярен больше полувека. Характерную манеру игры Мейбелл впоследствии копировали многие представители «блюгрэсс» и кантри.

Сара Картер пела и аккомпанировала себе на гитаре (иногда — гавайской стальной гитаре), ограничиваясь простыми аккордами и арпеджио; Мейбелл на трех низких струнах гитары играла вокальную мелодию в унисон с голосом или в октаву, а на трех верхних — ритмически разработанные аккордовые фигурации и «ударные» звуки. В припеве Мейбелл и Элвин присоединялись к Саре. В мелодиях песен, исполняемых Картерами, преобладают диатонические (изредка — пентатонные) лады, мажорные и минорные тональности. Гармонический язык их песен был прост: мелодии поддерживались тоническим, доминантовым и субдоминантовым трезвучиями.

«Лесной цветок»⁶²

Oh, I'll twine with my ming - les and wav - ing black hair. With the ros - es so red and the lil - ies so fair; And the myr - tle so bright with the em - er - ald dew, The pale and the lead - er and eyes look like blue.

Картеры пели народные баллады британского («Погружаясь в одинокое море») и американского («Поезд один сорок три») происхождения, народные и авторские лирические песни («Дом пожилой леди», «Разбитый бродяга», «Лесной цветок», «Я не могу быть твоим любимым») и популярные песни в стиле «Тин Пэн Элли» («Алло, телефонистка, дайте мне небеса»). Из поколения в поколение Картеры выучивали песни и наигрыши на слух, сохранив устную музыкальную традицию. Излюбленной песенной формой Картеров была форма, состоящая из трех куплетов, чередующихся с припевом, характерная для популярной песни конца XIX — начала XX века.

В августе 1927 года Р. Пир записал пение и игру еще одной звезды музыки кантри — Джимми Роджерса (1897–1933) по прозвищу «Поющий кондуктор»⁶³. Роджерс пел и сочинял ковбойские, лирические и драматические пес-

⁶² Пример взят из книги: Hamm C. Music in the New World. P. 469.

⁶³ Роджерс родился в Миссисипи, долгое время работал на железной дороге в Вирджинии, странствовал и выступал с концертами в городах Луизианы, Флориды, Северной Каролины, Техаса и Аризоны, участвовал в радиопередачах и театральных постановках, в Вашингтоне вел свою собственную музыкальную радиопередачу. В 1929 году поселился в Техасе, где жил до 1933 года. Певец был настолько популярен, что после его смерти для установления памятника в его родном городе Меридиане собралось 30 тысяч поклонников. За исполнение ковбойских песен в 1931 году Роджерс был удостоен звания «Техасский рейнджер».

ни, среди которых самыми известными стали композиции «В ожидании поезда», «Лунный свет и облака» и «Когда цветет кактус». Овладев гитарой и банджо, он учил наизусть традиционные баллады, танцевальные мелодии и инструментальные наигрыши, многократно прослушивая грампластинки с записями народной музыки. В юности он не только приобщался к музыкальному фольклору, но и с удовольствием посещал шоу менестрелей, увлекался популярными песнями «Тин Пэн Элли», которые составили основу его репертуара. Он был одним из первых исполнителей кантри, ставших полупрофессионалами, обучаясь игре через прослушивание музыки на фонографе. На одной из первых пластинок Роджерс записал несколько популярных песен «Тин Пэн Элли» и авторских песен в стиле «хилбили» («Последний рейс Бена Дьюбери» о железнодорожной аварии, «Далеко за горой» К. Харрела, «Блюзовый йодль» собственного сочинения и другие). После выпуска этой пластинки Роджерс стал звездой музыки «хилбили» и с 1927 по 1933 год записал более сотни песен в студиях Нью-Йорка, Атланты, Голливуда, Далласа, Сан-Антонио, Луисвилла и Нового Орлеана.

Песенному стилю Роджерса свойственны мягкий и приглушенный тембр голоса, свободное метрическое построение мелодий, импровизационно-орнаментальное завершение фраз и куплетов и наличие интонационно-гармонических особенностей блюза. Эти качества проявляются в большей мере в 13-ти «Блюзовых йодлях», написанных самим Роджерсом. Они построены на основе 12-тактового периода с характерной для блюза гармонической последовательностью; в некоторых также использован блюзовый лад. Роджерс пел йодлем в сопровождении гитары, играя на ней несложные аккорды, порой, не подходящие звукам мелодии. Йодль был главным признаком исполнительского стиля Роджерса, хотя йодль использовали и другие певцы, выступавшие до него. Впоследствии йодль Роджерса копировали многие исполнители музыки кантри. В ансамблях с другими музыкантами Роджерс пел под аккомпанемент фиддла, банджо и гавайской стальной гитары с характерными для нее скользящими интонациями. Нередко Роджерс выступал с джаз-бэндами и исполнял композиции в стиле «диксиленд».

В начале 1930-х годов на музыкальную сцену выступил Джин Отри — автор и исполнитель ковбойской песни и музыки кантри. Изучив большую часть репертуара Роджерса и овладев йодлем, Отри начал выступать перед публикой, сделал несколько записей в студиях Нью-Йорка и Чикаго, принял участие в нескольких радиопередачах. Он представлялся «Поющим ковбоем Оклахомы» и в своем творчестве развивал традиции сельской англоамериканской музыки Юго-Запада США. Например, его песня «Смерть матери Джонс» (1931) была написана в стиле старинной народной баллады с характерной для нее куплетной формой и пелась гнусавым голосом, каким когда-то пели в Южных Аппалачах. С 1934 по 1950-е годы Отри снялся в более чем сотне вестернах, исполняя роли ковбоев и положительных героев, твердо сидящих в седле и борющихся за справедливость. Почти во всех фильмах он играл на гитаре и пел народные и авторские ковбойские песни, в том числе собственного сочинения. Нередко для киновестернов ковбойские песни и музыку в стиле кантри писали коммерческие композиторы, получившие профессиональное музыкальное образование (например, Билли Хилл), поэтому в голливудских фильмах 1930-х годов музыка кантри порой звучала в исполнении симфонических оркестров.

Под воздействием голливудской эстетики музыка кантри все больше и больше сближалась с популярной музыкой «Тин Пэн Элли», как это происходило в творчестве группы «Сыны пионеров», куда входили композитор Боб Нолан, музыкант и актер Рой Роджерс и Тим Спендер. В создании и исполнении песен они ориентировались на традиционную англоамериканскую балладу в стиле «хилбили», но вскоре переезд в Голливуд и успех в кино заставили их писать развлекательные, незатейливые, легко воспринимаемые публикой песенки. Такие же «приглаженные» и лишенные «несовершенств» народной музыки ковбойские песни исполнял Вудвард Риттер, получивший классическое музыкальное образование и сыгравший в 78-ми голливудских вестернах. В 1940–1950-е годы авторы популярной музыки писали для него ковбойские песни. Именно в эти годы возник термин «кантри-вестерн», обозначавший как традиционную музыку кантри и «хилбили», так и современные ее виды, смешанные с поп-музыкой и джазом.

В 1933 году руководителем Архива американской народной песни был назначен Джон Ломакс. Он и его сын Алан Ломакс сыграли важнейшую роль в сохранении, изучении и пропаганде народной американской музыки. Уроженец Техаса Джон Ломакс испытывал глубокий интерес к музыке афроамериканцев, старинным балладам и ковбойским песням. Закончив в 1907 году Гарвардский университет, Ломакс в течение нескольких лет собирал ковбойские песни и в 1910 году опубликовал свою знаменитую коллекцию «Ковбойских песен и других баллад фронта»⁶⁴. Став избранным президентом Американского фольклорного общества, Ломакс путешествовал по стране и читал лекции. В 1932 году Ломакс начал собирать материал для будущей книги «Американские баллады и народные песни», и с этой целью уговорил сотрудников Библиотеки Конгресса отдать ему на временное пользование электрическую записывающую машину, благодаря которой он заметно пополнил Архив американской народной песни сотнями записей пения и игры народных музыкантов на фиддле, банджо, гитаре, добро⁶⁵ и других инструментах.

Огромный исследовательский опыт Ломакса показал, что самыми малоизученными оставались народные песни чернокожих американцев. Они-то и стали главным объектом его внимания во время экспедиции, в которую он отправился летом 1933 года вместе со своим 18-летним сыном Аланом, студентом Техасского университета. В поисках афроамериканских музыкантов, которые не соприкасались бы с традициями белых, Ломаксы посещали расположенные на Юге исправительные колонии и тюрьмы, поселки лесозаготовок и фермерские общины. Ломакс описывал один из интересных случаев: в момент падения на землю с оглушительным треском и гулом спиленного дерева он услышал возглас негра-лесоруба, и этот возглас Ломакс назвал «музыкой, полной мистической тоски и печали»⁶⁶, вызванной гибелью живого существа. Ученый убедил негра снова спеть им «реквием падающей сосне», чтобы записать его голос.

⁶⁴ Lomax J. A. *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*. New York, 1910.

⁶⁵ Добро — стальная шестиструнная гитара с металлическим резонатором, встроенным в деревянный корпус. Изобретена в США братьями Допера, давшие ей свое имя — Do[pera] Bro[thers]. Была популярна в ранней музыке «хилбили». Музыкант мог извлекать на добро скользящий звук с помощью пластинки, прижатой к струнам.

⁶⁶ Цит. по: Crawford R. *America's Musical Life*. P. 610.

В 1930-е годы работа Архива американской народной песни поддерживалась государственной программой по изучению фольклора США, и Алан Ломакс, назначенный главным членом Архива, вместе с другими музыкантами отправился в экспедицию в штаты Кентукки, Огайо, Мичиган, Индиана и Вермонт. Результатом его работы стали сборники песен и баллад, охватывающие самые разные жанры и стили исполнения народной вокальной и инструментальной музыки. Особый интерес у него вызывали трудовые песни и выкрики негров, которые он считал наиболее древними формами народной музыки афроамериканцев.

Ломакс работал в самые трудные периоды истории Америки — период Великой депрессии и Второй мировой войны. Нелегко пришлось и музыке кантри, когда многие популярные исполнители, не выдержав экономических потрясений, прервали свою музыкально-исполнительскую карьеру. Обращение к народной музыке стало актуальным в связи с движением национального возрождения и единства и ростом патриотического духа, последовавшим после пережитых людьми серьезнейших социально-политических перемен. Народная песня играла важную роль в разного рода движениях и меропрятиях. На одном из них Ломакс познакомился с народным певцом Вуди Гатри⁶⁷. В марте 1940 года в нью-йоркском театре Форрест прошел концерт в пользу фермеров-переселенцев. Идея концерта возникла после выхода в свет романа Дж. Стейнбека «Гроздь гнева» (1939), рассказывающего о бедах фермеров, живших на Западе США. Все участники были народными музыкантами из штата Кентукки — это сам Гатри, Джош Уайт, Ричард Дайер-Беннет, квартет «Золотые ворота», Хадди Ледбеттер по прозвищу «Свинцовое брюхо»⁶⁸, Алан Ломакс и его сестра Бесс и «Тетушка Молли» Джексон.

Уроженец Оклахомы, Вуди Гатри был человеком талантливым во многих отношениях: плодовитый писатель, поэт и композитор, певец и гитарист с подросткового возраста зарабатывал себе на жизнь в качестве рабочего и уличного певца, бродяжничал и колесил по всему штату, а в 1937 стал звездой шоу-программы на лос-анджелесской радиостанции KFVD. По словам Ломакса, Гатри пел народные песни «в старомодном стиле, высоким и гнусавым голосом»⁶⁹. Гатри написал или аранжировал более 1000 песен, посвященных событиям и последствиям Великой депрессии, засухе «Пыльного котла»⁷⁰, зако-

⁶⁷ Вуди Гатри (1912–1967) — композитор и исполнитель, чьи песни и стиль игры на гитаре оказали влияние на современную музыку США. Основоположник разговорного блюза. Его «Баллады пыльных бурь» («пыльные бури» — название засушливых районов на Западе США) посвящены страданиям и мужеству простых людей, противостоящих стихии. В период Великой депрессии ездил по стране, выступая перед семьями переселенцев и поденщиками «оуки» (так называли странствующих рабочих из Оклахомы). Некоторые песни Гатри звучат в фильме «Гроздь гнева» по роману Дж. Стейнбека (1940, реж. Дж. Форд). Самые известные его композиции — «Пастбища изобилия», «Плыи, Колумбия», «Плотина Гранд-Кули», «Эта земля — твоя земля».

⁶⁸ Хадди Ледбеттер по прозвищу «Свинцовое брюхо» (1888–1949) — бродячий музыкант, исполнитель народных песен. В 1934 году встретил Ломаксов, с которыми в течение 15 лет ездил по стране, собирая и исполняя народные песни. Выступал на концертах, где пел и играл на двенадцатиструнной гитаре. Многие записи его песен хранятся в Библиотеке Конгресса.

⁶⁹ Цит. по: Crawford R. America's Musical Life. P. 613.

⁷⁰ «Пыльным котлом» называют засушливые районы на Западе США. Пыльные бури 1933–1935 годов, прошедшие в штатах Канзас, Колорадо, Оклахома, Нью-Мексико и Техас, оставили тысячи фермеров без средств к существованию, и в период Великой депрессии они пополнили ряды безработных. Трагические последствия пыльных бурь описаны в романе Стейнбека «Гроздь гнева» и многочисленных песнях Гатри, записанных на пластинку «Баллады пыльных бурь».

нопроекту «Нового курса» Рузвельта. Свои песни автор исполнял на пикетах, маршах и митингах протеста. Репертуар Гатри был огромен. В целях его расширения и усовершенствования своего исполнительского стиля Гатри еще в молодости слушал радиопрограммы и грампластинки с записями пения и игры сельских музыкантов и выучивал услышанное. Собственную манеру вокального интонирования он выработал, увлекаясь блюзом. Приехав в Вашингтон по приглашению Ломакса, Гатри записал несколько десятков баллад для Архива американской народной песни.

Гатри был одним из тех авторов и исполнителей песен, кто выразил в музыке боль и страдания людей в период Великой депрессии, и продолжил традицию песен протеста, занявшей в последующие годы важное место в американской культуре. Аудитория музыки кантри расширяется с Юга на Юго-Запад и Средний Запад, охватив штаты Техас, Оклахома, Миссури, Арканзас, Калифорния, Индиана, Иллинойс, Огайо, в которых большую часть населения составляли иммигранты с Британских островов — носители традиций народных баллад, лирических песен и мелодий для фиддла, из которых когда-то выросла «хилбили». В Вашингтоне Гатри познакомился с молодым музыкантом Питом Сигером⁷¹, работавшим в Архиве американской народной песни. Его отец — Чарлз Сигер и мачеха — Рут Кроуфорд-Сигер — были композиторами-модернистами, участвовали в фольклорных экспедициях, записывали и нотировали народные мелодии, собранные Ломаксами для Архива. Не окончив Гарвардский университет, Пит бросил учебу, увлекшись игрой на банджо, которое он освоил самостоятельно, слушая грамзаписи. Первое выступление Сигера состоялось в тот же вечер 1940 года: баллада в его исполнении была хорошо воспринята публикой.

Сигер считал, что народная музыка наиболее точно и искренно выражает социально-политические взгляды и происходящие в стране события, представляя собой полную противоположность легкой развлекательной музыке «Тин Пэн Элли» и Бродвея. Сигер, Гатри и другие члены группы «*Almanac Singers*» устраивали в Нью-Йорке еженедельные музыкальные собрания, выступали на политических митингах и по радио, записывали альбомы песен. «*Almanac Singers*» назывались первой городской народно-песенной группой, целью которой было «возвращение людям песен рабочих»⁷². Музыканты выступали для широкого круга слушателей, и их политические взгляды, отражающиеся в песнях, разделяли многие люди.

На 1940–1950-е годы приходится кульминационный период расцвета творчества певца, композитора и скрипача Роя Экьюфа (1903–1992), продолжившего традиции Картеров и Роджерса и получившего звание «Короля музыки кантри». Экьюф выступал с группой «Парни из Смоки Маунтин» («*Smoky*

⁷¹ Пит Сигер (р. 1919) — исполнитель народных песен, фольклорист, поэт и композитор. В 1938–1940 годах участвовал в фольклорных экспедициях Ломаксов, собирая баллады, блюзы, спиричуэлы, песни рабочих и фермеров, танцевальные мелодии. Аккомпанировал себе на банджо. В 1940 году в составе группы «*Almanac Singers*» пел антифашистские и политические песни о войне и мире, выступал в войсках во время Второй мировой войны. К концу 50-х выступал на радио и телевидении, записал более 50-ти альбомов. Выступал на концертах, фестивалях народной музыки, принимал участие в экологическом движении и движении за гражданские права. В 1994 году был награжден Национальной медалью за достижения в искусстве. Сигер был в СССР (1964, 1974).

⁷² Цит. по: *Crawford R. America's Musical Life*. P. 617.

Mountain Boys»⁷³) и записал такие хиты, как «Огромная рябая птица», «Драгоценный камень» и «Уобашское ядро»⁷⁴. С 1938 года Экьюф еженедельно принимал участие в радиопрограмме «Грэнд оул опри», сделав ее популярной, а также сам вел передачи; во время Второй мировой войны выступал перед солдатами; в 1942 году вместе с автором-песенником Ф. Роузом создал звукозаписывающую фирму, ставшую крупнейшей студией музыки кантри. Экьюф писал и исполнял музыку кантри до 1960-х годов, придерживаясь стиля традиционных баллад и песен.

Большую часть репертуара Экьюфа составляли написанные им или адаптированные куплетные баллады, лирические и религиозные песни, тексты и мелодии которых представляли собой варианты или обработки народных первоисточников или просто заимствовались из англоамериканских баллад, хорошо известных певцу благодаря его увлечению творчеством Картеров и других народных музыкантов. Экьюф пел популярные народные баллады, варьируя старинные мелодии и подбирая к ним новые слова. Музыкант старался сохранить, а в собственных песнях — воссоздать присущие народной балладе черты и композиционные особенности: повествовательность, куплетный принцип построения, мелодию с дугообразной линией развития, форму квадратного периода, состоящего из двух предложений. Исполнительский стиль Экьюфа был традиционен для народной музыки США и «хилбили» 1920–1930-х годов: он пел гнусавым тонким голосом в высоком регистре в сопровождении фиддла, гитары или добро с характерным для него скользящим звуком, до сих пор служащим ярчайшим признаком музыки «кантри-вестерн».

Дальнейшее развитие музыка кантри получила в творчестве таких исполнителей, как «Крестьянский парень из Теннесси» Э. Арнольд (р. 1918), последователи Роджерса «Хэнк, поющий рейнджер» Сноу (р. 1914) из Новой Шотландии и техасец Э. Тубб (1914–1984), певшие йодлем и выступавшие с народными балладами об исторических и трагических событиях, лирическими и религиозными песнями; К. Уэллс (р. 1919) из Нэшвилла, Х. Уильямс (1923–1953) из Алабамы, Дж. Кэш (р. 1932) из Арканзаса и многие другие. Они выпускали альбомы, выступали в «Грэнд оул опри», давали концерты по всей стране, сопровождая свое пение игрой на традиционных для «хилбили» фиддлах, гитарах и добро, а также инструментах джаз-бэндов и симфонических оркестров, соединяя кантри с иными музыкальными стилями.

В XX веке народная американская музыка развивалась в условиях небывалого стилистического многообразия и тесного контакта между разными музыкальными культурами, порой, несоотносимыми друг с другом. Народная песня, процветавшая в сельских общинах США в начале столетия, завоевала сердца городской молодежи среднего класса, выражая мысли и чувства современной Америки. Музыка кантри, сформировавшись на основе англоамериканской народной баллады и песни, в 1930–1940-е годы впитала в себя некоторые жанрово-стилистические черты популярной музыки «Тин Пэн Эли» и

⁷³ Грейт Смоки Маунтин — название национального парка и живописного горного хребта с долинами, окутанными голубоватой дымкой, в системе Южных Аппалачей, расположенного на западе Северной Каролины и востоке Теннесси.

⁷⁴ «Уобашское ядро» — известная народная песня о мчащемся поезде, который уносит бедняков прочь от их бед и несчастий. Авторство приписывается А. Картеру.

джаза. Во второй половине XX века, выступив на первый план, поп- и рок-музыка в разных ее проявлениях направила развитие народной музыкальной культуры США в новое русло.

1.2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИНДЕЙЦЕВ СЕВЕРНОЙ АМЕРИКИ

Индейцы Северной Америки прошли сложный путь социального и культурного развития. Около 25 тысяч лет назад их предки переселились из Азии на американский континент, образовав несколько сотен племен, занимавшихся преимущественно охотой, рыболовством и земледелием⁷⁵. С XVII века в Северную Америку начали приезжать европейцы. Они стремились превратить местных жителей в рабов и сталкивались с жестоким сопротивлением. В результате конфликтных столкновений между колонизаторами и аборигенами многие индейские племена были частично или полностью уничтожены. Трагические страницы истории индейцев Северной Америки как в зеркале отразились в их музыкальной культуре, песнях, танцах и преданиях. Сохранилось много легенд о мужественных вождях Понтиаке, Текумсе, Сидящем Быке, Ункасе и других.

В XIX веке европейские иммигранты заставляли индейцев уходить на бесплодные земли и заключали в резервации. Часть индейцев интегрировалась в американское общество. В XX столетии они стали переселяться в крупные города и получать образование. В результате тесного контакта между белыми и краснокожими, индейцы усваивали некоторые европейские традиции, а переселенцы — традиции коренных жителей Америки. Так, пенсильванские квакеры приобщали аборигенов к христианской культуре, приглашая их на церковную службу, во время которой звучали духовные гимны, основанные на известных индейцам мелодиях.

Ученые отметили, что к началу XX века осталось около 200 индейских племен⁷⁶. Законодательные акты, касающиеся индейцев, были утверждены лишь во второй половине XX столетия. В 1968 году был принят закон о гражданских правах индейцев, в 1972 — закон об образовании индейцев и в 1975 —

⁷⁵ Индейцы Северной Америки обитали преимущественно в шести регионах страны — в восточных лесах и на побережье Атлантического океана (Джорджия, Пенсильвания, Нью-Йорк, Огайо, Индиана, Северная и Южная Каролины); в прериях (Небраска, Айова, Канзас, Арканзас, Техас, Оклахома, Дакота, Висконсин); в районе Великого бассейна в штатах Запада Америки (Невада, Аризона, Юта, Колорадо, Айдахо, Орегон); на Юго-Западе (Аризона, Нью-Мехико, Южная Калифорния); Северо-Западе США (Северная Калифорния, Монтана); в Арктике (Аляска, Алеутские острова).

⁷⁶ Сохранившиеся к XX веку индейцы Северной Америки представляют шесть различающихся по языковому и культурному принципу групп. Главными из них являются три: 1) атапаскская (навахо, апачи, чайпевайи, кучины и другие племена, живущие преимущественно на Северо-Западе и в Канаде); 2) алгонкинская (включает племена чироки, сенека, онейда и другие, обитающие на Востоке Северной Америки); 3) ирокезская (онондага, кайюга, мохауки, онейда, гуроны и другие племена). На Юго-Востоке США существуют племена мускогской группы (чоктау, крик, чикасавы, семинолы и другие племена). В западных штатах и частично в Колорадо и Нью-Мексико живут племена шошонской группы (команчи, апачи, кайова). Одна из самых известных групп, говорящих на языке сиу (около 70 племен) обитает в прериях. Европейские колонисты сначала заселяли восточные районы Северной Америки и встречали преимущественно индейцев алгонкинской и ирокезской групп, что нашло отражение в языке, в частности, во многих географических названиях.

о самоопределении различных племен и их религиозной свободе, а также праве самостоятельно контролировать финансовую и образовательную системы. Постепенно индейцы включились в социальную жизнь страны и освоили гражданские профессии. Сейчас многие из них работают в государственных учреждениях и занимаются научной и общественной деятельностью.

Интерес к изучению жизни, нравов, обычаев и ритуалов индейцев среди антропологов, историков и культурологов возник только в XIX веке, но лишь на рубеже XX–XXI веков в Нью-Йорке (1989) и Вашингтоне (2004) были созданы музеи индейцев Северной Америки.

Музыкальная культура индейцев имеет устную форму бытования. Она тесно связана с системой верований, обычаями и ритуалами. Индейцы обожествляли явления природы, животных, растения и верили в духов. Так, индейцы алгонкинской группы называли верховное божество Манито или Маниту. Общаться с ним мог только шаман, занимавший в племени высокое положение. Шаман врачевал больных, руководил религиозными обрядами, предсказывал будущее. По преданию до своего рождения шаманы жили на небесах среди громов, от которых приобретали тайные знания. Гром указывал избраннику духов, когда и в каком месте он должен появиться и стать шаманом. В результате общения с духами шаман наделял магической силой амулет или священный узел, который индейцы носили постоянно: он служил залогом успеха и защищал их от болезней. Индейцы одухотворяли Мать-Землю, Черный Гром и Солнце. Светилу посвящено главное религиозное торжество — Праздник Большого Солнца, именуемый также индейским карнавалом. Для его проведения каждое лето индейцы прерий собирались вместе. Другими важными событиями в жизни индейцев были праздник Зеленой Кукурузы, Молитва Манито, Танец скальпирования врага. Наряду с религиозными ритуалами были распространены обряды, связанные с земледелием, охотой, рыболовством, вступлением в зрелый возраст, игры, бытовые песни и танцы. Все это нашло отражение в художественной культуре США.

Главными музыкальными инструментами у индейцев разных племен были барабан, бубен и трещотки разных видов. Барабан диаметром 30–60 сантиметров, обтянутый кожей, часто называли тамбурином. Цилиндрические, конические, двусторонние и двойные барабаны были популярны в восточной части США. Большие барабаны индейцы прерий использовали во время открытия фестивалей и праздников, а также обряда заклинаний знахаря: они ставили инструмент на землю, и несколько человек одновременно ударяли по мембране руками или мягкими палочками. Существовали также глиняные барабаны, в восточной части и в прериях — маленькие литавры, часто наполняемые водой, что создавало своеобразный шумовой эффект. Такой тип литавр был обнаружен в начале XX века среди индейцев племени пейоты. У индейцев северо-западного побережья получили распространение всевозможные деревянные коробки и палки. Инструменты, имитирующие крики животных (лающие и гаркающие звуки), бытовали у индейцев восточной части Америки. Апачи в качестве ударного инструмента использовали панцирь черепахи. Трещотки индейцы делали из рогов оленя, коры дерева, тыквы, скорлупы кокоса и даже костей врагов. Функцию шумовых инструментов выполняли различные скребки, скрежеталки, терки. В Аризоне их де-

ляли из кости, в восточной части — из дерева. Ударным инструментом служила и стиральная доска. С приходом европейцев индейцы стали использовать и металлические инструменты, например, колокола каскадного типа, популярные у апачей.

Флейта и другие виды духовых инструментов из дерева, тростника или камыша служили для исполнения мелодии и создания определенного звукового колорита и шумового фона. У флейты было от 3 до 6 отверстий. Индейцы играли также на дудках и свистках, подражающих пению птиц или звукам животных, например, рычанию буйвола. Форма инструментов, порой, соответствовала облику животного или птицы. Только один вид музыкального инструмента из семейства струнных смычковых существовал в Северной Америке до прихода европейцев — это киж-киж-дтхи, известный также под названием «скрипка навахо» или «фиддл апачей». Он использовался для сопровождения голоса. Музыкальные инструменты индейцы старались украсить, используя для этого самые разные материалы. Многие из них представляют великолепные образцы прикладного искусства.

Ритуалы и обряды индейцев сопровождались песнями и танцами. У индейцев сложились свои исполнительские традиции. У большинства племен принято напряженное гортанное пение, у некоторых — носовой и фальцетный тембры. Индейцы поют свободным и открытым звуком в среднем (у женщин) и низком (у мужчин) регистрах. Они используют атаки с придыханием, приемы глissандо, быстрого вибрато, скольжения голоса. Часто пение сопровождается красочными призвуками, шумом, гулом.

При всем многообразии жанров и стилей в вокальной музыке различных индейских племен можно выделить общие черты. Основу музыкальной культуры индейцев составляет сольная и хоровая песня, исполняемая в унисон или октаву. Часто фразы солиста и женского или мужского хора чередуются по антифонному принципу. В мелодии преобладает поступенное или волнообразное (так называемое «террасообразное») движение. Ладовая система вокальной музыки разнообразна: песням индейцев свойственна как пентатоника, так и диатоника. Мажорный и минорный лады появились в музыке индейцев под воздействием духовной и светской музыки европейских иммигрантов. Формы индейских песен преимущественно строфические; количество повторений строфы зависело от ритуального действия. Для текстов индейских песен, особенно ритуальных, знахарских и хороводных, характерны отдельные слоги, фонемы, гласные и согласные звуки, не имеющие смыслового значения. В песнях индейцы имитировали крики животных и птиц, что было связано с их поклонением природе. Многие обрядовые песни включали возгласы и выкрики⁷⁷.

Диапазон мелодий редко превышал октаву, поскольку песни были основаны преимущественно на тетрахордах, пентахордах и гексахордах ангемитонного типа. Для военных танцев и песен свойственны пентатонный лад и попевки, состоящие из большой секунды и малой терции.

⁷⁷ См. об этом: *Nettl B. Indians, American* // *The New Grove Dictionary of American Music*. P. 461.



В песнях вождей, обрядовых и других песнях встречается прием речитации на одном звуке:

«Любимая песня вождя»



«Возвращение с охоты»



Танцевальные песни характеризуют пунктирный ритм и синкопы:

«Танцевальная песня»



⁷⁸ Здесь и далее приводятся нотные примеры из собрания: International Library of Music for Home and Studio. V. 3. New York, 1934. P. 282–287.

Обряд оплакивания людей в индейской культуре имеет давнюю историю: церемония прощания сопровождается скорбной песней, в мелодии которой преобладают нисходящие интонации. В погребальных песнях, исполняемых во время ночного бдения около умершего, также встречаются пентатонные звукоряды:

«Погребальная песня»



Один из ритуалов под названием «Четыре ночных танца» включает танцевальные песни с выкриками, которыми завершается мелодия.

«Ночной танец»



«Ночной танец»



В музыке ирокезов, например, в «Песне-танце женщин», встречаются гemitонные звукоряды. В данном примере *g* эолийский включает VII ступень гармонического минора. В первой части мелодии ощутим ритм тустепа, во второй — вальса:

«Песня-танец женщин»



Для песен радости характерны пунктирный ритм и смена метра, а также сопоставление мажора и минора:



Ритм играет важную роль в музыке индейцев. Особой популярностью у них пользовались хороводные песни и танцы, главной особенностью которых являлся пунктирный ритм. Ритмическая пульсация нередко завершала строфы обрядовых песен; как правило, она поддерживалась игрой на ударных инструментах.

Исследованию музыки индейцев положило начало издание в 1845 году в Нью-Йорке одного из первых сборников индейских мелодий, гармонизованных Т. Хастингом⁷⁹. В работе над ним принимали участие музыкант из племени нарангасет Томас Коммук (1805–1855) и автор гимнов Томас Хастинг (1784–1872). Коммук записал 120 мелодий, систематизировал их и описал особенности вокального интонирования, характерные для индейцев. «Старый гимн индейцев»⁸⁰ и основанную на интонациях похоронного причитания песню «Сбосбони» из этого сборника Э. Макдоуэлл использовал в своих произведениях «Лесные эскизы» ор. 51 и «Индийская сюита» ор. 49.

Первое научное исследование музыки индейцев Северной Америки осуществил Теодор Бейкер, в 1880 году защитивший диссертацию в Лейпцигском университете. Он нотировал записанные на фонограф песенные мелодии индейцев и выявил стилистические особенности индейской музыки. Во второй половине XIX и начале XX века были проведены этнографические и фольклорные экспедиции и осуществлены фонографические записи музыки индейцев. В 1893 году Эллис Флетчер (1838–1923) опубликовала первую монографию о музыке племени омаха⁸¹. Собранная ею коллекция песен хранится в Библиотеке Конгресса. В 1907 году вышла в свет монография Наталии Кёртис, посвященная музыкальной культуре индейцев разных племен от Калифорнии до Восточного Побережья (цунни, омаха, сиу, команчи, навахо, крик, пуэбло и других)⁸².

В начале XX века деятельность американских фольклористов заметно активизировалась. Сборники песен и коллекции звукозаписей ныне хранятся в университетах Вашингтона и Нью-Йорка. В 1934 году в Нью-Йоркском университете было опубликовано 7-томное собрание, одна из глав которого посвящена

⁷⁹ Indian Melodies. By Thomas Commuck, a Narragansett Indian. Harmonized by Thomas Hastings. New York, 1845.

⁸⁰ История этой песни такова. Сын лесов племени нарангасет услышал эту мелодию как послание Бога. Этот гимн любили и индейцы и белые, которые использовали ее в своих религиозных гимнах.

⁸¹ Fletcher A. C. A Study of Omaha Indian Music. Cambridge, 1893.

⁸² Curtis N. The Indians' Book. New York, 1907.

анализу наиболее характерных мелодий индейцев. В ней представлены песни и танцы разных жанров: военные и охотничьи танцы, песни наречения именем, Праздника Зеленой Кукурузы, вождей племен, хороводные пляски и песни, знахарские заклинания и другие. Нотная запись помогает изучать музыку индейцев, но не передает ее характерных особенностей, а зачастую и искажает интонации и ритм. Безусловно, в XX веке многие обрядовые песни и танцы исчезли из жизни индейцев. Например, танец возвращения с охоты на бизонов, танцы скальпирования, знахарские песни, в прошлом звучавшие в среде коренных жителей Америки, утратили свое значение и стали лишь этнографическими образцами народной музыкальной культуры индейцев.

На рубеже XIX–XX веков некоторые американские композиторы вслед за А. Дворжаком с его симфонией «Из Нового Света» включали отдельные мелодические попевки и обороты индейской музыки в свои сочинения, участвовали в различных фольклорных экспедициях, собирали и записывали индейские песни. В то время американские композиторы видели путь создания национальной музыки в опоре на различные виды фольклора США, в том числе индейского.

Одним из первых обратился к индейскому фольклору американский композитор Артур Фаруэлл (1872–1952), ученик Э. Макдоуэлла и Дж. Чадвика. Он записывал музыку американских индейцев, ковбоев, афроамериканцев, основал издательство «Ва-Ван-Пресс»⁸³, публиковавшее ноты произведений американских композиторов. Фаруэлл широко использовал песенные индейские мелодии в своих пьесах. В 1905 году вышел в свет сборник «Народные песни Запада и Юга», в одной из композиций которого Фаруэлл претворил индейскую традицию подражания пению птиц. Среди других его сочинений — цикл фортепианных пьес на индейские мелодии «Впечатления от церемонии Ва-Ван племени омаха» ор. 21 (1905), пьеса «Пони»⁸⁴ (1905), «Военные танцы навахо», позднее включенные в «Индейскую сюиту», «Три индейские песни» (1908), «Четыре индейские песни» для хора а capella (1937). Индейские мелодии Фаруэлл гармонизирует диатоническими и альтерированными созвучиями. «Любовная песнь пожилого человека» (1901) А. Фаруэлла основана на мелодии песни «Be-thae wa-an», в которой преобладают нисходящие трихордные попевки.

Песня «Be-thae wa-an»

Ha haeha ha haeha haeha haeha thae ha tha ae ha tho-e. Um-ba e-dan ha ee - dan

hoo - we - nae ha ho ae ho wa tho hae thae ee - ha ha hae ho ha hae ho hae ha wae thae tho-e.

Um-ba ee-dan ha ee - dan hoo we nae ha ho ae ho nae tho hae.

⁸³ Ва-Ван (Wa-Wan) — один из важных ритуалов индейцев омаха в знак мира и сотрудничества.

⁸⁴ Пони — название индейского племени.

Flowingly ♩ = 140 to 96

p *dim.* *p*

p *poco rit.*

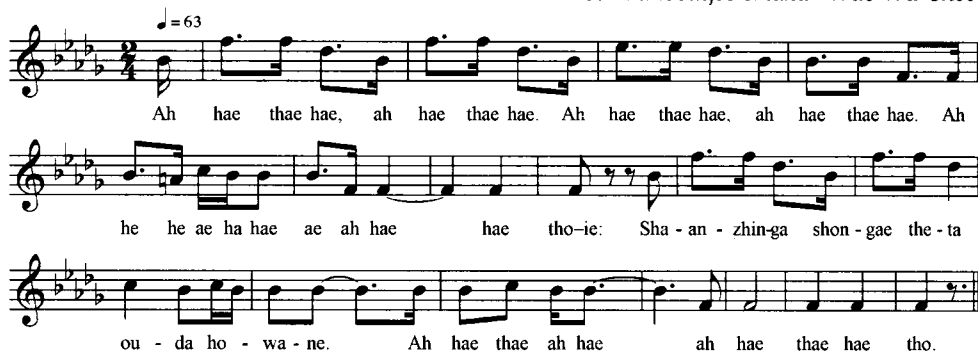
Американский композитор Харви Вортингтон Лумис (1865–1930), учившийся у А. Дворжака в Нью-Йоркской консерватории, творческое наследие которого представлено более чем 500 сочинениями в разных жанрах, также часто обращался к индейским мелодиям. Лумис создал вокальный цикл «Песни Краснокожих» ор. 73 (1903–1904). Один из номеров цикла — «Песня печали» создана на основе мелодии победной песни племени омаха «Wae-Wa-Chee»:

Х. Лумис. «Песня печали» (начало)

Lento M.M. ♩ = 96

f declamato *p lamentoso* *pp*

ben cantando *pp* *mp* *p*



Композитор Чарлз Кэдман (1881–1946) родился в семье известного в Америке создателя гимнов. Кэдман обучался теории, дирижированию, игре на органе и фортепиано. Познакомившись с собраниями Гилмора и Флетчер, он увлекся индейской музыкой. Вместе с Э. Флетчер Кэдман совершил экспедицию в резервации племен омаха и виннебаго, записав индейские песни. В 1913 году он выступил с серией лекций, посвященных традициям племен чироки и крик. С 1916 года Кэдман преподавал в различных музыкальных заведениях.

Кэдман писал преимущественно тональную музыку в разных жанрах, в том числе к кинофильмам студий Голливуд, Фокс и других. В некоторых сочинениях он использовал мелодии индейских песен, стараясь сохранить их интонационно-ритмические особенности. Наиболее известными сочинениями Кэдмана были «Четыре песни американских индейцев» ор. 45 (1909) и опера «Шеньюис, или Женщина по имени Робин» на сюжет из жизни индейской принцессы Краснокожих, поставленная в «Метрополитен-опера» в 1918 году. Одна из песен Кэдмана под названием «Луна освещает землю» на текст Н. Эберхарта основана на мелодии песни племени омаха из коллекции Э. Флетчер, в другой песне — «Возвращение Храбрых» (1912) слышны интонации победной песни племени омаха, которую ранее использовал Лумис в «Песне печали».

В начале XX века американские композиторы обращались к сюжетам из жизни индейцев. Кроме оперы Ч. Кэдмана были созданы и поставлены «Натома» В. Герберта (1911), «Пойа» (1910) А. Невина (после окончания Новоанглийской консерватории он провел некоторое время в резервации племени черноногих в Монтане, изучал их фольклор и претворял его в своей музыке), «Танец солнца» У. Хэнсона (1913), «Пылающая стрела» (1922) певицы и композитора М. К. Мур, «Последний из Могикан» (1916) П. Алена (по Ф. Куперу).

Культура индейцев привлекала внимание не только композиторов, но и художников, писателей, кинорежиссеров. Возникший в начале XX века в американском кинематографе жанр «вестерн» был тесно связан с образами аборигенов и повествовал о жизни и нравах Дикого Запада. В вестернах часто показывали сцены охоты на бизонов, столкновения белых с индейцами, проведения индейских обрядов. Режиссеры (Р. Уолш, Дж. Форд) включали лишь отдельные события из жизни индейцев в общую канву происходящего, однако подчеркивали трагизм положения коренных американцев, притеснявшихся колонистами, воссоздавали подлинную ситуацию освоения Запада — как обвинение американс-

кой политики на истребление индейцев. Одним из первых вестернов был «Крытый фургон» (1923), позднее были созданы «Большая тропа» (1931), «Дилижанс» (1939), «Осень чейеннов» (1964). Индейцы никогда не играли главных героев (вместо них это делали белые актеры) и участвовали лишь в массовых сценах.

В XX веке представители индейских племен принимали активное участие в развитии балета и модерн-танца. Так, Мария Толчиев выступала как в классических балетах, так и в модерн-танце. Некоторые сюжеты хореографических спектаклей строились на основе легенд индейских племен. Примером представления в стиле модерн-танца, основанного на мелодиях племени мохаук в сочетании с электронными звуками, служит балет «Здесь на земле» композитора Д. Куана и танцовщицы С. Смит, поставленный в 2007 году в Вашингтоне. Санти Смит — представительница мохаук, закончила Нью-Йоркский университет, получила степень мастера в области танца. Она была главным вдохновителем представления. Смит преподает в различных колледжах и университетах США и Канады, записывает оригинальные танцы индейских племен для документального кино и исторических серий американской музыки.

В настоящее время в некоторых штатах Америки проводятся ежегодные фестивали «Pow-wow», в которых звучат песни и танцы разных индейских племен. Эти представления демонстрируют не только музыкальную культуру индейцев, но и великолепное мастерство их прикладного искусства. Музыка коренных жителей Америки не оказала заметного влияния на формирование и развитие национальной американской культуры в целом, хотя в других ее областях, таких как балет, прикладные искусства, живопись, архитектура, скульптура индейцы внесли свой вклад.

1.3. АФРОАМЕРИКАНСКАЯ МУЗЫКА: СПИРИЧУЭЛ И ГОСПЕЛ

Начало XX столетия в музыкальной культуре афроамериканцев было ознаменовано так называемым «Черным Ренессансом»⁸⁵. Он был обусловлен широким распространением таких жанров афроамериканской духовной музыки, как спиричуэл и госпел.

Спиричуэл — негритянский религиозный гимн или так называемая «песня рабов», как правило, на духовный текст. Он возник во второй половине XIX столетия в результате синтеза африканских и англоамериканских музыкальных традиций. Со временем спиричуэл отделился от своей естественной среды — рабовладельческих плантаций и негритянских церквей. Чернокожие певцы стали выступать в маленьких кафе, варьете, мюзик-холлах. Под воздействием социальных условий традиция коллективного музицирования, в результате которого появлялись гимны, уходила в забвение. Будучи изначально хоровым жанром, спиричуэл существовал и в сольном виде, покорившем Европу в XX столетии. Со временем народные негритянские гимны стали обрабатывать и аранжировать музыканты-любители и профессионалы.

Музыкальный язык спиричуэла соединил в себе характерные черты африканских народных песен и протестантского хора. Негритянским песнопениям

⁸⁵ В других источниках — «Негритянский Ренессанс».

свойственна «скользящая» температура, где «рядом с правилами утвердившейся в Европе строго темперированной системы, используются интервалы меньше полутона»⁸⁶. «Подвижная» температура и «раскачивание» того или иного звука связаны с языковыми особенностями африканских народов. Рабы привозились в Соединенные Штаты в основном из Западной Африки — Бенина, Ганы, Гвинеи, Либерии, Нигерии, Сенегала, Камеруна. Языки, на которых говорят в этих странах, относятся к типу тональных, в которых смысл слова или фразы зависит от той или иной интонационной окраски. Их основу составляют ангемитонные, гемитонные, а также терцовые интонации. Отсюда — неповторимая манера негритянского пения с его ярко выраженным вибрато и глиссандо, повлиявшая на ладогармоническую систему афроамериканской музыки⁸⁷. Феномен «нечистого» интонирования возник также под воздействием эмоциональной экспрессии негритянской музыки и стал важнейшим ее стилистическим признаком.

В негритянской музыке некоторые ступени лада не совпадают со ступенями хроматической гаммы равномерно-темперированной системы. Исследователи выделяют три типа ступеней, встречающихся в ладах негритянской музыки: устойчивые, изменяющиеся и дополнительные⁸⁸. К устойчивым относятся I и V ступени лада, к изменяющимся — III и VII, к дополнительным — II, IV и VI.

Европейские этнографы называли спиричуэлы «варварскими мадригалами», при нотной записи песнопений сталкивались с трудностями и не избежали ошибок. В 1862 году член одной из этнографических экспедиций Л. Макким отмечал: «Трудно выразить характер негритянских баллад простыми нотами и знаками, странные горловые звуки, любопытные ритмические эффекты почти столь же невозможно зафиксировать в партитуре, как пение птиц или звучание Эоловой арфы»⁸⁹. Будучи неподготовленными к восприятию нетемперированной музыки, первые этнографы записывали негритянские песнопения, упрощая гармонию и ритм спиричуэла. Одна из первых экспедиций американских исследователей состоялась в 1867 году, и ее участники отметили необычайную музыкальность чернокожих рабов, их дар коллективной импровизации и красоту африканских песен.

Другим источником, повлиявшим на музыкальный язык спиричуэла, был протестантский хорал. Пение псалмов было любимым развлечением колонистов. Протестантский хорал в среде пуритан выполнял функцию не только духовной, но и светской песни. Со временем он превратился из строго церковного песнопения в «свободный» гимн⁹⁰. Ясная мелодическая линия, простейшие гармонические обороты, пентатоника, гомофонная фактура с элементами подголосочности — вот основные признаки пуританских гимнов, звучавших также и в среде черных рабов⁹¹. Пуританские гимны служили для

⁸⁶ Озеров В. Комментарии // Сарджент У. Джаз. М., 1987. С. 250.

⁸⁷ См. об этом: Конен В. Пути американской музыки. М., 1965. С. 91.

⁸⁸ См. об этом: Kingman D. American Music: Panorama. New York, 1978. P. 136.

⁸⁹ McKim L., Allen W., Ware C. Slave Songs of the United States. New York, 1867. P. 74.

⁹⁰ Конен В. Пути американской музыки. С. 30.

⁹¹ Одна из главных задач колонистов состояла в том, как управлять огромной массой рабов, ввезенных в Америку. Многие путешественники отмечали особую религиозность африканских народов. Будучи язычниками, они обожествляли явления окружающей среды. Главным рычагом воздействия на негритянских невольников в руках белых стала религия. Негры, принявшие христианство, допускались на воскресную службу, правда, для них в храме выделялись отдельные скамейки, помеченные буквами BW и BM («черные женщины» и «черные мужчины»). Наряду с другими членами общины рабы принимали участие в богослужении. Не зная нот, они сразу выучивали мелодии псалмов наизусть и повторяли их с мелодическими и ритмическими изменениями. Так как службы велись на

рабов первыми образцами европейской музыки. К священным текстам они добавляли свои стихи и рефрены, варьируя мелодию и ритм. Так, к концу XVIII столетия в афроамериканскую народную музыку проникли элементы протестантских хоралов.

Спиричуэл характеризуется такими особенностями, как *шауты*, *унисонные проведения* и *респонсорные переключки*. Отдельные реплики, достигая наивысшего эмоционального напряжения, переходят в так называемые «шауты» — выкрики. Это явление связано с традициями обрядовых песнопений языческой Африки и с трудовым процессом. По воспоминаниям протестантского священника Г. Сполдинга, впервые столкнувшегося с традициями негритянского богослужения, «по завершении религиозной части начинается очень своеобразное и впечатляющее представление “шаутс”, или религиозные танцы негров. Трое или четверо стоящих спокойно, хлопают в ладоши и отбивают ритм ногами, затем в унисон начинают петь одну из самобытных шаут-мелодий, в то время как другие ходят в один ряд по кругу, также присоединяясь к песне. Скоро те, кто находятся в кругу прекращают пение, другие продолжают с возрастающей силой и отбивают степ, соблюдая точный ритм музыки. Этот степ нечто среднее между шарканьем и танцем... В конце каждой строфы танцующие ненадолго останавливаются с легким приподом на последней ноте, а затем, выставив ногу вперед, начинают снова со следующего стиха»⁹². Шауты также тесно связаны с трудовыми песнями: четкий ритм выкриков обеспечивал синхронность действий во время работы на плантациях:

У. Л. Доусон. «Под Его опекой»

The musical score is for a four-part setting of the spiritual 'Under His Care'. It is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The lyrics are: 'I thank my Lord, I'm in His ka-ō, ka-ō, ka-ō.' The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The Soprano and Tenor parts have a melody that starts on a half note and moves in steps. The Alto and Bass parts provide harmonic support. Dynamics include forte (f) and piano (p). The piece ends with a piano (p) marking.

Унисонное проведение или октавные дублировки голосов служат важным выразительным приемом, в котором сконцентрировано огромное эмоциональное напряжение. Обычно унисоны появляются в кульминационные моменты музыкального развития. Так, в завершении спиричуэла «Гора Илии» в октавном удвоении звучит заключительная фраза — воззвание к пророку «О, Илия!»:

английском, голландском, испанском, французском языках, рабы выхватывали из текстов те слова и обороты, значение которых понимали, и составляли из них тексты для своих духовных песнопений. Наиболее способных из невольников стали специально обучать пению псалмов.

⁹² Chase G. America's Music: From the Pilgrims to the Present. New York, 1955. P. 223.

Wailing with Movement

legato

Oh E - li - jah, Oh

cresc.

rall. div.

E - li - jah.

ff

Freely

Oh, E - li - jah.

Другая характерная черта негритянских песнопений — респонсорный метод построения музыкального материала, который пришел непосредственно из африканской культуры. В негритянских песнях широко распространены переклички между солистом и хором или между различными группами хора. В основе формообразования песнопений лежит принцип чередования сольных вариаций и хорового рефрена⁹³. Сольный импровизационный эпизод может длиться любое количество времени, а хоровые ответы сопровождаются барабанной дробью, образующей четкую композиционную конструкцию, и имеют строгие временные ограничения. Кроме того, в спиричуэлах встречаются строфические (в том числе с трехстрочной строфой, характерной для блюзов) и другие песенные формы.

Выразительную роль в спиричуэлах играет ритм, напрямую связанный с танцевальностью как одним из основных свойств негритянской музыки. Танец для жителей Южной Африки имел огромное значение, был неотделим от быта, религиозных и праздничных церемоний. Английский музыкант Г. Рассел, присутствовавший в 1834 году на богослужении в негритянской церкви в штате Миссисипи, оставил в своих дневниках следующую запись: «Когда священник исполнил собственную версию псалма, хор начал петь так быстро, что первоначальная мелодия абсолютно исчезла — прекрасный старый напев псалма начал превращаться в разновидность негритянской мелодии, и превращение было столь внезапным, что на мгновение мне показалось, что не только хор, но и вся маленькая конгрегация готова начать танец, являющийся частью церковной службы»⁹⁴.

Исследователи отмечают несколько характерных ритмических особенностей жанра спиричуэл. Первая — это предпочтение двудольных размеров. Вторая — выделение музыкальных мотивов с помощью ударов, равномерно распределенных во времени. В связи с этим приемом Р. Ватерман использовал термин «ритм-метроном»⁹⁵. Эти удары встречаются как в вокальной, так

⁹³ Southern E. The Music of Black Americans. New York, 1971. P. 189.

⁹⁴ Цит. по: Chase G. America's Music. P. 219.

⁹⁵ Waterman R. Hot Rhythm in Negro Music // Journal of American Musicological Society. New York, 1948. P. 15.

Наряду с этим для спиричуэла характерен «четоточный ритм», когда движение шестнадцатых не прерывается за счет комплементарной ритмики голосов. Акценты образуют самостоятельный ритмический рисунок, играющий структурообразующую роль:

М. Хоган. «Гора Илиш»

div.
E-li-jahrock, shout, shout, E - li-jahrock, com - in'up Law - dy. E-li-jahrock, shout, shout, E

div.
E-li-jahrock, shout, shout, E - li-jahrock, com - in'up Law - dy. E-li-jahrock, shout, shout, E

E-li-jahrock, Oh Elijahrock, Elijah, (mf) Elijahrock, Oh Elijahrock, Elijah, Elijahrock, Oh E-li-jahrock, Elijah, Elijahrock, Oh E-li-jahrock, Elijah, rock, Elijahrock, Elijah rock, Elijahrock, Elijah rock, E-li-jahrock, Elijah rock, Elijahrock, Elijah

«Каждый раз я чувствую присутствие Духа»

[Every] time I feel the Spir-it, mov-ing in my heart, I will pray. Ev-ry time

Ever-y time I feel the Spir-it, in a my heart, yes, I will pray. Ev

Ever-y time I feel the Spir-it, in a my heart, yes, I will pray. Ev

Ever-y time I feel the Spir-it, in a my heart, yes, I will pray. Ev

Ever-y time I feel the Spir-it, in a my heart, yes, I will pray. Ev

В негритянской музыке часто используется прием «опережающих» либо «запаздывающих» синкоп⁹⁷, например, используемый в спиричуэле «Каждый раз я чувствую присутствие Духа». Сжатие музыкального времени распространяется не только на отдельные звуки, мотивы, фразы, но и на целые построения. Другой характерной особенностью является циклическое повторение пунктирного ритма. В дальнейшем этот принцип лег в основу регтайма, свои-

⁹⁷ Там же. С. 56.

ми истоками восходящего к народному танцу кейкуок⁹⁸. Нередко варьирование за счет смещения синкоп на разные доли такта позволяет достичь особой музыкальной выразительности.

Все перечисленные ритмические особенности свидетельствуют о том, что ритм в спиричуэле играет роль одного из главных формообразующих факторов музыкальной композиции.

Тексты спиричуэлов по своему происхождению делятся на две группы. К первой относятся повествования, главным источником которых служит текст Библии. В этих спиричуэлах точно определены место действия (р. Иордан, Египет, Вифлеем) и главный герой (Иисус, Моисей, Давид, Иоанн). Вторую группу составляют гимны духовного содержания, исполняемые от первого лица, в которых герой рассказывает о своих религиозных чувствах, о горе и радости, о надежде и сомнениях, о жизни и смерти.

Наибольшее распространение получила респонсорная поэтическая форма, в которой сольный стих чередуется с хоровым рефреном. В исполнении спиричуэлов участвовали те, кому текст был уже знаком, и те, кто слышал его впервые, поэтому именно поэтические рефрены позволяли десяткам людей присоединиться к общему музицированию.

Отдельные строки Евангелия так глубоко проникали в сознание чернокожих невольников, что в своих песнях они точно цитировали или пересказывали стихи Нового Завета. Так, спиричуэл «Плачущая Мария» возник по прослушиванию Евангелия от Иоанна: «А Мария стояла у гроба и плакала» (гл. XX, ст. 11).

«Плачущая Мария»

Может ли кто уподобиться
Плачущей Марии,
Призывающей Иисуса,
Ибо тьма — бесконечна!?

Может ли кто уподобиться
Плачущей Марии,
Призывающей Иисуса,
Ибо тьма — бесконечна!?

О, Слава, Слава,
Аллилуйя!
Слава, моему Господу.
Кто правит на небесах!

Тема смерти была одной из главных в религиозно-песенной культуре чернокожих. Широко представленная в жанре спиричуэл, она достигла кульминации своего развития, перейдя в тему Судного Дня. В духовных негритянских песнопениях важное место также занимал образ Христа, его жизни, страданий, смерти и воскрешения. В негритянских спиричуэлах образ реки Иордан стал

⁹⁸ Англ. cake-walk (буквально «шествие с пирогом») — народный танец североамериканских негров в темпе быстрого марша с синкопированным ритмом, распространенный во второй половине XIX века. Лучших его исполнителей было принято награждать пирогом, отсюда и название.

вторым по важности после образа Иисуса. Невольники представляли себя плывущими по Иордану к своему дому, к своей земле, нередко добавляя в текст яркие, выразительные образы, как в спиричуэле «Я стою на обрыве Иордана».

«Я стою на обрыве Иордана»

Я стою на обрыве Иордана
И вижу, что корабль приближается.
Я вижу, что он поднимает парус.

О, сестры и братья, — будьте готовы!
И воскликните: Слава Великому Богу!
Когда увидите, что корабль уже близко.

Но к какому бы сюжету ни обращались сочинители спиричуэлов, они стремились выразить в песне то, что происходит вокруг. Постепенно в тексты спиричуэлов проникали истории и сюжеты из непосредственной жизни рабов, и религиозные песни стали носить социальный характер.

Строгая система рифм в текстах спиричуэлов не сложилась, вероятно, потому, что песни рождались в процессе импровизации. Свободная фантазия автора могла добавлять к тексту новые и новые фразы, слова и речевые обороты и повторять их столько раз, сколько необходимо. В коллективном музицировании каждый из участников свободно импровизировал, не нарушая цельности и стройности общей композиции песни. Собиратель негритянских спиричуэлов Ф. Бремер, как и многие другие, отмечал, что строгая рифма встречалась крайне редко. При этом некоторые слова, фразы и линии появлялись вновь и вновь то в одной, то в другой песнях. Бремер назвал их «блуждающими» фразами и стихами⁹⁹. В спиричуэлах часто повторялись фразы-восклицания «Помоги мне, Господи!», «Царь Иисус!», «О, небеса!», «Аллилуйя!», «Слава!».

Поэтические стихи многих спиричуэлов стилистически напоминают английские баллады со структурой 3+1¹⁰⁰. Однако в отличие от баллад, где при повторении текста сохраняется и музыкальная фраза, в спиричуэлах каждая строка в основном строится на основе варьированной или новой музыкальной фразы. В других примерах четырехкратное повторение строки чередуется с троекратным (так называемый балладный метр):

«Иордан-река, успокойся»

Иордан — река, успокойся,
Иордан — река, успокойся,
Иордан — река, успокойся!
О Боже, мне успокоиться не дано.

Моя мама нашла покой на небесах,
Моя мама нашла покой на небесах,
Моя мама нашла покой на небесах,
О Боже, мне успокоиться не дано.

⁹⁹ Southern E. The Music of Black Americans. P. 193.

¹⁰⁰ См. об этом: Конен В. Пути американской музыки. С. 127.

В отличие от музыки, стихи не изменялись, не перерабатывались другими авторами, не корректировались этнографами, поэтому тексты спиричуэлов сохранились в относительно первозданном виде.

Начиная свой путь развития в XIX столетии, вскоре спиричуэл подвергся угрозе забвения. Во-первых, этот жанр, возникший в среде негров, служил горьким напоминанием американскому обществу о рабстве и унижениях, которые испытывали африканские невольники. Во-вторых, развитие спиричуэла приостановилось под влиянием белых американцев на систему образования и воспитания в США. Безусловно, негритянские религиозные песнопения продолжали исполняться в местных афроамериканских церквях и хоровых коллективах, разбросанных по всей стране. Однако от мощного движения, пропагандировавшего спиричуэл, так активно начавшегося во второй половине XIX столетия, не осталось и следа. Многие еще помнили фантастические выступления хора «Fisk Jubilee Singers», но со смертью его руководителя — Дж. Уайта они прекратились¹⁰¹.

Неизвестно, сколько бы продолжалось это забвение, если бы не знаменательная публикация в 1917 году сборника спиричуэлов для голоса и фортепиано «Глубокая река» блистательного негритянского композитора Гарри Берли (1866–1949) — аранжировщика спиричуэлов, составивших «золотой фонд» афроамериканского фольклора. Еще ребенком Берли слышал спиричуэлы в исполнении своего деда, бывшего раба, Гамильтона Уотерса. Выиграв в 26 лет стипендию на учебу в Национальной консерватории, Берли приехал в Нью-Йорк, где стал одним из лучших студентов А. Дворжака. Пик творчества Берли пришелся на 1910–1940-е годы — время активного сотрудничества с крупнейшими исполнителями спиричуэла. Берли старался сохранить этот жанр как важную составляющую национальной культуры США и подал пример многим американским композиторам.

Одним из первых черных исполнителей сольных спиричуэлов был знаменитый тенор Роланд Хейз (1887–1977), бывший выпускник Университета Фиск. Программу своих гастролей, прошедших в Англии в мае 1920 года, он составил целиком из спиричуэлов. Хейз считал, что исполнение спиричуэлов — его христианский долг. Он завоевал признание в Европе и Америке и стал первым негритянским певцом, который сотрудничал с Бостонским симфоническим оркестром.

Огромный вклад в популяризацию спиричуэлов также внесла певица меццо-сопрано Мариан Андерсен (1897–1993). Ее творческая деятельность охватывает всю первую половину XX века. Гастролируя в странах Европы, Африки, Центральной и Южной Америки, Азии, Австралии и Новой Зеландии, она исполняла спиричуэлы в одних концертах с произведениями классической музыки. Благодаря Андерсен в репертуар вокальной музыки вошли такие спиричуэлы, как «Небесный поезд», «Глубокая река», «Небеса, небеса», «Дайте мне Иисуса», «Мой Бог, какое утро», «Весь мир в его руках», «Господь — моя опора» и многие другие. Андерсен выступала с Бостонским, Филадельфийским и други-

¹⁰¹ В 1866 году состоялось открытие первого в США университета для негров — Университета Фиск (Нэшвилл, штат Теннесси), где весной 1871 года Джорджем Уайтом был организован смешанный хор «Fisk Jubilee Singers», в первый же год совершивший длительное турне по Северной Америке. Уайт был белым преподавателем университета, но ввел в репертуар хора негритянские религиозные гимны. Гастроли «Fisk Jubilee Singers» имели огромный успех и получили общественный резонанс. Далее последовали концерты в Германии, Швейцарии, Великобритании и России.

ми оркестрами США. Певица также гастролировала со знаменитым негритянским басом Полем Робсоном (1898–1976), который включал спиричуэлы в свой репертуар, унаследовав любовь к спиричуэлу от своего отца, бывшего раба.

В XX веке продолжились публикации спиричуэлов. Одним из первых были сборники Т. Феннера «Народные религиозные песни негров»¹⁰² и Дж. У. Уорка «Народные песни американских негров»¹⁰³. В 1926 году Дж. и Дж. Джонсон издали две «Книги американских негритянских спиричуэлов»¹⁰⁴, содержащие более 120 гимнов для голоса с фортепиано. В книгах есть разделы, посвященные стилистическим особенностям музыки и текста негритянских религиозных песен, а также мировоззренческим взглядам «негритянских бардов»¹⁰⁵. Немного позже, в 1940 году Дж. У. Уорк опубликовал сборник «Песни американских негров»¹⁰⁶, состоящий из 230 спиричуэлов, сопровождаемых аналитическими комментариями, касающимися основных жанровых черт гимнов. Особое значение в ней придавалось песням «Глубокая река», «Тихо качайся, сладкая колесница», «Дай мне Иисуса» и др.

Большую роль в развитии спиричуэла сыграл Натаниэль Детт (1882–1943) — композитор и дирижер, преподаватель института Хэмптон в Вирджинии и колледжа Беннет в Северной Каролине. Он создал «Хор института Хэмптон», выступавший с концертами в церквях и концертных залах США и в 1930 году осуществивший турне по Европе. Детт опубликовал сборники духовных песнопений, написал несколько теоретических работ¹⁰⁷. Другой композитор и дирижер — Френсис Холл Джонсон (1888–1970), сын преподобного Уильяма Джонсона, с детства воспитанный на спиричуэлах, выпускник Пенсильванского университета и Института музыкального искусства в Нью-Йорке — в 1928 году основал «Хор Холла Джонсона», исполнявший спиричуэлы в концертных залах страны. Эдвард Ботнер (1898–1981), преподаватель Техасского университета, также внес большой вклад в пропаганду спиричуэла. Он организовывал выступления хоровых коллективов в церковных общинах и на концертах. Свои наиболее известные аранжировки «Скоро ли мне это предстоит», «Ах, какой прекрасный город!» он опубликовал в сборнике духовной музыки «Человек из Назарета».

Нередко за аранжировку спиричуэлов брались музыканты, далекие от традиции афроамериканской музыки, чаще всего белые, и создавали партитуры, рассчитанные на самодеятельные коллективы. Эти аранжировки характеризуют примитивная фактура, гомофонно-гармонический стиль изложения, упрощенная ритмика. Первым, кто выступил против такого отношения к жанру духовной музыки, был негритянский композитор и дирижер Уильям Доусон (1898–1990) — автор «Народной негритянской симфонии» (1934), вслед за У. Г. Стиллом использовавший в своих сочинениях не только мелодии, заимствованные из негритянского фольклора, но и композиционные принципы музыки афроамериканцев. Ему принадлежат сотни хоровых аранжировок спиричуэлов, популярных в США до наших дней.

¹⁰² Fenner T. P. Religious Folk Songs of the Negro. Hampton, 1909.

¹⁰³ Work J. W. Folk Song of the American Negro. Nashville, 1915.

¹⁰⁴ Johnson J. W., Johnson J. R. The Books of American Negro Spirituals. New York, 1926.

¹⁰⁵ Термин «негритянские барды» впервые введен авторами указанной книги.

¹⁰⁶ Work J. W. American Negro Songs. New York, 1940.

¹⁰⁷ Dett R. N. Religious Folk-Songs of the Negro as Sung at Hampton Institute. Hampton, 1927; Dett R. N. The Dett Collection of Negro Spirituals. Chicago, 1936; Dett R. N. The Development of the Negro Spiritual. Minneapolis, 1936.

С 1948 года, когда был основан «Хор Роберта Шоу»¹⁰⁸, начинается новая волна развития хорового спиричуэла, повлекшая за собой значительный рост профессионального уровня исполнителей. Хор активно исполнял обработки У. Доусона. Многие композиторы писали хоровые спиричуэлы специально для этого коллектива.

Настоящей кульминации развитие спиричуэла достигло в творчестве блистательного негритянского композитора Моузеса Хогана (1957–2003) — уроженца Нового Орлеана, талантливое пианиста, дирижера, композитора и аранжировщика. Он получил прекрасное образование в престижных учебных заведениях США, таких как Джульярдская школа музыки, Консерватория в Огайо, Центр творчества в Новом Орлеане и Государственный университет в Ватон-Руж. Хоган начинал свою карьеру как джазовый пианист, выступал в клубах Нового Орлеана, дирижировал, глубоко изучал африканский фольклор. Прекрасное знание истоков джазовой музыки и блестящие исполнительские способности сразу привлекли к Хогану общественное внимание, и он стал сочинять на заказ. Свои первые спиричуэлы Хоган посвятил «Хору мальчиков» под управлением Ф. Брунелли: так появились гимны «Господь, я хочу быть христианином», «Я хочу поблагодарить тебя, Господь» и другие. Для хора Школы Дюка Эллингтона (джазовый негритянский институт в Вашингтоне) Хоган аранжировал самые известные спиричуэлы «Гора Илии», «Витва при Иерихоне», «Хорошие новости», «Каждый раз я чувствую присутствие Духа». Хоган создал множество новых аранжировок народных спиричуэлов, основал несколько хоровых коллективов, самым известным из которых стал «Певцы Моузеса Хогана» (1998), быстро получивший мировое признание, а также много выступал как дирижер с ведущими хоровыми коллективами США.

Хоган оставил после себя богатейшую коллекцию обработок спиричуэла для хора а саррелла и голоса в сопровождении фортепиано. Среди них — сборники аранжировок «Традиционные спиричуэлы» для смешанного хора, «Глубокая река» для голоса в сопровождении фортепиано и аранжировки, вошедшие в Оксфордский учебник спиричуэлов¹⁰⁹. Дискография Хогана огромна. Только за последние восемь лет своей жизни Хоган записал пять альбомов негритянских спиричуэлов. По сей день аранжированные им спиричуэлы звучат в США, Канаде, Дании, Англии и России.

Темы и образы, прочно закрепившиеся в народной негритянской религиозной музыке, позже перешли в новый жанр — *госпел*, продолживший традицию спиричуэла и также начавший свое развитие в афроамериканской церковной среде в середине XIX века. В первой половине XX столетия госпел стал жанром популярной музыки, сохранив свою связь с религиозной тематикой. Активное развитие этого жанра было вызвано множеством внешних факторов, таких как переселение бывших негров-рабов из сельской местности в города, а вместе с этим желание окунуться в звуки города, его песни и танцы, забыть о прошлом и веселиться под звуки джаза, регтайма, блюза. Неграм был нужен новый жанр духовной музыки, напоминающий старый добрый спиричуэл, но в то же время зажигательный и веселый.

¹⁰⁸ Роберт Шоу (1916–1999) — хормейстер, дирижер, аранжировщик, в 1948 году в Нью-Йорке основывший хор, которым руководил около 20 лет.

¹⁰⁹ Oxford Book of Spirituals / Ed. by M. Hogan. Oxford, 2002.

Госпел основан на респонсорном принципе формы, в которой эмоциональным возгласам черного проповедника отвечает коллективная импровизация паствы. На светских концертах это превратилось в свободную манеру общения певца-солиста и публики. Госпел очень выразителен и непредсказуем, он требует от исполнителей большой технической свободы, артистизма, умения импровизировать и общаться с публикой. В отличие от спиричуэла, относящегося к народной музыке устной традиции, госпел — преимущественно авторский вокально-инструментальный жанр.

В XIX веке госпел представлял собой авторские сочинения по мотивам духовных гимнов, написанных специально для богослужений или религиозных собраний. Свою индивидуальность госпел приобрел в первой половине XX столетия. Тесно связанный с блюзом, госпел часто исполнялся в сопровождении фортепиано или гитары. Более поздние коллективы ввели в свой арсенал полный набор медных духовых и электронные инструменты. Также характерным для госпела стало использование различных ударных инструментов (барабанов, тарелок, тамбуринов, треугольников).

1930-е годы ознаменовались массовым появлением различных госпел-хоров и госпел-групп при негритянских церквях. Центром этого движения стал Чикаго. Афроамериканцы, поселившиеся на Севере США, постепенно заняли маленькие магазинчики и подсобные помещения, оставшиеся бесхозными после нескольких лет Великой депрессии. В них-то и начали свое существование многочисленные протестантские общины, проводились богослужения и выступали госпел-ансамбли¹¹⁰. Постепенно госпел стал преобладать в негритянских церквях США, а спиричуэл, потеряв свое главенство, все более превращался в концертный жанр, и его можно было услышать в концертах или на светских вечерах.

В начале XX века госпелы начал писать Чарлз Альберт Тиндли (1856–1933) — священник методистской церкви. Гимны этого автора наследовали традиции церковной музыки афроамериканцев и представляли собой сольные, ансамблевые (дуэт, квартет) и хоровые композиции. Сочинения Тиндли служили образцами для молодого негритянского композитора Т. Э. Дорси, которому было суждено сыграть решающую роль в становлении госпела.

Ч. А. Тиндли. «Однажды»



¹¹⁰ Для приобретения или постройки своих церквей у негров просто не было средств.



Томас Эндрю Дорси (1899–1993) — сын баптистского проповедника и церковной органистки, рано приобщившийся к религиозной музыке. Свою карьеру он начал в Чикаго как эстрадный пианист, концертмейстер и композитор, работавший в жанре блюза. Он быстро завязал контакты со многими популярными исполнителями, активно записывался на студиях и регулярно выступал на радио и в концертах. В 1920–1930-х годах Дорси сотрудничал со многими знаменитыми музыкантами США. Став в 1921 году членом чикагской баптистской церкви, он начал сочинять и исполнять госпел. Поначалу его творчество вызвало недовольство, а зажигательные мелодии регтайма на духовный текст назывались кощунственными. Но впоследствии Дорси заслужит титул «отца музыки госпел», написав около восьмисот госпелов. Самые известные его песни — «Если вы видите моего Спасителя», «Я наблюдаю и жду», «Мое желание», «Старое судно Сиона», «Драгоценный Бог берет мою руку», «Найди меня, Господь», «День проходит», «Бог победит так или иначе», «Будет мир в долине», «Вскоре мы поймем это», «Когда я приложил все усилия», «Бог будет с тобой».

Т. Дорси. «Бог будет с тобой»



Музыка Дорси поддерживала людей в тяжелые годы Великой депрессии. Он считал основным назначением госпела заставить людей забыть о нищете, горе, унынии. Госпел давал людям надежду и помогал преодолеть жизненные невзгоды. Музыкально-стилистические приемы блюза заняли основное место в музыке Дорси. Активно используя рифф¹¹¹ или повторяющуюся ритмическую фразу, Дорси сблизил госпел с джазом.

В 1931 году в Чикаго Дорси организовал первый всемирный «Евангелический хор», с которым много гастролировал. Постепенно аналогичные коллективы стали возникать по всей стране, и назрела необходимость объединения их в одну

¹¹¹ Англ. riff — небольшая ритмическая фигура, часто служащая сопровождением к сольной импровизации в джазе.

конвенцию. Так в Чикаго в 1932 году был организован Первый хоровой союз Евангелия, и профессор Дорси был избран его президентом. В том же году он основал фирму по продаже звукозаписей и нотных изданий музыки госпел, созданной чернокожими композиторами США.

К 1940 году госпел получил широкое распространение по всей стране, заменив собой спиричуэл. Певица Сестра Розетта Тэйрп была первой исполнительницей госпела в светской обстановке. Вскоре ее примеру последовали многие другие певицы, такие как Мэри Найт, Клара Уорд, Алекс Брэдфорд и Махалия Джексон (1911–1972), которая получила международную популярность после концертных выступлений в Европе и США в 1953 году и была особенно почитаема негритянской аудиторией. Один из ее первых госпелов «Подтянись немного выше» (1953) разошелся тиражом более восьми миллионов экземпляров.

М. Джексон. «Господь, не двигай эту гору»

Lord, don't move the moun-tain, but give me strength to climb it.

Please don't move that stum-bl-ing block, but lead me, Lord, a - round it

После Второй мировой войны госпел проник и в Европу. Огромное количество госпел-групп и объединений возникло во Франции.

1960-е годы ознаменовались активным влиянием на госпел рок-н-ролла, поскольку массовое распространение рок-н-ролла просто захлестнуло Америку.

Яркая музыка с мощным пульсирующим движением заряжала своей энергией молодежь и совершила переворот в жизни, в самом мировоззрении юных американцев. Молодые же афроамериканцы отдавали предпочтение ритм-энд-блюзу. Тогда же госпел вошел в репертуар многих джазовых ансамблей и оркестров. Он исполнялся как голосом соло, так и в сопровождении различных инструментов. Среди ансамблей тех лет ведущее место занимали «Пять слепых мальчиков из Миссисипи», «Пять труб», «Певцы Небесного Госпела», «Серебряный лист» и другие. Исполнение госпела ансамблями чрезвычайно популярно и в наши дни¹¹².

В 1969 году взойшла звезда блестящего хорового коллектива из Калифорнии «Певцы Эдвина Хокинса». Госпел «Счастливый день» в их исполнении мгновенно стал интернациональным хитом. Исполнительский стиль ансамбля был популярен среди почитателей не только госпела, но и джаза и фолк-рока. По славе с ними мог соперничать только их потомок «Гарлем Госпел хор» — ныне один из самых известных в мире коллективов, исполняющих госпел. Хор был основан в 1986 году музыкантом Алленом Бейли. Идея создания нового хора, поющего госпел, возникла у Бейли во время церемонии в честь Мартина Лютера Кинга, проходившей в Гарлеме. Этот коллектив сейчас настолько популярен, что мэр Нью-Йорка Майкл Блумберг провозгласил 15 января 2006 года «Днем Гарлем Госпел хора» в честь 20-летия коллектива!¹¹³

Хотя госпел уходит своими корнями в религиозную музыку афроамериканцев, он оказал огромное влияние на многие стили поп-музыки — от соула¹¹⁴ до кантри-вестерна. Один из самых смелых экспериментов в этой области осуществил Рэй Чарлз, в 1950-е годы соединивший госпел с блюзом. Так возникло новое течение негритянской музыки — соул; в его развитии большую роль сыграл песенный стиль госпел с его характерными тембровыми особенностями и приемами вокального интонирования. Многие представители музыки соул начинали свою карьеру в качестве исполнителей госпела, пианистов или органистов в баптистских или методистских церквях. Среди них — Джеймс Браун, Арета Франклин, Рэй Чарлз, Сэм Кук и Отис Реддинг.

В начале 1970-х годов под влиянием рок-музыки госпел представлялся как песня, оркестрованная в стиле легкого рока с устными выкриками солистов. Всех прихожан должно было соединить «пение в Духе», абсолютно спонтанное и в буквальном смысле «вырывающееся из сердца» присутствующих восхваление и поклонение. Госпел воспринял от рока напористую и энергичную манеру исполнения.

Широкое распространение госпел получил благодаря телевидению, радио, индустрии звукозаписи и концертным организациям. Сейчас в США существует масса хоровых коллективов, исполняющих музыку госпел. В Новом Орлеане регулярно проходят фестивали, посвященные госпелу, и выходит один из самых популярных музыкальных журналов «Госпел сегодня».

Одним из многочисленных авторов госпела является композитор и пианист Кирк Франклин (р. 1970). Франклин сотрудничает с ведущими коллективами США, хорами и эстрадными исполнителями госпела. В его сочинениях со-

¹¹² Ярким примером является творчество коллектива «Take 6».

¹¹³ «Гарлем Госпел хор» выступал в Большом зале Московской консерватории в 2007 году.

¹¹⁴ Англ. soul — дух, душа, сердце; лицо, человек; энергия, сила. В период радикальных 1960-х годов слово «соул» стало синонимом словам «негр», «черный», «афроамериканец» и т. д.

единились традиции поп-музыки и джаза с его импровизационностью и ритмической энергией. Франклин трактует аккомпанемент как второе соло, создает сложную, постоянно меняющуюся фактуру, предпочитает яркие образные краски, превращающие его композиции в мини-спектакли. Часто композитор сам пишет стихи к своим песням, таким как «Мелодии с небес», «Я люблю тебя, Иисус», «Где дух?» и другие. Хоровые произведения Франклина заняли достойное место в истории современного госпела, являясь результатом синтеза классического спиритчуэла и эстрадной музыки.

К. Франклин. «Мелодии с небес»



Современный госпел представляет собой легкую музыку развлекательного характера, необычайно популярную в США и развивающую традиции негритянской музыкальной культуры. Технический прогресс не обошел стороной и госпел: сегодня музыканты используют самые разные инструменты — от акустических до электронных. При этом госпел по-прежнему является музыкой-поклонением, исполняемой с возвышенным религиозным чувством, захватывающим слушателя.

1.4. ДЖАЗ

Ф. С. Фицджералд метко охарактеризовал начало 20-х годов XX столетия как «эпоху джаза»¹¹⁵. Некоторые критики называли джаз «музыкой американского континента XX века и цивилизации»¹¹⁶. Начав свое триумфальное шествие по Америке и завоевав Европу, джаз оказал большое влияние на современную музыку разных стран.

Понятие джаз объединяет несколько видов музыкального искусства, различающихся между собой по стилю, художественным задачам и роли в общественной жизни. Происхождение термина jazz, который утвердился в 1910-е годы, или — первоначально — jass имеет несколько версий. Не встречавшийся до рубежа XIX–XX веков, он может происходить и от французского jaser («болтать») и от африканских слов, имевших определенный эротический смысл. В словосочетании jazz dance («джазовый танец») этот же смысл с шекспировских времен несло в себе слово dance: в высших кругах Нового и Старого Света это слово, впо-

¹¹⁵ Фицджералд назвал сборник своих новелл, созданных в 1920-е годы — период пика популярности джаза, — «Сказки Века джаза» (1922).

¹¹⁶ Berendt J. E. The Jazz Book from Ragtime to Fusion and Beyond. Westport, 1982. P. 5.

ледствии ставшее музыкальным термином, ассоциировалось с чем-то шумным, грубым, грязным¹¹⁷. Впервые понятие «джаз» в отношении музыки было употреблено в 1913 году в одной из газет Сан-Франциско. В 1915 году слово *jass* вошло в название оркестра «Джасс-бэнд Тома Брауна из Диксиленда» («Tom Brown's Dixieland Jass Band») ¹¹⁸. Американские исследователи связывают термин «джаз» с именем бродячего негритянского пианиста Джазбо Брауна, хорошо известного в районе Миссисипи. После его зажигательных выступлений в хонки-тонки ¹¹⁹ публика выкрикивала: «Джаз, еще давай!» ¹²⁰.

Джаз возник в результате длительного взаимодействия и взаимовлияния разных пластов афроамериканской и европейской музыкальных культур, таких как регтайм, блюз, бытовая музыка для духовых оркестров — бэндов, а также спиричуэл и сельский фольклор (скиффл) ¹²¹.

Одним из предшественников джаза был *регтайм* — фортепианная пьеса танцевального характера на $\frac{3}{4}$ или $\frac{4}{4}$ с регулярной ритмической пульсацией и синкопами (позднее появились и регтаймы для инструментальных ансамблей). Для регтайма характерен фактурный прием чередования басовых звуков (первая и третья доли) и аккордов стаккато (вторая и четвертая доли). Фортепиано в регтайме трактовалось как ударный инструмент. Регтаймы писались в трехчастной, сонатной форме, либо представляли собой последовательность эпизодов сюитного типа. Регтаймы, как и родившиеся вместе с ним танцы, в частности, кейкуок, исполнялись — особенно если имелся доступ к фортепиано — в шоу менестрелей, популярных не только в США, но и за рубежом ¹²². Благодаря этим развлекательным представлениям европейская публика косвенно узнала о регтайме, и некоторые композиторы отразили в своих сочинениях черты танцевальной эстрадной музыки черных ¹²³.

Среди ведущих негритянских исполнителей и авторов регтайма был композитор Скотт Джаплин ¹²⁴ (1868–1917), известный как «Король регтайма», талантливый мелодист и автор двух опер («Почетный гость» и «Тримониша»).

¹¹⁷ Английский писатель Р. Олдингтон в своем предисловии к роману «Смерть героя» (1929), в котором описывает падение нравов после Первой мировой войны, сам называет свой роман «джазовым».

¹¹⁸ Англ. Dixieland — Юг, южные штаты США; «диксилендами» также называли первые джазовые ансамбли, состоявшие из белых музыкантов, которые подражали стилю игры негритянских исполнителей; «диксиленд» также обозначает стиль в джазе, связанный преимущественно с танцевальной музыкой.

¹¹⁹ Англ. honky tonky — сленговое название небольших пивных баров и кабаков, в которых звучала музыка (афроамериканская народная музыка, регтайм, фортепианный блюз, бути-вуги) и на рубеже XIX–XX веков выступали джазовые пианисты или ансамбли.

¹²⁰ *Southern E. The Music of Black Americans*. P. 374.

¹²¹ Англ. skiffle — народная музыка, уходящая своими корнями в афроамериканский фольклор и соединившая в себе элементы блюза, негритянской музыки и кантри-вестерна. Пение сопровождалось игрой на гитаре, контрабасе, малом барабане и различных предметах (трещотке, стиральной доске и др.).

¹²² Многие для понимания атмосферы шоу менестрелей дает книга М. Твена «Приключения Гелькберри Финна», одно время изымавшаяся из американских библиотек из-за описания встреч героев романа с двумя авантюристами, выдававшими себя за актеров шоу менестрелей, иногда гастролировавших в Европе.

¹²³ Например, точный перевод сочинения К. Дебюсси «Кукольный кейкуок» — «Кейкуок Голливога», персонажа англоязычного кукольного театра (именно американских, а не средневековых менестрелей имеет в виду Дебюсси в названии своей прелюдии). Другие примеры — «Регтайм» из «Истории солдата», «Регтайм для 11-ти инструментов» И. Стравинского, «Сотворение мира» Д. Мийо, «Негритянская рапсодия» Ф. Пуленка и др.

¹²⁴ В русской научной и справочной литературе распространено другое написание фамилии — Джоплин. (Прим. ред.)

Среди его многочисленных фортепианных пьес особую известность получил регтайм «Артист эстрады» («Entertainer»)¹²⁵:

С. Джаплин. Регтайм «Артист эстрады»



Регтаймы часто исполняли на механическом пианино, необычайно популярном в то время в среде простых американцев. В 1973 году вышел в прокат кинобоевик «Стинг» режиссера Дж. Р. Хилла. Звуковое сопровождение фильма основывалось на музыке Джаплина, в частности, на мелодии его регтайма «Артист эстрады», ставшей своеобразным лейтмотивом кинокартины¹²⁶.

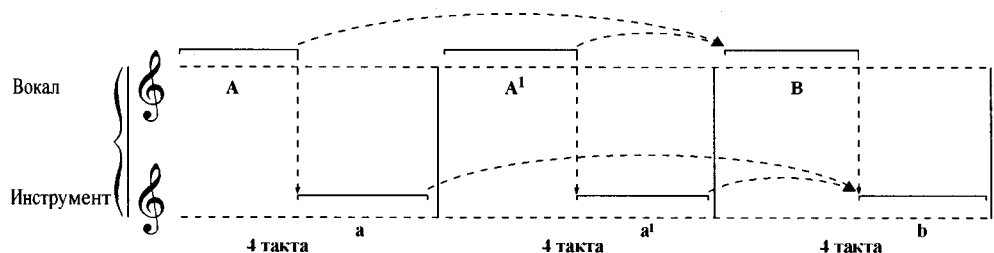
Среди исполнителей регтайма были Том Тарпин (владелец бара в Сент-Луисе), Джеймс Скот (органист из Канзас-Сити), Юби Блэйк (проживший долгую жизнь и написавший немало пьес, до сих пор входящих в джазовый репертуар), а также чикагские музыканты Джеймс Джонсон, Уилли «Лев» Смес (кумир молодого Эллингтона) и Фэтс Уоллер (композитор, автор первого джазового вальса и актер-комик, снимавшийся в кино для «цветных»). Наряду с негритянскими музыкантами успешно выступали и белые исполнители регтаймов. Иногда регтайм называли «музыкой белых, исполняемой черными музыкантами»¹²⁷.

¹²⁵ Англ. entertainer (от entertain — развлекать) — эстрадный артист, конферансье.

¹²⁶ В том же году состоялись редкие в СССР гастроли американских музыкантов — регтайм-ансамбля Г. Шуллера.

¹²⁷ Berendt J. E. The Jazz Book from Ragtime to Fusion and Beyond. P. 7.

Другим источником формирования джаза послужил блюз — сольная, реже дуэтная песня, для которой характерны вопросно-ответная структура, вокально-инструментальный тип мелодики, а также блюзовый лад. Унаследованный от афроамериканской музыки принцип — вопрос солиста и ответ хора¹²⁸ — в блюзе перешел в вокально-инструментальный принцип: автор-исполнитель задает вопрос, часто повторяя его во второй строке, и сам же отвечает, чаще всего на гитаре (реже — на банджо или фортепиано). Инструментальный «отыгрыш», или ответ на вокальный вопрос называется брейком¹²⁹.



Блюзовый лад представляет собой разновидность мажоро-минора, в котором пониженные (на нетемперированных инструментах не обязательно ровно на полтона) III и VII, а в послевоенном джазе — также V ступени мажора используются одновременно с основными.

Блюз «Проснулся я утром»

Voice

Trombone

I woked up this mor - nin' with an aw - ful a-chin'

head, I woked up this mor - nin' with an

f

¹²⁸ Этот принцип формы проявляется в духовных гимнах: вопрос проповедника — ответ прихожан. Схема вопрос (часто повторенный дважды) — ответ также лежит в основе симфоджазовых сочинений (включая Дюка Эллингтона), рок-н-ролла и многих произведений эстрадной музыки.

¹²⁹ Англ. break (перерыв, перемена) — краткая сольная или групповая импровизационная вставка, занимающая несколько тактов и отделяющая одну часть формы от другой.

aw - ful a - chin' head, My

newman had left me. just a room and an emp - ty bed.

Одна из распространенных форм блюза — 12-тактовый период, так называемый блюзовый «квадрат» (англ. chorus). Впрочем, существуют и 8-тактовые блюзы, например, «Basin' Street Blues», и блюзы в типичных для бродвейских песен формах. Текстовая строфа блюза, как правило, трехстрочна; каждая строка соответствует четырем тактам, причем первая — «вопрос» — повторяется, нередко с изменениями импровизационного характера, а третья является «ответом». Блюзовый период основан на сложившейся к 1920-м годам последовательности функций TTTT (в тексте строка A) — SSTT (в тексте строка A¹) — DDTT (в тексте строка B). В гармонии блюза преобладает плагальность, в последнем четырехтакте нередко формула DSTT, в которой субдоминанта представлена септаккордом с пониженной септимой или септаккордом субдоминантовой параллели с повышенной примой. Эти аккорды служат характернейшим признаком блюза. Темп, ритмика, фразировка блюза зависят от свойственного джазовым исполнителям стиля.

Бродячие авторы-исполнители пели блюзы в пивных барах и трактирах под аккомпанемент фортепиано, и в конце 1920-х годов блюз, в особой манере исполняемый на инструменте, превратился в самостоятельный музыкальный жанр — буги-вуги¹³⁰. Позднее блюз оказал заметное влияние на современную поп-музыку — от ритм-энд-блюза, сочетающего блюз с негритянской народной музыкой, до рок-музыки.

Третьим предвестником джаза была музыка для духовых оркестров — бэндов, имевших давнюю историю и получивших развитие в США после Гражданской войны. Они играли салонную музыку и включали в свой репертуар

¹³⁰ Англ. boogie-woogie (звукоподражательное) — танец в размере $\frac{8}{4}$ в среднем или быстром темпе, получивший распространение в 1920-е годы и основанный на элементах блюза. С начала XX века буги-вуги называли стиль джазовой импровизации на фортепиано, сопровождавшей пение блюзов, в котором использовались приемы игры на банджо и гитаре. Для буги-вуги характерна блюзовая интонационно-гармоническая и композиционная основа, энергичная ритмическая пульсация, обилие брейков и риффов, блуждающий бас, трактовка фортепиано как ударного инструмента. В период расцвета свинга буги-вуги исполняли многие джазовые оркестры (К. Бейси, В. Германа, Б. Гудмена, Т. Дорси, Г. Миллера; оркестр В. Германа даже называли «биг-бэнд, который играет буги-вуги»).

популярные песни и танцы из шоу менестрелей, регтаймы и кейкуоки, а также выступали и в разного рода шествиях и мероприятиях. Согласно одной из африканских традиций по дороге на кладбище духовые оркестры играли похоронные марши, а на обратном пути — веселые жизнеутверждающие танцы. В некоторых случаях они аккомпанировали пианистам, исполнявшим регтайм, и блюзовым певцам, а те, в свою очередь, включали в свои программы развлекательные и танцевально-бытовые пьесы. Первые джазовые коллективы нередко называли себя «регтайм-оркестрами». На основе соединения всех этих истоков в единое русло, постепенно происходившего в конце XIX и начале XX века, и возник джаз.

Благоприятные условия, способствовавшие формированию джаза, сложились в портовом городе *Новый Орлеан* на Юге США, в дельте реки Миссисипи, хотя он рождался повсюду, где происходило взаимопроникновение афроамериканских и европейских музыкальных традиций. Это был один из самых музыкальных городов Северной Америки. В Новом Орлеане тесно соприкасались две афроамериканские культуры: креолы — франкоязычные негры¹³¹, пользовавшиеся относительной свободой (преимущественно католики), и черные рабы, получившие свободу от хозяев англосаксов-протестантов только после Гражданской войны. Новый Орлеан славился большими праздниками на площади Конго, карнавалами и шествиями, в которых принимали участие все жители города. В таком «чудодейственном котле»¹³² смешивались и формировались музыкальные традиции Нового Орлеана. Важно, что музыкальный театр «Сен-Петерс» открылся в Новом Орлеане намного раньше (1792), чем, например, в пуританских городах Севера США. Новоорлеанцы были хорошо знакомы с европейской (итальянской и французской) оперой¹³³.

Бытовая музыка для духовых оркестров в Новом Орлеане, как и в Европе, составляла неотъемлемую часть городской культуры. Но в афроамериканской среде духовой оркестр радикально преобразился. В ритмическом отношении их музыка была столь же простой, сколь и европейские танцы и марши, и не имела ничего общего с будущим джазом, но мелодия была четко распределена между тремя инструментами, выполнявшими разные функции. Корнет (труба) озвучивал мелодию более или менее близко к оригиналу, подвижный кларнет исполнял ее же, как бы извиваясь вокруг основной линии, а тромбон время от времени вставлял редкие, но веские реплики. Эти солисты поддерживались ритм-секцией — группой, состоявшей из контрабаса (на открытом воздухе — тубы или сузафона), ударных, банджо, гитары и фортепиано. Руководителями самых знаменитых не только в Новом Орлеане, но и во всем штате Луизиана ансамблей были Банк Джонсон, Фредди Кеппард и Чарлз «Бадди» Болден. Среди известных музыкантов-креолов были Сидней Беше, Бадди Пти, Барни Бигард, Фердинанд «Джелли Ролл» Мортон.

То, что Новый Орлеан пользовался определенным авторитетом, доказывает особая популярность ансамбля «Новоорлеанские короли ритма», с успехом выступавшего в городах США во главе с пианистом и композитором Э. Шебелем и двумя выдающимися солистами — кларнетистом Л. Рапполо и

¹³¹ Язык креолов основан на синтезе французского и испанского с включением африканских слов.

¹³² Berendt J. E. The Jazz Book from Ragtime to Fusion and Beyond. P. 7.

¹³³ Первая европейская труппа М. Гарсиа гастроллировала в Новом Орлеане и вообще в США в 1825 году.

тромбонистом Дж. Брунисом. В этом ансамбле не было ни одного новоорлеанца. В начале XX века в Новом Орлеане если не родился джаз, то возник первый его стиль. Свой вклад в формирование и развитие джаза внес не только этот, но и другие города США, такие как Чикаго, Нью-Йорк, Мемфис, Сент-Луис, Канзас-Сити, Даллас.

В Новом Орлеане исполнение джаза не было привилегией только черных музыкантов. Еще до начала Первой мировой войны появились ансамбли из белых музыкантов, которые называли свою музыку «jass»¹³⁴. Отцом «белого» джаза был «Папа» Джек Лэйн. Ансамбли, состоявшие из белых музыкантов, исполняли джаз на более высоком профессиональном уровне, чем ансамбли из черных музыкантов, зато афроамериканцы играли с большим темпераментом и пели с сильным вибрато.

Со временем «белые бэнды» стали называть себя, в отличие от негритянских, «Диксиленд», то есть просто «южными». Один из таких ансамблей — новоорлеанский «Настоящий джасс-бэнд из страны Дикси» («Original Dixieland Jass Band») в начале 1917 года в Нью-Йорке сделал первые записи собственно джазовой музыки. Была выпущена пластинка с двумя композициями: «Блюз ливрейной конюшни» («Livery Stable Blues») и «Уанстеп для джаз-бэнда из Диксиленда» («Dixieland Jass Band One-Step»). Сначала добропорядочная нью-йоркская публика была шокирована. Во-первых, состав ансамбля — крайне непривычный, «уличный», а не салонный. Во-вторых, его название — «Настоящий джасс-бэнд из страны Дикси» вообще было вызывающим: написание jass неизменно вызывало ассоциации с карнавальным «низом» (по М. Бахтину). В-третьих, выражение «Страна Дикси» означало Юг США, побежденного в ходе Гражданской войны; при этом бывшие рабовладельцы «незаслуженно» с точки зрения северных «янки» кичились своим европейским, нередко аристократическим происхождением.

В 1917 году США вступили в Первую мировую войну, и в Новом Орлеане было объявлено военное положение. В связи с этим многие джазовые музыканты уехали в Чикаго. Этот период развития джаза получил название *чикагского*. Особенную известность получил «Креольский джаз-бэнд» трубача Джо «Кинга» Оливера (хотя среди его участников был всего один настоящий креол, судя по французской фамилии). Известность ансамблю принесло слаженное звучание двух корнетов — самого Оливера и его молодого ученика Луи Армстронга¹³⁵. Их первые пластинки, записанные в 1923 году, со знаменитыми брейками двух корнетов, несомненно, принадлежат джазовой классике. В Новом Орлеане в эти годы получает известность пианист и композитор «Джелли Ролл» Мортон¹³⁶; еще один новоорлеанец, креольский кларнетист-саксофонист Сидней Веше разносит

¹³⁴ Буквы «ss» были вскоре заменены на «zz», так как слово «jass» легко превращалось в не очень приличное, достаточно было стереть первую букву «j».

¹³⁵ Луи Дэниел Армстронг (1900–1971) — один из крупнейших джазовых музыкантов и блестящих импровизаторов, автор джазовых песен. Детство и юность провел в Новом Орлеане. Выступал в «Креольском джаз-оркестре Оливера» с 1922 года в Чикаго, с 1924 — в Нью-Йорке. Армстронг прославился как трубач и певец, использовал голос как музыкальный инструмент и часто вместо слов произносил разные, как правило, звукоподражательные слоги. В течение долгого времени выступал со своими ансамблями «Горячая пятёрка» и «Горячая семерка», исполняя новоорлеанский джаз.

¹³⁶ Мортон утверждал, что он изобрел джаз в 1902 году. На его бизнес-карте было написано, что он также создатель регтайма. См. об этом: Berendt J. E. The Jazz Book from Ragtime to Fusion and Beyond. P. 7.

славу о джазе в Старом Свете¹³⁷. Но центральной фигурой классического джаза — новоорлеанского и диксигенда чикагского периода (а по мнению многих и лучшим джазменом вообще) остается Луи Армстронг. Он утвердил приоритет солиста-импровизатора и превратил двутактовые инструментальные брейки блюзов в самостоятельные соло:

«Блюз картофелины» (импровизация Армстронга)

Именно в ансамблях Армстронга «Горячая пятерка» и «Горячая семерка», в первую очередь при участии выдающегося пианиста Эрла Хайнза, началось становление вариационной джазовой формы: тема — сольные импровизации — тема, где «единицей» импровизации служит квадрат — вариант исходной темы, точно такой же или близкий ей по гармоническому строению. Открытиями Армстронга чикагского периода воспользовалось не одно поколение черных и белых музыкантов. Бикс Байдербек сочинял целые композиции в духе Армстронга, но они оказывались на удивление близкими музыкальному импрессионизму и носили характерные названия вроде «В туманной дымке». Пианист-виртуоз Арт Тэйтум, выступления которого с удовольствием слушали С. Рахманинов и

¹³⁷ На знаменитого швейцарского дирижера Э. Ансерме Беше произвел впечатление именно той характерно «французской вибрацией», которую позднее весь мир узнает в голосе Эдит Пиаф.

В. Гизекинг, в большей степени опирался на гармоническую схему квадрата, чем на мелодию исходной темы. Саксофонисты К. Хокинс, Л. Янг, Б. Картер переносили их достижения на одноголосные духовые инструменты.

Творческий потенциал Армстронга особенно наглядно предстает в его записи «Вест энд блюза» Дж. Оливера, точнее в его вступлении на корнете соло (вступительная каденция Армстронга и тема блюза):

Дж. Оливер. «Вест энд блюз»



После экономического кризиса 1929 года большинство новоорлеанских диксиленд-бэндов теряет работу, и в 1930-е годы возникает «оркестровый» стиль свинг, королем которого стал известный кларнетист Бенни Гудмен¹³⁸. Кроме того, в эти годы окончательно формируется главный художественный принцип джаза (сложившийся в творчестве Л. Армстронга в чикагский период середины 1920-х годов), его эстетическая основа — импровизация на тему (в широком понимании этого слова): от небольшого построения, мелодии популярной песни или специально сочиненной мелодии с аккомпанементом до краткого мотива из нескольких звуков. В новоорлеанском джазе — диксиленде она носит коллективный характер, к тому же фактически исходный материал — тема — еще не отделяется от своей разработки. В сущности, новоорлеанские музыканты просто на слух, как могли, повторяли простейшие формы европейских песен и танцев и негритянских блюзов.

Вскоре джазовую эстафету подхватывают музыканты из Гарлема и Канзас-Сити. Наряду с Новым Орлеаном и Чикаго Нью-Йорк, куда переезжают многие музыканты из Чикаго, начинает гордиться собственными джазовыми силами — гарлемскими оркестрами Флетчера Хендерсона¹³⁹, Луиса Рассела (с обоими работал Армстронг) и, конечно, Дюка Эллингтона¹⁴⁰. В 1926 году он перебрался из

¹³⁸ Бенни Гудмен (1909–1986) — кларнетист и дирижер. Играл в различных оркестрах, в 1934 году организовал свой оркестр, с которым успешно выступал в Лос-Анджелесе, а с 1937 года — в Нью-Йорке. В 1938 году оркестр дал первый концерт джазовой музыки в Карнеги-холле, затем гастролировал по всему миру, включая СССР (1962). Концерты биг-бэнда Гудмена, где звучали импровизации солистов, сыграли важную роль в формировании свинга, самого Гудмена называли «королем свинга». Его оркестр получил большую популярность после серии радиопередач «Потанцуем!». Гудмен создал «камерный джаз», исполняемый ансамблем из шести-семи музыкантов.

¹³⁹ (Джеймс) Флетчер Хендерсон (1898–1952) — композитор, музыкант, пианист, руководитель джазовых оркестров, выступавших в Нью-Йорке в 1930-е годы, один из создателей свинга.

¹⁴⁰ Дюк (Эдуард Кеннеди) Эллингтон (1899–1974) — композитор, джазовый музыкант и дирижер. В 1918 году организовал свой первый оркестр в Вашингтоне, в 1923 году — в Нью-Йорке, писал для него музыку. Выступления по радио в 1927–1932 годах принесли Эллингтону признание в стране, а

Вашингтона в Нью-Йорк и быстро завоевал ведущее положение в знаменитом клубе «Коттон», атмосфера которого более или менее достоверно передана в фильме Ф. Ф. Копполы «Коттон-клуб» (1984), а еще раньше — в кинокартине режиссера Р. Уолша «Бурные 20-е» (в российском прокате она называлась «Судьба солдата в Америке», 1939), по которой советская молодежь впервые узнала о настоящем джазе.

В оркестре Флетчера Хендерсона впервые была выработана система «поддержки» солирующего импровизатора: оркестр делился на три секции — ритмическую (фортепиано, гитара, контрабас и ударные) и 2 мелодические (саксофоны и медные духовые — трубы и тромбоны). На фоне постоянного пульса ритм-секции саксофоны и трубы с тромбонами обменивались друг с другом краткими повторяющимися формулами — риффами, разработанными еще в практике народных блюзов. Рифф выполнял и гармоническую и ритмическую функции. В теме Каунта Бейси «Jumpin' at Woodside» (1938), порученной саксофонам, рифф исполняется медными духовыми (кульминационное проведение темы подчеркивается глиссандо тромбонов):

К. Бейси. «Jumpin' at Woodside» (первое и последнее проведения темы)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the initial entry of the saxophone melody, which is supported by a rhythmic pattern from the brass. The second system shows a more complex melodic development for the saxophone, with the brass providing harmonic support and a glissando effect in the trombones.

Формула «рифф + соло» использовалась многими джазовыми коллективами, сложившимися в 1930-е годы. Карьера «короля свинга» — Бенни Гудме-

первые пластинки — и во всем мире. В Карнеги-холле состоялась премьера его сюиты «Черное, коричневое и бежевое», в 1950 году по заказу А. Тосканини Эллингтон написал сюиту «Гарлем» для симфонического оркестра Эн-Би-Си. Эллингтон также писал музыку для кино. Он был удостоен ряда государственных наград, в 1958 году получил медаль Спингарна, в 1969 году по случаю своего 70-летия — «Президентскую медаль свободы», в 1971 году был избран в национальную Галерею славы композиторов-песенников.

на началась с нескольких аранжировок для оркестра Ф. Хендерсона. Даже негритянские историки джаза признают, что оркестр Гудмена, первоначально состоявший из белых музыкантов, позднее играл лучше, чем оркестр Хендерсона. Так или иначе, взаимодействие между негритянскими свинговыми оркестрами — Энди Керка, Джимми Лансфорда, Каунта Бейси, Дюка Эллингтона — и белыми усиливалось: Гудмен играл пьесы из репертуара Бейси, Барнет копировал Эллингтона, а коллектив «белого» кларнетиста-виртуоза Вуди Германа¹⁴¹, впоследствии заказавшего И. Стравинскому «Черный концерт» (1945), даже называли «оркестром, играющим блюзы». Большую популярность имели оркестры братьев Дорси¹⁴² (у них аранжировщиком работал черный музыкант Сай Оливер), Арти Шоу (он впервые ввел четвертую группу — струнных инструментов), Гленна Миллера¹⁴³ (со знаменитым «хрустальным аккордом», когда вместе с саксофонами играет кларнет). Б. Гудмен сократил число своих музыкантов до шести и стал регулярно приглашать в свой секстет негритянских музыкантов — трубача Кути Уильямса из оркестра Эллингтона и молодого гитариста Чарли Крисчиана.

Дюк Эллингтон также согласился с общепринятым делением оркестра на три группы, однако в своих инструментовках он отгалкивался не столько от принятой схемы (она распространялась благодаря печатным типовым аранжировкам и дирекциям¹⁴⁴), сколько от возможностей самих музыкантов. Любопытно, что в джазовых партитурах Эллингтона вместо названий инструментов были указаны имена музыкантов. Одну из своих виртуозных пьес он назвал «Концерт для Кути» (предназначенный для Кути Уильямса).

Под влиянием свинга в 1930-е годы создавалась киномузыка и популярная музыка разных жанров. В свою очередь в период расцвета бродвейского мюзикла отдельные его номера входили в стандартный джазовый репертуар¹⁴⁵.

Творческий потенциал, сформировавшийся внутри свинговых оркестров музыкантов-импровизаторов, не мог быть реализован в развлекательных оркестрах, например, Кэба Кэллоуэя — негра, исполнившего одну из главных ролей в фильме «Братья Блюз» режиссера Дж. Лэндиса (1980). Не случайно большую роль в искусстве джаза играют джем-сешнз¹⁴⁶ — встречи музыкантов в узком кругу, как правило, после работы, особенно по случаю гастролей коллег из других мест. На таких встречах молодые солисты из разных коллективов — в том числе упомянутый Чарли Крисчиан, гитарист из секстета Б. Гудмена, барабан-

¹⁴¹ Вудро («Вуди») Чарльз Герман (1913–1987) — джазовый музыкант, кларнетист, дирижер.

¹⁴² Джимми (1904–1957) и Томми (1905–1956) Дорси — музыканты (кларнетист и тромбонист), работавшие в стиле свинг и возглавлявшие джазовые ансамбли 1920–1930-х годов.

¹⁴³ Гленн Миллер (1904–1944) — музыкант, руководитель джаз-оркестра. В 1938 году создал оркестр, с которым выступал и записывал пластинки (самая известная — «В настроении»), в 1940 году снялся в музыкальном фильме «Серенада Солнечной долины» (большую популярность получила в их исполнении песня «Чаттануга чу-чу»). В 1942 году Миллер создал армейский джазовый оркестр, выступавший перед американскими войсками. В 1944 году погиб при перелете из Великобритании во Францию.

¹⁴⁴ Англ. direction (указание, инструкция) — упрощенная трехстрочная партитура, в которой иногда указывались названия солирующих инструментов; в свое время дирекции широко использовались в исполнительской практике советской бытовой музыки.

¹⁴⁵ Понятие «стандарт» в джазе означает часто исполняемую популярную мелодию или специально написанную самими джазменами тему для импровизации.

¹⁴⁶ Англ. jam session — мероприятие, на котором джазовые музыканты импровизируют совместно.

щик Кенни Кларк, пианист Телониус Монк¹⁴⁷, трубач Диззи Гиллеспи¹⁴⁸ — собирались в гарлемском «Клубе Минтона» еще в начале 1940-х годов, но тогда на них практически никто не обращал внимания. В эти годы джаз выходит за рамки популярного искусства и делает очередной шаг в сторону «чистой», непримиримой музыки.

В конце 1930-х годов, когда кризис свинга стал уже очевиден, была сделана попытка реставрации старого новоорлеанского джаза под названиями «Новоорлеанский Ренессанс» и «Возрождение Диксиленда». Все разновидности новоорлеанского стиля, диксиленда и даже свинга впоследствии стали называть традиционным джазом. В США знаменитые антрепренеры Джордж Уэйн (организатор крупного джазового фестиваля, проходившего в 1950-е годы в Ньюпорте, штат Род-Айленд) и Норман Гранц активно поддерживали идею «мэйнстрима» — классического джаза, основанного на принципе: коллективно сыгранная тема — сольные импровизация — реприза темы, и выразительных средствах, сложившихся в 1930-е годы, с отдельными, тщательно отобранными приемами более поздних стилей. К мэйнстриму относятся музыканты антрепризы Гранца «Джаз в Филармонии», пианист Оскар Питерсон, певица Элла Фитцджералд и многие солисты послевоенных биг-бэндов — трубач Кларк Терри, саксофонисты Зут Симс и Эл Кон. В более широком значении мэйнстрим — это весь джаз до начала 1960-х, иногда включая «электрифицированный» джаз-рок, но исключая авангардный джаз (с интуитивной свободной импровизацией).

В 1930–1940-е годы элементы джаза широко использовали композиторы, работавшие в самых разных сферах музыкального искусства. В результате соединения джаза с формами классико-романтической симфонической музыки возник так называемый *симфонический джаз*. Этот термин в начале 1920-х годов ввел П. Уайтмен¹⁴⁹ — руководитель оркестра, исполнявшего академическую музыку наряду с джазовыми аранжировками. Симфоджазовые произведения писали П. Уайтмен, Ф. Грофе¹⁵⁰, Дж. Антейл, Д. Эллингтон, И. Стравинский и многие другие композиторы, но наибольшую известность получили сочинения Джорджа Гершвина¹⁵¹, часто обращавшегося к джазу, что нашло отражение во многих его опусах, особенно в знаменитой «Рапсодии в блюзовых тонах» (1924), Концерте для фортепиано (1925) и «Второй рапсодии» (1931).

¹⁴⁷ Телониус Сфир Монк (1917–1982) — пианист и композитор, работавший в стиле бибоп и выступавший с Д. Гиллеспи и Ч. Паркером.

¹⁴⁸ Джон Беркс («Диззи») Гиллеспи (1917–1993) — трубач, исполнявший музыку в стиле бибоп.

¹⁴⁹ Пол Уайтмен (1890–1967) — скрипач и дирижер, на протяжении многих лет руководивший джазовыми оркестрами, сделавший множество грамзаписей. В 1923 году оркестр Уайтмена выступал в крупнейшей столице Европы во время большого концертного тура.

¹⁵⁰ Ферд Грофе (1892–1972) — музыкант, композитор, аранжировщик. Грофе играл на фортепиано и виолончели, около 10 лет работал в симфоническом оркестре Лос-Анджелеса, затем — в оркестре Уайтмена, для которого с 1919 по 1924 год оркестровал все исполняемые сочинения.

¹⁵¹ Джордж Гершвин (1898–1937) — один из самых известных американских композиторов, автор сотен песен, инструментальных сочинений, оперы, нескольких десятков музыкальных ревю и комедий. Семья Гершвина — отец Морис Гершович и мать Роза Брускин — родом из России; в 1891 году родственники Розы эмигрировали в Америку, вскоре за ними последовал и Гершович. В порту Нью-Йорка офицер иммиграционной службы записал фамилию Гершвин, которую родители дали и своим детям. Дж. Гершвин имел огромную популярность как в США, так и за рубежом. Его музыка звучала не только в концертных залах и бродвейских театрах, но и в кинофильмах и эстрадных представлениях. См. кн.: Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. М., 1989.

Осенью 1923 года Уайтмен предложил Гершвину написать «нечто» для «эпохального» концерта симфонического джаза, который должен был состояться в день рождения А. Линкольна — 12 февраля 1924 года — в одном из крупнейших залов Нью-Йорка¹⁵². Молодой композитор, в то время уже известный благодаря своим лирическим песням и музыкальным комедиям, имел достаточный сочинительский опыт, но долго не решался взяться за создание крупного оркестрового произведения. За несколько недель до премьеры, с удивлением для себя прочитав в нью-йоркской газете «Herald Tribune» анонс о том, что он, Гершвин, занят сочинением симфонии для предстоящего концерта Уайтмена, композитор срочно принялся за работу. Вскоре он написал «Рапсодию в блюзовых тонах» для двух фортепиано, но за недостатком времени (он был занят подготовкой к нью-йоркской премьере мюзикла «Милый дьяволенок», 1923) не успел завершить оркестровую партитуру. В этом ему помог Ф. Грофе: он аранжировал «Рапсодию» для фортепиано и симфонического оркестра, а через два года сделал еще одну версию. Премьера сочинения имела огромный успех. В тот вечер в концертном зале присутствовали Л. Годовский, Ф. Крейслер, С. Рахманинов, И. Стравинский, Л. Стоковский, Я. Хейфец и другие музыканты.

«Рапсодии в блюзовых тонах» свойственны черты классико-романтической и джазовой музыки. В пьесе отражены ладово-интонационные особенности блюза, также для нее характерны терпкая и сочная гармония, энергия и острота джазовой ритмики, красочность звучания. Кроме инструментов симфонического оркестра в «Рапсодии» участвуют саксофоны, банджо и разнообразные ударные.

Дж. Гершвин. «Рапсодия в блюзовых тонах» (тема вступления)

The musical score is for the introduction of 'Rhapsody in Blue'. It is written for a full orchestra with jazz instruments. The instruments listed on the left are: B♭ Clarinets, Horns in F, Trombones I, II, and III, Timpani, Banjo, and Violoncello/Bass. The tempo is marked 'Molto moderato' and the mood is 'I. Solo gliss.'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f), articulation (accents, slurs), and fingerings (17, 3, 3). The B♭ Clarinet part starts with a solo glissando, followed by the other instruments. The Banjo and Violoncello/Bass parts have a pizzicato (pizz.) marking.

¹⁵² Подробнее об истории создания «Рапсодии» Гершвина см.: F. C. W. Foreword // *Gershwin G. Rhapsody in Blue*. New World Music Corporation, MCMXLII. P. 1; Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. С. 76–89.

Тема вступления, открывающая и завершающая «Рапсодию», играет роль лейтмотива, многократно повторяющегося в сочинении в разных тональностях. Теме вступления интонационно родственна главная тема «Рапсодии». Побочная тема носит скерцозно-лирический характер; в ней, как и в теме медленного эпизода, предвещающего репризу пьесы, ярко проявляется мелодический дар Гершвина.

Форма пьесы, при всей ее внешней простоте, усложнена прихотливой сменой темпов, наличием нескольких — лирических, скерцозных и песенных эпизодов, импровизационностью изложения тем, нарушением квадратности построений за счет их сжатия или расширения, симфонической разработанностью, а также постоянными тональными отклонениями и модуляциями при переходе от одного раздела к другому и внутри самих тем «Рапсодии». Тональный план сочинения разнообразен: B-Es-As-E-A-C-G-Des-G-C-G-E-C-Es-B.

Дж. Гершвин. «Рэгтайм в блюзовых тонах» (главная тема)

Più mosso a 2

2 Oboes

2 B \flat Clarinets

B \flat Bass Clarinet

2 Bassoons

3 Horns in F

Trombone

Timpani

2nd Sax. B \flat Tenor

Banjo

Violin II

Viola

Violoncello Bass

mf

poco rit.

Дж. Гершвин. «Рэгсодия в блюзовых тонах» (побочная тема)

Scherzando (commodo)

Piano *mp*

legato

Дж. Гершвин. «Рэгсодия в блюзовых тонах» (тема медленного эпизода)

Andantino moderato con espressione

2 Oboes *p*

2 A Clarinets *p*

B♭ Bass Clarinet *p*

2 Bassoons *p*

2 Horns in F *p*

Bells *p*

1st Sax. E♭ Alto *p*

2nd Sax. B♭ Tenor *p*

3rd Sax. E♭ Alto *p*

Banjo *p*

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p*

Violoncello *p*

Bass *p*

Гершвин претворил характерные черты негритянского фольклора и джаза во многих своих сочинениях, например, в четырехчастной симфонической сюите «Американец в Париже» (1928) и опере-мюзикле «Порги и Бесс» (1935). «Американца в Париже» Гершвин написал, будучи в Европе на гастролях. В сюите отразились впечатления композитора от парижской жизни: в ней слышны звуки шарманки, автомобильных рожков. В III и IV частях Гершвин использовал интонации негритянских мелодий. Все части сюиты пронизаны джазовой гармонией и ритмикой.

К концу Второй мировой войны сформировался новый стиль джаза, который Гиллеспи одним из первых стал называть *рибоп*, *бибоп* или просто *боп*¹⁵³. Поначалу репертуар бибопа мало отличался от того, что играли свинговые биг-бэнды. Однако гармонический язык в бибопе заметно обогатился благодаря использованию ладовой и тональной переменности, модальности (в том числе целотоновых и пентатонных ладов), малосекундовых и тритоновых сопоставлений созвучий, альтерированных аккордов и других элементов современной музыки. Новой в бибопе была и внешняя форма — это была «музыка для музыкантов»: никаких «знаков» танцующим в виде четкого ритма, отбиваемого правой педалью ударника на басовом барабане, помпезных аккордов в начале и конце композиции. Простые и узнаваемые песенные мелодии в качестве темы, как правило, не цитировались, и вместо них исполнители использовали свои же собственные импровизации на популярные бродвейские песни и блюзы. Нередко музыканты бибопа импровизировали не на саму тему, а на лежащую в ее основе аккордовую последовательность.

Насколько отличался бибоп от более раннего джаза, легко увидеть по тому, что сделал Гиллеспи с популярной песенкой «Шепот». Именно эту его импровизацию музыканты бибопа стали играть вместо самой мелодии песни:

Д. Гиллеспи. Импровизация на тему песни «Шепот»



В 1940-е годы в США из-за разбирательств с авторскими правами профсоюз музыкантов запрещал инструменталистам записываться на пластинки, и в свет выходили только записи вокалистов в сопровождении одного рояля или вокального ансамбля. К 1944 году, когда запрет был снят, центральными фигурами поп-музыки стали «микрофонные» певцы, в частности, Фрэнк Синатра¹⁵⁴ и

¹⁵³ Англ. bebop, bebop, бор — джазовый стиль, сформировавшийся в 1940-е годы в творчестве гитариста Ч. Крисчиана, ударника К. Клэрка, пианиста Т. Монка, саксофониста Ч. Паркера и трубача Д. Гиллеспи. Характеризуется темповой свободой сольных партий и наличием меньшей, чем в обычном джаз-оркестре, ритмической группой инструментов.

¹⁵⁴ Фрэнк Синатра (1915–1998) — певец и актер, имевший огромную популярность в 1940-е годы. За 50 лет активной творческой деятельности записал около 100 популярных синглов, исполнил известные песни Дж. Гершвина, К. Портера, И. Берлина. С 1941 года снимался в кино, сыграв роли в более чем 50-ти фильмах, получив премию «Оскар» за фильм «Отныне и во веки веков» (1953).

другие. Интересы массового слушателя переключились с инструментального джаза на вокальную поп-музыку.

Новый джазовый стиль под названием *кул*¹⁵⁵ возник в 1940–1950-е годы. Он характеризуется более свободными по сравнению с ранним джазом метром, темпом и ладо-тональной системой; ритмическая пульсация и гармонический квадрат играют в куле меньшую роль, чем в других джазовых стилях, тогда как значение полифонии и мелодии повышается. Кул испытал влияние авангардной музыки США и Европы.

Одним из пионеров кул-джаза был юный негритянский трубач Майлз Дэвис, выступавший вместе с видными музыкантами, в частности, Гилом Эвансом — пианистом и аранжировщиком свингового оркестра Клода Торнхилла. В Нонете Дэвиса (труба, тромбон, валторна, туба, альт- и баритон-саксофон, фортепиано, контрабас, ударные) вместе «проходили практику» и белые и черные музыканты — саксофонисты Ли Конитц и Джерри Маллиган, а также негритянский пианист и композитор Джон Льюис, в прошлом — пианист и аранжировщик в биг-бэнде Д. Гиллесли, игравший с Чарли Паркером¹⁵⁶ и в 1952 году организовавший знаменитый «Модерн-джаз-квартет» (фортепиано, вибрафон, контрабас, ударные). В стиле кул также работали пианист Д. Брубек (учившийся композиции у Д. Мийо), саксофонист его квартета П. Дезмонд и другие.

Ярким представителем стиля кул был почти слепой чикагский пианист Ленни Тристано (1919–1978), основатель и преподаватель специальной Новой школы музыки в Нью-Йорке, выпускниками которой стали Ли Конитц, Билли Бауэр и другие. Тристано одним из первых использовал возможности студии звукозаписи (например, ускорение пленки, наложение одной дорожки на другую) и отважился записать свои спонтанные, не ограниченные формой квадрата, импровизации, получавшие характерные названия типа «Интуиция». В своей музыке Тристано использовал переменный метр, полиметрию и полиритмию, сложные размеры и смелые тональные отклонения, приемы имитации и свободной смены акцентов.

После Второй мировой войны джазовые музыканты (в первую очередь Д. Гиллесли) начали использовать латиноамериканскую ритмику, в результате чего сложился стиль афрокубинского джаза, хотя еще в 1920-е годы сказывались исторические связи афроамериканского населения США с черным населением Латинской Америки. Характерная особенность латиноамериканского джаза — преобладание мажорных тональностей и восьмидольной ритмики $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, идущей от полиметрии африканской музыки ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ в такте на $\frac{3}{4}$).

В 1950-е годы параллельно с нарождавшимся движением битников джазмен стал превращаться из исполнителя развлекательной музыки в фигуру социального значения. Гиллесли ввел в моду очки в массивной оправе (поначалу даже со стеклами без диоптрий), берет вместо шляпы, особый жаргон, в частности, модное до сих пор слово *cool* в качестве положительного эпитета вместо *hot*. Особый импульс молодые ньюйоркцы получили тогда, когда к их компании

¹⁵⁵ Англ. cool jazz («интеллектуальный» джаз) — стиль, сложившийся в 1940-е годы в творчестве М. Дэвиса.

¹⁵⁶ Чарлз Кристофер (Чарли) Паркер (1920–1955) — альт-саксофонист и композитор по прозвищу «Птичка». Вместе с Гиллесли, Кларком и Монком писал и исполнял музыку в стиле бибоп. В 1947 году вместе с М. Дэвисом основал квинтет и записал несколько альбомов. После смерти Паркера концертный зал «Берлленд», в котором он дал прощальный концерт, был назван в честь музыканта.

присоединился талантливый музыкант, альт-саксофонист Чарли Паркер из Канзаса, который в своих импровизациях ушел далеко вперед своих современников. Яркий тому пример — импровизация на тему Гиллеспи «Groovin' High»:

Ч. Паркер. Импровизация на тему «Groovin' High»

Fast

Chord symbols: B^b7, E^b, D⁷, D^{9b}, E^b, E^b, C^{9b6}, C⁷, F⁹, F⁷, F mi⁷, E⁷, G mi⁷, F[#]mi⁷, F mi⁷, E⁷, E^b, D⁷, E^b, C⁹, C⁷, F⁹, F⁷, F mi⁷, F mi⁷, E⁷, F mi⁷, E, E^b, E⁷.

К концу 1950-х даже такие новаторы, как Монк и Гиллеспи, вернулись к истокам негритянской музыки, открытия же Паркера и некоторых его соратников — барабанщика Макса Роуча, пианиста Бада Пауэлла, трубача Фэтса Наварро не исчерпаны до сих пор.

В середине XX века почти одновременно с бибопом сложился стиль *прогрессив*¹⁵⁷, ознаменовавший собой новый этап в развитии джаза, когда стали появляться не импровизированные в процессе выступления, а полностью зафиксированные в нотах, авторские оркестровые сочинения. В свое время музыкантам свинговых оркестров из-за большого инструментального состава, порой,

¹⁵⁷ Англ. progressive (передовой, прогрессивный, последовательный) — стиль джазовой музыки, сформировавшийся в 1940-е годы в творчестве С. Кентона и возникший в результате соединения приемов джазовой и симфонической музыки.

приходилось отказываться от коллективной импровизации. Один из главных представителей прогрессива — пианист Стен Кентон и его последователи, увлекавшаяся европейской музыкой конца XIX — первой половины XX века (в частности, Р. Вагнера, Б. Бартока, М. Равеля, П. Хиндемита, А. Шёнберга, И. Стравинского и других), обогащали джазовую мелодику, ритмику и гармонию за счет средств современной академической музыки.

Концертные произведения для биг-бэндов, вбивавшие в себя разные стилистические черты (от неоклассицизма до сериализма) под общим названием «прогрессив» большого общественного резонанса не получили, хотя среди авторов были М. Бэббит, П. Руголо, Р. Греттингер, Л. Бернстайн, И. Стравинский и другие композиторы США. Проявив интерес к поискам Кентона, они создали ряд оркестровых сочинений, которые занимают промежуточное положение между джазом и академической музыкой. Но если произведения Б. Бартока, П. Хиндемита, А. Копланда и других, заказанные кларнетистом Б. Гудменом, остались в рамках академической музыки, то написанный И. Стравинским «Черный концерт» (1945) для кларнета с джаз-оркестром органично вписался в эксперименты музыкантов бибопа, кула и прогрессива в области композиции.

Многие оркестранты С. Кентона играли и записывали музыку для Голливуда, и вскоре в большей степени ориентированное на европейскую музыку направление стиля кул (с валторной, гобоем, фаготом и соответствующим звукоизвлечением, а также использованием имитационной техники) получило название *вест-коуст* в связи с переездом музыкантов в Калифорнию¹⁵⁸. С этим направлением связано творчество октета Шорти Роджерса (о котором высоко отзывался Стравинский), ансамблей Шелли Манна и Бада Шэнка, квартетов Дэйва Брубeka (с саксофонистом Полом Дезмондом) и Джерри Маллигана (с белым трубачом Четом Бейкером и черным — Артом Фармером).

На конец 1950-х — начало 1960-х годов приходится один из наиболее плодотворных периодов в истории джаза. С появлением рок-н-ролла инструментальная импровизация была окончательно вытеснена на обочину поп-музыки. Джаз в целом стал осознавать свое место в культуре: начали открываться клубы, в которых было принято больше слушать, чем танцевать. Во многих городах проходили фестивали и создавались фирмы грамзаписи (например, фирма «Риверсайд», выпускавшая в свет блестяще составленную антологию по истории джаза). Еще раньше, в 1930-е годы, появились специализированные журналы («Даун Бит» и другие).

Идея слияния джазовой и академической музыки продолжала занимать умы американских исполнителей и композиторов. Гюнтер Шуллер¹⁵⁹ и мно-

¹⁵⁸ Англ. West Coast — Западное Побережье.

¹⁵⁹ Гюнтер Шуллер (р. 1925) — композитор, дирижер, педагог. С юных лет Шуллер играл на валторне в различных оркестрах, затем учился дирижированию у Ю. Гуссенса. С 1945 по 1959 год Шуллер играл в оркестре театра «Метрополитен-опера», дирижировал произведениями Э. Картера, М. Бэббита и других композиторов. Под влиянием А. Шёнберга Шуллер обратился к двенадцатитоновой технике, а после одного из концертов Д. Эллингтона увлекся джазом. Впоследствии он выступал вместе с М. Дэвисом, Г. Эвансом и другими музыкантами, аранжировал пьесы для «Модерн-джаз-квартета». Шуллер преподавал в Манхэттенской школе музыки, Йельском университете, подготовил более 200 радиопередач о современной музыке и джазе, написал две научные работы о раннем джазе (*Schuller G. Early Jazz: its Roots and Development. London; New York, 1968; Schuller G. The Swing Era: the Development of Jazz 1930–1945. New York; Oxford,*

гие другие использовали в своих оркестровых сочинениях исполнительские приемы и музыкальные темы джаза, сольную и групповую инструментальную импровизацию, отражали характерные для того или иного стиля ладо-гармонические и метро-ритмические особенности. Так возникло *третье течение*¹⁶⁰, продолжившее начинания симфонического джаза и прогрессива и соединившее характерные для симфонической музыки жанры и формы с джазовой импровизацией. Один из главных представителей третьего течения Гюнтер Шуллер писал музыку для оркестра, который включал и джазовую и симфоническую группы. В 1959 году на одной из своих лекций Шуллер ввел термин «музыка третьего течения».

Кроме Шуллера, наиболее известными композициями которого стали «Симфония для медных и ударных инструментов» (1950), «Трансформации» для джазового ансамбля (1956), «Семь этюдов на темы Пауля Клее» (1959), «Беседы» для джазового и струнного квартетов (1959) и Концертино для джаз-квартета и оркестра (1959), музыку третьего течения также писали Дж. Джонсон, Б. Руссо, Г. Брубек, Д. Эллис, Б. Смит, Дж. Джефри, Л. Остин, Р. Блейк и другие. В области третьего течения работал «Модерн-джаз-квартет» во главе с Дж. Льюисом, в 1960 году записавшим несколько пьес в этом стиле. Музыку третьего течения также исполнял и записывал на пластинки квартет Д. Брубeka, игравший вместе с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Л. Бернстайна сочинения своего брата Говарда Брубeka и сюиту из «Вестсайдской истории» Бернстайна.

У третьего течения, как и у любого другого музыкального направления, есть свои адепты, и в некоторых музыкальных учебных заведениях в США создаются исполнительские коллективы (Оркестр США, Американский филармонический оркестр) и читаются соответствующие курсы (в частности, свой курс ведет пианист Рэн Блейк). Третье течение, естественно, нашло поклонников и в Европе, особенно после выступления «Модерн-джаз-квартета» в Донауэшингене в 1954 году. Новый всплеск популярности третьего течения пришелся на середину 1960-х годов, в период становления фри-джаза¹⁶¹.

В 1950-е годы свинговые биг-бэнды продолжали исполнять танцевальную музыку. Даже Д. Эллингтон время от времени играл на танцах. Новые направления появлялись и в легкой джазовой музыке. Так, переехавший в США в середине столетия бразильский гитарист Лориндо Алмейда предложил импровизировать на основе ритма бразильской самбы. После гастролей квартета Стена Гетца по Бразилии появляется «джазовая самба», которую в Бразилии называют босса-новой. В ней используется все та же ритмическая фигура ♩ ♩ ♩, но она далеко уходит от джаза в сторону легкой музыки и фактически служит основой современного лаунджа¹⁶².

1989), основал издательскую и звукозаписывающую фирмы. В 1994 году Шуллер получил Пулитцеровскую премию.

¹⁶⁰ Англ. third stream — направление в музыке, возникшее в США в 1950-е годы и соединившее в себе элементы современной академической музыки и джаза.

¹⁶¹ Англ. free-jazz («свободный джаз») — направление, возникшее в начале 1960-х годов в творчестве О. Коулмена. Свободным джаз назван из-за отсутствия традиционных форм для импровизации — определенной темы, темпа или гармонии.

¹⁶² Англ. lounge (гостиная, салон, комната для отдыха, праздное времяпрепровождение) — легкая танцевальная музыка развлекательного характера.

«Главным течением» в джазе 1950–1960-х годов остается, все-таки, би-боп, но уже под названием *хард-боп*, то есть тяжелый, энергичный боп, обновленный импровизаторскими и композиторскими находками кула и «подпитываемый» элементами афроамериканской музыки. В этот период певец, органист и саксофонист Рэй Чарлз первым соединяет структуру блюза и вопросно-ответный принцип, ассоциировавшийся с возвышенными духовными песнопениями. Это направление негритянской музыки вскоре получает название *соул*. Афроамериканские черты в джазе и черной поп-музыке получили яркое выражение в стиле *фанки*¹⁶³. Хард-боп и джазовый соул поначалу даже противопоставлялись друг другу, так что в одном коллективе, например, братьев Эддерли, один музыкант, саксофонист Джулиан «Кэннонбол» считал себя последователем хард-бопа, а другой, корнетист Нэт, — соула. Ведущим коллективом хард-бопа до смерти в 1990 году его руководителя, барабанщика А. Блейки, был квинтет «Посланники джаза»¹⁶⁴.

Серия пластинок оркестра Гила Эванса (своего рода концертов для трубы Майлза Дэвиса с оркестром), вышедшая в конце 1950-х — начале 1960-х годов полностью отвечала эстетике кула 1940-х, а записи Майлза Дэвиса середины 1960-х годов, символизировавшие апофеоз хард-бопа, появились тогда, когда в моде был уже джазовый авангард — так называемый *фри-джаз*. В процессе работы над одним из альбомов Дэвиса аранжировщик Эванс предложил трубачу импровизировать на основе не гармонического квадрата — определенной аккордовой последовательности, а звукоряда, лежащего в основе мелодии темы и определяющего гармоническую вертикаль композиции:

М. Дэвис. Импровизация

The image shows a musical score for a trumpet and piano. The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the trumpet playing a melodic line and the piano providing a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic and harmonic development, featuring more complex rhythmic patterns and triplet markings.

¹⁶³ Англ. *funky* — музыкальный стиль, связанный с блюзом, сначала проявившийся в джазе, а затем в поп-музыке, где на его основе в 1970-х годах возник танцевальный стиль «диско». Фанки характеризуется ритмическим напором и динамикой, чувственностью интонаций и гармонии.

¹⁶⁴ Одним из «посланников» долгое время был русский трубач, первый эмигрант из СССР Валерий Пономарев, добившийся мирового признания и написавший книгу «На обратной стороне звука» (М., 2003).



Модальность, лежащая в основе традиционной музыки Востока (мугам, рага, дастан и т. п.), открывала безграничные возможности для обогащения джаза опытом мировой музыкальной культуры. И Дэвис с Эвансом не преминули им воспользоваться, причем на идеально подходившем для этой цели материале — испанского фламенко. Соратник Дэвиса саксофонист Дж. Колтрейн раньше других (в том числе группы «Биттлз») обратился к музыке Индии (и даже назвал своего сына в честь крупного индийского музыканта Рави Шанкара).

Новации европейского авангарда нашли применение в композициях коллеги Колтрейна, саксофониста Эрика Долфи. Примечательно название его пьесы «Gazzeloni» (1964) в честь итальянского флейтиста, исполнителя музыки Л. Нони и П. Булеза. В 1960 году два квартета — Эрика Долфи и Орнетта Коулмена (с трубами Доном Черри и Фредди Хаббардом, контрабасистами Чарли Хейдемом и Скоттом Ла Фаро) записывают альбом «Свободный джаз» («Free Jazz») со спонтанной коллективной импровизацией, оформленный репродукцией картины «Белый свет» абстракциониста, представителя «живописи действия» Джексона Поллока. Поток коллективного сознания продолжительностью примерно 40 минут представлял собой спонтанную импровизацию восьми музыкантов, на непродолжительное время сходящихся в заранее написанном Коулменом ритмическом унисоне. Композиторский дар Коулмена ярко проявился в знаменитой «Одинокой женщине» (1960) — теме, ставшей таким же джазовым «стандартом», как и темы Паркера и Эллингтона:

О. Коулмен. «Одинокая женщина»





После «подведения итогов» модального соула и хард-бопа в альбоме «Высшая любовь» Джон Колтрейн, казалось бы, оппонент свободной импровизации Коулмена, пошел по его стопам, записав программу «Вознесение» с коллективом черного авангарда, включавшим негритянского саксофониста из Копенгагена, сына конголезского дипломата — Джона Чикаи. Одной из самых известных была импровизация Колтрейна на тему детского вальса из киномюзикла «Звуки музыки».

Дж. Колтрейн. Импровизация на тему из киномюзикла «Звуки музыки»



Колтрейн захватил из музыкального магазина бесплатный рекламный листок с нотами песни «Что я люблю больше всего» и сыграл ее впервые в 1958 году, не зная ни текста песни, ни содержания мюзикла, но все его импровизации 1950–1960-х годов (их было несколько десятков, если не сотен) представляют кульминационный период творчества Колтрейна в сфере фри-джаза. В своих композициях он использовал модальность, политональность, полигармонию, полиметрию, полиритмию, свободную сольную и ансамблевую импровизацию.

Вскоре последователи Джона Колтрейна — Арчи Шепп, братья Айлер, Фароа Сандерс вернулись к модальным формам импровизации, нередко ориентального происхождения. За ними последовали Карла Блей, Дон Эллис и Чик Кория, переключившиеся на электрифицированный джаз-рок. Однако естественного симбиоза джаза и рока пришлось ждать довольно долго. Первыми сблизили эти музыкальные культуры музыканты так называемого «медного рока». Затем Дэвис в очередной раз направил джаз по довольно рискованному пути, который, в отличие от предыдущих его экспериментов, приняли далеко не все. С середины 1960-х годов он постепенно подступался к электрогитаре, клавишным синтезаторам и рок-ритмам, пока в 1970 году не выпустил альбом «Bitches Brew»

(приблизительный перевод — «Колдовское варево») с несколькими клавишниками и гитаристом Дж. Маклафлиным. В 1970-е годы в творчестве Дж. Маклафлина, создавшего международный квинтет «Махавишну», пианиста Ч. Кория, руководителя ансамбля «Возвращение навсегда», ударника Т. Уильямса и органиста Л. Янга, участников квартета «Время жизни» («Lifetime»), а также пианиста Х. Хэнкока на основе джаз-рока возник стиль *фьюжна*¹⁶⁵.

Х. Хэнкок. Импровизация



Джаз снова, но уже на новом уровне сближается со стилем соул (1960-е) и его разновидностью — фанки (1960–1970-е). Даже выдающийся первооткрыватель 1950-х годов, тенор-саксофонист С. Роллинс на время переключается на фанки. Однако уже к концу 1970-х годов наметилось и «встречное» движение к реставрации как авангардного джаза, так и хард-бопа. С 1977 года проходит знаменитый «чердачный» фестиваль Сэма Риверса. Музыканты ансамбля Дэвиса собираются вновь, но руководит ими трубач Фредди Хаббард. С появлением в начале 1980-х годов такой влиятельной фигуры, как Уинтон Марсалис — незаурядный исполнитель классической музыки для трубы эпохи барокко, в джазе главенствует новый «мэйнстрим», который можно сопоставить с неоклассицизмом в академической музыке. В эти годы все заметнее становятся попытки синтеза, казалось бы, взаимоисключающих течений, например, хард-бопа и электрического фанки или легкого фьюжна. Тогда же наметился переход от авангардного новаторства любой ценой — к постмодернистскому диалогу с прошлым. Сам Коулмен неожиданно собирает ансамбль с двумя гитаристами стиля фанки, однако при этом не отказывается от своего принципа коллективной импровизации на основе «гармологии» — соединения гармонии с мелодией. Полистилистика определяет творчество нью-йоркской школы «Даунтаун», возглавляемой саксофонистом Дж. Зорном.

В конце XX века в истории джаза, прошедшего несколько этапов — от его зарождения на основе регтайма, блюза и танцевально-бытовой музыки духовых бэндов (рубеж XIX–XX веков) и формирования новоорлеанского и чикагского стилей (1920-е), до свинга (1930-е), бибоба (1940-е), кула, вест-коуста и прогрессива (1950-е), фри-джаза, хард-бопа и соула (1960-е), наконец, фанки и фьюжна (1970), — наступил новый этап развития, когда стали возможными самые разные стили и направления. В джазе, как и других видах художественной культуры США, практически обязательным становится знание музыки разных стран мира. Главным отличием джаза от других видов искусства остается импровизация — создание музыки здесь и сейчас в непосредственном взаимодействии со слушателями.

¹⁶⁵ Англ. fusion (синтез, слияние, объединение) — стиль, соединивший джаз и рок-музыку.

ГЛАВА II. ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

С началом XX века в истории музыкальной культуры США наступает период знаменательных перемен. Американская музыка, освобождаясь от влияний европейской музыки (преимущественно немецкой), становится все более самостоятельной. По мнению Дж. Страбла, широкий спектр разнообразных художественных традиций (классическая музыка, афроамериканский и другие виды фольклора, музыкальный театр с преобладанием бродвейских шоу) давал большие возможности для развития национальной композиторской школы¹.

Многие музыковеды называют три первые десятилетия XX века волнующими, захватывающими и многообещающими в эволюции музыки США, временем вступления музыки США в зрелый возраст и формирования национальных музыкальных традиций. Этот период отмечен активной концертной деятельностью оркестров, ансамблей и хоров, небывалым ростом художественного уровня исполнителей, появлению смелых новаторов в области музыкального искусства (дирижеры — В. Дамрош и Н. Слонимский в Нью-Йорке, Л. Стоковский, А. Смоленс и Ю. Орманди в Филадельфии, С. Кусевицкий в Бостоне, композиторы — Л. Орнштейн, Дж. Антейл, Г. Кауэлл). Все это способствовало расцвету симфонических и кантатно-ораториальных жанров в американской музыке. Этот период также характеризуется появлением новых форм и средств музыкальной выразительности. Композиторы обращаются к культурным реалиям своей страны, в камерных и симфонических произведениях отражают события из истории США и используют мелодии народных песен и танцев.

Новое поколение американских композиторов выросло в сложной и противоречивой обстановке 1920-х годов. Многие американские композиторы по традиции совершенствовались свое мастерство в Западной Европе, считая, что настоящим мастером можно стать, обучаясь только в консерваториях Старого Света, хотя еще в конце XIX века Э. Макдоуэлл разработал систему музыкального образования в США, и в начале XX столетия она уже приносила свои плоды. Если в XIX веке молодые американские музыканты получали образование преимущественно в Германии, то в 1920-е годы их более всего привлекал Париж — в то время центр мирового художественного авангарда. В 1921 году в его пригороде — Фонтенбло была открыта Американская консерватория. Со дня основания учебного заведения и до конца своей жизни занятиями студентов по гармонии руководила Надя Буланже² — пианистка, органистка, замечательный музыкант, композитор и дирижер.

¹ Struble J. M. The History of American Classical Music. New York, 1995. P. 123.

² Надя Буланже (1897–1979) — выдающийся педагог и одна из первых женщин-дирижеров. С 1920 по 1939 год она преподавала гармонию, контрапункт, историю музыки, анализ, орган и композицию в Ecole Normale de Musique, была одним из организаторов Американской консерватории в Фонтенбло (1921), позже стала ее директором (1948). О Буланже говорили как о проникновенной артистке. В США она выступала с концертами как органистка на премьере Симфонии для органа и оркестра Копланда и как дирижер с Бостонским, Филадельфийским, Нью-Йоркским оркестрами, преподавала в ведущих музыкальных учреждениях страны. См. об этом: Сигида С. Переписка Нади Буланже с американскими композиторами в фонде Музыкального отдела Национальной библиотеки Франции // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные архивы в России. М., 2000. С. 63–70.

Композиторы-«буланжисты» составляли весьма многочисленный отряд музыкантов США: Аарон Копланд, Вирджил Томсон, Рой Харрис, Джордж Киркпатрик, Эллиот Картер, Дуглас Мур, Джордж Антейл, Коул Портер, Уолтер Пистон, Луиза Тальма, Эли Сигмейстер, Марк Блицтайн, Филип Гласс и другие. Вирджил Томсон однажды сказал, что в каждом городе Америки есть «один магазин дешевых товаров и один ученик Буланже»³. В своих воспоминаниях о Наде Буланже композиторы выражали восхищение ее энциклопедическими знаниями, редким педагогическим даром и удивительными личностными качествами. Как и многие парижские музыканты, она была увлечена творчеством М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева, членов французской «Шестерки», представителей Нововенской школы и передала это увлечение молодым американцам. Буланже видела стилевой идеал в творчестве И. Ф. Стравинского, и ее ученики использовали принципы одной из звуковысотных техник, развиваемых русским мастером: хроматической тональности с системой «полюсов».

«Парижские американцы» посвятили себя делу развития национальной американской музыки. В одном из интервью 1920-х годов А. Копланд сказал: «Французскую музыку обычно можно узнать совершенно безошибочно, настолько она национальна по своему характеру. Я не мог понять, почему мы, американцы, не можем писать серьезную музыку, в которой слушатели могли бы уловить что-то типично американское, тем более что джазовые композиторы и создатели регтайма родились именно в Америке, весь мир это признал»⁴. Так, по сути, была сформулирована мысль о фольклоре как основе национального музыкального стиля. В дальнейшем претворение различных пластов народной музыки — духовных гимнов, баллад, ковбойских песен, джаза, блюза, спиричуэла, музыки кантри — и народных обрядов будет характерно для многих композиторов США — Копланда, Харриса, Томсона, Гершвина, Сигмейстера, Кауэлла.

Для обозначения различных пластов музыкальной культуры США музыковед У. Хичкок ввел термины *cultivated* и *vernacular*⁵. По мнению ученого, эти термины наиболее точно отражают специфику американской музыки. Первый означает музыку, основанную на европейских традициях и изучаемую в школах и университетах. Второй — местные формы и жанры народной американской музыки. Хичкок относит к ней разные типы не только фольклора, но и устной профессиональной, церковной и бытовой музыки, к которой широко обращаются композиторы США XX века. Во второй половине XX столетия к *vernacular* Хичкок также относит и виды музыки, связанные с молодежными движениями и массовой культурой — от джаза, свинга, бибопа до рок-н-ролла, фолк-рока, фанки, кула, хард-рока и других.

Особенностью американской музыки является не только сосуществование различных местных традиций *vernacular*, но и их синтез в так называемом «плавленном котле», который характеризуется множеством стилевых истоков — сельской и городской бытовой музыки, народной музыки черных (спиричуэл, блюз, джаз) и белых американцев (духовная и светская музыка) и т. д. Не случайно Г. Кауэлл назвал один из своих инструментальных циклов «Пла-

³ Perlis V. Boulanger Nadia // The New Grove dictionary of American music / Ed. by H. W. Hitchcock and S. Sadie. V. 1. Ann Arbor, 1984. P. 279.

⁴ Розенуолд П. Жизнь в музыке // Диалог — США. 1982. № 20. С. 123.

⁵ Hitchcock H. W. Music in the United States. A Historical introduction. 3rd ed. New Jersey, 1988. P. 53.

вильным котлом» («Melting pot», 1940). В сочетании разнообразных традиций американская музыка впервые проявила свой яркий индивидуальный облик в творчестве Ч. Айвза.

В 1920–1930-е годы А. Копланд, Р. Харрис, У. Пистон, У. Риггер, Э. Сигмейстер, У. Шумен, Р. Сешнс, Г. Кауэлл, Х. Хэнсон, В. Томсон, Р. Томпсон и другие последовательно развивали симфонические жанры. Среди различных типов симфонии особое место занимают большая концептуальная симфония и программная симфония, связанные с важнейшими общественно-историческими событиями страны, зачастую основанные на сюжетах из американской жизни. В процессе развития симфонии в США наметилась определенная тенденция к синтезу жанров. Композиторы пишут симфонии с участием солистов и хора (Харрис), оркестровые пьесы с участием чтеца (Копланд, Стилл, Сигмейстер) и другие. Также были популярны жанры симфонической поэмы, увертюры, фантазии и возрожденный британский жанр фанфары для оркестра, кульминация развития которого пришлось на 1940–1960-е годы.

В истории американской музыки XX века важное место занимает так называемая «Великая традиция» (Great Tradition), связанная с развитием симфонических жанров классико-романтической музыки (cultivated) и различных видов национального фольклора (vernacular). По мнению ведущих музыковедов (Г. Чейза, У. Меллерса, У. Хичкока, Р. Кроуфорда, Э. Зальцмана, Дж. Страбла, Дж. Рокуэлла и других), «Великую традицию» представляют У. Пистон, Х. Хэнсон, Р. Харрис, Р. Сешнс, А. Копланд, Э. Картер, Р. Ли Финни, У. Г. Стилл, В. Персикетти, П. Меннин. В отношении представителей «Великой традиции» широко используется понятие «американизм» (americanism), обозначающее ориентацию композиторов США на национальные виды народной и профессиональной музыки своей страны, а также темы и сюжеты из жизни американского народа⁶. «Американисты» стремились выразить в своих произведениях самое характерное и существенное для культуры своей страны и своего времени, опираясь не только на общеевропейские, но и свои, еще очень молодые художественные традиции. Хотя «американизм» развивался на протяжении нескольких веков, его кульминация приходится на период с 1929 по 1945 год, когда в творчестве композиторов органично сочетались разнообразные пласты народной американской и профессиональной европейской музыки. П. Розенфельд в одной из своих статей писал, что термин «американизм» в музыке обозначал главную идею композиторов США, заключающуюся в «выражении национального опыта и создании американского музыкального стиля. Любовь к стране и гордость за революцию двигала творческие силы большинства музыкантов»⁷.

⁶ Понятие «американизм» возникло в XVIII веке в Великобритании для определения различий между жизнью и культурой метрополии и колоний Нового Света. «Американизм» как концепт в истории и культуре США утвердился вскоре после американской революции и имел большое значение. На раннем этапе истории США ему сопутствовали такие понятия, как «патриотизм» и «национализм», без негативного оттенка, присущего им в XX веке. См. об этом: Zuck B. A History of Musical Americanism. Ann Arbor, 1980. На протяжении XVIII–XX веков акценты в проявлении «американизма» в культуре менялись. По общему мнению музыковедов и критиков, таких как У. Меллерс, У. Хичкок, П. Розенфельд, Б. Зак и другие, новая волна подъема «американизма» наблюдалась в первой половине XX века. Вопросы, связанные с «американизмом» бурно обсуждались на страницах книг и журналов США.

⁷ Rosenfeld P. «Americanism» in American Music // Modern Music. 1940. № 2–4. P. 226.

Экономический кризис 1929–1933 годов — драматический в истории США период Великой депрессии оставил неизгладимый след во всех сферах американской жизни. Социальные потрясения привели к возникновению массовых движений (рабочих, профсоюзных, движений за расовое равенство и гражданские права, антифашистских), в которых участвовали представители разных слоев населения США. Важнейшие события, произошедшие в стране в 1930-е годы, нашли отражение в жанрах как симфонии и кантаты, так и политической песни (А. Копланд, Э. Сигмейстер, Э. Робинсон), песни-инсценировки, песни-марша (Л. Адомян), проникшей затем в разные области профессиональной музыки, пьесы с музыкой (М. Блицтайн), «живой газеты» и «политического ревю» (Г. Ром). Многие композиторы США, вдохновленные национальной идеей, занимались общественной деятельностью и участвовали в разного рода организациях и лигах, а также антифашистских движениях (А. Копланд, У. Риггер, М. Блицтайн, Э. Сигмейстер, Н. Слонимский). В 1940-е годы в творчестве ряда композиторов США важное место занимает историческая тематика — события Гражданской, Первой и Второй мировых войн. Во всех жанрах американской музыки этого периода широко использовались интонации массовых песен и маршей, создаваемых участниками Рабочего музыкального движения. На волне демократических и патриотических устремлений они обращались и к народной музыке.

Один из ведущих музыковедов США Г. Чейз⁸ выделил 4 основные тенденции в развитии американской музыки первой половины XX века: американизм, романтизм, эклектизм и модернизм. По его мнению, к американизму принадлежат композиторы, разрабатывающие фольклор и использующие легенды и сказания народов Америки; романтизм основан на претворении романтических концепций; эклектизм подразумевает сохранение и продолжение разных европейских традиций; модернизм объединяет молодых американских композиторов, отрицавших эстетику искусства прошлого и главным в своей деятельности считавших поиски нового художественного языка и стиля. Но существует и иная классификация. Так, Дж. Рокуэлл⁹ сквозной считает деятельность, начатую композиторами «Великой традиции» в межвоенный период и продолженную во второй половине XX века. Традиционализм, американизм и модернизм создавали особый музыкальный климат в США.

В целом же в американской музыке первой половины XX века можно выделить два ведущих направления, объединенных идеей формирования национальной самобытности музыки США и ее независимости от европейских традиций. К первому направлению можно отнести группу композиторов, развивавших традиции *vernacular* в разных ее проявлениях, что и способствовало выявлению стилевых черт национальной американской музыки. Часто они черпали сюжеты и образы для своих оркестровых сочинений из легенд и сказаний народов Америки, литературы и живописи США, то есть отчасти следовали пути, типичному для некоторых национальных школ Европы начала XX века. Ко второму направлению принадлежат композиторы-модернисты, в своем стремлении к новаторству отрицавшие влияние европейских традиций, но также обращавшиеся к национальному фольклору, темам и образам.

⁸ Chase G. *America's Music*. 3rd ed. Urbana; Chicago, 1992.

⁹ Rockwell J. *All American Music. Composition in the Late Twentieth Century*. New York, 1983. P. 10.

2.1. ААРОН КОПЛАНД (1900–1990)

Для большинства соотечественников творчество Аарона Копланда было символом подлинно американского в музыке. С 1945 года, когда Копланд получил Пулитцеровскую премию за балет «Аппалачская весна»¹⁰, его статус крупнейшего американского композитора не оспаривался до конца его долгой жизни, как бы ни менялась музыкальная атмосфера в США. Правда, это не защитило Копланда от нападков маккартистов¹¹. Копланд получил титул «декана американских композиторов» также потому, что считал своей обязанностью служить обществу и профессиональному цеху: воспитывать аудиторию новой музыки, помогать молодым коллегам (среди них первым следует назвать Леонарда Бернстайна). Он организовывал серии концертов и фестивали, преподавал, читал лекции, писал статьи и книги. Большую часть своего состояния он завещал на создание музыкального фонда, цель которого — оказывать поддержку современной музыке и молодым композиторам.

Родители Копланда приехали в Америку в конце XIX века. Литовский городок Шяуляй, где родился отец Копланда, и местечко Биштытис, откуда родом была его мать, тогда входили в состав Российской империи. Копланд провел детство и юность в Бруклине. Он играл на фортепиано, с семи лет сочинял; в тринадцать начал брать уроки фортепианной игры. В 1917–1921 годах Копланд частным образом занимался теорией и композицией с Рубином Голдмарком, параллельно изучая партитуры новейших европейских и американских сочинений в Нью-Йоркской публичной библиотеке.

В 1921 году Копланд отправляется в Париж и становится одним из первых американских учеников Нади Буланже. Образцом для подражания ему, как и многим молодым композиторам служит музыка Стравинского, партитуры которого Буланже изучает со своими учениками часто еще до исполнения и публикации новых сочинений. Копланд вспоминал: «Он [Стравинский] был героем моих студенческих лет, и я с облегчением услышал на одном из занятий с Буланже, что он сочиняет за фортепиано, как и я. Список дарований Стравинского возглавляла его ритмическая виртуозность. В балетах “Жар-птица”, “Петрушка” и “Весна священная” была поразительная ритмическая мощь и ничем не замутненная энергия. Многое можно было почерпнуть из смелого использования Стравинским диссонансов и его необычных инструментальных соединений, излучавших остро характерные цвета, столь отличные от светящихся, мягких линий французского импрессионизма. Меня особенно поразили сильный русский элемент в его музыке. Он свободно черпал из фольклора, и я не сомневаюсь в том, что это подтолкнуло меня к тому, чтобы попытаться найти путь к подлинно американской музыке. Легко было увидеть параллель между мощной славянской ритмической энергией Стравинского и американской ритмической изобретательностью. Самым важным для меня, однако, было то, что Стравинский доказал: композитор двадцатого века может создать свою собственную традицию»¹².

¹⁰ Результаты были объявлены 8 мая. Газета «New York Times» сообщала о них на первой полосе, главный заголовок которой гласил: «Война в Европе окончена».

¹¹ В 1953 году Копланд был вызван на слушания сенатской комиссии Конгресса США по вопросам антиамериканской деятельности.

¹² Copland A., *Perlis V.* Copland: 1900 through 1942. New York, 1984. P. 72–73.

Копланду, как и многим его современникам, нелегко было принять неоклассицизм Стравинского, однако именно этот стиль оказал прямое влияние на его сочинения 1920-х годов: «То не были сочинения, в которые влюбляешься с первого раза. В их сухом звуке и классицистских темах недоставало внешнего очарования. [...] Тогда, в начале 1920-х, мы не могли знать, что Стравинский собирается упорствовать в своем неоклассическом стиле, и что он окажет большое влияние не только на Европу, но и на весь мир»¹³.

Копланд возвращается в США в 1924 году, получив в Париже небывалый для молодого композитора заказ: органное сочинение для американских гастролей Нади Буланже. Она познакомила Копланда с Сергеем Кусевицким, которому в сезоне 1924–1925 годов предстояло возглавить Бостонский симфонический оркестр, а затем убедила Вальтера Дамроша, с которым она должна была играть в Нью-Йорке, поставить в программу сочинение Копланда. *Органная симфония* (1924)¹⁴ стала началом профессиональной карьеры Копланда и его сотрудничества с С. Кусевицким.

После нью-йоркской премьеры симфонии дирижер В. Дамрош обратился к публике: «Леди и джентльмены, я уверен, вы согласитесь, что, если талантливый молодой человек может написать такую симфонию в двадцать три года, через пять лет он будет способен совершить убийство»¹⁵. Шутка Дамроша, которую позже много цитировали, была, по словам Копланда, способом «пригладить взъерошенную шерсть консервативных слушательниц дневных воскресных концертов, лицом к лицу столкнувшихся с современной американской музыкой»¹⁶. Но во многом благодаря ей Копланд мгновенно прославился в качестве «диссонантного модерниста». Н. Буланже высоко оценила симфонию. В. Томсон, ровесник Копланда и также ученик Буланже, назвал симфонию «голосом Америки нашего поколения»¹⁷. С. Кусевицкий заказал Копланду новое сочинение для оркестра.

Сам Копланд считал, что *Органная симфония* все же слишком «европейская» по стилю, и в следующих произведениях решительно обратился к джазу. Действительно, начало I части симфонии напоминает о «Фавне» К. Дебюсси и о «Весне священной» И. Стравинского; соединение французского (очевидно увлечение автора музыкой Г. Форе) и русского (малотерцовый мотив «плача» I части, Прелюдии, напоминает о М. П. Мусоргском) заметно в партитуре и далее. Однако в Скерцо (II часть) есть уже типично копландовские черты: ритмическая изобретательность (остроумная игра акцентов, синкопы, пусть и родственные Стравинскому и композиторам «Шестерки»), а в трио — широкая интервалика, которая станет приметой стиля Копланда в 1930-е годы. Финал вновь напоминает о «Весне священной»: свое первое симфоническое произведение молодой композитор приводит к экзотической кульминации, которая свидетельствует о том, какое впечатление на него произвела «Великая священная пляска».

Ровесник века, Копланд переживает свои «двадцатые» в самую бурную пору модернизма в Америке, когда здесь наконец стартует движение новой музы-

¹³ Ibid. P. 73.

¹⁴ Версия без органа — Симфония № 1 (1926–1928).

¹⁵ Copland A., *Perlis V.* Copland: 1900 through 1942. P. 104.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Pollack H. Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man. New York, 1999. P. 153.

ки. Композитор вспоминал: «Конечно 1920-е знамениты! Ни одно другое десятилетие не может соперничать с их привлекательностью. Само обаяние той эпохи обладает магической силой. Само слово «современный» было волнующим. Воздух был наэлектризован разговорами о новых тенденциях, и паролем была «оригинальность» — все было возможно. Каждый молодой художник хотел сделать что-нибудь неслыханное, чего никто никогда доселе не создавал. Традиция была ничто, новация — всё»¹⁸.

Копланд пишет статьи для журнала «Современная музыка», вместе с Роджером Сешнсом организует серию концертов (1928–1931). В «Музыке для театра» (1925) и Фортепианном концерте (1926) он декларирует свою убежденность в том, что именно джаз является главным элементом подлинно американского музыкального языка. «Я интересовался джазовыми ритмами не ради внешнего эффекта, — вспоминал Копланд, — но для использования в более крупных формах, в сочетании с нетрадиционной гармонией. Моя цель была — в рамках серьезного музыкального языка создать сочинение узнаваемо американское. Джаз предлагал американским композиторам национальный продукт для исследования ритмов... [...] Долгое время после того, как мода на концертный джаз прошла, влияние джаза было ощутимо в развитии полиритмии. В статье 1927 года «Структура и влияние джаза» я писал: «Он [джаз] может составлять суть не только фокстротов и чарльстонов, сочиняемых американским композитором, но его колыбельных и ноктюрнов»¹⁹.

«Музыка для театра», написанная по заказу С. Кусевицкого и ему посвященная, — пятичастная сюита для камерного оркестра. Ее название не связано с какой-либо театральной пьесой: как объяснял автор, музыка просто временами напоминает о театре. Партитура рассчитана минимум на 18 музыкантов; в большом зале Копланд считал возможным увеличить число струнных.

В сюите пять частей: «Пролог», «Танец», «Интерлюдия», «Бурлеска», «Эпилог». Камерный масштаб сочинения, сюитность, ироничный тон, политональность, моторные ритмы выдают влияние И. Стравинского и композиторов «Шестерки». Во II и IV частях звучат интонации и ритмы танцевальной музыки 1920-х годов.

Сюита неизбежно попадает в группу произведений, идущих по стопам «Рапсодии в блюзовых тонах» Дж. Гершвина, хотя джазовые интонации и джазовый «саунд» — самостоятельное изобретение Копланда, использованное им уже в Органной симфонии. Это слышно в I и особенно во II части, где имитируется звучание джаз-бэнда (с эффектами звукоподражания, глиссандо, гнусавыми тембрами духовых). С другой стороны, в этом можно услышать и клезмерский оркестр (как в «Сказке о солдате» Стравинского)²⁰.

Кульминацией джазовых устремлений Копланда, а в восприятии публики и критиков — кульминацией его «скандального» модернизма (выражавшегося в использовании политональности и полиритмии) стал *Фортепианный концерт* (1926). На сей раз успех гершвиновских «Рапсодии» и Фортепианного концерта подтолкнул Копланда к тому, чтобы более открыто использовать в своем сочи-

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Copland A., Perlis V. Copland: 1900 through 1942. P. 119.

²⁰ Р. Тарускин доказывает, что состав «Сказки о солдате», несмотря на декларацию Стравинского, ближе не джазовому ансамблю, а клезмерскому оркестру. См.: Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. Berkeley, 1996. P. 1301–1318.

нении джаз и блюз. Вторая тема I части берет начало в той же блюзовой мелодии, что и вторая из «Трех прелюдий» Гершвина («блюзовая колыбельная», как назвал ее Гершвин). Во II части Копланд пародирует стиль современных ему джазменов, предлагая солисту перед вступлением оркестра «разогреться», поиграв как бы не в такт; грандиозная джазовая «оргия», разворачивающаяся дальше, безусловно должна была шокировать бостонскую публику на премьере под управлением С. Кусевицкого.

В Фортепианном концерте Копланд прощается с джазом, отказываясь от него как от основного источника музыкального «американизма», хотя в его ритмике всегда будет ощущаться джазовый акцент.

Копланд никогда не был композитором-экспериментатором, но в 1920-е годы его путь проходил довольно близко к территории, на которой работали Г. Кауэлл, Дж. Антейл и Э. Варез. Эпоха, начавшаяся в «черный вторник» 29 октября 1929 года, с биржевого краха, положившего начало Великой депрессии, не располагала к дерзаниям и экспериментам. В 1930-е годы требованием времени стало искусство традиционное, демократичное, национальное. Среди композиторов его поколения Копланду удалось перейти из одной эпохи в другую наиболее естественно; его музыкальный язык оказался способен выдержать упрощение и демократизацию, сохранив свои характерные акценты.

В 1920-е годы Копланд, как и его коллеги, не мог даже мечтать о признании у широкой публики. Но к концу 1930-х годов, после премьер оркестрового «Салона Мехико» (1936) и балета «Парень Билли» (1938) Копланд наконец получает известность. Его творчество 1930-х годов идеально иллюстрирует тенденции эпохи. Композитор переходит от чистой музыки к программной и театральной. Он пишет три балета, которые мгновенно обретают популярность²¹. Их сюжеты взяты из американской истории, а музыкальный материал — из разнообразной фольклорной, бытовой и духовной музыки Америки: ковбойские песни в «Парне Билли» и «Родео» (1942) на сюжеты о Диком Западе, темы-наигрыши фиддлеров и гимн шейкеров «Простые дары» в «Аппалачской весне» (1944). Латиноамериканский фольклор вдохновляет Копланда на создание блестящего концертного опуса «Салон Мехико». В годы войны появляется откровенно патриотический «Портрет Линкольна» для чтеца и симфонического оркестра (1942).

В ответ на популярные в то время лозунги служения обществу Копланд пишет для любительских и школьных ансамблей, например, оперу «Второй ураган» (1937). Он завоевывает новую широчайшую аудиторию, сочиняя для радио и кино: «Музыка для радио: Сага прерий» (1937), музыка к фильмам «Город» (1939), «О мышах и людях» (1939), «Наш город» (1940), «Северная звезда» (1943). Копланд не только упростил свой язык, но усложнил и разнообразил язык киномузыки, создав новые стандарты для Голливуда, заменившие господствовавшую до этого «дворжако-чайковскую музыку», по определению Копланда.

²¹ Первый балет Копланда «Грог» (1922–1925, ред. 1932) был написан в годы учения у Нади Буланже под влиянием балетов дягилевской антрепризы.

Копланд выступает с концертом в клубе Пьера Дегейтера²²; в 1934 году участвует и побеждает в конкурсе Коллектива композиторов на сочинение песни к 1 мая: это был еще один способ обрести широкую аудиторию и сослужить службу обществу — в соответствии с убеждением Копланда, что до американского народа можно «достучаться» хорошей новой музыкой²³. Он всячески налаживает контакты с широкой публикой: он озабочен делом просветительства и выступает со статьями, где ставит вопросы о задачах современной музыки, об отношениях композитора и слушателей. Выходит в свет его первая книга²⁴. Основанный Копландом фестиваль в Яддо привлекает многих молодых композиторов.

На грани десятилетий Копланд создал одно из лучших своих сочинений. *Фортепианные вариации* (1930), написанные в первый год Великой депрессии, не принадлежат ни 1920-м, ни 1930-м. Это шаг в новом направлении к более жесткому, зрелому, диссонантному языку, который не будет востребован в ближайшие полтора десятилетия: в этом духе Копланд будет писать после войны. Это также первое прикосновение к методу А. Шёнберга (лекции о серийной технике Копланд читал в Новой школе социальных исследований еще в 1928 году): «...В Вариациях я все же использовал до определенной степени, но своим собственным способом, метод, изобретенный Шёнбергом... Вариации включают 4-звучный мотив, на котором построена вся пьеса; с ним связан почти каждый звук и аккорд. Нельзя сказать, что Вариации написаны в соответствии со всеми правилами Шёнберга — например, я повторяю звуки в их исходной форме, — но конструкция в целом демонстрирует его влияние. [...] Для меня додекафонный метод был способом думать о музыке в другой перспективе, как бы глядя на картину под другим углом зрения: когда замечаешь то, что иначе бы не заметил. Этот новый взгляд помог мне освежить используемую мною технику композиции, и именно тогда, когда я почувствовал необходимость изменений... Он побудил меня к другому, более фрагментарному мелодическому письму, а данное письмо, в свою очередь, вызвало к жизни аккорды, которые я прежде редко применял»²⁵.

Несмотря на жесткость звучания Вариаций, которая заставила некоторых критиков услышать в них образ индустриальной Америки (цикл характеризовали как «нервный», «утруемый», «аскетичный», «точный», «непреклонный»), Копланд считал, что единственным пианистом, который мог бы в то время сыграть Вариации, был Вальтер Гизекинг — тонкий колорист, выдающийся исполнитель музыки К. Дебюсси. Гизекинг отклонил предложение, мотивировав свой отказ тем, что он «не знает аудитории, которая приняла бы такие жесткие диссонансы без протеста, за исключением, возможно, людей из нью-йоркской Лиги композиторов или ISCM (Международного общества современной музыки)»²⁶.

²² Клуб Пьера Дегейтера входил в Музыкальную лигу рабочих и находился под контролем прокоммунистического Международного музыкального бюро. В его ведомстве находились хоры, оркестр и Коллектив композиторов, основанный тремя композиторами (включая Генри Кауэлла) после проведенного ими семинара по сочинению массовых песен.

²³ Песню «Первого мая — на улицы» немедленно опубликовал журнал «Советская музыка» (1934, № 7).

²⁴ Copland A. What to Listen For in Music. New York, 1938.

²⁵ Copland A., Perlis V. Copland: 1900 through 1942. P. 182.

²⁶ Ibid. P. 179.

Вариации Копланд исполнил сам²⁷. Отныне он будет писать музыку, у который могла быть и была широкая аудитория.

Среди сочинений Копланда 1930–1940 годов выделяется балет «Аппалачская весна» (1943–1944), ставший эпохальным явлением в американском искусстве. Одно из самых известных сочинений композитора, этот балет концентрирует черты, типичные для творчества Копланда в целом — черты, которые вскоре стали опознаваться как характерно американские.

Балет был написан по предложению Марты Грэм и по заказу Элизабет Спрэг Кулидж для ее фестиваля в Вашингтонской Библиотеке Конгресса. Сценарий несколько раз менялся и уточнялся. Первый сценарий М. Грэм «Дочь Колхиды» (история новоанглийской Медеи) был отвергнут Копландом, который нашел его «слишком жестоким». Затем последовали три версии сценария «Дом Победы». На разных стадиях в этом сценарии наличествовали: Женщина и Мужчина, Фурия и Муза, Женщина-Пионер, Мать и Дочь, Прохожий (героический житель Новой Англии), он же — Гражданин (пуританин, аболиционист, борец за гражданские права), Беглец (негр) и Девушка-Индианка.

Копланд скорректировал последнюю версию и написал музыку в точном соответствии с номерами сценария. Прослушав готовое сочинение, Грэм снова полностью поменяла сюжет. В его основе теперь оказался не вполне проясненный конфликт влюбленной (а затем новобрачной) пары с религией. Скорее всего, этот поворот был вызван тем, что Копланд использовал в партитуре гимн шейкеров: «Я не осознавал тогда, что в сельской Пенсильвании никогда не было поселений шейкеров»²⁸.

Название балета Копланд узнал только на фестивале: Грэм заимствовала его из стихотворения Харта Крейна²⁹. Копланд вспоминал: «Я спросил: “Стихотворение имеет какое-нибудь отношение к балету?” “Нет”, — сказала Марта, — “Мне просто понравилось это название, и я его взяла”. [...] Меня забавляет, как часто люди подходят ко мне, чтобы сказать: “Когда я слушаю ваш балет, я просто чувствую весну и вижу Аппалачи”»³⁰.

«Аппалачская весна», написанная для камерного оркестра (13 музыкантов) — классический образец копландовского стиля: диатоника, прозрачная фактура, дающая ощущение простора и наполненного воздухом ландшафта, мелодия, шагающая крупными интервалами, лишенная чувственности прохладная красота. Сколь бы случайным ни был выбор названия балета (даже слово «spring» в стихотворении Крейна означает «горный источник», а не «весну»), его можно считать символичным. Произведением, которое потрясло балетный и музыкальный мир в начале века, была «Весна священная» И. Стравинского, которая пришла в Америку с опозданием, только в 1920-е годы. Грэм танцевала в балете Стравинского, а в 1944 году вместе с Копландом создала свою «Весну». Здесь также воссоздана картина пробуждения природы — звуковой пейзаж, который отныне будет признан истинно «американским». По тону и смыслу этот

²⁷ Хореограф и балерина Марта Грэм поставила на музыку Вариаций сольную композицию «Дифирамбический» (1931). В 1957 году Копланд написал оркестровую версию Вариаций.

²⁸ Pollack H. Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man. P. 401.

²⁹ Харт Крейн (1899–1932) — американский поэт, писавший под влиянием Э. Паунда и Т. С. Элиота.

³⁰ Copland A., Perlis V. Copland: Since 1943. New York, 1999. P. 34, 36. Аппалачи — часть Аппалачских гор, находящаяся на востоке США в нескольких штатах, в том числе в Пенсильвании, где выросла Грэм.

балет противоположен «Весне священной»: аполлонический, а не дионисийский. Не исключено, что на облик «Аппалачской весны» повлияло воспоминание о другом балете И. Стравинского — «Аполлоне», также написанном по заказу Э. С. Кулидж (на мировой премьере которого в Библиотеке Конгресса Копланд присутствовал в 1928 году)³¹.

После успеха сюиты из «Аппалачской весны»³² музыкальный фонд С. Кусевицкого заказал Копланду симфонию. Копланд посвятил ее памяти Натальи Кусевицкой. Премьера под управлением Сергея Кусевицкого состоялась в Бостоне 18 октября 1946 года. *Третья симфония*, последняя и самая известная симфония Копланда, вместе с написанными ранее опусами других американских композиторов, среди которых также выделяются симфонии под номером «3» — Роя Харриса (1938) и Уильяма Шумена (1941), знаменовала рождение национальной симфонии.

Третья симфония Копланда — произведение эпическое, в котором проявилось увлечение автора Г. Малером и Д. Д. Шостаковичем. В годы войны, вспоминает Копланд, «мы слушали много русской музыки. Шостакович был нашим величайшим героем»³³. Влияние Шостаковича сказалось и на материале симфонии (конец II части звучит как цитата из «эпизода нашествия» I части Седьмой симфонии Шостаковича). Симфония суммирует все типично «копландовское». Явственно напоминает «Аппалачскую весну» музыкальный ландшафт I части (*molto moderato*) с прозрачной фактурой и терпкими в этой прозрачности диатоническими диссонансами, одноголосной темой широкого дыхания³⁴.

Изобретательность копландовской оркестровки особенно заметна во II части, характерные синкопы появляются в середине III части. Четвертая часть в качестве основного материала использует пьесу «Фанфара обыкновенному человеку» для медных и ударных инструментов (1942), написанную по заказу дирижера Юджина Гуссенса, впервые исполненную в 1943 году и завоевавшую огромную популярность. Кварто-квинтовые и трезвучные ходы, яркие до резкости тембры «Фанфары» венчают симфонию, привнося в ее концепцию ясно читаемый пафос: победу в страшной войне одерживает «обыкновенный человек».

После Второй мировой войны, когда ситуация вновь резко изменилась, и «национальная идея» стала казаться устаревшей, Копланд, как и многие его соотечественники, обращается к додекафонии. Одним из импульсов послужило знакомство в 1949 году с П. Булезом и прослушивание его Второй фортепианной сонаты, в которой Копланд увидел доказательства тому, что метод может существовать и вне «немецкой эстетики». Хотя влиянием шёнберговского метода были отмечены уже Фортепианные вариации (1930), впервые собственно серийную технику Копланд испробовал в своем Фортепианном квартете (1950), а затем в Фортепианной фантазии (1952–1957). В повороте к

³¹ См.: Манулкина О. Stravinsky в Новом Свете: 1920-е // Стравинский в контексте времени и места / Ред.-сост. С. Савенко. М., 2006. С. 148–172.

³² Сначала Копланд сделал камерную сюиту (1944), затем версию для симфонического оркестра (1945). Всю музыку к балету он оркестровал в 1954 году.

³³ Copland A., Perlis V. Copland: 1900 through 1942. P. 350.

³⁴ Главная тема схожа с темой еще одной Третьей симфонии, принадлежащей перу английского автора: это Пасторальная симфония (1921) Р. Воана-Уильямса.

додекафонии Копланд опередил И. Стравинского, а также своих соотечественников, в том числе Р. Сешнса. Правда, в его серии не 12, а 11 звуков; недостающий звук появляется в конце I и III частей трехчастного Квартета. В Фантазии использована десятиитоновая серия (две оставшиеся ноты появляются в квазитональном кадансе), на которой построена большая часть мелодического и гармонического материала. В Фантазии Копланд решил задачу, которую сам считал одной из самых трудных для композитора — создал масштабную, непрерывно развивающуюся одночастную форму. Фантазия длится около получаса; спонтанность выражения сочетается в ней с ясностью структуры.

Черты, определявшие стиль Копlanda в предыдущий период, находят в послевоенные годы выражение в опере «Ласковая земля» (1952–1954), посвященной сельской Америке.

В поздние годы Копланд был удостоен множества наград и почестей в США, Европе и Латинской Америке. В 1951–1952 годах его первым из американских композиторов приглашают прочесть в Гарвардском университете лекции на кафедре поэтики имени Чарлза Элиота Нортонa, опубликованные под названием «Музыка и воображение» (1952)³⁵.

Популярности музыки Копlanda немало способствовал Л. Бернстайн, дружба с которым началась в 1937 году. Он исполнил и записал почти все сочинения старшего коллеги. Стиль Копlanda ощутимо повлиял на стиль музыки Бернстайна³⁶.

После дебюта с Нью-Йоркским филармоническим оркестром в 1958 году начинается насыщенная дирижерская карьера Копlanda (до этого момента Копланд выступал с отдельными концертами), которая продлилась двадцать лет. После 1972 года Копланд мало сочинял. Он умер несколько недель спустя после своего 90-летия.

2.2. РОЙ ХАРРИС (1898–1979)

Рой Харрис был одним из крупнейших композиторов-симфонистов XX века, в сочинениях которого ярко отразились национальные черты американской музыки. В творчестве Харриса преобладают темы, сюжеты и образы, типичные для культуры США. В своих произведениях композитор широко использовал элементы негритянского фольклора и мелодии пуританских гимнов, ковбойских песен и песен Гражданской войны.

Харрис не только интересовался национальными художественными традициями, но и чутко реагировал на события общественно-политической жизни своей страны, с которыми связаны его произведения патриотического характера. Так, Шестая симфония (1944), озаглавленная «Геттисбергская речь», была посвящена вооруженным силам США. В ее основе лежит известная для каждого американца речь А. Линкольна, в которой он подчеркнул, что «правительство,

³⁵ Фрагменты лекций были опубликованы в журнале «Советская музыка» (1978, №№ 2 и 3).

³⁶ С восторгом встретив появление «Салона Мехико», двадцатилетний Бернстайн писал Копланду: «Я трепещу при мысли, что когда-нибудь я сам могу создать что-либо подобное» (*Perlis V. Dear Aaron, Dear Lenny: A Friendship in Letters // Aaron Copland and His World / Ed. by C. J. Oja and J. Tick. Princeton; Oxford, 2005. P. 161*). Бернстайн осуществил эту мечту в «Вестсайдской истории», для которой партитура Копlanda стала образцом воплощения латиноамериканской стихии.

созданное народом и для народа, никогда не исчезнет с лица земли»³⁷. Позднее в партии чтеца из Девятой симфонии (1962) Харрис использовал фрагменты текста из Конституции США.

Композитор также остро реагировал на главные события Второй мировой войны. Его Пятая симфония (1942) была посвящена победе советского народа над фашистами в Сталинградской битве и 25-летию со дня создания Красной, переименованной в Советскую, Армии³⁸. Харрис выражал искренние симпатии советскому народу. Исполнение этой симфонии Бостонским симфоническим оркестром под управлением С. Кусевицкого стало важным событием в музыкальной жизни США 40-х годов. Все средства, вырученные от продажи билетов, были направлены в помощь советскому народу. В эти же годы прошло много других концертов в поддержку СССР.

Среди композиторов, развивавших национальные традиции американской музыки, имя Харриса, по мнению Н. Слонимского, занимает ведущее место. Харрис был необычайно плодовитым композитором XX века. В его наследии преобладают оркестровые и хоровые произведения. Красной нитью через все творчество Харриса проходят глубокая преданность своей родине, стремление наиболее полно передать в музыке мысли и чувства, особенности характера и менталитета американского народа. Уже первые произведения Харриса получили оценку как «истинно американские». В статье «Проблемы американских композиторов» Харрис выразил свое эмоционально-образное восприятие Америки, которое во многом определило творческий путь композитора. «Америка — это безбрежные равнины, изможденные ветрами пустыни и прерий, горные вершины, леса гигантских сосен, одинокие скалистые берега и лощины, “моря” пшеницы и кукурузы, простирающиеся до самого горизонта, хлопковые и табачные поля, фруктовые сады; это маленькие бедные шахтерские города, теснящиеся на склонах гор, и лесозаготовительные поселения, месторождения нефти и заводские города Новой Англии. Америка — это задымленные, переполненные шумные города из стали, стекла и электричества, управляющие человеческими судьбами»³⁹.

Рой Харрис родился в местечке Линкольн (штат Оклахома) в бедной фермерской семье шотландско-ирландского происхождения. С детства он был знаком с суровым бытом американской жизни. В поисках лучшей жизни его семья переехала в Калифорнию, где Харрисы работали на ферме. В ранние годы Рой проявил музыкальные способности — обучался игре на фортепиано, кларнете и выступал в духовом оркестре. После окончания школы Харрис служил в артиллерийских частях Американской армии (1916–1918). В 1919 году он поступил в Университет Беркли в Калифорнии, а позднее в Университете Лос-Анджелеса (1921) занимался композицией у А. Фаруэлла, инструментовкой — у М. Альтшуллера (ученика С. И. Танеева, А. С. Аренского и В. И. Сафонова) и А. Блисса, изучал раннюю полифонию. В этот период Харрис увлекается поэзией У. Уитмена, тексты которого использовал в некоторых своих сочинениях.

³⁷ Цит. по: История США. В четырех томах. Т. 1. 1607–1877 / Гл. ред. Г. Н. Севостьянов. М., 1983. С. 442.

³⁸ В эпоху холодной войны и маккартизма 1950-х годов это посвящение было снято, так как все художники, симпатизировавшие СССР, подвергались жестоким гонениям.

³⁹ Цит. по: American Composers on American Music / Ed. by H. Cowell. New York, 1933. P. 140.

В Тэнглвуде под управлением дирижера Х. Хэнсона были исполнены первые оркестровые опусы композитора, имевшие успех у публики. Там же Харрис познакомился с А. Копландом, который посоветовал ему позаниматься у Н. Буланже. В течение жизни Харрис трижды был на стажировке у Буланже — в 1926, 1927–1929 и 1975 годах. Во время первой стажировки Харрис много работал и был прилежным учеником. В Париже он написал Концерт для фортепиано, кларнета и струнного квартета, на премьере которого в 1927 году партию фортепиано исполняла Буланже.

Харрис на протяжении всего своего творческого пути последовательно развивал жанры симфонической музыки. Он написал 14 симфоний, воплотив в них национальные американские темы и образы в условиях жанра, сконцентрировавшего в себе важнейшие достижения европейской музыки. Музыка его симфоний свойственен яркий американский характер. Харрис писал инструментальные (1–3, 5, 7, 9, 12) и вокально-инструментальные (4, 6, 8, 10), тяготеющие к кантатно-ораториальным жанрам, симфонии.

Приверженность Харриса к национальному началу в искусстве выразилась уже в первых его симфонических произведениях. После обучения в Американской консерватории Фонтенбло композитор написал Первую симфонию «Американский портрет» (1929), в которой проявились характерные черты его стиля, в частности, тяготение к программности⁴⁰. Так, четыре части симфонии имеют заголовки, символизирующие собой главные, по мнению автора, черты американского характера: «Терпение», «Инициативность», «Стремительность», «Объединенная сила». Каждая часть сопровождается авторскими комментариями. Важным моментом является обращение к одной из самых популярных песен времен Гражданской войны «Когда Джонни возвращается домой»⁴¹, лежащей в основе II части симфонии. К этой мелодии у Харриса было особое отношение. Он неоднократно использовал ее в своих симфонических произведениях — увертюре с одноименным названием (1934), Третьей (1938), Четвертой (1940) и Шестой (1944) симфониях. С. Кусевицкий, исполнивший Первую симфонию в 1934 году, назвал ее «первой истинно трагической симфонией, созданной американцем»⁴².

Обрабатывая народную музыку, мелодию песни или танца композитор ставил ее практически нетронутой и развивал посредством интонационного, ритмического, тембрового и гармонического варьирования сопровождающих голосов и контрапунктической техники. Тщательность обработки заимствованного материала и богатство фактурно-колористических приемов являются характерными чертами произведений Харриса, созданных на основе народно-песенного материала.

Наиболее показательной вокально-инструментальной симфонией США 1940-х годов является *Четвертая, «Народно-песенная симфония»* (1940) Харриса. Уже само ее название выражает главную идею автора — представить панораму американского музыкального фольклора, в котором ковбойские песни со-

⁴⁰ См. об этом: Zuck B. A. A History of Musical Americanism. P. 224.

⁴¹ В песне «Когда Джонни возвращается домой» заметны черты ирландской жиги: подвижный темп, шестидольный размер, четкий маршевый ритм. Один из американских исследователей предполагает, что эта уличная ирландская песня повествует о встрече девушки с искалеченным войной возлюбленным. Слова к американскому варианту были написаны руководителем военного оркестра П. Гилмором в честь окончания войны.

⁴² Chase G. America's Music. P. 570.

существуют с мелодиями фиддлеров, особенно популярных среди сельских музыкантов в районе Аппалачских гор, а также с лирическими песнями, традиционными трудовыми и религиозными песнопениями негритянских общин. Эстетика «Народно-песенной симфонии» выросла из традиций «плавильного котла» в американской музыке⁴³.

«Народно-песенная симфония» представляет собой семичастный цикл. Каждая часть озаглавлена: I — «Девушка, которую я оставил», II — «Западный ковбой», III — «Первая интерлюдия для струнного оркестра и ударных», IV — «Любовная песня горца Южных Аппалачей», V — «Вторая интерлюдия для оркестра», VI — «Негритянская фантазия», VII — «Когда Джонни возвращается домой». Произведение основано на народных мелодиях, подвергаемых вокально-симфонической обработке. Композитор использовал песни из популярных сборников Дж. и А. Ломаксов «Ковбойские песни и другие баллады фронта» и К. Сандберга «Песенный мешок»: ковбойскую песню «Девушка, которую я оставил» — в I части⁴⁴; три ковбойские баллады: «Не хорони меня в одинокой прерии»⁴⁵, «Старая Чисхолмская тропа» и «Ларедо»⁴⁶ — во II части; песню Южных Аппалачей «Он ушел прочь» — в IV части⁴⁷; негритянские спиричуэлы: «Мой Господь вызывает ко мне», «Звуки трубы раздаются в моей душе» и «Мальчик по имени Дэвид» — в VI части; песню Гражданской войны «Когда Джонни возвращается домой» — в VII части.

Наряду с вокально-инструментальными частями в симфонии есть две оркестровые интерлюдии (III и V части озаглавлены композитором как «Танцевальные мелодии»), в которых Харрис воссоздает атмосферу сельского инструментального музицирования. В них звучат наигрыши фиддлеров, бытовавшие в среде первых переселенцев. Таким образом, каждая часть симфонии основана на разного рода фольклорном материале.

Харрис представил в симфонии панораму народных музыкальных традиций США — песенные и танцевальные мелодии, которые легли в основу сюжетной драматургии симфонии. Автор как бы путешествует по своей стране и знакомит слушателя с ее жизнью и музыкальным фольклором⁴⁸. Композитор выстраивает драматургию сочинения на основе идеи странствий в целях обретения

⁴³ Эта традиция в музыке ведет свое начало с оркестровой сюиты Г. Кауэлла «Плавильный котел» (1940), представляющей собой праздничный карнавал национальных традиций разных этнических групп, существующих в США.

⁴⁴ Ковбойская баллада «Девушка, которую я забыл» популярна в Америке с XVII века. Она была известна со времен правления Елизаветы Тюдор. В Англии баллада звучала во время военных походов в сопровождении духовых инструментов. Очевидно, она попала в Америку с первыми переселенцами в конце XVII века. В Америке баллада была опубликована в нескольких сборниках, в том числе сборнике А. Ломакса.

⁴⁵ Ковбойская баллада «Не хорони меня в одинокой прерии» бытовала как ирландская песня матросов, баллада «Старая Чисхолмская тропа», или «Умиравший ковбой» появилась в США в XVIII веке.

⁴⁶ Ларедо — название небольшого ковбойского городка.

⁴⁷ Песня «Он ушел прочь» основана на старинной шотландской балладе, типичным приемом которой является так называемая «родственная последовательность» — повествование в условиях определенной словесной конструкции, в которой в процессе развития сюжета изменяются лишь отдельные слова. Песня основана на вопросно-ответной, диалогической структуре текста, характерной для Южных Аппалачей.

⁴⁸ Тема странствий широко использовалась в искусстве США. Ведущим жанром в американской литературе были путевые заметки, в которых описывались путешествия простых американцев в поисках работы и лучшей жизни. Белые поселенцы в поисках «земли обетованной» после революции XVIII века устремились на обширные территории Кентукки, Огайо и Миссисипи.

жизненного опыта и познания законов мироздания. Основные темы симфонии Харриса — человек и природа (одинокие прерии и сказочные горы в I и II частях); любовь и смерть (II, III и IV части); праздничное веселье (III и V части); религиозные ритуалы (VI часть). Завершает симфонию победный триумфальный финал на основе темы песни «Когда Джонни возвращается домой».

Р. Харрис. «Народно-песенная симфония». II часть (фрагмент)



Р. Харрис. «Народно-песенная симфония». VI часть (фрагмент)

Мелодия песни «Когда Джонни возвращается домой»



Очевидно, отбирая мелодии для «Народно-песенной симфонии», Харрис опирался на принцип их максимального интонационного родства. Анализируя эти мелодии, можно отметить, что они относятся к двум типам музыкального фольклора — афроамериканского и англоамериканского. В каждом из этих типов прослеживается влияние англокельтской и негритянской народной музыки. Влияние англокельтской музыки проявляется в использовании приема многократного повторения ритмо-мелодических формул (например, движения по звукам трезвучия с их последующим опеванием), преобладании диатонических и пентатонных ладов в темах I, II, IV и VII частей, квадратности построения тем.

Афроамериканская музыкальная традиция отражена в VI части симфонии под названием «Негритянская фантазия». Цитируя мелодии спиричуэлов, автор воплощает характерные для этого жанра ритмические и ладовые особенности — нетемперированное интонирование, детонирование, блюзовый лад с низкими и высокими III, VI и VII ступенями. Мелодии обеих традиций объединены общностью некоторых интонаций, что способствовало формированию в симфоническом цикле своеобразной лейтинтонационной системы. Главную функцию в этой системе выполняют квартовые интонации (II, IV и VII части), трихордовые попевок в разных вариантах (IV и VII части) и движение по звукам трезвучия с секстой (I, II, IV и V части). В развитии интонационной драматургии симфонии обнаруживается принцип обрамления цикла мелодиями англокельтской традиции в I и VII частях.

Отличительной чертой хоровой партитуры симфонии является преобладание одноголосия при полном составе смешанного хора, все четыре партии которого одновременно звучат очень редко. В этом композитор следует традициям афроамериканского фольклора, поскольку народные песни США, за исключением афроамериканских спиричуэлов, преимущественно монодиеские. Харрис также использует прием антифонных переключек между женскими и мужскими голосами, воссоздавая тем самым старинную манеру пения, распространенную в народной американской музыке от новоанглийского хора до африканского спиричуэла.

В развитии симфонии американцы опирались на традиции европейской, особенно романтической симфонии, одной из тенденций которой было увеличение количества частей цикла. Но обычно в таких многочастных симфониях в соответствии с темповыми и образными значениями частей обнаруживаются черты четырехчастного цикла. В симфонии Харриса I и VII части, наполненные активным музыкальным развитием, выступают как традиционные I и IV части; медленные II, IV и VI части созерцательного характера представляют лирико-психологический центр, а III и V части воплощают жанрово-танцевальные и скерцозные образы. Объединение цикла происходит с помощью средств, свойственных народному музыкальному материалу, цитируемому автором. Среди этих средств — вариационно-вариантный метод развития, темброво-колористическое расцветивание тем. Наряду с вариационностью Харрис также обращается к имитационно-полифонической, гармонической, ритмической и тембровой обработке народных напевов. Песенный тематизм и принцип развития определяют и господство песенных форм в цикле. В симфонии преобладают куплетно-вариационные (в I, IV и VII частях), куплетно-строфические (в V и VI частях), двухчастные (во II части) и трехчастные формы (в III части).

В «Народно-песенной симфонии» Харрис остается в рамках тонально-гармонической системы, хотя тональный план всего цикла, как и каждой отдельно взятой части, разомкнут. Композитор использует и натуральные лады.

«Народно-песенная симфония» Харриса представляет образец программной многочастной симфонии эпически-повествовательного типа, основанной на широком обращении к народному музыкальному материалу США различных традиций и применении вариационных и вариантных методов развития. Огромное количество цитируемых мелодий сближает симфонию с сюитой, а сочетание вокального и инструментального начал продолжает традиции симфонических циклов, объединяющих признаки нескольких (например, симфонических и ораториальных) жанров.

В своем творчестве Харрис также обращался к таким жанрам, как увертюра, сюита или фанфара по случаю определенных военно-исторических событий или важных общественно-политических мероприятий⁴⁹. Харрис написал около десятка фанфар, среди которых особенно популярной была «Фанфара для вооруженных сил» (1942).

2.3. РОДЖЕР СЕШНС (1896–1985)

Роджер Сешнс принадлежит к поколению композиторов, карьера которых началась в 1920–1930-х годах и была связана с поиском национальной самобытности и независимости американской музыки. Сешнс высказывался против замкнутых систем музыкального мышления, ограничивающих свободу художника: «Я решительно отбрасываю всякого рода платформы, не хочу писать ни в стиле модернистских направлений, ни в стиле американизма, ни неоклассицизма. Я стремлюсь к цельному и живому выражению своих музыкальных идей»⁵⁰. При этом Сешнс выражал свои музыкальные идеи крайне точно и продуманно. А. Копланд писал, что «по своей натуре Сешнс был одержим стремлением к совершенству. Каждое его сочинение является результатом тщательного труда, иногда даже чрезмерно дотошного. Можно быть уверенным, что каждый его такт выверен с мучительным старанием и каждый эпизод полностью связан с общим рисунком пьесы, прежде чем композитор ставил конечную точку на своем сочинении»⁵¹. В конце 1940–1950-х годов и позже Сешнс увлекся додекафонией и широко применял ее, начиная со Второй симфонии (1946), создав много сочинений в двенадцатитоновой системе.

Сешнс — автор девяти симфоний, оркестровых концертов, программных пьес и сюит, оперы, музыки к драматическим спектаклям, концертов для солирующих инструментов (фортепиано, скрипки, виолончели) с оркестром, двойных концертов, кантат и вокальных циклов, фортепианных и скрипичных сонат, струнных квартетов и квинтета. Сешнс активно выступал как музыкальный критик и публицист. Он написал огромное количество статей для журнала «Современная музыка» и книги «Перспективы американских композиторов». Среди них — статьи «Об американском будущем», «Музыка в кризисе», «Возродить оперу», книги «Размышления о музыкальной жизни США», «Музыкальный опыт композитора, исполнителя, слушателя» и широко известный учебник «Практическая гармония». Композитор выступал с докладами на симпозиумах и конференциях, посвященных развитию американской музыки.

Сешнс родился в семье протестантского священника в Нью-Йорке. В детстве он проявил интерес к музыке и обучался игре на фортепиано. Музыкальное образование юноша получил в Гарварде (у Э. Б. Хилла), Йельском университете

⁴⁹ Жанр фанфары был популярен в США в годы Второй мировой войны. Этот жанр активно развивал Ю. Гуссенс. Фактически он возобновил английскую традицию периода Первой мировой войны (и более ранней исторической традиции XVI–XVII веков), суть которой в том, что перед каждым симфоническим концертом исполнялась пьеса «Фанфара», которые дирижер заказывал композиторам. Обычно они создавались по какому-либо случаю (победы в сражении) или в честь выдающихся деятелей. В годы войны фанфары писали Г. Кауэлл, П. Крестон, А. Копланд, Ю. Гуссенс, У. Г. Стилл, В. Томсон и находившийся в то время в США Д. Мийо.

⁵⁰ *Mellers W. Music in a New Found Land. London, 1987. P. 131.*

⁵¹ *Copland A. Our New Music. New York, 1941. P. 15.*

(у Г. Паркера, учителя Ч. Айвза) и Кливлендском институте (у Э. Блоха). Э. Блох сыграл важнейшую роль в формировании творческих принципов Сешнса: он привил ему глубокое уважение к европейским традициям и дал солидные и прочные знания по музыкально-теоретическим предметам. Сам композитор вспоминал, что Блох был очень близок ему по духу и эстетическим взглядам. В Кливленде Сешнс стал ассистентом Блоха.

В ранний период творчества (1926–1937 годы) Сешнс придерживался неоклассических принципов. Э. Картер писал: «Неоклассические сочинения Сешнса являются преимущественно тональными в отличие от поздних произведений (после 1950-х годов). Они содержат яркие повороты во фразах, фигурациях, их ритмы отличают неоклассические произведения Картера от сочинений других композиторов. В них есть ритмическая сила, типичная для примитивистских и неоклассических сочинений и даже близкая экспрессионизму»⁵². Среди ранних опусов Сешнса выделяется музыка к театральной постановке «Черные маски» (1923) по Л. Андрееву, посвященная Э. Блоху. Пьеса с музыкой Сешнса была исполнена студенческим женским театральным коллективом Смис-колледжа, по заказу которого она и была написана. В этот период экспрессионизм в американской музыке был новым явлением. Пьеса Л. Андреева была создана в 1908 году и стала популярной в США как образец «ультрамодернизма». Вдохновителем Л. Андреева был американский романтик первой половины XIX века Э. А. По. Неслучайно то, что символистская драма «Черные маски» Андреева перекликается с рассказами По «Маска Красной Смерти» и «Уильям Уилсон».

В основе пьес По и Андреева лежит фантастическая сцена бала во дворце герцога, на который приходят маски — ужасные гости Сатаны. Праздник превращается в оргию масок, посланниц дьявола. Большинство сцен пьесы проникнуто мрачным фатализмом. По мнению Андреева, замок, где проходит маскарад, символизирует душу человека, а черные маски олицетворяют темные, непознаваемые и таинственные силы, завладевающие ею. М. Горький полагал, что прототипом основного героя пьесы Андреева — Лоренцо — является сам писатель с его страданиями и мучениями⁵³. Хотя драма Андреева безусловно имеет экспрессионистский характер, музыкальный экспрессионизм противоречил философии самого композитора. Сешнс к тому времени был знаком с сочинениями и Шёнберга и Стравинского, но все-таки музыка Стравинского была ему ближе и оказала на него значительное влияние.

Инструментальный состав «Черных масок» довольно разнообразен: три флейты, два гобоя, английский рожок, два кларнета, бас-кларнет, кларнет-пикколо, фагот, контрафагот, четыре валторны, две трубы in C и две трубы in A, два тромбона, бас-тромбон, туба, ударные, фортепиано и струнные. На выбор инструментов отчасти повлияли ремарки писателя к драме, в которых он указывает: кастаньеты необходимы для характеристики пожилой дамы (т. 22), орган должен участвовать в погребальной сцене (т. 70), трубы — в третьей сцене, когда черные маски поднимаются на балкон к музыкантам и с диким визгом хватают валторны и трубы (ц. 68), в погребальной песне (тт. 75–79) и в момент объявления о смерти Лоренцо (т. 81).

⁵² Carter E. Current Chronicle // The Musical Quarterly. V. 45. 1959. July (№ 3). P. 375–381.

⁵³ См. Об этом: Olmstead A. Roger Sessions and His Music. Ann Arbor, London, 1985. P. 28.

В 1928 году композитор создал на основе музыки к пьесе оркестровую сюиту, которая получила огромную известность в США и Европе. В сюиту вошла большая часть музыки к пьесе за исключением некоторых фрагментов и повторяющихся эпизодов. Композитор сократил структуру целого, сохранив при этом основные сцены: 1 — Танец; 1а — Песнь Ромуальдо; 2 — Сцена; 3 — Погребальная песнь и 4 — Финал.

Первую часть открывает дикий танец, сопровождаемый возгласами, криками и громким смехом, но с появлением пожилой женщины с кастаньетами и Лоренцо характер музыки меняется. Две флейты исполняют томную хроматическую мелодию:

Р. Сешнс. «Черные маски». I часть (фрагмент)



Вторая часть рисует фантастическую сцену встречи Лоренцо с его двойником. При появлении масок, летающих по всему замку, музыка становится резкой и жесткой. Третья часть сюиты — Погребальная песнь — иллюстрирует разговор двойника Лоренцо с уже мертвым Лоренцо. Мрачно звучат орган и голос священника. Финал сюиты состоит из нескольких контрастных по музыкальному материалу разделов. Увидев огонь, гости Лоренцо в ужасе кричат; их страх и смятение выражены хроматическими пассажами в партии кларнета, квинтолями флейт и скрипок. Черные маски пытаются вылететь через окно, но огонь быстро поглощает их. В этот момент в партии струнных инструментов звучит мелодия в низком регистре. Завершается финал темой, исполняемой бас-кларнетом и тремя трубами: in D, in C и in A.

Премьера сюиты имела большой успех. Многие критики, в том числе П. Розенфельд, сравнивали восторженное восприятие публикой «Черных масок» с тем, как слушатели принимали «Пеллеаса и Мелизанду» К. Дебюсси, «Псалмы» Э. Блоха и «Песни Мерики» Г. Вольфа⁵⁴.

После завершения учебы в США, Сешнс уехал в Европу по стипендии Гутенхейма. Несколько лет он провел в Италии. Во Флоренции композитор познакомился с представителями художественной интеллигенции и начал серьезно изучать старинную, особенно полифоническую музыку. В 1924 году Сешнс написал Три хоральные прелюдии для органа, каждая из них монотематична, трехголосна и основана на контрапунктической технике. В первой прелюдии используется мелодия хора из мотета И. С. Баха «Jesu, meine Freude». Прелюдии насыщены хроматической гармонией, септ- и нонаккордами.

Из Флоренции Сешнс ездил в Париж и Рим. В Париже он встретил А. Копланда и Н. Буланже. Сешнс показал Буланже ряд своих ранних сочинений, но

⁵⁴ Rosenfeld P. Port of New York. New York, 1924. P. 146.

так и не стал ее учеником. В Риме он познакомился с работами современных писателей и поэтов. Композитор интересовался литературой, хорошо знал «Войну и мир» Л. Н. Толстого⁵⁵. На вилле Сфорца, куда Сешнс попал как стипендиат Римской академии, композитор познакомился с видными музыкантами, писателями и журналистами, такими как критик М. Лаброза, композитор Э. Цекки, писатель и драматург Л. Пиранделло, У. Морра, Г. Альберти. Здесь же Сешнс встретил дирижеров П. Монте и О. Клемперера. Интересным было его общение с А. Казеллой, Г. Петрасси и Б. Молилари. В это время Сешнс постоянно присутствовал на репетициях оркестра, а также на краткий срок возвращался в США, чтобы читать лекции в Смес-колледже, бывал в городах Великобритании и Германии.

В 1931 году произошла знаменательная встреча Сешнса с Ф. Малипьеро и Л. Даллапикколо, с которыми его связывала тесная дружба. В этом же году на концерте он познакомился с Р. Штраусом, когда тот дирижировал «Альпийской симфонией» и «Дон Жуаном». Сешнс отметил, что никто не исполняет симфонические произведения Штрауса так блестяще, как сам композитор. В Германии Сешнс общался с А. Шёнбергом, Э. Тохом, П. Хиндемитом, П. Дессау, А. Шнабелем и певицей Эрикой Вагнер — одной из первых исполнительниц «Лунного Пьеро». После концертов музыканты часто собирались вместе и обсуждали вопросы искусства. В Берлине Сешнс присутствовал на мероприятиях, посвященных 50-летию со дня смерти Р. Вагнера, и посетил ряд оперных спектаклей — «Тангейзер», «Парсифаль», «Риенци», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Летучий голландец». Богатая и насыщенная музыкальная жизнь Берлина нравилась Сешнсу. Наряду с операми Вагнера он слушал «Страсти по Матфею» И. С. Баха, Серенаду А. Шёнберга, Скрипичный концерт И. Стравинского. В 1933 году Сешнс вместе с А. Бергом, Ф. Малипьеро, Д. Мийо и Э. Кшенеком был приглашен во Флоренцию на фестиваль Международной музыки. Главной темой того фестиваля была американская опера. Прозвучали «Мона» Г. Паркера и «Натома» В. Герберта.

В 1926 году Сешнс начал работать над *Первой симфонией e-moll*, закончив ее через год. Симфония была посвящена памяти отца. Фрагменты сочинения Сешнс показывал Н. Буланже, и она давала ему ценные советы, касающиеся структуры 3-частного цикла. В Первой симфонии Сешнс обратился к традициям неоклассицизма. По мнению Сешнса, наиболее сильное влияние на него оказали два композитора — Блох и Стравинский (политональность и хроматическая гармония). Сешнс опирался на один из типичных для американских композиторов, известный с XVIII века принцип работы по модели. Моделью для II части симфонии послужила музыка И. С. Баха, для III части — В. А. Моцарта, хотя сам композитор считал, что ей присущи черты итальянской музыки. В I и III частях он использовал сонатную форму, во II — сложную трехчастную с трио. В произведении преобладают темы широкого дыхания, в гармонии — пандиатонизм и сложные аккордовые построения сонорного характера.

Впервые симфония была исполнена Бостонским симфоническим оркестром под управлением С. Кусевицкого. В 1929 году она прозвучала в Женеве на фестивале современной музыки под управлением Э. Ансерме. Английский критик Э. Эванс писал, что «Первая симфония вызвала бóльший интерес у публи-

⁵⁵ Примечательно, что литературоведы Л. Андреева часто сравнивали с Л. Н. Толстым.

ки к американской музыке, чем любые другие сочинения. Мы почувствовали, что Первая симфония Сешнса представила американский взгляд на мир»⁵⁶. В 1931 году Копланд дирижировал ею в Берлине, а в 1935 году симфония была исполнена в Филадельфии под управлением А. Смоленса. Критики отмечали великолепное чувство пропорций, которым обладал Сешнс, и логичность заключительных разделов частей симфонии. Э. Картер тщательно анализировал партитуру сочинения. Позднее в 1942 году, когда он писал свою Первую симфонию, то заимствовал у Сешнса прием перекрестных ритмических акцентов и развернутого развития.

Европейский период творчества Сешнса завершился созданием Первой фортепианной сонаты (1930) и Скрипичного концерта (1932), также неоклассических по стилю, характеру музыкальных образов и средствам выразительности.

По возвращении из Европы в 1933 году Сешнс продолжил свою педагогическую карьеру. Он преподавал в Нью-Йоркском институте Далькроза, Бостонской консерватории, Калифорнийском и Принстонском университетах. Его учениками были композиторы Дж. Итон, Дж. Харбисон, Л. Кёрчнер, Л. Ратнер, М. Бэббит, Л. Хиллер, Д. Тредичи, Ф. Ржевски.

Наряду с педагогикой Сешнс активно занимался музыкально-критической деятельностью и писал статьи для ведущих музыкальных журналов США. Его работы были посвящены основным проблемам композиции, творчеству Э. Кшенека и П. Хиндемита. М. Бэббит говорил, что «европейцы считали Сешнса американским композитором, тогда как американцы — европейским»⁵⁷. Прожив много лет в Европе, Сешнс почувствовал перемены, произошедшие в музыкальном мире, и его деятельность была тесно связана с европейской музыкой. Он впервые перевел работы Х. Шенкера на английский язык и опубликовал их в 1935 году. Бэббит, будучи учеником Сешнса в 1935–1936 годах, увлекался теорией Шенкера. В 1940-е годы, работая в Принстоне, Сешнс вместе с О. Странком перевел на английский язык исследование А. Эйнштейна «Итальянский мадригал».

Среди сочинений Сешнса 1930–1940-х годов выделяются Струнный квартет № 1 e-moll (1936), Хорал для органа (1938), фортепианный цикл «Страницы из дневника» (1937–1940), посвященный Бэббиту, Дуэт для скрипки и фортепиано (1942), несколько хоров. Особое место среди сочинений этого периода занимают Вторая симфония (1944–1946) и одноактная опера по Б. Брехту «Осуждение Лукулла» (1947).

Вторая симфония в четырех частях была создана по заказу Колумбийского университета и посвящена памяти Т. Д. Рузвельта. Сешнс писал, что «многие люди, включая меня, воспринимали смерть Рузвельта и как национальную и как личную утрату»⁵⁸. Премьера симфонии состоялась в Сан-Франциско в исполнении оркестра под управлением П. Монте. В 1949 году симфония была удостоена премии фонда Вальтера Наумбурга.

Вторая симфония служит переходным этапом от тональной к двенадцатитоновой технике письма. Еще в конце 1930-х годов Сешнс проявил интерес к додекафонии и постепенно начал осваивать и развивать этот метод композиции⁵⁹. Его собст-

⁵⁶ Цит. по: Olmstead A. Roger Sessions and His Music. P. 52.

⁵⁷ Ibid. P. 67.

⁵⁸ Ibid. P. 76.

⁵⁹ См. об этом: Perspectives on American Composers / Ed. by B. Boretz, E. T. Cone. New York, 1971. P. 101.

венный стиль, широко использовавший хроматику в 30-е и 40-е годы, во многом готовил почву для использования двенадцатитоновой техники, о чем сам композитор писал: «Как результат того, что начальная тема [Сонаты для скрипки соло, 1953. — С. С.] содержала двенадцать различных тонов и собиралась продолжать в том же духе, я поймал себя на том, что использую двенадцатитоновую технику»⁶⁰.

Первая часть симфонии (*Molto Agitato — Tranquillo e misterioso*) тональна и написана в сложной трехчастной форме. Важную тематическую роль в ней играет аккорд валторн и деревянных духовых в сопровождении струнных инструментов, который является своего рода лейттембровой гармонией, появляющейся в начале каждого из разделов части. Вторая часть (*Allegretto capriccioso*) представляет собой монотематическое интермеццо скерцозного характера. Пародийный оттенок основной теме придает лидийский лад *f*, хроматически извилистая мелодия и прихотливый ритм. В основе III части (*Adagio*) лежат три темы: первая исполняется альтами с сурдиной, вторая — гобоями, кларнетами и фаготами и третья — кларнетом соло и фортепиано. Одной из главных гармонических черт этой части является игра мажоро-минора. Финал Второй симфонии и особенно его кульминацию сам композитор называл «атомной бомбой», катастрофой, связанной с событиями Второй мировой войны, но в заключении симфонии мрачные образы рассеиваются.

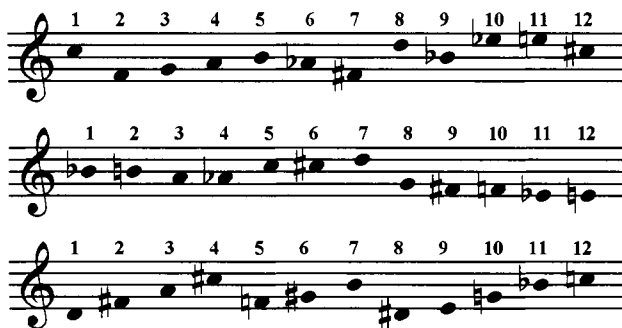
Во Второй симфонии Сешнс использует некоторые приемы додекафонной техники. Так, главная тема I части, изложенная в партии первых скрипок, включает двенадцатитоновую последовательность звуков с повторением 3-го и 4-го. В 13–14 тактах этот же ряд проводится в инверсии от звука *fis*.

Р. Сешнс. Вторая симфония. I часть (тема главной партии)



То же происходит и в темах других частей симфонии: все они основаны на двенадцатитоновых рядах.

Р. Сешнс. Вторая симфония (звукоряды тем II, III и IV частей)



⁶⁰ Hitchcock H. W. Music in the United States. P. 226.

В развитии музыкального материала во Второй симфонии композитор опирается все же на тональные, а не на серийные принципы. Но в последующих сочинениях, созданных в период с 1957 по 1978 год, Сешнс более строго применяет серийную технику в условиях додекафонии. Композитор писал: «Я всегда работаю с симметричными сериями, либо с такими, которые могут быть модифицированы в симметричный ряд»⁶¹.

Первымopusом, полностью выдержанным в двенадцатитоновой технике, был *Второй квартет* (1951), который считается лучшим камерно-инструментальным произведением американской музыки XX века. Сначала Сешнс задумал квартет в семи частях аналогично квартету ор. 131 Бетховена, но затем сократил количество частей до пяти. В первой, медленной части квартета Сешнс мастерски конструирует свободную фугу на диссонантную тему, изложенную в партии альта, близкую теме I части его Второй симфонии. Затем она звучит в партии других инструментов от разных звуков в ракоходе и инверсии. В т. 45 излагается вторая двенадцатитоновая тема уже без повторения звуков, появляющаяся далее в инверсии, но не получающая такого полифонического развития, как первая.

Р. Сешнс. Второй квартет (звукоряды тем фуги)



Кроме симфоний Сешнс также написал Концертино для камерного оркестра, Рапсодию для оркестра и другие сочинения. После 1950-х годов он посвятил себя созданию преимущественно инструментальной музыки, но с 1947 по 1963 год работал над оперой «Монтесума» на сюжет из трагической истории борьбы вождя ацтеков Монтесумы с испанскими завоевателями в XVI веке. В опере Сешнс использовал элементы индейской и испанской музыки. И в опере и в инструментальных произведениях этого периода Сешнс был верен додекафонной технике. Основная тема оперы «Монтесума» делится на трихорды, сочетаемые в различных комбинациях. В Девятой симфонии (1978) Сешнс применяет по отношению к двенадцатитоновой серии принцип гексахордовой комбинаторики.

Среди произведений 1970–1980-х годов выделяются кантата «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень» на стихи У. Уитмена (1970), посвященная трагической странице из истории США — убийству президента А. Линкольна, Три хора на библейские тексты (1971), Каноны памяти Стравинского (1971) и Концерт для оркестра (1981). У. Хичкок называет музыку Сешнса «в высшей степени серьезной и возвышенной» и отмечает, что ей свойственна «плотная фактура с преобладанием филигранного контрапункта»⁶². Сешнс был удостоен нескольких премий и наград. В 1974 году он получил первую Пулитцеровскую премию как «самый выдающийся американский композитор», а в 1981 году ему вручили вторую Пулитцеровскую премию за Концерт для оркестра.

⁶¹ Цит. по: Olmstead A. Roger Sessions and His Music. P. 104.

⁶² Hitchcock H. W. Music in the United States. P. 264.

2.4. УИЛЬЯМ ГРАНТ СТИЛЛ (1895–1978)

В развитии симфонических жанров музыки США активное участие принимали и афроамериканские композиторы⁶³. Одним из первых в XX веке негритянских музыкантов, создавшим произведения в разных жанрах и получившим признание в сфере академической музыки, был Уильям Грант Стилл. Он — автор опер, балетов, симфоний, программных сочинений для оркестра, хора и солистов. Стилл занимался активной педагогической и концертной деятельностью.

Уильям Грант Стилл родился в городе Вудвилл (штат Миссисипи) в семье, которая ведет свою историю с середины XIX века. Прародители Стилла были рабами, трудившимися на хлопковых плантациях Миссисипи, а родители композитора были образованными людьми: их молодость проходила в период Реконструкции после Гражданской войны, в результате которой негры обрели свободу и возможность получения образования. Мать Уильяма была учительницей и отличалась свободолобивыми устремлениями; отец работал дирижером духового оркестра. После его смерти, когда Уильям был еще ребенком, семья переехала в Литтл-Рок (штат Арканзас). По настоянию своей матери мальчик поступил на медицинский факультет колледжа Вилберфорс, но вскоре его оставил. В период обучения он познакомился с сочинениями англоафриканского композитора Сэмюэля Колридж-Тэйлора. Под его влиянием Уильям увлекся музыкой, брал уроки скрипки и начал выступать в различных ансамблях.

Важным событием в жизни Стилла была состоявшаяся в 1916 году встреча с У. Хэнди — выдающимся негритянским композитором и трубачом, исполнителем джазовой музыки и автором блюзов⁶⁴. У него был собственный оркестр и издательская фирма. Стилл гордился тем, что Хэнди пригласил его работать в свою компанию. Выступления в оркестре Хэнди принесли начинающему музыканту большую пользу и богатый практический опыт. Он изучил особенности блюза, аранжировал джазовую музыку.

Следующим этапом в жизни Стилла были занятия по композиции в колледже Оберлин (1917). Учеба была прервана Первой мировой войной. После недолгой военной службы в поисках работы Стилл направился в Нью-Йорк. Он работал в различных театральных оркестрах, играя на гобое, и вскоре получил стипендию на обучение у Э. Вареза, а в 1923 году — грант на учебу у Дж. Чадвика в Новоанглийской консерватории. Чадвик считал, что Стилл нашел свой, особый путь в развитии национальных черт американской музыки.

Ранние сочинения Стилла почти не сохранились. Основные сочинения он написал в период между Первой и Второй мировыми войнами. В 1920–1930-е годы композитор создал ряд программных произведений на афроамериканскую тему, посвященных борьбе негров за свободу. Среди них — симфоническая поэма «Черная Америка» (1924), оркестровая сюита «Из черного пояса» (1926), вокальный цикл на собственный текст «На земле дамбы» для сопрано и инструментального ансамбля (1925) и другие. Стилл проявлял большой интерес к афроамериканской культуре и претворял характерные для

⁶³ Исполнительская и композиторская деятельность негритянских музыкантов была подготовлена периодом так называемого «Черного Ренессанса».

⁶⁴ Творчество У. Хэнди (1873–1958) во многом способствовало становлению 12-тактовой формы блюза. Самыми известными его композициями были «Мемфис-блюз» (1912) и «Сент-Луис-блюз» (1914).

нее образы и сюжеты, в определенной степени отойдя от музыкальных традиций американских композиторов, примыкающих к кругу Копланда, и развивая неоромантические тенденции.

Стилл был первым выдающимся негритянским дирижером и руководителем оперной труппы, писал музыку для кино, радио и телевидения. Его опера «Беспокойный остров» (1941) на либретто Л. Хьюза⁶⁵ была поставлена в 1949 году театром «Нью-Йорк Сити Опера». Постановка была приурочена к пятилетию со дня открытия театра.

В своем творчестве Стилл тяготел к программным симфоническим и кантатно-ораториальным жанрам. Программы многих его сочинений тесно связаны с жизнью негритянского народа США, его необычной и сложной судьбой. С юных лет он хорошо знал музыку афроамериканцев и бродвейской эстрады, сочетая лучшие традиции джаза и европейского симфонизма.

В 1930 году Стилл завершил свою *Первую, «Афроамериканскую» симфонию*, которая была исполнена Филармоническим оркестром Рочестера под управлением Х. Хэнсона. Появление этой симфонии и исполнение ее одним из известных оркестров США ознаменовало важный этап в развитии афроамериканской музыки. Впервые профессиональный чернокожий композитор написал симфоническое сочинение крупной формы, основанное на традициях негритянского фольклора.

В предисловии к симфонии автор покорно благодарит Бога, ниспославшего ему вдохновение на создание этого опуса. В этом посвящении отражена характерная особенность, присущая африканским народам — их глубокая религиозность. Каждой из четырех частей симфонии предпосланы строки из стихов негритянского поэта П. Л. Данбара⁶⁶, важной темой поэтического творчества которого было утверждение национального самосознания, прославление чернокожих американцев, сражавшихся в Гражданской войне в рядах северян. В качестве эпиграфа к финалу симфонии Стилл выбрал одно из стихотворений, в котором поэт прославляет героев негритянской расы и выражает гордость за их смелость и отвагу.

В «Афроамериканской» симфонии Стилл развивает путь, хорошо знакомый по «Рапсодии в блюзовых тонах» Дж. Гершвина. Стилл не цитирует конкретные мелодии, но органично включает в темы характерные ладовые и метроритмические элементы афроамериканского фольклора. Композитор претворяет импровизационность и роскошные чувственные гармонии блюза. Стилистические черты блюза и джаза послужили обновлению музыкального языка симфонического жанра и способствовали формированию национальной романтической симфонии. Средствами чисто инструментального жанра Стилл передает сущностные черты вокальной и инструментальной афроамериканской музыки и

⁶⁵ Лэнгстон Хьюз (1902–1967) — известный негритянский поэт США.

⁶⁶ Пол Лоуренс Данбар (1872–1906) — классик негритянской поэзии, жизнь которого пришлась на период после Гражданской войны, когда негры были освобождены от рабства. Будучи сыном бывшего раба, Данбар в юности работал лифтером и рассыльным, но, несмотря на бедность, выпустил свой первый сборник стихов за собственный счет. Данбар писал стихи на английском языке (сонеты, баллады, оды, стансы) и на негритянском диалекте. Несколько сонетов поэт посвятил негритянским деятелям литературы и искусства — Ф. Дугласу, Б. Вашингтону, Г. Бичер-Стоу. Данбар получил признание, и его творчество показало, что чернокожие авторы перестали копировать художественные образы «белых писателей» и выбрали свой путь в искусстве, отражая самобытные черты афроамериканской культуры.

подчеркивает самобытный характер ее звучания, например, введением в симфонический оркестр банджо как солирующего инструмента.

В четырехчастном симфоническом цикле необычна последовательность частей: I часть в умеренном темпе, в стиле блюза; II — лирическая часть; III — скерцо с солирующим банджо. В финале, открывающемся медленным вступлением, все контрастные друг другу по темпу и характеру разделы образуют своеобразный цикл в цикле.

Одной из главных закономерностей блюза является антифонный и респонсорный принцип композиции. В африканском музицировании широко распространен прием «зова-ответа», который Стилл и применил в симфонии. Но подобные переключки были типичны и для европейской музыки эпохи Возрождения. Известно, что баллада (ведущий жанр английского Возрождения), как и другие вокальные жанры, были привезены в Америку в XVII веке. В I части респонсорный прием обнаруживается в переключках между трубой соло с сурдиной и четырьмя валторнами (ц. 2), кларнетом и флейтами (ц. 3) в первой теме и гобоем соло, флейтами и кларнетами (ц. 5) — во второй. Этот прием используется и в других частях симфонии.

В блюзах инструментальная партия обычно близка вокальной. В своем сочинении Стилл поручил исполнять блюзовую тему солирующим инструментам оркестра⁶⁷. Выразительные сольные эпизоды исполняют скрипки, альты, виолончели. В мелодии количество подголосков порой увеличивается от двух до шести. Медные духовые играют преимущественно с сурдинами. Солирующий банджо в III части симфонии трактуется композитором как ударный инструмент. Отчасти это связано с традициями негритянского исполнительства в шоу менестрелей. Характерные особенности афроамериканского инструментального исполнительства — детонирование и глиссандирование — также отражены в симфонии.

Импровизационность как важнейшая стилистическая черта блюза и джаза ярко проявляет себя в музыке Стилла. В симфонии нет двух одинаковых проведений одной и той же темы: принцип тембрового варьирования мелодии выдержан от начала до конца произведения. Инструментальные темы симфонии Стилла близки по структуре вокальным блюзам. Так, тема I части написана в форме 12-тактового периода, и его внутреннее строение аналогично строению блюзовой строфы, в которой вторая строка повторяет первую, а в третьей звучит новая фраза. В качестве примера приведем тексты некоторых блюзов:

Х. Ледбеттер. Приветственный блюз

Good morning, Blues, Blues, how do you do?
Good morning, Blues, Blues, how do you do?
I'm doin' all right — good morning, how are you?

Блюз хлопковых плантаций Уинсборо

I got the blues,
I got the blues,
I got the Winnsb'ro Cotton Mill blues.

⁶⁷ В составе оркестра — 3 флейты, 2 гобоя и английский рожок, 2 кларнета и бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 теноровых тромбона и туба, струнные и 13 ударных инструментов.

Трехчастная структура *aab* типична для текстов большинства блюзов; она повлияла на музыкальную форму этого жанра. Темы симфонии Стилла строятся по тому же принципу.

«Блюзовые тона» пронизывают весь мелодический материал симфонии. Стилл использует мажорный лад с низкими III, VI и VII, иногда IV и II степенями. Ладогармоническое своеобразие одновременного или последовательного звучания больших и малых интервалов придает типичный блюзовый колорит темам симфонии, особенно I, II и IV ее частей. Нередко «блюзовые ноты» звучат на фоне ясных функциональных аккордов — T, S и D. В блюзовом ладу написаны темы I (As), II (F), III (As) и IV (As) частей сочинения. В целом музыке симфонии свойственна тональная гармония, обогащенная ладовыми особенностями афроамериканской музыки.

Интонационный словарь симфонии также вырос из блюза. В темах преобладают диатонические и пентатонные последования с хроматическими вкраплениями; нередки и трихордовые попевки, особенно нисходящие. Подобные мелодические особенности характерны и для англокельтской народной песни. Таким образом, в мелодике симфонии Стилла соприкасаются разные традиции — англокельтской и африканской музыки. Часто интонации тем близки разговорным интонациям негритянской речи. В разработке тематизма Стилл обращается к вариантно-вариационному, песенному типу развития.

Эпиграфом к I части Стилл выбрал стихотворение П. Л. Данбара, в котором выражается грусть и желание обрести счастье: «Вся моя жизнь проходит как один день от утра до полуночи. Мне хочется жить и работать вдвоем. Возможно, я найду Вас, мое счастье где-нибудь далеко за горами»⁶⁸. Поэтическая грусть становится главным эмоциональным состоянием всей части. После небольшого вступления, в котором намечается основная интонационная фабула (мотивы в объеме квинты с нисходящим движением от квинты к терции) звучит главная тема, включающая респонсорную переключку между солирующей трубой с сурдиной и четырьмя валторнами. Первый ответ сначала звучит в партии валторн, подчеркивающих мелодические и гармонические особенности темы; далее ответы поручены другим инструментам. Матовая тембровая окраска квартета валторн и приглушенная звучность темы передают поэтический образ: где-то далеко, за горами наш странствующий герой обретет свое счастье.

Главная тема написана в форме периода из трех предложений по 4 такта, причем первое и второе близки друг другу по мелодическому рисунку (второе предложение является вариантом первого), в третьем же музыкальный материал обновляется. После экспозиции (ц. 2) следуют вариационные проведения темы в партиях разных инструментов. Изменения претерпевает не только тембровая окраска мелодии, но и фактура сопровождения. В процессе развития главная тема приобретает более свободный темп, соответствующий импровизационной природе блюза.

⁶⁸ Здесь и далее приводятся фрагменты текста из вступления к партитуре: *Still W. G. Afro-American Symphony* (revised 1969). London, 1970.

У. Г. Стилл. «Афроамериканская» симфония. I часть (тема главной партии)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left, and their parts are written on staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The instruments and their parts are as follows:

- Oboe: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mf* and *mp*.
- English Horn: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mf* and *mp*.
- Clarinet: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mf* and *mp*.
- Bass Clarinet: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Bassoon: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Horn: 1, 2, 3, and 4 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Trumpet: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Trombone: 1, 2, and 3 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Timpani: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Small Cymbal: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Bass Drum: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Harp: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Violins I: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Violins II: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Violas: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Cellos: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Basses: 1 and 2 staves, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.

Появление побочной темы (ц. 5) сопровождается сменой тональности и темпа, но интонационная формула второй темы вырастает из первой и продолжает ее развитие, меняя характер звучания, но сохраняя респонсорный принцип изложения мысли. Структура второй темы — период из двух предложений (4+4) и две вариации. «Вопросно-ответные» переключки духовых сопровождаются арпеджированными аккордами арф, челесты и струнных. В вариационных проведениях побочной темы подключаются солирующие скрипка и виолончель (ц. 6). В этих эпизодах отражены особенности игры фиддлеров — сельских скрипачей, в частности, исполнительский прием под названием «горлышко бутылки». С развитием побочная тема приобретает танцевальные черты.

У. Г. Стилл. «Афроамериканская» симфония. I часть (тема побочной партии)

The musical score is arranged in ten staves, each labeled with an instrument. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a *mp* dynamic and a *solo* marking. The Oboe part follows with a *mf* dynamic and a *tenderamente* marking. The Clarinet and Horn parts also feature *mf* dynamics and triplet markings. The Harp part is marked *mp*. The Violins I and II parts are marked *p* and include a *2 solo Violins* instruction. The Viola part is marked *mp* and includes a *div.* (divisi) instruction. The Cello and Bass parts are marked *mp* and include *div.* instructions. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Разработка (ц. 9) и кульминация I части (ц. 10) образуют вариационный цикл на теме побочной партии. Сначала солирующей скрипке отвечают реплики-эхо деревянных и медных духовых, затем тему исполняет большой инструментальный ансамбль — скрипки, альты, флейта пикколо, трубы, тромбоны, кларнеты, звучащие на высоком динамическом уровне, выделяющем кульминационный раздел. Постепенное *diminuendo* и *ritenuto* приводит к репризе главной темы (ц. 12) в первоначальной тональности и инструментовке (соло трубы и четыре валторны), но в сопровождении оstinato струнных, как в первой вариации главной темы (см. ц. 3).

Стихотворение Данбара, выбранное в качестве эпиграфа для II части симфонии, выражает размышления поэта о конце жизни. Тема лирического Adagio (ц. 15) интонационно близка темам I части и таким известным блюзам, как «Блюз 2:19» в обработке Джелли Мортон и «Холодные руки» Бесси Смит и Луи Армстронга⁶⁹. Кроме того, в ней обнаруживаются черты сходства с темой II части симфонии А. Дворжака «Из Нового Света». По форме II часть представляет собой миниатюрный цикл вариаций с небольшим вступлением (ц. 14) и заключением (ц. 21). Основная тема, блюзовая по стилю и характеру, построена в форме

⁶⁹ См. об этом: Конен В. Блюзы и XX век. М., 1980. С. 35–36.

периода повторного строения. Последующие три вариации дают тембровое развитие темы — солирующий гобой сначала сменяют альты и скрипки, а затем флейты и гобои. Между первой и второй вариациями звучит небольшая интермедия, основанная на главной теме I части (ц. 17), но контраста она не вносит, так как тема *Adagio* является логическим продолжением тематизма I части.

Скерцозно-танцевальный характер III части — *Animato* (ц. 23–31), написанной в форме вариаций, воссоздает атмосферу веселого сельского праздника, характерного для жителей Аппалачских гор. Эпиграфом послужили строки из стихотворения Данбара: «Мы будем петь Аллилуйю несмотря на то, что придет могущественный день расплаты». В этой части Стилл синтезировал традиции сельских танцевальных вечеров и шоу менестрелей (С. Фостер, Д. Эммет), проявившиеся в интонационном языке (инструментальные наигрыши), фактуре (остинато и параллельные квинты) и инструментовке (солирующий банджо).

У. Г. Стилл. «Афроамериканская» симфония. III часть (фрагмент)

Flute 1 2

Piccolo

Oboe 1 2

Clarinet 1 2

Bass Clarinet

Bassoon

Horn 1 2 3 4

Trumpet 1 2 3

Trombone 1 2 3

Timpani

Cymbals

Susp. Cymbal

Tencer Banjo

Violine I

Violine II

Viola

Basses

В эпитафии к финалу говорится о величии и гордости негритянского народа: «Будь горда моя раса сердцем и душой. Твое имя вписано в свитки, рукописи, прославляющие твои поступки. Твое имя и слава возвысилась до яркого неба с плавно плывущими облаками. Знамя, украшенное Вашим гербом, развивается и по сей день. Но истинная правда о ваших деяниях поднимется еще выше». Финал состоит из двух крупных разделов: первый — эпически-повествовательного характера, в трехчастной репризной форме; второй — в вариационной форме, возвращает слушателя к образам III части симфонии. Тема финала соединила в себе интонационно-тематические элементы предыдущих частей, но окрашена в эпические тона и полна широкого мелодического дыхания. Она написана в форме 12-тактового периода и звучит в партии струнных в сопровождении духовых инструментов. При варьировании тема расширяется (в первой вариации до 16 тактов) и сокращается (во второй вариации до 8 тактов). Тональный план финала очень свободен: *fis-moll — a-moll — F-dur-moll — As-dur-moll — fis-moll*. В заключительном разделе воспроизводятся фрагменты темы скерцо, исполняемой банджо соло. Завершается симфония картиной праздничного веселья и торжества.

В репертуаре симфонических оркестров США «Афроамериканская» симфония заняла достойное место и часто исполнялась не только в США, но и за ее пределами. В дальнейшем Стилл написал еще четыре симфонии, шесть симфонических поэм, огромное количество песен, камерно-инструментальных и других сочинений. Несмотря на то, что иногда композитор обращался к авангардным приемам и техникам письма, в целом он оставался в рамках тональной гармонии и романтического симфонизма.

Особое место в творчестве Стилла 1930–1940-х годов занимает тема расовой борьбы, протест против угнетения негров. Эти темы звучали в ряде его произведений — «Памяти солдат, отдавших жизнь за демократию» (1943), «Страницы негритянской истории» для симфонического оркестра (1943), «Могилы неизвестного солдата» для духового оркестра (1945). Интересным примером на эту тему является кантата «...И они линчевали его на дереве» (1940), написанная в годы Второй мировой войны, когда движение демократических сил обрело в США огромную силу. Поэтической основой кантаты послужило стихотворение К. Г. Чапин⁷⁰ о жестокой расправе над негром по закону Линча. Содержанием кантаты явился документальный эпизод из негритянской истории. Кантата написана для двух смешанных хоров, контральто соло, чтеца и оркестра. Два хора в кантате символизируют две группы людей, белых и черных. Диалогическая форма разных групп хора претворяет негритянскую традицию респонсорных переключек. Повествование трагической истории сочетается с выражением протеста против несправедливости. Музыкальная драматургия основана на взаимодействии двух контрастных планов. В характеристике негритянской группы композитор использует омузыкаленную речь. В кантате два раздела: первый — сцена линчевания (с участием чтеца), второй — оплакивание негра (хоровое пение закрытым ртом), в которой претворены интонации негритянских плачей. Кантата отмечена чертами театральности, поэтому возможно сценическое решение.

⁷⁰ Кэтрин Гаррисон Чапин — поэтесса, жена Френсиса Биддла — министра юстиции и позднее прокурора США в 1940-е годы. См. кн.: *Arvey V. In One Lifetime*. Fayetteville, 1984. P. 115–118.

Стилл получил заслуженное признание в США и был удостоен ряда премий и наград. В 1934 году композитор получил премию Гуттенхейма и стал почетным доктором ряда американских университетов (Южной Калифорнии, Арканзаса, Новоанглийской консерватории и консерватории Пибоди).

2.5. УОЛТЕР ПИСТОН (1894–1976)

Пистон — один из учеников Н. Буланже первого поколения американских композиторов, стажировавшихся в консерватории в Фонтенбло. Творческая жизнь Пистона многогранна и связана с композиторской и преподавательской деятельностью. Пистон посвятил себя преимущественно созданию инструментальной музыки. Особый интерес он проявил к крупным оркестровым жанрам и концертным формам. Его творческая энергия сфокусировалась на таких классических жанрах, как симфония, соната, концерт, квартет, трио, увертюра. И хотя в этот период многие американские композиторы были склонны развивать модернистские тенденции, Пистон шел своим индивидуальным путем, синтезируя достижения музыки прошлого и настоящего.

Пистон был необычайно плодовитым композитором. Его творчество получило высокую оценку еще при жизни, а его сочинения постоянно находятся в репертуаре ведущих оркестров, камерных коллективов и солистов. Н. Слонимский говорил, что «в созвездии американских композиторов XX века У. Пистон достиг ведущего положения на музыкальной сцене»⁷¹.

Уолтер Пистон родился в городе Рокленд (штат Мэн) в рабочей семье выходцев из Италии, с детства питал огромный интерес к искусству. Музыкальные инструменты появились в семье в 1905 году после переезда в Бостон. Там отец купил для детей скрипку и фортепиано. Уолтер осваивал игру на различных инструментах самостоятельно. Он рано начал играть в школьном духовом оркестре, исполнял танцевальную музыку на вечеринках и в кафе. С юности Пистон был хорошо знаком с популярной американской музыкой и увлекался живописью.

В 1912 году Пистон поступил в Массачусетскую школу изящных искусств на факультет архитектуры и черчения. Преподаватели школы познакомили юношу с французским искусством, и уже тогда у него зародилось желание поехать учиться в Париж. Пистон был очарован фресками Бостонской публичной библиотеки, которые были выполнены французскими художниками. Так постепенно укреплялся его интерес к французской культуре, его любовь к пропорциям и уважение к традициям. Знакомство Пистона с современной французской музыкой произошло во время посещения концертов Бостонского симфонического оркестра под руководством дирижера К. Мука (в бытность последнего директором оркестра). Закончив в 1916 году школу, он работал на Бостонской железной дороге чертежником. Способность Пистона к рисованию в дальнейшем проявилась в его рисунках музыкальных инструментов, опубликованных в учебниках и некоторых партитурах композитора.

Во время Первой мировой войны Пистон служил в духовом оркестре Морского флота. Тогда он проявил интерес к игре на саксофоне. Удивительно, что уже после нескольких дней обучения он смог выступать в оркестре как солист. Пис-

⁷¹ Программа к концерту Симфонического оркестра в Бостоне. 18 апреля 1945 года.

тон продолжал развивать свои способности, играя на различных инструментах оркестра. Он знакомился с устройством инструментов, изучал их регистры, тембровые и исполнительские особенности. Позднее это будет способствовать формированию его оркестрового мастерства. Выступая в оркестрах на различных социальных мероприятиях, он изучил различные жанры популярной американской музыки и критически относился к ним, часто подмечая их интеллектуальную ограниченность. Уже в эти годы композитор задумывался об изменении эстетической функции популярной музыки.

После войны Пистон мечтал о карьере скрипача в симфоническом оркестре, но осознавал, что упустил время для профессиональной подготовки музыканта-исполнителя. В 1919–1924 годы он обучался в Гарвардском университете по контрапункту у А. Дэвисона и еще в студенческие годы стал его ассистентом. Пистон был особенно заинтересован курсом современной французской музыки профессора Э. Б. Хилла. В то время, когда учился Пистон, музыкальная молодежь стала задумываться об обновлении курсов теоретических дисциплин. Тогда занятия по анализу в основном строились на примерах сонат Бетховена. Хотя никто не сомневался в педагогической пользе этих заданий, студенты тянулись к новейшей музыке и возражали против консервативных курсов гармонии и анализа. В тот период отрицались романтические тенденции в искусстве и в Европе и в Америке. В знак протеста друг Пистона, В. Томсон даже сделал аранжировку «Сократа» Э. Сати, и Пистон исполнил ее со студенческим оркестром, которым дирижировал.

По окончании университета Пистон уехал на стажировку в Париж по стипендии Фулбрайта к Н. Буланже, П. Дюка и А. Русселю в «Эколь Нормаль». Там он основательно изучал теорию, контрапункт и новейшую музыку. Пистон всегда учился с большим удовольствием и считал, что композитор должен учиться всю жизнь. Именно в Париже он познакомился с композиторами «Шестерки» и их музыкой. В то же время он проявил огромный интерес к музыке, живописи и литературе Ренессанса и особенно был увлечен ранней полифонией (как и Р. Харрис). В Париже были созданы первые сочинения Пистона — Фортепианная соната, Оркестровая пьеса, Три пьесы для флейты, кларнета и фагота (все — в 1926). Уже в этих ранних произведениях проявилось мастерство молодого композитора.

Вернувшись в 1926 году из Парижа в Нью-Йорк, Пистон начал работать в Гарвардском университете, был деканом и профессором композиторского факультета до 1960 года. Свои педагогические принципы он строил на основе синтеза усвоенных им приемов у Нади Буланже и тех новаций, которые проявились в преподавании теоретических дисциплин в США (Г. Кауэлл, А. Копланд, Р. Сешнс). В самом начале его педагогической работы Пистон встретил С. Кусевицкого, который заинтересовался его музыкой, и в период с 1927 по 1971 год с Бостонским симфоническим оркестром сыграл премьеры одиннадцати сочинений Пистона.

Педагогическая деятельность Пистона получила широкий резонанс в Америке. Особенно прославился он своими теоретическими исследованиями. Пистон явился автором ряда учебников по гармонии, оркестровке и контрапункту. Еще в студенческие годы он часто был не согласен с ведением традиционного курса теории и гармонии и уже тогда проникся идеей обновления учебников по теоретическим дисциплинам. Пистон полагал, что в них должны быть приведе-

ны примеры музыкальных произведений всех эпох и стилей. Пистон ратовал за широкий взгляд на историю и теорию музыки. В учебнике «Гармония» (1941) Пистон дополнил и значительно расширил разделы о старинной музыке целым рядом уточнений и новых заданий. Этот учебник был переведен на иностранные языки. Он до сих пор широко практикуется в музыкальных вузах Америки. После создания учебника по гармонии Пистон продолжил методическую работу и написал пособия «Контрапункт» (1947) и «Оркестровка» (1955).

Пистон был приветливым, терпеливым и сдержанным человеком. Его юмор и меткие высказывания запоминались студентами надолго. Он часто говорил, что «жизнь коротка, а искусство вечно»⁷². На уроках Пистон приветствовал и слушание и исполнение музыки учениками. Он воспитал большую группу американских композиторов, среди которых Э. Картер, Л. Вернстайн, К. Нэнкэрроу⁷³, А. Бергер, И. Файн, Г. Шапиро, Дж. Харбисон, Ф. Ржевски и другие.

Большинство сочинений Пистона было написано по заказу известных фондов (таких как фонды Е. С. Кулидж, А. М. Дитсона при Колумбийском университете, Лиги композиторов, Международного общества современной музыки, Радиокорпорации Колумбии и др.), что стало доброй традицией американского искусства.

В творческой биографии Пистона обычно выделяют два периода. Хронологической вехой между ними является 1938 год. Первый период заканчивается созданием балета «Невероятный флейтист» (1938) и пьесой «Карнавальная песня» для мужского хора и одиннадцати духовых инструментов (1938). Этот период творчества связан с ассимиляцией музыкального прошлого и интеграцией отдельных элементов современных техник. Во втором периоде происходит утверждение его индивидуального стиля, обращение к большей ясности и простоте. Творческое наследие Пистона представлено восемью симфониями (1937, 1943, 1947, 1950, 1954, 1955, 1960, 1965); двумя оркестровыми сюитами (1929, 1948); Симфониеттой для камерного оркестра (1941); Концертом для оркестра (1933, как и у Б. Бартока, Р. Сешнса, Э. Картера и других); увертюрами, фанфарами, фантазиями, Серенадой (1956); камерно-инструментальными сочинениями. Вольшую группу в творческом наследии Пистона представляют концерты — для скрипки с оркестром (№ 1, 1939, № 2, 1960), для альта с оркестром (1957), для двух фортепиано с оркестром (1959), для кларнета с оркестром (1967), для флейты с оркестром (1971), для струнного квартета, духовых и ударных инструментов (1976), Бариации для виолончели и оркестра (1966) и др.

В 1920–1930-е годы формируются главные стилистические принципы Пистона. Его собственный стиль олицетворяет то, что в американском музыкознании называют «новый академизм», за который музыку Пистона иногда критиковали. В раннем периоде творчества им было написано много оркестровых и камерно-инструментальных сочинений. По мнению исследователей, некоторые из ранних его работ были созданы под влиянием И. Стравинского, но все-таки большее воздействие на музыку Пистона оказали произведения французских композиторов — Г. Форе, А. Русселя. Как говорил сам Пистон, «особенности галльского искусства — ясность и четкость пропорций»⁷⁴ проявляются во всех

⁷² Carter E. Walton Piston // Musical Quarterly. 1946. № 3. P. 361.

⁷³ В русской научной и справочной литературе распространено другое написание фамилии — Нанкэрроу или Нанкарроу (с ударением на втором слоге). (Прим. ред.)

⁷⁴ Archibald B. Piston Walter // The New Grove Dictionary of American Music. V. 3. P. 572.

его ранних сочинениях. В эти годы Пистон увлекается искусством барокко. Некоторые его неоклассические произведения имеют структуру, характерную для музыки того периода. Например, Сюита для гобоя и фортепиано (1931) состоит из Прелюдии, Сарабанды, Менуэта, Ноктюрна и Жиги. Сюита № 2 для оркестра (1947) открывается Прелюдией в стиле французской увертюры, затем звучит Сарабанда и заканчивается произведение Пассакалей и фугой. Перу композитора также принадлежат оркестровые Прелюдия и fuga (1934), Токката (1948), Ричеркар (1967), камерно-инструментальные Партита (1944), Дивертисмент (1946), Капричио (1963) и другие произведения в старинных жанрах.

Кульминацией первого периода творчества Пистона является *Первая симфония* (1937). В ней композитор свободно претворил отдельные элементы додекафонии. Например, в теме медленного вступления первой части у низких струнных *pizzicato* с литаврами звучат девять из двенадцати хроматических тонов серии, а три последующие проходят в контрапунктирующих голосах, которые парят над темой *pizzicato*:

У. Пистон. Первая симфония. I часть (начало)

Andantino quasi adagio

The musical score is for the beginning of the first movement of Piston's First Symphony. It is marked 'Andantino quasi adagio'. The score is written for piano and includes a bass line and a treble line. The bass line starts with a piano (pp) dynamic and a 'ma espressivo' marking. The treble line starts with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Композитор показывает в Первой симфонии интересные приемы работы с темами остинато. Например, из остинато темы вступления произрастает главная партия сонатного аллегро, насыщенная смелыми диссонантными контрапунктами, а в конце I части на остинатной теме вступления строится переход ко II части. В одном из эпизодов рондо в финале симфонии воссоздаются элементы темы вступления.

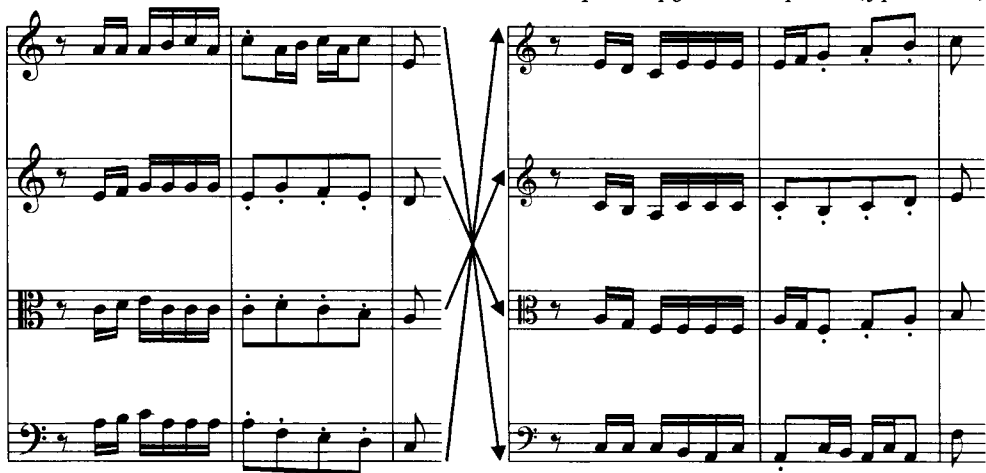
Концерт для оркестра (1933) Пистона отразил увлеченность композитора традициями неоклассицизма и, в частности, Бранденбургскими концертами И. С. Баха. В I части он находится во власти мелодики, ритма и контрапунктических традиций Баха. Вторая часть состоит из двух разделов. Первый из них проводит тему с элементами джаза, а второй построен на теме первого раздела в ра-

коходе. В названии частей цикла также проявляется связь с традициями оркестровой музыки барокко; финал Концерта — пассакалия и фуга. В сочетаниях многообразных пассажей Концерта для оркестра композитор использовал политональность. В дальнейшем неоклассические идеи Пистона продолжатся в ряде его симфоний, особенно в Шестой (1955). В ней композитор опирается на контрапунктические принципы музыки И. С. Баха и разработочные приемы симфоний В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена.

Пистон использовал современные техники композиции. В его инструментальных сочинениях мы встретим и хроматические (Концерт для скрипки с оркестром) и диатонические темы (Карнавальная песня), линейный контрапункт (Сюита для гобоя и фортепиано) и импрессионистские гармонии, элементы додекафонии (Первая симфония и Квintет для флейты и струнного квартета) и асимметричные ритмы (Дивертисмент для 9-ти инструментов). Одной из главных особенностей его стиля является претворение контрапунктических элементов в рамках сонатных принципов и необычайно ясных тонально-гармонических структур.

Композитор применял различные полифонические приемы: каноническую имитацию, фугато, инверсию и ракоход. Одним из примеров служит эпизод в рондо финала Второго струнного квартета (1935), в котором материал звучит у всех инструментов сначала в контрапункте, а затем в репризе с симметричной перестановкой голосов и в инверсии:

У. Пистон. Второй струнный квартет (фрагмент)



В медленном вступлении Второго струнного квартета звучит меланхолическая тема с одновременным использованием малой и большой терций, что типично для блюза и джаза. Далее эта тема будет представлена в двойном каноне. Классические приемы контрапункта встречаются преимущественно в ранних работах Пистона. Но и позднее он не оставляет без внимания полифоническую технику.

С детства Пистон очень хорошо знал строение музыкальных инструментов и их тембровые возможности, что получило отражение в ряде его оркест-

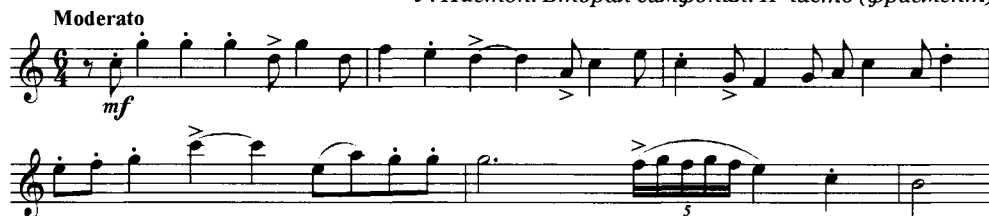
ровых и камерных сочинений. В некоторых случаях он создавал произведения для оркестров, с музыкантами которых был хорошо знаком, учитывал их исполнительские возможности, а порой и акустику зала, где должно было прозвучать сочинение. Так, Симфония № 7 (1960) была написана для Филадельфийского симфонического оркестра, который исполнял ее в зале Академии музыки.

С детских лет Пистон сохранил любовь к жанрам популярной музыки, которые часто претворял в своих сочинениях. В ранней Сюите для оркестра (1929) он дает отдельные вкрапления мелодических и ритмических элементов джаза. Во Второй симфонии (1943) романтическая экспрессивность сочетается с популярной американской музыкой. В побочной теме I части и теме кларнета II части симфонии также ощутимы элементы джаза:

У. Пистон. Вторая симфония. I часть (тема побочной партии)



У. Пистон. Вторая симфония. II часть (фрагмент)



В Первом струнном квартете (1933) и Сонатине для скрипки и клавесина (1945) заметны отзвуки джаза и свобода мелодического движения, необычны переходы от иронических образов к лирическим. Скерцозная тема I части Сонатины предвосхищает тему оживленного финала. Таким образом, американский колорит в музыке Пистона становится все более ощутимым.

Характерной чертой симфоний Пистона являются медленные вступления, которые часто открываются темами широкого мелодического дыхания, также встречающиеся и в медленных частях некоторых его симфоний. Мелодия постепенно разрастается от небольших интервалов секунды или терции до септимы, ноны и децимы.

Инструментальные произведения Пистона большей частью имеют классическую структуру. В симфониях преобладают четырехчастные циклы, тогда как в камерно-инструментальных — трехчастные. В 1966 году Пистон написал Вариации для виолончели с оркестром, посвященные М. Ростроповичу и им исполненные с оркестром под управлением Г. Рождественского. В этом сочи-

нении композитор проявил особую оригинальность в построении произведения. Автор описал структуру целого как «многообразные пути претворения одной музыкальной идеи и различных ее граней, произрастание от одной темы ряда других»⁷⁵.

Гармония Пистона базируется на классической функциональной системе, но также в его музыке обнаруживается модальность и линейный тип голосоведения. Иногда Пистон использует элементы двенадцатитонового письма, но обязательно в рамках тональности. Например, в медленной части Третьей симфонии (1947) тема состоит из 12-ти звуков, но при этом ясно ощутим тональный центр *g*. После 1960 года Пистон проявил особый интерес к сложным звуковым комплексам наряду с элементами додекафонии, что нашло выражение в Симфонии № 8 (1965), Фантазии для скрипки и оркестра (1970), Вариациях для виолончели с оркестром (1966). Другим полюсом гармонического языка Пистона являются консонантные звучания, характерные в основном для сочинений раннего и среднего периодов творчества, например, Симфонии № 4 (1950), в связи с которой Пистон писал, что «его музыка стала более свободной и непринужденной»⁷⁶.

Наибольшую популярность в творчестве Пистона получила музыка к балету «Невероятный флейтист» (1939), на основе которой позднее автор сделал сюиту для оркестра. Наряду с другой оркестровой пьесой «Три эскиза Новой Англии» (1959) сюита из балета стала самой известной в американской музыке оркестровой композицией Пистона. В сюите он претворил различные танцевальные жанры, хорошо знакомые ему по работе с хореографическими коллективами. В балете Пистона, как и многих других композиторов США, ощутимо влияние французского балета и новаций И. Стравинского.

Среди камерных произведений Пистона особой известностью пользуются пять струнных квартетов (1933, 1935, 1947, 1951, 1962), Квintет для деревянных духовых (1956), Струнный секстет (1964). Он писал сонаты, дуэты и трио для разных составов, а также музыку для духовых оркестров. В своем творчестве Пистон суммировал традиции прошлого Европы и Америки и мастерски воплотил их в своих инструментальных сочинениях.

Пистон был удостоен Пулитцеровской премии за Третью (1948) и Седьмую (1961) симфонии, а также премии Нью-Йоркских музыкальных критиков за Вторую симфонию (1944), Альтиновый концерт (1959) и Пятый струнный квартет (1964). Композитор был почетным доктором семи университетов (в том числе Гарвардского) и членом Национального института искусств и литературы.

⁷⁵ Archibald B. Piston Walter. P. 572.

⁷⁶ Ibid.

ГЛАВА III. АМЕРИКАНСКИЙ МОДЕРНИЗМ

Американский модернизм как художественное явление охватил первую половину XX века. Его возникновение в искусстве было вызвано обострением социально-политических противоречий. Первая мировая война привела к духовному кризису общества, состоянию моральной опустошенности и растерянности. Отсюда — свойственное модернизму «неверие в способность человека противостоять бездушию и разрушительной мощи окружающего мира»¹. Характерные для искусства начала столетия психологическая рефлексия и гипертрофированная чувственность уступили место энергии и динамике послевоенного времени.

Большое влияние на модернистское искусство США XX столетия оказал научно-технический прогресс и процесс урбанизации. Крупные промышленные города превращались в мегаполисы с динамичным ритмом жизни, в которых появлялись культурные центры, оснащенные новой техникой звукозаписывающие студии, издательские фирмы, огромные стадионы, вокзалы и небоскребы из железных конструкций и стекла. Особого расцвета в США достигла современная модернистская скульптура и архитектура. Изменился стиль жизни: на смену патриархальной размеренности XIX века пришел небывалый динамизм XX века со своей системой ценностей и мироощущением. Героем эпохи становится энергичный индивидуум, живущий в соответствии со стремительным темпом современного города.

Музыкальный модернизм в США имел свою специфику, но в целом он созвучен европейскому авангарду первой волны и связан с основными тенденциями развития современной музыкальной культуры Старого Света. Многих композиторов США первой половины XX века называли модернистами, ультрамодернистами и даже экспериментаторами. Термин «модернизм» прочно вошел в научный обиход в американской преимущественно искусствоведческой литературе². Модернисты поставили целью создание независимой от европейских традиций американской музыки и прибегали к смелым и дерзким новациям. К ним относятся Э. Варез, Дж. Антейл, Л. Орнштейн, Д. Рудьяр, Р. Кроуфорд-Сигер, члены «Американской пятерки» — Ч. Айвз, К. Рагглс, У. Риггер, Дж. Беккер, Г. Кауэлл. Все они работали над созданием нового музыкального языка, характеризуемого диссонансами, многоуровневой полифонической фактурой, сложной метроритмической организацией, новыми типами звукового материала.

Модернизм в США, как и авангард в Европе, характеризуется радикальным обновлением арсенала художественных средств, расширением границ жанровой системы и переосмыслением основных категорий музыкального мышления. Главной целью модернистов была художественная новизна. Однако даже в самых смелых творческих экспериментах американские модернисты опирались на музыкальные традиции разных стран и эпох, как это происходило в творчестве Вареза, Кауэлла, Рудьяра и Риггера.

¹ История зарубежной литературы XX века / Ред. Л. Михайловой и Я. Засурского. М., 2003. С. 21.

² В музыковедческой литературе США нет терминологического единства в отношении творчества композиторов первой половины XX века. В трудах К. Гэнна, Дж. Страбла, П. Гриффитса используется термин «модернизм». Д. Николлс композиторов первой и второй половины века называет эксперименталистами. Мы представим творчество новаторов первой половины XX века в контексте модернизма.

Историко-культурный контекст европейского искусства начала XX века оказал влияние на молодых композиторов Америки. На выставках, в литературных и эстетических статьях формировались взгляды сторонников различных течений — футуризма, кубизма, фовизма, конструктивизма, дадаизма, орфизма. В 1913 году в Нью-Йорке, Чикаго и Бостоне прошла «Арсенальная выставка», на которой экспонировались полотна современных европейских и американских авангардистов (П. Мондриана, Ф. Пикабиа, М. Дюшана, Э. Хоппера, Ч. Шилера и других). Многие завоевания европейской музыки начала XX века были взяты на вооружение американскими композиторами. Но искусствоведы США не без основания считают, что истоки музыкального модернизма США уходят своими корнями скорее в американское, нежели европейское искусство. Ярким примером тому служат новации Ч. Айвза и Г. Кауэлла, выросшие из традиций прежде всего американской, нежели европейской музыки.

В искусстве США, как и Европы, в XX веке происходила калейдоскопическая смена стилевых новшеств, иногда даже не успевающих оформиться в какое-то определенное течение. Бурная фаза развития музыки США охватила период 1910–1930-х годов, когда произошли радикальные перемены в области музыкального языка, средств выразительности, системе жанров и форм, перевернувшие общепринятые представления об искусстве. Стремясь выйти за рамки традиционных языковых средств, модернисты обращались к новым техникам композиции и типам звукового материала, изобретая шумовые инструменты и используя нетрадиционные приемы игры. Музыкальный экспериментализм начала XX века порой превращался в особый вид деятельности, предполагающий определенную эстетическую ценность. «Авангард, настойчиво декларирующий отказ от всякой повествовательности, сюжетности, литературности, вопреки собственным громогласным заявлениям стремительно обростал теориями, манифестами, обширнейшим интеллектуальным и вербальным полем»³. В виду крайней новизны художественных принципов композиторы США также прибегали к разъяснительной силе слова. Для Г. Кауэлла, А. Вареза и Д. Рудьяра художественное слово было неотъемлемой частью творческого процесса.

Символы и образы современного мира, социально-исторические события и герои эпохи, мысли и чувствования начала XX века ярко отразились в американской музыке. Образы современного индустриального мира с его динамикой и движением заменили в ней движения души и эмоциональную открытость. Разрушение как самоутверждение активной личности — одна из основных идей футуристов, которым казалось, что технический прогресс выводит их за грань традиционных этических и эстетических категорий. «Взамен рухнувших Добра и Зла древности мы создаем новое Добро — Скорость, новое Зло — Медленность»⁴. В изобразительном искусстве постепенный процесс дегуманизации проявился в отказе от изображения человеческого тела традиционным образом, как целостной формы.

В музыке протест против академических тенденций был связан с обращением к атональности, усложнением гармонии, мелодики, ритмики и фактуры, использованием нетрадиционных инструментов и созданием «музыки шумов». Многие композиторы-модернисты отвергали категории «консонанс-диссонанс», противопоставляя тональной музыке шум машин и скорость механического

³ Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб., 2003. С. 16.

⁴ Там же. С. 19.

движения. В новых звучаниях композиторы видели бесконечное многообразие музыкальных эмоций.

Некоторые американские композиторы занимались экспериментами в течение определенного периода времени, после чего выбирали иные пути развития музыки. Так, Л. Орнштейн был ультрамодернистом только в 1910–1920-е годы, а затем отошел от экспериментов. Г. Кауэлл и Р. Кроуфорд-Сигер, создав свои яркие модернистские сочинения в 1920–1930-е годы, также изменили направленность творчества и обратились к фольклору, а Г. Кауэлл и Дж. Антейл — к неоклассицизму. В. Томсон и Дж. Беккер, писавшие на заре своего творчества модернистскую музыку, впоследствии сочетали модернистскую и другие художественные традиции. Последовательно развивали свои новации Ч. Айвз, Э. Варез, К. Рагглс и У. Риггер, предвосхитившие музыку послевоенного авангарда, ставшую наследницей модернизма.

3.1. ЭДГАР ВАРЕЗ (1883–1965)

В пантеоне музыки XX века место Эдгара Вареза — рядом с его ровесником Антоном Веберном (1883–1945): именно этим двум музыкантам суждено было на равных правах, почти во всех существенных отношениях дополняя друг друга, сыграть едва ли не ключевую роль в формировании облика послевоенного авангарда. Имея в виду, что Варез, в отличие от Веберна, у нас пока мало известен, постараясь предварительно охарактеризовать его творчество «от противного». Дело всей жизни Веберна стала тщательно разработанная система, позволившая структурировать музыкальное целое, исходя из минимума исходных элементов; Варез же всю жизнь был непримиримым противником каких бы то ни было систем, а в его художественных и эстетических концепциях идеи единства, целостности, экономии средств никогда не играли существенной роли. Веберну удалось радикально обновить пространственно-временные отношения между звуками в их идеальном, чисто структурном аспекте; экспериментаторский пафос Вареза относился в особенности к материальным носителям звука. Поэтика музыки Веберна — это абсолютный триумф равномерной двенадцатиступенной темперации; Варез воспринимал темперацию как искусственно навязанную схему, лишившую музыку той свободы, которой она заслуживает и которую ей необходимо вернуть. Веберн мыслил самодовлеющими, изолированными друг от друга точками; обычная структурная единица в музыке Вареза — характерная короткая тема, вступающая в отношения с другими аналогичными темами и с чуждой, часто агрессивной средой. Веберновский метод работы с сериями сообщает его музыке свойство, которое можно было бы условно обозначить как изотропность — понимая под этим качественную однородность музыкальной материи во всех точках звукового пространства; что касается музыки Вареза, то она в высшей степени анизотропна: в каждой данной точке пространства варезовской партитуры может сосуществовать несколько качественно различных родов музыкальной материи. Говоря о Веберне, принято подчеркивать его пристрастие к тишине; у Вареза же обращают на себя внимание прежде всего большие, иногда просто огромные объемы звучания.

Законченного музыкального образования Варез не получил. В 1904–1905 годах он учился в ведущем парижском учебном заведении «Певческая школа» у А. Русселя (контрапункт и fuga) и В. д'Энди (композиция). Под руководством ос-

нователя «Певческой школы» Ш. Борда он изучал старинную музыку, интерес к которой сохранил на всю жизнь. В 1906–1907 годах Варез продолжил учебу в Парижской консерватории у Ш.-М. Видора. К начальному периоду обучения в консерватории относится первая и на долгие годы единственная нотная публикация Вареза — романс на широко известные стихи П. Верлена «Душу сковали мрачные сны» («Un grand sommeil noir»; немного времени спустя тот же текст будет положен на музыку И. Стравинским). Это откровенное подражание К. Дебюсси, с характерными параллельными пустыми квинтами в низком регистре фортепиано (любопытно, что почти то же самое есть и в одноименном романсе Стравинского) и почти точной цитатой завершающих аккордов IV акта «Пеллеаса и Мелизанды». Тогда же или несколько позднее им был написан (или, по меньшей мере, начат) ряд более значительных произведений: симфоническая поэма «Прелюд на конец дня», «Три пьесы для оркестра», «Песнь отроков», «Римская рапсодия»... Ни одна из этих работ не исполнялась и не сохранилась.

В 1908 году Варез перебрался в Берлин, где прожил пять лет. Здесь он сблизился с Ф. Бузони, чье влияние определило всю его дальнейшую творческую жизнь. Незадолго до того Бузони опубликовал смелую, можно сказать визионерскую книгу «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1907), в которой предугадал, в частности, пути развития атональности и введение в европейскую музыку нетемперированных систем организации звукового пространства. Идеи Бузони, обобщенные в максиме: «Музыка рождена свободной, и ее предназначение — вернуть себе свободу», оказались точным выражением тогдашних варезовских исканий и произвели на молодого композитора, по его собственному признанию, ошеломляющее впечатление.

В Берлине Варез работал хормейстером и преподавал. Его музыка не имела успеха у публики и критики; единственное исполнение его симфонической поэмы «Бургундия», организованное в 1910 году по протекции Р. Штрауса (с которым Вареза познакомил симпатизировавший ему Р. Роллан), завершилась скандалом, и в 1913 году он вернулся в Париж. Начало дирижерской карьеры Вареза было прервано Первой мировой войной. В декабре 1915 года Варез эмигрировал в Нью-Йорк. Все его ранее написанные произведения к этому времени были уничтожены или пропали. Сохранились только упомянутый романс на слова Верлена и «Бургундия», рукопись которой Варез взял с собой в США и уничтожил в начале 1960-х.

В 1916–1917 годах Варез приобрел в США определенную известность как хоровой и симфонический дирижер. Тогда же он неоднократно выступал в печати, отстаивая необходимость сотрудничества музыкантов и инженеров для создания новых инструментов, способных передать дух современной цивилизации, вместе с тем критикуя итальянских приверженцев футуризма за недостаток музыкального воображения. В 1918 году Варез начал писать свой первый зрелый опус — «Америки» для большого оркестра с беспрецедентно большой (11 исполнителей) группой ударных и пожарной сиреной. Сам Варез трактовал заглавие этого произведения — по существу большой одночастной симфонической поэмы — как «символ новых миров — на Земле, в Космосе и в человеческих душах»⁵. Хотя на некоторых страницах «Америк» ощутимо влияние Дебюсси и ранних балетов Стравинского, эта партитура уже в полной мере выражает новаторские

⁵ Vivier O. Varèse. Paris, 1973. P. 35.

устремления Вареза. Она изобилует остродиссонантными аккордовыми комплексами и ритмически сложными контрапунктами партий ударных и духовых, в ней действует принцип постоянного обновления музыкального материала. Во всем произведении есть лишь несколько коротких тем, которые время от времени возникают из многослойной звуковой «магмы», чтобы затем вновь раствориться в ней. Трактовка тем как своего рода островков упорядоченности в океане неукротенной, часто агрессивной музыкальной материи отныне становится для Вареза важнейшим формообразующим принципом. Целое выдержано в подчеркнуто «несобранной» (в своеобразной терминологии самого композитора — «неуклюжей»⁶) форме, с импульсивным чередованием умиротворенно-медитативных и беспокойно-напористых эпизодов, частыми внезапными вторжениями контрастного материала, резкими колебаниями динамики, темпа, плотности фактуры. Связное изложение приберегается для заключительного кульминационного раздела *Grandioso*, составляющего примерно $\frac{1}{4}$ партитуры и по форме близкого вариациям на оstinatный бас.

«Америки» были завершены в 1921 году, их премьера под управлением знаменитого Л. Стоковского состоялась в Филадельфии весной 1926 года. После премьеры Варез переоркестровал и заметно сократил партитуру: если первоначальная редакция длится около 35-ти, то окончательная — около 23-х минут, но даже в последней версии «Америки» остаются самой объемистой из сохранившихся партитур Вареза. Среди ранних откликов на «Америки» примечательно суждение дружившего с композитором крупного кубинского писателя А. Карпентьера, который воспринял музыку Вареза как опыт воссоздания хаотических и неумолимых ритмов современного мегаполиса⁷. Другой симпатизировавший Варезу критик назвал его приверженцем «небоскрежного мистицизма»⁸.

Год завершения «Америк» в жизни Вареза был отмечен еще одним значительным событием. Ему, наконец, удалось осуществить давнюю мечту об организации общества, которое могло бы способствовать развитию в США музыкальной культуры. Получившее название «Международной гильдии композиторов», общество это просуществовало до 1927 года и было распушено после того, как Варез счел его исходную задачу выполненной. Ближайшим сотрудником Вареза по Гильдии стал его друг, выдающийся арфист (а также композитор, пианист и дирижер) К. Сальседо (1885–1961). На инаугурационном концерте Гильдии, состоявшемся в феврале 1922 года в одном из театров нью-йоркского квартала Гринвич Виллидж, присутствовало 300 человек; прощальный концерт в зале «Эолийский» собрал уже 1500 слушателей. Концертами Гильдии, помимо Вареза и Сальседо, дирижировали мастера первого ряда — Ю. Гуссенс, О. Клемперер, Ф. Райнер, А. Родзинский и Л. Стоковский; на этих концертах впервые в США прозвучали такие ключевые произведения новой музыки, как «Лунный Пьеро» А. Шёнберга, «Свадебка» И. Стравинского, «Пять пьес для струнного квартета» А. Веберна, «Камерный концерт» А. Берга.

За время существования Гильдии из-под пера Вареза вышли четыре произведения сравнительно небольшого объема для различных камерно-инструментальных составов. Все они, естественно, предназначались для концертов Гильдии.

⁶ Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л., 1971. С. 117.

⁷ См.: Ouellette F. Edgar Varèse. New York, 1981. P. 55–56.

⁸ Rosenfeld P. Musical Impressions. New York, 1969. P. 282.

Первым опусом в этом ряду стали «Приношения» (1921) — двухчастный вокальный цикл для сопрано и ансамбля смешанного состава, с весьма развитой (предназначенной для Сальседо) партией арфы. Первая часть, «Песенка свыше» («Chanson de là-haut»), написана на слова чилийского поэта В. Уидобро, вторая, «Южный крест» («La Croix du sud»), — на слова мексиканского поэта Х. Х. Таблады (оба поэта — видные представители латиноамериканского литературного авангарда, писавшие по-испански и по-французски; Варез использовал их французские стихи). Затем последовали «Гиперпризма» для духовых и ударных (1923), «Октандр» для 7-ми духовых и контрабаса (1923) — единственная ансамблевая партитура Вареза, не предусматривающая участия ударных, и «Интегралы» для духовых и ударных (1925). «Приношения» и «Октандр», по сравнению с «Америками», более благозвучны и традиционны, открываются относительно протяженными, прихотливо разворачивающимися мелодиями для солирующих духовых — трубы (в «Приношениях») и гобоя (в «Октандре»).

Э. Варез. «Приношения» (фрагмент)

Trompette en ut
Lent (♩ = 44)
Sourd.

pp *fff* *pp* *p* *pp* *pp*

Subitement
très vif (♩ = 132)

mp *f* *fff* *pp*

Э. Варез. «Октандр» (фрагмент)

Hautbois
Assez lent

p *f* *mp* *pp* *ppp*

Clarinette
lourde

mf *f* *ff* *ffff*

Эти сочинения представляют характернейшие образцы варезовской мелодики. В них можно усмотреть преемственную связь с начальной флейтовой темой «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси — любимейшей партитурой Вареза с отроческих лет: все эти монодические темы наделены отчетливо выраженным пасторальным оттенком, им свойственны такие общие признаки, как контраст между долго тянущейся и многократно повторяемой педальной нотой и более индивидуализированными фигурами из нескольких мелких нот, мелкие внутренние ускорения и замедления, динамические подъемы и спады. В трехчастном «Октандре» даже распознаются признаки неоклассицистской сюиты. Зато в «Гиперпризме» и «Интегралах» проявилось пристрастие Вареза к фрагментарной форме, смонтированной из коротких отрезков музыкального материала, к лапидарному тематизму (используются преимущественно отрывистые темы, состоящие из очень небольшого числа звуков), а также к экстремально громким звучаниям ударных, духовых и (в «Гиперпризме») сирены. Гармонический язык Вареза элементарен; излюбленной вертикальной структурой служит сочетание чистой квинты и тритона.

Э. Варез. «Гиперпризма» (фрагмент)

The musical score is written for a large ensemble. The top section includes two Cornets in F (Corns en fa 1 and 2), two Trumpets in F (Trib. T. and Trib. B.), and a Snare Drum (S.D.). Below these are a Bass Drum (B.D.), Tambourine (Tamb.), Cymbals (Cr. Cymb. and 2 Cymb.), Triangle (T.L.), Anvil (Anvil), Steel Drums (St. S.), 2 Chimes (2 Ch. Bl.), Large Gong (L.R.), Snare Drum (Rnl.), Big Snare Drum (Big Rnl.), Steel Bells (St. Blls.), and Siren. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). Specific performance instructions like "gliss" (glissando) and "rebound" are present. The Siren part at the bottom is characterized by a long, sustained, low-frequency sound.

Заглавия трех последних партитур требуют комментариев. По поводу «Интегралов» сам Варез высказался так: «Что касается названия партитуры, то оно не имеет никакого значения. Оно просто служит удобным средством каталогизации вещи. Признаюсь, меня очень забавляет сам процесс выбора заглавия — это своеобразное родительское развлечение, по сути своей родственное крестинам новорожденного и так непохожее на более напряженную работу, которую приходится выполнять при зачатии... Я часто заимствую [заглавия] из высшей математики или астрономии только потому, что науки эти стимулируют мое воображение... Но в моей музыке нет никаких признаков планет или теорем»⁹. То же рассуждение применимо к «Гиперпризме». Что касается слова «октандр», навевающего ассоциации из области то ли химии (октан), то ли стереометрии (октаэдр), то оно переводится с греческого как «восемь мужей», то есть эквивалентно слову «октет».

Венцом самого плодотворного периода творческой жизни Вареза, совпавшего с тем десятилетием, когда функционировала Гильдия, стала его вторая и последняя партитура для большого оркестра, «Аркана». Она сочинялась в течение 1926 и начала 1927 года; премьера под управлением Л. Стоковского состоялась в Филадельфии в апреле 1927 года. Подобно «Америкам», «Аркана» предназначена для большого оркестра с многочисленными ударными. Длительность «Арки» — 20 минут (445 тактов): это произведение, превосходя по объему любой из камерно-ансамблевых опусов Вареза, все же несколько короче «Америк». Партитуре предпослан следующий эпиграф из знаменитого алхимика и мастера герметической астрономии XVI века Бомбаста фон Гогенгейма, более известного под псевдонимом Парацельс: «Существует звезда, которая превышает всех остальных звезд. Это звезда Апокалипсиса. Вторая — это звезда утренней зари. Третья — это звезда стихий, каковых четыре. Итак, есть шесть звезд, положение которых установлено. Но, помимо них, есть еще одна звезда — воображение; она порождает новую звезду и новое небо. — Парацельс Великий, самодержец таинств»¹⁰.

Заглавие партитуры — *Arcana* (множественное число от *arcanum*) означает именно «тайнства», причем в специальном алхимическом смысле этого слова: непознаваемые процессы, происходящие во время «трансмутации» веществ. По форме «Аркана» аналогична рондо с рефреном:

Э. Варез. «Аркана» (фрагмент)



В известном нам творчестве Вареза это первый случай, когда начальная тема произведения не поручается солирующему духовому инструменту. По ходу произведения рефрен появляется множество раз в самых разных вариантах («трансмутациях»); противостоящие ему побочные темы многочисленны и разнообразны, иногда наделены узнаваемым жанровым (танцевальным, марше-

⁹ Авторская программная заметка к «Интегралам» цитируется по: Varèse L. A Looking-Glass Diary. V. 1: 1883–1928. London, 1972. P. 227–228.

¹⁰ Предисловие к партитуре: Varèse E. Arcana. New York: Colfranc Music Pub. Corp., 1964.

вым) колоритом. Процесс сгущения музыкальной материи приводит к генеральной кульминации, за которой следуют спад и многозначительная кода.

Первые исполнения «Арканы» — вначале в США, а спустя 5 лет в Париже (под управлением Н. Слонимского) — произвели, насколько можно судить по выдержкам из прессы тех лет, огромное впечатление. Один из критиков писал: «Это гигантский шаг вперед или возвращение к самым истокам музыки... Варез — это музыка в чистом виде, шум сталкивающихся миров, проекция совокупного молчания и пения земли и неба... Это концепция [...] сверхчеловеческого размаха»¹¹. Отзыв известного французского композитора Ф. Шмитта гласил: «Великолепно стилизованный кошмар, кошмар гигантов»¹².

В 1928 году Варез вернулся в Париж, где прожил до 1933 года. Здесь он поначалу хотел учредить композиторскую школу, основанную на совершенно оригинальных началах. В конечном счете все его педагогические усилия сосредоточились на одном-единственном ученике, который, правда, вскоре стал знаменит. Речь идет об А. Жоливе, чей широко известный фортепианный цикл «Мана» вдохновлен фигурками («магическими объектами»), полученными в подарок от Вареза, и посвящен его жене. Кроме того, Варез предпринял попытку заинтересовать артистические круги Парижа своими мыслями о будущей «механизации музыки»; в 1930 году он организовал «круглый стол» на эту тему, в котором, наряду с литераторами Р. Десносом, А. Карпентьером, Дж. Унгаретти, В. Уидобро принял участие лишь один видный музыкант — А. Лурье. В выступлении Вареза на этом «круглом столе» прозвучало: «Мне кажется, что нынешняя темперированная система исчерпала себя. Она недостаточна для музыкального выражения наших эмоций и наших замыслов. Она не имеет никакого касательства к нашей потребности в разработке новых способов выражения. Темперированная система загоняет нас в рамки произвольных правил — тогда как новые средства позволяют нам глубоко разработать законы акустики и логики»¹³.

Как уже отмечалось, проблема обновления музыкального инструментария занимала Вареза по меньшей мере начиная с середины 1910-х. Но, по-видимому, только после «Интегралов» и «Арканы» он пришел к осознанию того, что его личные возможности работы с традиционными носителями музыкальных звучаний в основном исчерпаны. Ввиду довольно медленного прогресса в той области, которую сам Варез называл «механизацией музыки» (к тридцатым годам она могла похвастаться в лучшем случае терменвоксом и волнами Мартено), у него оставалась только одна реальная возможность выйти за пределы, навязанные темперированной системой: развивать те новации, которые были достигнуты им в трактовке ударных инструментов и сирен. В итоге появилось одно из центральных произведений Вареза и одна из первых в истории западной музыки партитур для одних ударных — «Ионизация» (1931; премьера под управлением Н. Слонимского состоялась в Нью-Йорке в марте 1933 года). Произведение предназначено для 13-ти исполнителей, играющих на 36-ти инструментах. В заглавие вынесен физический термин, обозначающий процесс превращения устойчивых частиц материи (атомов и молекул) в неустойчивые короткоживущие частицы — ионы.

¹¹ Ouellette F. Edgar Varèse. P. 110.

¹² Ibid.

¹³ Цит. по: Vivier O. Varèse. P. 83.

«Ионизация» — замечательный образец парадоксального и в то же время абсолютно закономерного сопряжения крайностей: модернизма и архаизма. Об архаических «обертонах» музыки Вареза, не только не заглушаемых, но даже особым образом оттеняемых ее внешней новизной, говорилось еще в первых откликах на «Гиперпризму». Прочитируем отзыв американского композитора старшего поколения Ч. М. Леффлера: «Меня охватили грезы о древнеегипетских храмовых обрядах, о таинственных и ужасных доисторических церемониалах. Эта пьеса пробудила во мне своего рода подсознательную расовую память о чем-то стихийном, происходившем до начала времяисчисления»¹⁴. Нечто аналогичное писалось и об «Аркане». В связи с «Ионизацией» один из самых значительных критиков-современников композитора вскользь употребил то слово, которое является ключевым по отношению к этому произведению, а отчасти и по отношению к очень многому другому у Вареза. Это слово — «миф»¹⁵. Шестиминутная (91 такт) пьеса, по внешним признакам представляя собой виртуозный этюд с наукообразным заглавием, свидетельствующим об интересе автора к современной физике, в своей глубинной основе порождена архаическим механизмом мифотворчества.

Исследования выдающихся антропологов XX века К. Г. Юнга, М. Элиаде, К. Леви-Стросса со всей определенностью показали, что бессознательное стремление к мифотворчеству свойственно человеку XX века в той же мере, что и его первобытным предкам. Изменилось лишь материальное наполнение мифа, тогда как глубинный механизм его порождения остался тем же, что и в древности. В случае «Ионизации» весь антураж, выдающий принадлежность произведения представителю высокоразвитой урбанистической цивилизации, — это не более чем внешняя проекция бесконечно более глубокого содержательного слоя: универсального для мифологий всех времен сюжета о происхождении культуры (всего того, что создается в итоге расчленяющей деятельности человека) из природы (исконной нерасчлененной целостности).

Мифологический аспект произведения отражается уже в подборе инструментов и в делении всей их совокупности на функционально разнородные группы. Первую из этих групп составляют сирены — высокая и низкая, — воспроизводящие глассандо в широком диапазоне частот и посему репрезентирующие чистую, нерасчлененную «природу». Вторая группа — ударные с неопределенной, но стабильной высотой звука — включает несколько семейств инструментов, причем внутри отдельных семейств инструменты отличаются друг от друга по высоте. Так, семейства больших барабанов, китайских блоков (или вуд-блоков) и там-тамов содержат по три инструмента различной высоты, семейства бонго, марак и наковален — по два инструмента; инструментами различной высоты представлены малые и средние мембранофоны и тарелки, и все это — не считая некоторого числа одиночных инструментов. Высокие, средние и низкие представители отдельных семейств составляют простейшую дискретную шкалу высот, что дает основание считать всю вторую группу инструментов в целом несколько более «культурной» по сравнению с сиренами. Наконец, третья группа включает темперированные инструменты: колокольчики, трубчатые колокола и фортепиано; она представляет «культуру» в полном смысле слова.

¹⁴ Цит. по: Varèse L. A Looking-Glass Diary. P. 225.

¹⁵ Rosenfeld P. Musical Impressions. P. 284–285.

Наиболее значима вторая группа, промежуточная между «природой» и «культурой» и действующая на протяжении всей пьесы без перерыва. Несмотря на приблизительность строя этих инструментов, к исполняемой ими музыке вполне применимы такие категории, как тематизм, гармония, контрапункт. Материалом тематической работы, как всегда у Вареза, служат характерные темы, которые в данной партитуре, исходя из заглавия, могут трактоваться как символы физических микрочастиц. Наиболее заметны две из них — условно главная и побочная. Их развитие происходит согласно логике сонатной формы: в разработке «молекулы» и «атомы» теряют свой исходный облик, а в репризе стремятся к восстановлению из обломков («ионов»). Чисто «природные» сирены представляют безликую, нередко агрессивную среду. Их однообразно «параболические» звучания возникают на переломах разделов формы и в кульминационных эпизодах, в моменты наибольшей динамической и фактурной насыщенности; иногда сирены играют роль своеобразных органных пунктов. Но подлинно мифологическое измерение «Ионизации» сообщают инструменты «культурной» группы — колокольчики, колокола и фортепиано, — вступающие, словно *deus ex machina*, лишь в коде. По утверждению первого исполнителя пьесы Н. Слонимского, аккорды коды — это «финальный хорал», знаменующий «повторное объединение частичек атома, разъединенных в процессе ионизации»¹⁶.

Использование такого эффективного средства, как группа почти однородных инструментов темперированного строя, в функции своего рода «культурного героя», призванного уменьшить энтропию мира, убеждает в том, что перед нами — вариант современного мифа с сюжетом о нарушении и последующем восстановлении стабильной структуры атома в качестве условного, внешнего, научно-урбанистического слоя, и с мотивом «эпифании» (богоявления) в качестве универсальной мифологической константы, уходящей корнями в далекое прошлое человечества.

Э. Варез. «Ионизация» (главная тема, ц. 1)

The musical score is for the main theme of 'Ionization' by Edgard Varèse. It is written for a large ensemble of percussion instruments. The instruments listed on the left are: Grosse Caisse, clair 2 Bongos grave, Tambour militaire, Caisse roulante, Tambour à corde, Fouet, Claire 2 Maracas Grave, and Cymbales. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from pp (pianissimo) to sf (sforzando).

¹⁶ Цит. по: Vivier O. Varèse. P. 100.

The musical score is a complex arrangement of percussion instruments. It begins with a series of rhythmic patterns in the Cencerro and Grosse Caisse, followed by a more intricate sequence involving the Clair, Bongos, and various Caisse instruments. The score is characterized by its use of dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *p* (piano), and *sf* (sforzando), indicating a wide range of volume and intensity. The notation includes many beamed notes and rests, creating a dense and rhythmic texture.

Эпифанические мотивы в сочетании с современным научнообразным антуражем присутствуют и в относящемся к тому же парижскому пятилетию замысле оперы с условным названием «Астроном». Сюжетный остов этого нереализованного произведения предполагался следующим: Астроном расшифровывает осмысленные сигналы, посылаемые из Космоса неким «Спутником Сириуса», и отвечает ему. «Спутник» направляет Сириус к Земле. Перед лицом неминуемой катастрофы толпа набрасывается на Астронома, чтобы уничтожить его, но, выхваченный лучом звезды, он возносится в небо. «Космическое» измерение присутствует во всем, что задумывал и осуществлял Варез, начиная по меньшей мере с «Арканы». Американский романист Г. Миллер, много общавшийся с Варезом в начале тридцатых в Париже, а затем и в Нью-Йорке, записал со слов композитора своего рода «проспект» произведения под условным названием «Пространство»¹⁷. Описываемый Миллером воображаемый опус содержит картину космической катастрофы, после которой кучке людей, чудом нашедших спасение в пустыне, является Маг и, «воздев руки горé, обращается к ним ясным, уверенным, негромким голосом — голосом, который захватывает и успокаивает сердца. Вот что он говорит:

— Ни во что не веруйте! Ни на что не надейтесь! Ни о чем не молитесь! Откройте шире ваши глаза. Выпрямьтесь. Отгоните страхи. Сейчас родится новый мир. Он — ваш. Отныне все изменится. Что есть волшебство? Знание о том, что вы — свободны. Вы свободны! Пойте! Пляшите! Взлетайте! Жизнь начинается!»¹⁸.

¹⁷ Miller H. The Air-Conditioned Nightmare. London, 1965. P. 109 ff.

¹⁸ Ibid. P. 117–118.

Неизвестно, насколько миллеровское описание соответствует истинным намерениям композитора. Как бы то ни было, отразившееся в этом тексте сочетание первобытности и современности, катастрофизма и надежды, закликательности тона и сухости письма в большой степени определяет поэтику позднего Вареза. В «Ионизации» еще ощущалась стихийная радость виртуозного музицирования; что касается следующего опуса, завершенного в 1933 году уже в США и названного «Экваториальное» («*Ecuatorial*»), то он выполнен в значительно более аскетичной манере. Эта приблизительно десятиминутная пьеса предназначена для баса или ансамбля басов, 4-х труб, 4-х тромбонов, фортепиано, органа, волн Мартено (в первоначальной версии — двух терменвоксов) и ударных. Текст взят из *Ropul Vuh* — священной книги индейцев майя в испанском переводе миссионера XVI века падре Хименеса. Партитуре предпослано авторское предисловие следующего содержания: «Текст “Экваториального” [...] — это молитва племени, затерявшегося в горах после того, как оно покинуло Град изобилия. Заглавие указывает всего лишь на широты, в которых процветало искусство доколумбовой эпохи. Я стремился сообщить музыке суровую, стихийную напряженность, которая характеризует произведения этого столь чуждого нам первобытного искусства...»¹⁹. Качество «суровости» присуще уже самому подбору исполнительских средств. Среди ударных преобладают мембранофоны и низкие металлофоны (гонг, там-тамы); вместо ансамбля деревянных духовых впервые у Вареза появляется орган — этот «монстр, который никогда не дышит»²⁰, а в данном случае еще и не использует своих наиболее мягких регистров (в примечании к партитуре автор прямо запрещает прибегать к *vox humana*, *vox celesta* и т. п.); фортепиано функционирует главным образом как ударный инструмент, дополнительно подчеркивающий атаки других инструментов. Наиболее мягким, физически привлекательным тембром во всем этом ансамбле оказывается крайне высокий регистр волн Мартено — символ надежды на то, что обращенная к «творцам и жидителям», животворящим духам неба и земли молитва будет услышана и благосклонно принята. Именно этим небесным тембром (эффективным заменителем запрещенного *vox celesta*) завершается партитура.

Два десятилетия после «Экваториального» стали для Вареза временем не реализованных замыслов. Зимой 1936 года, по просьбе известного флейтиста Жоржа Баррера, он еще успел сочинить четырехминутную пьесу для флейты со-ло «Плотность 21,5» (этой цифрой выражается плотность платины, из которой была изготовлена новая флейта Баррера), после чего погрузился в глубокий и длительный творческий кризис. В конце 1936 года он отправился в город Санта-Фе (штат Нью-Мексико), где несколько месяцев читал лекции по проблемам новой музыки и «механизации музыки», преподавал и выступал в качестве хормейстера; тогда же он совершил несколько вылазок в пустыни южных штатов и немало времени провел среди индейцев. В 1937–1940 годах Варез жил в Калифорнии, где предпринял несколько тщетных попыток заинтересовать деятелей кинобизнеса своими весьма оригинальными по тем временам идеями по звуковому оформлению фильмов. Вскоре после возвращения в Нью-Йорк, в 1941 году, он основал «Большой Нью-Йоркский хор», с которым до 1947 года дал несколько концертов старинной музыки. Летом 1948 года Варез выступал с лекциями в

¹⁹ Предисловие к партитуре: *Varèse E. Ecuatorial*. New York: Colfranc Music Pub. Corp., 1961.

²⁰ Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. С. 194–195.

Колумбийском университете. Следующие два года были отмечены оживлением интереса к его музыке. В 1950 году вышла первая долгоиграющая пластинка с его произведениями и тогда же о нем вспомнили в Европе: композитор был приглашен вести летний курс в Дармштадте — знаменитом центре европейского авангарда, — после чего совершил двухмесячное лекционное турне по городам Западной Германии. Все эти события, очевидно, оказали должное воздействие на творческий тонус Вареза; сразу по возвращении в Нью-Йорк он взялся за сочинение «*Пустынь*» (1954).

Выбор названия для своей новой работы Варез объяснил так: ««Пустыни» для меня — магическое слово, указывающее на связь с бесконечностью [...]. Оно означает [...] не только «пустыни» в физическом смысле — песчаные или снежные, пустынные моря или горы, пустынное пространство космоса, пустынные улицы городов, — не только суровый, рождающий мысли о бесплодности, отдаленности, вневременном существовании аспект природы, но и то далекое внутреннее пространство, которое не увидеть ни в какой телескоп — пространство, где человек остается лицом к лицу с миром таинств и одиночества, неотделимого от самой сущности его бытия»²¹.

«Пустыни» существуют в двух версиях. Одна из них, чисто инструментальная, предназначена для ансамбля духовых и ударных и длится 16 минут. Другая версия длится примерно на 9 минут дольше, поскольку предусматривает в процессе исполнения инструментальной части три приблизительно трехминутных перерыва, занятых интерполяциями профильтрованных и смикшированных записей заводских и уличных шумов. Вариант «Пустынь» без электроакустических вставок выдержан в характерной для Вареза фрагментарной форме, со сжатыми мотивами, время от времени «всплывающими» изнутри полиритмической фактуры; от большинства более ранних партитур Вареза «Пустыни» отличаются исключительной краткостью мотивов (2–3 звука) и относительной разреженностью фактуры. Никогда еще письмо Вареза, оставаясь свободным от внешних ограничений, обусловливаемых серийной техникой, не приближалось до такой степени к идеалам «изотропности» и «атематичности», которые обычно принято связывать с именем Веберна. Неудивительно, что поздний Стравинский не просто предпочитал «Пустыни» всем остальным произведениям Вареза, но и относил их к лучшему во всей новой музыке²². Что касается вторжений «организованного шума», то они вносят в «Пустыни» неотъемлемый от прежнего Вареза элемент стихийной агрессивности, устрашающее воздействие которого в данном случае многократно усиливается благодаря использованию электроники. Неслучайно Л. Вернстайн сравнил «Пустыни» с «Герникой» П. Пикассо²³.

Впервые «Пустыни» были исполнены в декабре 1954 году в Париже, в присутствии автора. К рубежу 1940–1950-х годов Франция успела совершенно забыть своего блудного сына; разве что О. Мессиан время от времени вспоминал о нем в своем консерваторском классе, через который в те годы, как известно, прошел цвет европейского авангарда. Понятно, что Варез, со своей стороны, довольно прохладно относился к перспективе повторного — после двадцатилетнего перерыва — посещения равнодушной к нему родины. Однако к началу 50-х си-

²¹ Цит. по: Vivier O. Varèse. P. 147–148.

²² Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. С. 120.

²³ См. об этом: Ouellette F. Edgard Varèse. P. 182.

туация изменилась, о чем свидетельствует официальное послание, направленное Варезу 8 февраля 1954 года писателем и видным политическим деятелем А. Мальро: «Вам совершенно необходимо посетить Европу. Ваши произведения вызывают живой интерес у всех молодых музыкантов; те, кто их знает, испытывают восторг, а те, кто слышал лишь небольшую их часть, смутно ощущают величественный пафос этой музыки... Вы убедитесь, что здесь и в Германии есть немало музыкантов и писателей, которые были бы счастливы оказать помощь Вашему творчеству; а для некоторых это было бы источником гордости. Приезжайте»²⁴. Мальро обещал сделать все от него зависящее, чтобы Варезу была предоставлена возможность работать в электроакустической лаборатории Французского радио. Этого оказалось достаточно, чтобы положить конец колебаниям, и в октябре того же года Варез прибыл в Париж, дабы при содействии основоположников «конкретной музыки» П. Шеффера и П. Анри завершить работу над электроакустическими интерполяциями «Пустынь».

Премьера состоялась в рамках концерта оркестра Национального радио и телевидения Франции под управлением Г. Шерхена — крупнейшего дирижера-просветителя, энтузиаста новой музыки, чье искусство Варез ценил очень высоко. После первого же включения «организованного шума» в зале разразился грандиозный скандал, перекинувшийся на страницы газет и послуживший эффективной рекламой сенсационной новинки. Приезд Вареза в Европу и исполнения «Пустынь» (а за парижской премьерой последовали, одна за другой, гамбургская и стокгольмская, обе под управлением ученика Шерхена Б. Мадерны) во многом определили дальнейшее развитие европейского авангарда. Незадолго до того, в одном из своих выступлений 1952 года П. Булез безапелляционно объявил, что современный композитор, не ощутивший необходимости двенадцатитоновой системы, бесполезен²⁵. Теперь он и его столь же экстремистски настроенные коллеги встретились лицом к лицу с одним из таких «бесполезных» и убедились, что поствебернианскому доктринерству существует действенная, эстетически приемлемая альтернатива. Ренессанс Вареза положил конец сериалистской эйфории и вывел авангард на путь более свободных и плодотворных поисков.

Итак, благодаря шуму вокруг «Пустынь» имя Вареза стало популярно в Европе. В 1956 году вышла первая французская пластинка с его музыкой, записанная оркестром *Domaine Musical* под управлением Булеза — непревзойденного интерпретатора его партитур. Еще раньше завязалась дружба между Варезом и близким ему по духу Я. Ксенакисом. В 1957 году Варез приступил к совместной с Ксенакисом и Ле Корбюзье работой над павильоном фирмы «Филипс» для назначенной на следующий год в Брюсселе Всемирной выставки. Знаменитому мэтру архитектурного конструктивизма Ле Корбюзье этот павильон виделся своего рода «бутылкой», содержимым которой должна была стать электронная музыка. Проект павильона был осуществлен Ксенакисом согласно той математической модели, на основе которой несколькими годами ранее он сочинил свой симфонический «Метастасис». Задача Вареза состояла в синтезе музыкальной композиции — «Электронной поэмы»; для этой цели ему были предоставлены лаборатории «Филипс» в Эйндховене (Нидерланды).

²⁴ Цит. по: Vivier O. Varèse. P. 141.

²⁵ Boulez P. Relevés d'apprenti. Paris, 1966. P. 149.

«Электронная поэма» — 480 секунд музыки — впервые прозвучала при открытии павильона 2 мая 1958 года. Источниками звука служили 400 с лишним громкоговорителей, распределенных по внутренней поверхности сооружения. «Бутылка» вместе с ее содержимым была воспринята собравшейся интернациональной публикой как чудо новейшей техники и дизайна. После закрытия выставки в октябре того же года павильон был снесен, и с тех пор «Электронная поэма», оторванная от своей первоначальной среды, существует только в виде записи. Оценивая «Поэму» с эстетической точки зрения, мы, вероятно, вправе считать ее произведением, в сущности, иллюстративно-прикладным. Но для самого композитора она оказалась значительнейшей вехой, долгожданным воплощением давних идей. Наиболее сильное впечатление производят электронно обработанные человеческие голоса и особенно внезапное, очень отчетливое «O, God» (не воспоминание ли это о картине спасения скитальцев в пустыне?). Ближе к концу одинокий женский голос, трансформируясь в потусторонний электронный звук, уносится все выше и выше — эффект, похожий на тот, который был достигнут в последних тактах «Экваториального».

Через два месяца после открытия выставки Варез вернулся в Америку. Последние семь лет его жизни, проведенные почти безвыездно в Нью-Йорке, стали временем растущего признания, даже славы. Он был удостоен нескольких почетных наград, его творчеству посвящались конференции, его 80-летний юбилей был широко отмечен прессой, им постоянно интересовалась молодежь. С начала 1960-х годов Варез планировал создать крупное произведение о ночи и смерти; он умер, оставив незавершенной партитуру «Ночное» («Nocturnal») на текст из романа мексиканской писательницы Анаис Нин «Дом кровосмешения» для сопрано, хора басов и малого оркестра (1961). После смерти Вареза это произведение завершил его ученик, композитор китайского происхождения Чу Вэньчун (р. 1923).

Контраст высокого женского и низких мужских голосов определяет всю тембровую атмосферу «Ночного»: роль средних частот в этой музыке сведена к минимуму. Возможно, это обусловлено смысловыми обертонами текста, в котором термины темной и низкой сфер («ночь», «тьма», «тень», «сперма»), а также добавленные самим Варезом нечленораздельные междометия сочетаются со словами, входящими в совершенно иной ассоциативный круг — такими, как «распятие», «хлеб причастия». Говорить о степени аутентичности работы Чу Вэньчуна сложно: с одной стороны, никакие принципы варезовского письма в написанном им отрывке не нарушены, с другой стороны концовка произведения все-таки кажется слишком лаконичной, не вполне оправдывающей те ожидания, на которые настраивает многозначительное, монументальное начало. Так или иначе, музыка «Ночного» менее суха и аскетична, нежели «Экваториального» и «Пустынь», полна экспрессии и совершенно не выказывает признаков старческой усталости.

Э. Варез. «Ночное» (фрагмент)



Творчество Вареза завершилось, как и начиналось, на сильной и эффектной ноте, оправдывая слова, сказанные на торжествах по поводу 80-летия автора «Америк» французским поэтом, нобелевским лауреатом С.-Ж. Персом: «Мой дорогой Варез, в биографии художника, подобного Вам, заключена прекраснейшая наука цельности».

Варез умер после недолгой болезни 6 ноября 1965 года, не дожив полутора месяцев до своего 82-летия. Согласно завещанию, прах его был развеян над Нью-Йорком. Этот любимец Р. Роллана и Р. Штрауса в молодости и кумир авангардистов в старости, этот, по слову Г. Миллера, «стратосферический колосс звука» оставил после себя всего лишь двенадцать произведений общей длительностью около двух часов, и среди них нет ни одного случайного, необязательного, вымученного или компромиссного.

3.2. ДЖОРДЖ АНТЕЙЛ (1900–1959)

В историю музыки Джордж Антейл вошел как один из ярчайших представителей американского модернизма. В его творчестве получили развитие тенденции, характерные для музыкальной культуры США первой трети XX века.

Антеила часто называют футуристом в американской музыке, поскольку его художественные взгляды сформировались под влиянием итальянских футуристов и композиторов французской «Шестерки». Его сочинения также связаны с новациями орфистов (Р. Делоне, Ф. Купка, Ж. Ш. Э. Корбузье, А. Озанфан), центральное место в них заняли индустриальные мотивы. Уже в первых композиторских опытах Антеила проявилось тяготение к диссонантной гармонии и необычным тембровым звучаниям, которые позднее привели его к экспериментам в области конкретной музыки. Будучи талантливым композитором, пианистом и общественным деятелем, а также музыкальным критиком, писателем и журналистом, Антейл создал 7 опер (среди них «Возвращение Елены», «Трансатлантическая», «Вольпоне»), 5 балетов (в том числе «Механический балет», «Столицы мира»), 6 симфоний, несколько инструментальных концертов (для фортепиано с оркестром, для скрипки с оркестром) и струнных квартетов, джазовую симфониетту и две серенады, музыку к кинофильмам и театральным постановкам.

Джордж Антейл родился в Трентоне близ Нью-Йорка. С 6-ти лет он занимался игрой на фортепиано, с 12-ти — композицией и теорией музыки с К. Стернбергом в Филадельфии, затем с Э. Влохом в Нью-Йорке. В 1922 году Антейл получил стипендию Гутгенхайма и отправился в Европу, где вскоре началась его успешная концертная деятельность. В программах концертов Антеила звучали не только его собственные сочинения, но и произведения композиторов-классиков и современников.

Ранние фортепианные сочинения Антеила 1920-х годов — «Золотая птица», «Сюита в четыре руки», Соната № 1 («Дикая»), Соната № 2 («Аэроплан»), Соната № 3 («Смерть машин»), Соната № 4 («Джазовая») пронизаны диссонантными гармониями и ритмами джаза. В сонатах № 1 и № 4 взаимодействуют элементы фольклоризма (афроамериканский джаз) и конструктивизма. Сочинения вызывают аналогии с геометрическими плоскостями полотен П. Монд-

риана. За фортепианные пьесы Антейла сразу окрестили «пианистом-футуристом» и «плохим парнем»²⁶.

В Сонате № 2 «Аэроплан» ярко выражены футуристические мотивы. Относительно заглавия этой сонаты Антейл писал, что «назвал ее так потому, что самолет символизировал образ будущего, в которое я хотел бы убежать»²⁷. В следующей сонате «Смерть машин» будут воплощены схожие идеи, но сонате «Аэроплан» Антейл придает наибольшее значение и называет ее самым смелым и радикальным по технике и арсеналу выразительных средств сочинением, традиции которого будут продолжены в других футуристических произведениях и прежде всего в «Механическом балете». Антейл хотел передать в музыке движения самолета, автомобиля и других машин, отразив явления современного мира, привлекающего своей энергией и брутальностью. В программных подзаголовках проявляется интерес композитора к картинам художников-футуристов, а также его восхищение урбанистической музыкой машин.

Не все выступления американца в Европе имели успех. Некоторые концерты, прошедшие в Париже, Лондоне и Берлине, получили отрицательную оценку. «Я никогда не слышал такой исполнительской манеры, в которой сочетались необузданная ярость и автоматизированная точность, не свойственные академической музыке. Казалось, гигантская машина пробежала по клавиатуре. Невообразимо сложные ритмы сочетались в партиях обеих рук, уровень динамики и быстрота темпов были доведены до предела возможного», — писал Х. Штукеншмидт²⁸. Сам композитор после концертов, на которых звучали его произведения, отмечал «повышенную эмоциональность» парижской публики. Э. Сати рьяно аплодировал после исполнения сонаты «Аэроплан». По воспоминаниям Антейла, по завершении звучания фортепианного цикла «Механизмы» он «слышал звуки, похожие на пощечины; даже были драки»²⁹. В то же время, зная о возможных скандалах и инцидентах, или «апофеозах», как он их называл, Антейл на всякий случай носил с собой револьвер, чтобы уберечь себя от рассерженной публики, не принимавшей его музыку. Концерты Антейла, а также Г. Кауэлла и Л. Орнштейна, часто называли «бунтами в музыке».

После успешных концертных выступлений Антейла в Западной Европе его провозгласили «восходящей звездой авангарда». В Берлине он познакомился с И. Стравинским, музыка которого оказала на творчество американца влияние, особенно, в области ритма. Во время пребывания в Париже (1923–1933) Антейл общался с элитой европейского искусства — Дж. Джойсом, Э. Сати, П. Пикассо, Э. Паундом (который позднее написал книгу о композиторе). Антейл сразу же был принят в художественные круги Парижа как представитель авангарда. В эти же годы он создал самые яркие и новаторские произведения. В Первой, «Джазовой симфонии», как и «Джазовой сонате» Антейл использовал гармонические и ритмические новации джазовой музыки. Но все же главной идеей, завладевшей помыслами не только Антейла, но и композиторской молодежи 1920-х годов, было создание музыки будущего.

²⁶ Книга Дж. Антейла так и называется «Плохой парень в музыке»: *Antheil J. Bad Boy of Music*. New York, 1990.

²⁷ *Antheil J. Bad Boy of Music*. P. 22.

²⁸ *Stuckenschmidt H. Umschau: Ausblick in die Musik // Das Kunst Blatt*. 1924. № 4. S. 221–222.

²⁹ *Antheil G. Bad Boy of Music*. P. 132–133.

Всемирную известность Антейлу принес «*Механический балет*» (1926), ставший гимном энергии и движению. Увлеченный тематикой урбанизма, композитор воплотил в этом сочинении новое мироощущение человека XX века и динамизм эпохи стремительных технических открытий. Сначала композитор планировал написать музыку к абстрактному фильму художника Ф. Леже, оператором которого был известный американский художник М. Рей. Этот проект служит уникальным примером творческого сотрудничества звезд французского и американского авангарда. В русле взглядов пуристов, считавших, что искусство стало слишком пышным и нужно создать что-то новое, Леже и задумал этот фильм как картину, отображающую современный окружающий мир. Фильм Леже был вдохновлен пьесой Антейла «*Механизмы*», а также музыкой А. Онеггера, С. С. Прокофьева и Э. Сати. Весь фильм занял 16 минут, тогда как музыка Антейла — 30, поэтому в фильме была использована другая музыка, а «*Механический балет*» начал свою самостоятельную жизнь на концертной эстраде. Лишь позднее была предпринята попытка совместить музыку Антейла с кинокартиной, и сейчас этот фильм хранится в Музее современного искусства в Нью-Йорке. В 2006 году фильм Леже с музыкой Антейла впервые демонстрировался и в России.

Премьера «*Механического балета*» состоялась в 1925 году в частном доме богатой меценатки искусства К. Кросс. В следующем году в театре на Елисейских полях прошла публичная премьера сочинения. В Америке балет впервые прозвучал в 1927 году в Карнеги-холле. Несмотря на то, что «*Механический балет*» многократно исполнялся в Париже и Нью-Йорке, большинство концертов заканчивалось скандалами и даже драками.

«*Механический балет*» написан для четырех фортепиано, двух ксилофонов, двух электрических звонков, тамбурина, барабанов, деревянных блоков, треугольника, тарелок, гонга, колокольчиков, маленького и большого пропеллеров³⁰. Фортепиано используются преимущественно как ударные и часто напоминают по звучанию ксилофон. В целом звучание всех инструментов создает впечатление красочного сонорного поля или полихромного макротембра. В разнообразной по колориту фактуре выделяются индивидуальные в тембровом отношении голоса.

Музыка Антейла близка конструктивистской мозаике живописи Леже и отразила перемены, произошедшие в художественном мышлении с наступлением нового века. В этот период композиторы чаще обращаются к камерно-инструментальной музыке, освобожденной от сюжетности и программности, используют нетрадиционные составы и группы однородных инструментов, придают большое значение тембровой окраске каждой партии, фактуре, полифоническим и гармоническим приемам развития. В «*Механическом балете*» происходит индивидуализация отдельных музыкальных параметров, что характерно для модернистской музыки. Антейл уделяет особое внимание конструктивной логике произведения, порожающей яркие образы. Сам автор в предисловии к партитуре писал, что «*Механический балет*» служит «иллюстрацией нового метода сочинения музыки, в котором главенствует временной

³⁰ Партитура имела несколько редакций, отличающихся друг от друга по инструментальному составу и музыкальному материалу. Инструментальный состав балета менялся в соответствии с условиями исполнения. Например, в одной из версий в ансамбль входят 4 пианолы, 2 фортепиано, сирены и другие инструменты.

принцип организации... Именно время — основополагающий принцип музыкальной композиции. Звук становится просто краской. Но главным фундаментом композиции является временной принцип как один из способов нового восприятия музыки, в котором я вижу своего рода «четвертое измерение» наряду с горизонтальным, вертикальным и динамическим»³¹. Высказывания композитора очевидным образом перекликаются с художественными открытиями кубистов 1920-х годов, связанными с поисками новой реальности и «четвертого измерения» в живописи.

Принцип «четвертого измерения» в «Механическом балете» проявился в особенностях формообразования и музыкального тематизма пьесы. Композиция основана на вариантно-остинатном повторении фигурационно-фактурных элементов (всего их более 10-ти), создающих, по выражению композитора, «временную канву» сочинения. Примечательно, что аналогичный прием повторения фигурационного тематизма в свое время будут использовать минималисты. Элементы музыкального материала в «Механическом балете» отличаются по своему ритмическому и фактурному рисунку и развиваются на протяжении всего произведения. Среди них выделяются три главных, имеющих тематическое значение в контексте всего сочинения, хотя в целом его тематизм не индивидуализирован. В композиции, основанной на свободном чередовании фактурных построений, эти три элемента выполняют конструктивную функцию.

Открывается «Механический балет» первой, главной темой, звучащей в партии фортепиано в характерном, нерегулярно пульсирующем ритме восьмых с междутактовыми синкопами и переменным метром, прихотливая игра которого сглаживает механистичность многократных мотивных повторений, аналогичных повторениям линий и фигур в картинах футуристов. Главная тема олицетворяет образ автоматизированного, динамичного будущего; сам композитор назвал ее «темой механической научной цивилизации»³². Вторая и третья темы не контрастны ни между собой, ни первой теме, поскольку вырастают из нее же. Эти темы звучат также в партиях фортепиано, выполняющих функцию основной ансамблевой группы оркестра.

Преобладание темброво-фактурного и метроритмического параметров над тематическим и гармоническим привело Антейла к переориентации композиционного мышления. Вместо традиционной динамической формы-процесса, основанной на тонально-гармоническом развитии, автор выстраивает статическую форму-конструкцию, в которой преобладает фигурационно-фактурный тематизм. Эта форма отвечает созерцательности, о которой пишет Антейл в предисловии, и соответствует процессу становления музыкальной композиции во времени. В «Механическом балете» автор погружает слушателя в созерцательное состояние и как бы в режиме ускоренного воспроизведения киноленты передает динамический поток разнонаправленного движения, в котором конкретные персонажи почти не различимы. В таком виде он показывает мир в футуристическом контексте. С этой точки зрения деиндивидуализация всех параметров музыки балета вполне оправдана и символизирует собой стандартизацию внешних сторон жизни человека будущего, человека-машины в глобальной системе механизированного производства или олицетворяет «варварскую и мистичес-

³¹ *Antheil G. Composer's notes on 1952–1953 re-edition // Antheil G. Ballet mécanique (revised 1952). Templeton, MCM LIX.*

³² *Ibid.*

кую красоту современной цивилизации, математику Вселенной, в которой живет абстракция человеческой души»³³.

Дж. Антейл. «Механический балет» (начало)

Allegro (feroce) ♩ = 144 : 160 *mistico*

Glockenspiel

A small airplane propeller sound

Other normal percussion

A large airplane propeller sound

Tenor Drum

Bass Drum

Piano I

Piano II

Piano III

Piano IV

В «Механическом балете» можно выделить три раздела экспозиционного типа (тт. 1–412; 413–643 и 644–1032) и коду (начиная с т. 1035). Каждый раздел открывается основной темой, играющей роль своеобразного путеводаителя композиции и построенной по принципу мозаичного чередования или калейдоскопа различных фактурно-ритмических пластов. В коде тема «механической научной цивилизации» проходит в ритмическом уменьшении. Вторая тема эпизоди-

³³ Ibid.

чески звучит в первом разделе и коде также в ритмическом уменьшении; третья экспонируется во втором разделе пьесы. Большую роль в коде играют шумовые инструменты — своеобразные символы наступающей эры научного прогресса, которая должна поднять человека на новый уровень познания мира и расширить потенциал его возможностей.

Форме пьесы свойственна мобильность и монтажность, что связано с изначальным замыслом сочинения: музыка создавалась для кинофильма, и возможность сокращения повторяющихся тактов облегчала процесс соединения аудио- и видеорядов. Отсюда — прием кинематографического «составления» музыкальных блоков.

Особенностью звуковысотной системы «Механического балета» является диссонантная тональность в соединении с техникой центрального созвучия. Вторая и третья темы сочинения производны от первой, в которой содержится общий для всех интервал ноты, служащий основой гармонической вертикали. Вся музыкальная ткань расслаивается на простейшие первоэлементы, объединенные диссонантным созвучием³⁴. В «Механическом балете» преобладают кварто-секундовые комплексы, кластеры, панкластеры, тембровые звучности.

Фактура сочинения характеризуется полипластовостью, которая приводит к резко звучащим политональным и полигармоническим наслоениям. Полипластовость — знаковое явление для музыки первой половины XX века; многоуровневая фактура придает звучанию произведения яркий колорит. В этой связи можно вспомнить о цветовых экспериментах в живописи орфистов 1910–1920-х годов с ее диссонантной цветовой палитрой, сочетаниями дерзких тонов, ярких мазков и пятен. Если живописи начала века свойственны контрастные и напряженные сочетания цветов и линий, то «Механическому балету» — диссонантная гармония, необычный тембровый колорит (пропеллеры, сирены, фортепиано или пианолы, звучащие в крайних регистрах). Прием вариантно-остинатного проведения различных фактурно-регистровых пластов придает форме «Механического балета» мозаичный вид. Темы сочинения каждый раз появляются в новом темброво-фактурном облике.

В 1933 году, после «парижского» периода, Антейл вернулся в США и активно включился в музыкальную жизнь страны. Он принимал участие в мероприятиях и проектах, устраиваемых молодыми общественными организациями, которыми руководили Э. Варез и Г. Кауэлл. В проводимых ими концертах исполнялась и музыка Антейла. В творчестве композитора произошел переход от модернизма к неоклассицизму: Антейл обратился к традиционным жанрам классического искусства — симфонии и опере. В 1930–1940-е годы он написал пять из шести симфоний: № 2, № 3 («Американскую»), № 4 («Музыку на воде на 4 июля 1942 года»), № 5 («Трагическую»), № 6 («По Делакруа»). Во всех них преобладает четырехчастный цикл, тематизм песенно-танцевального характера. В симфониях Антейл развивает характерную для американской музыки традицию цитирования мелодий маршей и патриоти-

³⁴ Такой принцип характерен для кубистов (Ж. Брака, Х. Гриса, Ф. Леже), которые на своих полотнах делили объекты предметного мира на простейшие геометрические фигуры (А. Матисс называл их «кубиками»), тем самым, разрушая предмет и воссоздавая его заново, увидев его с разных сторон в одновременности. В результате такого подхода к художественному образу в литературе сюжетная логика отошла на второй план, в живописи утвердился беспредметность, в музыке произошел отказ от традиционной тонально-гармонической системы.

ческих песен. Так, в I части Четвертой симфонии (1942) он использует мелодии маршей и фанфар, одна из которых связана с политическим событием того времени — вторжением США в Марокко; II часть посвящена трагедии в Лидице. Любопытно отметить, что после знакомства Антейла с военными симфониями Д. Д. Шостаковича, в его произведениях возникали аллюзии на музыку русского композитора и советских массовых песен, как, например, в IV части Четвертой симфонии, посвященной Сталинградской битве. Эта симфония ознаменовала собой начало нового этапа в творчестве Антейла, связанного с неоклассицистскими тенденциями.

Среди сценических произведений Антейла выделяется опера-фарс «Вольпоне» по Б. Джонсону, опера-балет «Полет» на сюжет из жизни Ивана Грозного, балеты «Времена года», «Мечты», «Столицы мира» (по Э. Хемингуэю), в котором композитор цитировал мелодии испанских песен и танцев, а также музыка к театральным постановкам. В содружестве с Дж. Баланчиным для М. Грэм Антейл написал «Танец в четырех партиях» в стиле танца-модерн.

3.3. ЛЕО ОРНСТАЙН (1892–2000)

Американский пианист и композитор, выходец из России Лео Орнштайн оставил яркий след в истории музыки США XX века. Он начал свою карьеру и прославился как пианист-виртуоз, талантливый исполнитель романтической музыки (Ф. Листа, Р. Шумана, Ф. Шопена), но вскоре увлекся композицией и начал писать музыку, в которой, по выражению Г. Чейза, «щекотал» публику потрясающими пассажами и глиссандо³⁵. В экспрессионистских по содержанию и насыщенным диссонантной гармонией фортепианных пьесах 1910-х годов — «Самоубийство в самолете», «Танец первобытного человека», «Сюита карликов» — Орнштайн выразил напряженное психологическое состояние, царившее в художественной среде в преддверии Первой мировой войны. Со временем диссонантный импульс и экспериментализм музыки Орнштайна уже не выглядели столь радикальными, и вскоре он ушел с арены авангардного искусства, оказавшись в тени своих современников — Г. Кауэлла, Э. Вареза и Дж. Антейла, которые продвинулись намного дальше на пути американского модернизма.

Лео Орнштайн родился в Кременчуге на Днепре в 1892 году в семье кантора синагоги. С ранних лет отец обучал его музыке. По воспоминаниям Орнштайна, в детстве огромное впечатление на него произвели русские и украинские народные песни, что позднее отразилось в некоторых его композициях и импровизациях. Вопреки желанию отца, Лео решил посвятить себя музыке и усердно занимался. Несколько пианистов, гастролировавших в Кременчуге, написали ему рекомендательные письма: в Киевскую консерваторию — к Г. А. Пахульскому, в Московскую — к А. И. Зилоти и в Петербургскую — к А. К. Глазунову. В конце концов он добился разрешения отца получить музыкальное образование и поехал учиться в Петербург. В одном из интервью он признавался, что «с трепетом играл Глазунову, но фортепиано, на котором он играл, было настроено на полтона ниже и ему пришлось без предварительной подготовки транспонировать

³⁵ Chase G. America's music. 3rd ed. Urbana; Chicago, 1992. P. 450.

произведения Баха и Моцарта»³⁶. Многие педагоги тогда обратили внимание на его феноменальный слух и память.

Композитор неоднократно отмечал, что в Петербурге он получил серьезное музыкальное образование. Он изучал теорию и гармонию, музыку русских и зарубежных композиторов, посещал репетиции студенческого симфонического оркестра, которым руководил Глазунов, слушал оперы и балеты, а также выступления оркестров народных инструментов и русских народных хоров. Здесь же Орнштейн познакомился со скрипачом Е. Цимбалистом, ставшим ему близким другом. Любимым занятием Орнштейна были упражнения для развития пианистической техники, называемые им «атлетикой пальцев». Во время обучения в консерватории он великолепно исполнял виртуозные произведения Листа, изумляя публику блестящим владением инструментом.

Будучи студентом, Орнштейн зарабатывал себе на жизнь, аккомпанируя певцам, благодаря чему познакомился с оперной музыкой и хорошо знал «Аиду» Дж. Верди, «Фауста» Ш. Гуно, «Мефистофеля» А. Бойто, «Самсона и Далилу» К. Сен-Санса. Несмотря на то, что основное время Орнштейн уделял музыкальным занятиям и работе, он жадно читал книги одну за другой. Любимыми писателями молодого музыканта были Л. Н. Толстой, Л. Андреев, А. П. Чехов, У. Шекспир, О. де Бальзак и другие.

В 1907 году в связи с участвовавшими еврейскими погромами семья Орнштейна переехала в США. В Америке Орнштейн продолжил свое образование в Институте музыкального искусства в Нью-Йорке, поступив в класс пианистки Б. Таппер — ученицы Ю. Свенсена. Лео начал выступать в домашних концертах, исполняя произведения Ф. Шопена, Р. Шумана, Л. ван Бетховена, И. Брамса и других композиторов, а весной 1910 года Таппер организовала его первую концертную поездку по Европе. Гастроли имели большой успех. Орнштейн познакомился с новой для себя музыкой К. Сен-Санса и С. Франка. В Вене он встретился с пианистом Т. Лешетицким — блестящим исполнителем Шопена и Шумана, а в Зальцбурге побывал на фестивале, где впервые услышал «Дон Жуана» Моцарта и знаменитых певцов (Дж. Фаррар и других). В Берлине у Орнштейна появились друзья, с которыми он музицировал, играя в четыре руки произведения Бетховена и Брамса.

В 1911 году Орнштейн дебютировал в Нью-Йорке. В программе концерта были Хроматическая фантазия и фуга Баха, «Аппассионата» Бетховена, Фортепианный концерт А. Рубинштейна и пьесы Шопена. Выступление имело большой успех и получило блестящие отклики в прессе. После гастролей по городам США Орнштейн стал одним из фаворитов американской публики. Критика высоко оценивала пианистическое мастерство Орнштейна, нежную и богатую палитру его звуковых штрихов, способность передать целостность композиции и постоянный контроль над динамикой звучания. Среди первых почитателей творчества Орнштейна были композитор, издатель и критик А. Крамер, писатели и критики В. Франк, П. Розенфельд, Э. Уилсон, художница Дж. О'Киф, танцовщица А. Дункан.

Ярко заявив о себе как талантливый пианист, Орнштейн с неутомимой энергией продолжал занятия по композиции. После написания ряда пьес в мажоро-минорной системе и традиционных формах европейской музыки Орнс-

³⁶ The piano music of Leo Ornstein. In 13 volumes / Ed. by S. M. Ornstein. New York, 1987.

тайн решил создать свой собственный, новый музыкальный язык. С этой целью в течение нескольких недель он работал над новыми методами композиции. Наконец, по признанию Орнштейна, весной 1913 года он нашел свой неповторимый музыкальный стиль: «Эта интересная идея мгновенно возникла в моем сознании и сразу озарила творческий процесс. В течение первых дней я был так ошеломлен своей находкой и результатами эксперимента, что сразу написал несколько пьес. Первыми примерами нового метода композиции были «Сюита карликов» и «Танец первобытного человека». Когда я сыграл их Таппер, она решила, что я потерял контроль над собой. Лишь позднее она прониклась пониманием моего творческого принципа»³⁷. В своих исканиях Орнштейн шел против общепринятых норм художественного мышления, поскольку считал, что существующие тональные идиомы не позволяли ему абсолютно точно передать в музыке то, что ему хотелось бы, тогда как «вторая манера письма»³⁸ помогла ему выразить свои мысли и чувства.

Л. Орнштейн. «Танец первобытного человека» (фрагмент)



В концертах он начал исполнять свои авангардные пьесы, за которые его сразу окрестили ультрамодернистом. Темпераментное исполнение этих сочинений приводило публику в ужас, но в то же время и очаровывало ее. Орнштейн писал, что «когда он начал сочинять свои экспериментальные пьесы, ни одно из направлений музыки не оказало на него влияния»³⁹. Однако исследователи отмечали некоторую близость его новой манеры письма стилю К. Дебюсси и М. Равеля⁴⁰, а по ритмике и звуковому колориту — стилю И. Стравинского⁴¹.

³⁷ Цит. по: Martens F. H. Leo Ornstein. The Man — His Ideas — His Works. 2nd ed. New York, 1975. P. 39.

³⁸ См. об этом: Martens F. H. Leo Ornstein. P. 36.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid. P. 39.

⁴¹ Perlis V. The Futurist Music of Leo Ornstein // Notes. 1975. № 4. P. 741.

Другие проводили аналогии между сочинениями Орнштейна и А. Шёнберга. Но сам композитор утверждал, что завершил свои экспериментальные композиции до того, как познакомился с музыкой выдающегося представителя Нововенской школы. «Для того чтобы увидеть громадные различия между нашими концепциями и методами их воплощения нет необходимости сравнивать мою музыку и музыку Шёнберга», — подчеркивал Орнштейн, поскольку Шёнберг, по его мнению, рассматривал музыку с точки зрения аналитической геометрии и фиксировал на нотной бумаге каждую деталь⁴². Важно отметить, что экспериментальные опусы Орнштейна выросли на фоне увлечения музыкой И. С. Баха, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа и А. Рубинштейна, произведения которых он исполнял с глубоким чувством.

В своих ранних фортепианных опусах Орнштейн выходит за рамки классико-романтической гармонии и с целью создания насыщенного, богатого звукового колорита широко использует диссонантные аккорды, как правило, секундового строения, не связанные с какими-то определенными звуковысотными системами и придающие музыке яркий и экспрессивный характер. Подобные секундовые созвучия, позднее названные «кластерами», также встречались в фортепианных сочинениях Ч. Айвза и Г. Кауэлла. Примечательно, что Кауэлл, основавший в 1925 году общество «Новая музыка», в своих концертных сериях часто исполнял произведения Орнштейна.

Л. Орнштейн. «Танец первобытного человека» (фрагменты)

Presto

f

sfz

poco a poco cre

ff

scen - - - - - *do*

Одними из главных выразительных средств музыки Орнштейна были диатонические и хроматические кластеры небольшого объема. Эти созвучия появились в результате не случайного набора, а специальной группировки звуков, тща-

⁴² Ornstein L. Biography in Sonata Form. 1973–1974. Holograph / Ornstein Collection. Yale Music Library. File 1913.

тельно разработанной относительно системы обертонов. Некоторые колористические находки Орнштейна возникли под влиянием традиций музыки Греции, Ближнего Востока и Закавказья, хотя композитор никогда не цитировал народные мелодии. В своем творчестве Орнштейн часто использовал прием остигантно-го повторения кратких мелодико-ритмических мотивов и фигураций. Так, на протяжении всей пьесы «Самоубийство в самолете» неизменные фигурации в басу имитируют гул мотора летящего самолета. Композитор трактует фортепиано как ударный инструмент, подчеркивая его сонорные качества и яркие тембровые возможности, и часто обращается к крайним регистрам.

Л. Орнштейн. «Самоубийство в самолете» (фрагменты)

Летом 1913 года Орнштейн совершил свою вторую концертную поездку по Европе, а в 1914 году выступал в городах США. Пианист исполнял музыку А. Скрябина, А. Шёнберга, М. Равеля, а также И. Альбениса и С. Скотта, тогда малоизвестных в Новом Свете. Наряду с сочинениями других композиторов, Орнштейн представил и свои экспериментальные пьесы, за которые его окрестили «диким футуристом». По обе стороны океана творчество Орнштейна вызывало как восторг почитателей, так и негодование критиков. Например, В. Франк в статье «Стравинский, Шёнберг и Орнштейн» писал, что «яркость экспериментов Орнштейна давала основание ожидать от него много нового и он, безусловно,

достигнет уровня таких музыкантов, как Шёнберг и Стравинский»⁴³. Критик Ф. Мартенс был так восхищен новациями Орнштейна, что опубликовал монографию о 26-летнем композиторе-футуристе, которая была переиздана в 1975 году⁴⁴. Ф. Бузони, познакомившись с сочинениями Орнштейна, был в восторге от его творческих находок. Приятное впечатление произвела музыка американца на критика М. Кальвокоресси. В 1914 году он провел несколько лекций-концертов, во время которых исполнял музыку современных композиторов, в том числе и Орнштейна. Но в прессе появлялись и резкие отрицательные оценки экспериментального творчества Орнштейна, в которых его язвительно называли «джентльменом в панцире, случайно выпавшим из автобуса на Пятой авеню»⁴⁵. Некоторые слушатели не воспринимали «Танец первобытного человека» всерьез и считали его шуткой автора.

Во время концертного турне по Европе под впечатлением от «Кавалера розы» Р. Штрауса Орнштейн написал цикл вальсов, а архитектура Парижа и природа Швейцарии вдохновили его на создание пьес «Впечатления о Соборе Парижской богородицы — два эскиза» и «Четыре взгляда на Швейцарию». Многим своим произведениям композитор давал яркие программные названия, связанные с теми образами и картинками, которые рисовало его воображение во время сочинения музыки.

Вдохновленный успехами и убежденный в правильности выбранного пути, Орнштейн продолжил свои концертные выступления в Норвегии и Дании, где исполнил свою новую сюиту «Впечатления о казаках» и «Русскую сюиту», а также в Англии, где он познакомился с известными писателями, поэтами и музыкантами, такими как Р. Бриджес и Б. Гардинер, разделявшими его интерес к модернистскому искусству.

В марте 1914 года состоялись два лондонских концерта, где Орнштейн наряду со своими пьесами исполнил две фортепианные пьесы ор. 11 (№№ 2 и 3) и Шесть коротких пьес ор. 19 А. Шёнберга. Во втором отделении Шёнберг сам дирижировал своими Пятью оркестровыми пьесами ор. 16. В одной из рецензий на концерт критик лондонской газеты «Стандарт» Ч. Буханен написал, что «Шёнберг и Скрябин выглядели слабыми футуристами на фоне Орнштейна, чьи сочинения представляли собой сумму Шёнберга и Скрябина в квадрате»⁴⁶. Из своих сочинений Орнштейн включил в программу фортепианную сонату ор. 35, «Танец первобытного человека», «Впечатления о Соборе Парижской богородицы» и «Три движения» ор. 22. И вновь музыка американского композитора вызвала у некоторых слушателей негодование. Одни характеризовали его концерт как «сущее наказание для публики», другие считали, что его пьесы не хуже «Весны священной» Стравинского, третьи вспоминали, что в «Трех движениях» Орнштейн приводил публику в ужас своими кластерами и нетрадиционными приемами звукоизвлечения: «Он соединял пальцы и ударял ими по клавиатуре», — возмущались посетители концерта⁴⁷. Но в целом, несмотря на критические замечания, Орнштейн получил высокую оценку как пианист и композитор.

⁴³ Цит. по: *Perlis V. The Futurist Music of Leo Ornstein*. P. 741.

⁴⁴ См. сн. 37.

⁴⁵ Цит. по: *Perlis V. The Futurist Music of Leo Ornstein*. P. 741.

⁴⁶ *Ibid.* P. 739.

⁴⁷ *Daily Mail. Review*. 1914. March, 28.

Новый музыкальный язык Орнштейна вызвал большую дискуссию среди музыкантов США и Европы, горячо выступавших за и против художественно-эстетических принципов и методов сочинения композитора. В его творчестве находили признаки футуризма, кубизма и постимпрессионизма. Своеобразным признанием заслуг Орнштейна стала лондонская публикация нескольких его фортепианных пьес.

По возвращении из Европы в США Орнштейн начал работу над фортепианным квинтетом и симфонической поэмой «Туман». Впервые в своем творчестве он обратился к камерно-инструментальному и симфоническому жанрам, прежде сочиняя только фортепианную музыку. Орнштейн продолжал выступать с сольными концертами и исполнять произведения Шопена, Дебюсси, Равеля, Франка, Шёнберга и Скрябина, отдавая дань уважения большим мастерам фортепианного искусства. Большой резонанс в прессе получила серия концертов, прошедших в 1916 году. Орнштейн исполнял прелюдии, этюды и Сонату ор. 23 А. Н. Скрябина, Два хорала М. П. Мусоргского, Прелюдию, хорал и фугу С. Франка, «Муки любви» Ф. Листа, Вальс-каприз А. Рубинштейна, прелюдии К. Дебюсси, Сонату В. д'Энди, «Вальсы», «Павану» и «Ночного Гаспара» М. Равеля, «Поэмы и гирлянды» Ф. Бузони, пьесы ор. 11 А. Шёнберга, фортепианные сочинения А. Казеллы и И. Стравинского, а также свои модернистские опусы. Целью этого проекта Орнштейн ставил ознакомление слушателей с разными творческими принципами, стилями, жанрами и формами современной музыки.

В 1930-е годы Орнштейн основал частную школу музыки и полностью посвятил себя преподаванию, прекратив концертную деятельность после многих лет успешных выступлений в США и Европе. Композитор продолжал писать музыку, хотя и не так интенсивно, как в 1910–1920-е годы. Одним из последних сочинений Орнштейна стала «Биография в сонатной форме» (1974)⁴⁸. Во второй половине XX века его имя было почти забыто. Творческой судьбой Орнштейна заинтересовались лишь в конце 1970-х годов, когда начался поддерживаемый правительством США исследовательский проект «Устная история американской музыки» и в печати вышли несколько интервью с композитором.

В 1975 году были изданы 13 томов фортепианной музыки Орнштейна, а в 1996 — компакт-диски с записями его сочинений. Некоторые его пьесы стали исполняться в концертах и на фестивалях Америки и Европы. В 1996 году в журнале «Заметки» («Notes») была опубликована статья о 104-летнем композиторе. Лео Орнштейн продолжал вести активный образ жизни, в основном занимаясь педагогикой. Легендарный музыкант умер в декабре 2000 года в возрасте 108 лет.

⁴⁸ См. сн. 42.

ГЛАВА IV. «АМЕРИКАНСКАЯ ПЯТЕРКА»

«Американская пятерка» — это группа композиторов-единомышленников, сформировавшаяся в конце 1920-х годов, творческая деятельность которой протекала на протяжении первой половины XX века и была связана с модернистскими тенденциями. Центральное место занимал Чарлз Айвз; вокруг него объединились Карл Рагглс, Уоллингфорд Риггер, Джон Беккер и Генри Кауэлл. Каждый из них оставался участником творческого содружества до конца жизни.

Название «Американская пятерка» придумал Беккер в 1928 году по аналогии с русской «Могучей кучкой» и появившейся в 1910-х годах во Франции «Шестеркой». В отличие от русской и французской групп, созданных музыкальной молодежью, «Американская пятерка» объединила композиторов зрелого возраста. Айвзу тогда было 54 года, Рагглсу — 53, Риггеру — 43, Беккеру — 42; самым молодым был Кауэлл — 31 год. Беккер в своей статье «Американская пятерка»¹, изданной в журнале «Northwest Musical Herald», представил основные задачи группы, среди которых называл взаимную поддержку, развитие нового музыкального языка и новых принципов композиции, исполнение и пропаганду современной музыки. Беккер подчеркнул, что экспериментальные тенденции американской музыки выросли, скорее, из отечественного, нежели европейского опыта. Позднее музыковед К. Гэнн отмечал, что важным завоеванием композиторов «Американской пятерки» было раскрепощение и свободное использование в музыке диссонанса².

Формирование «Американской пятерки» было обусловлено рядом причин. Если до начала XX века в творчестве многих американских композиторов существовала определенная зависимость от европейской музыки, то в 1920-е годы ситуация радикально изменилась. Аарон Копланд отмечал, что «современная американская музыка как организованное движение возникла в конце Первой мировой войны»³. После 1918 года композиторы США стали чувствовать себя более свободно в плане новаций и экспериментов, широко использовали мелодии и ритмы джазовой музыки, нетрадиционные музыкальные инструменты, не равняясь при этом на «законодателей» из Европы. Период между мировыми войнами и годы, предшествующие Великой депрессии, можно с уверенностью назвать «золотым периодом американской независимости», как его определяют сами американцы.

Почти с самого своего рождения это движение разделилось на два крыла, к одному из которых принадлежали музыканты, получившие солидное музыкальное образование в Европе, к другому — композиторы, обучавшиеся в США. Различия были видны и в репертуарной политике музыкально-общественных организаций, возникших с целью поддержки современной музыки. Так, организации «Лига композиторов» и «Pro Musica» испытывали большое влияние европейских и ориентированных на европейскую музыку композиторов (в первую очередь И. Стравинского через Н. Буланже и обучавшихся у нее в Фонтенбло

¹ См. об этом: Gillespie D. John Becker, Musical Crusader of Saint Paul // Musical Quarterly. 1976. V. 62. № 2. P. 196.

² Hitchcock H. W. Music in the United States: A Historical Introduction. 4th ed. New York, 2000. P. 213.

³ Copland A. The New Music. 1900–1960. London, 1968. P. 102.

американских композиторов, прежде всего, Копланда). Организации же другого крыла — Панамериканская ассоциация композиторов и Международная гильдия композиторов — ориентировались на творчество современных авторов Северной и Южной Америки. Деятельность Панамериканской ассоциации композиторов и позднее появившейся «Новой музыки» в значительной мере финансировалась Айвзом, тогда как остальные организации поддерживались группой состоятельных меценатов.

4.1. ЧАРЛЗ АЙВЗ (1874–1954)

Чарлз Айвз занимает уникальное место в истории американской культуры XX века и фактически является первым крупным профессиональным композитором США, достигшим мирового признания. Система взглядов и представлений Айвза формировалась под воздействием трансценденталистов. Ему были особенно близки идеи писателей-«конкордцев» Р. Эмерсона, Н. Готорна, Г. Торо и Э. Олкотта⁴.

Важнейшим качеством художественного мышления Айвза является «многоплановость, охватывающая все сферы музыкального языка»⁵. Его творчество характеризуется неповторимыми национальными чертами. Айвз выразил всю «многоликость Нового Света, напряженность духовных исканий, искренний патриотизм и свежесть восприятия мира»⁶. Генри Кауэлл в статье об Айвзе называет его «отцом независимой американской композиторской школы и в то же время музыкантом, открывающим горизонты будущего экспериментальной музыки»⁷. Музыка Айвза, связанная с духовными и бытовыми традициями Новой Англии, оставалась незамеченной его современниками и не оказала тогда большого влияния на американских композиторов. Открытие творчества Айвза произошло лишь спустя несколько десятилетий после его смерти, когда стало ясно, что смелые творческие искания композитора предвосхитили новые пути не только американской, но и европейской музыки XX века.

Творческий путь Айвза являет пример беззаветного служения искусству. Получив композиторское образование в Йельском университете, он более сорока лет руководил страховым агентством, занимаясь музыкой в выходные и праздничные дни. Сам Айвз считал себя «композитором выходного дня». А. Копланд в одной из своих статей назвал Айвза «бизнесменом, который пишет музыку по воскресеньям»⁸. Таким образом, главное дело его жизни — музыка — была формально на втором плане, как и у композиторов Первой новоанглийской школы. Как музыкант Айвз прожил свою жизнь почти в полной изоляции и неизвестности. Лишь изредка он мог слышать фрагменты своих произведений. Все основные

⁴ В основе деятельности трансценденталистов лежал протест против холодной рассудочности рационализма. Они выступали с «романтически-утопической критикой капиталистического прогресса» (цит. по: Эстетика американского романтизма / Под ред. А. Н. Николюкина. М., 1977. С. 17). Отрицая существование формы государственного устройства, трансценденталисты выдвигали идею личного самоусовершенствования, что импонировало творческому и гражданскому голосу Айвза.

⁵ Chase G. America's Music. 3rd ed. Urbana; Chicago, 1992. P. 435.

⁶ Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. М., 1991. С. 26.

⁷ Архив Генри Кауэлла в Нью-Йоркской публичной библиотеке. Коробка 9, файлы 17–20.

⁸ Copland A. A Businessman Who Wrote Music on Sundays // Music and Musicians. V. 9. 1960. November. № 18.

сочинения Айвза были созданы преимущественно до 1920 года, но исполнять их начали лишь в конце XX века, когда к композитору пришла запоздавшая слава.

Чарлз Айвз родился 20 октября 1874 года в маленьком городке Дэнбери (штат Коннектикут) в семье дирижера провинциального духового оркестра Джорджа Айвза и певицы местного церковного хора Мэри Пармели. Особую роль в становлении взглядов Айвза сыграл отец. В одном из писем Айвз охарактеризовал отца как одну из ярких художественных личностей города, блестящего педагога, разностороннего музыканта. Чарлз испытал сильное влияние отца, особенно его характера, философии и непредубежденности высказываний. Джордж Айвз принимал участие в Гражданской войне США 1861–1865 годов как капельмейстер духового оркестра Первого артиллерийского полка, и сын особенно гордился тем, что его отец встречался с президентом Авраамом Линкольном и получил лестный отзыв о его оркестре. После войны отец был организатором всей музыкальной жизни города Дэнбери. Он работал органистом местной церкви, руководил духовым оркестром, в репертуаре которого преобладали различные жанры популярной музыки США: от маршей, гимнов, госпелов и танцев до песен С. Фостера и других композиторов.

Джордж Айвз был замечательным педагогом. Чарлз особенно подчеркивал, что отец хорошо понимал психологию детей. Он обучал их игре на различных музыкальных инструментах. Будучи знатоком различных форм народной и классической музыки, Джордж Айвз увлекался экспериментами со звуком, обращался к более дробному делению темперированной шкалы (на четвертитоны и другие интервалы меньше полутона), что в дальнейшем явилось импульсом к новациям его сына. В архиве семьи сохранилось несколько статей по теории музыки Дж. Айвза, которые были опубликованы в 1975 году в журнале «Перспективы новой музыки». Сам Чарлз Айвз говорил, что «всему хорошему, что он сумел сделать в музыке, он обязан своему отцу и жене»⁹.

Первым учителем Айвза был отец, обучавший сына игре на скрипке, фортепиано и трубе, а также гармонии, полифонии, сольфеджио и истории музыки. Под руководством отца Айвз пишет ранние пьесы и делает упражнения по композиции. Занятия с отцом часто носили игровой характер. Так, он просил сына играть мелодию и аккомпанемент в разных тональностях или написать фугу, соединяя четыре или более тональностей. Отец учил внимательно вслушиваться в звуки природы, которая, по его мнению, была лучшим учителем музыки. Для развития ритмического чувства Джордж отдал сына обучаться игре на ударных инструментах. Позднее Чарлз исполнял церковную музыку и выступал как органист на воскресных службах в местной церкви. Отец также познакомил его с музыкой венских классиков. Дома они исполняли струнные квартеты Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена нетрадиционными инструментальными составами, включая духовые и фортепиано.

В раннем творчестве Айвз был прочно связан с бытовыми жанрами салонного искусства и церковной музыкой. Он хорошо знал музыку, исполняемую в шоу менестрелей, песни Д. Эммета и С. Фостера, наигрыши фиддлеров, баллады, ковбойские песни, негритянские регтаймы и спиричуэлы, патриотические марши духовых оркестров¹⁰, цирковые польки и т. д.

⁹ *Ives C. Memos* / Ed. by J. Kirkpatrick. New York, 1972. P. 114–115.

¹⁰ Патриотические марши для духовых оркестров, составляющие важный пласт американской культуры, сохраняют актуальность и по сей день.

Первыми опусами Айвза были марши — «Марш школьников» и «Медленный марш» (1886), «Праздничный квикстеп» для флейты пикколо, корнетов, скрипок и фортепиано и «Цирковой парад» (1887), в которых юный автор опирался на марши его любимых авторов, особенно Д. У. Ривса, и ряд пьес в жанрах бытовой музыки, например, «Новогодний танец» в духе мелодий для деревенской скрипки, «Полонез» для двух корнетов и фортепиано и множество песен, стилистически близких итальянской оперной музыке. Айвз обращался к бытовым и популярным жанрам и позже, в период его обучения в Йельском университете (1894–1898).

Помимо популярной музыки, Айвз был тесно связан и с церковной традицией. С детства юный музыкант регулярно посещал Конгрегациональную церковь в Дэнбери, затем в Нью-Хейвене и Нью-Йорке, зачастую замещал органистов во время службы. Композитор создал произведения для церковной службы и органные пьесы. Айвз был увлечен жанром пуританского гимна, оставившим след в таких сочинениях, как Псалом 42 (1892), «Испытай меня, Боже» (1893), «Будь верен мне» (1890–1892), «Камень веков» (1891–1892), Фантазия на тему «Блаженный Иерусалим» (1888–1889) и Вариации на тему гимна «Америка» (1891–1892).

На хоровую музыку Айвза огромное влияние оказали композитор и органист XIX века Д. Бак и его ученик Х. Шелли. Их сочинения для органа, антемы, транскрипции постоянно были в концертном репертуаре Айвза. Музыка Д. Бака считалась высшим эталоном произведений для церкви. Претворение элементов его стиля проявилось в использовании Айвзом хроматической гармонии и тесного расположения вокальных голосов, примером чего служат композиции «Пересекая черту» и «Benedictus» для хора и органа (1894). В сравнении с Баком хоровые сочинения Айвза выделяются большим разнообразием ритма, свободой фразировки и гибкостью фактуры.

На церковную (хоровую и инструментальную) музыку Айвза также оказал влияние Г. Паркер, у которого он занимался по гармонии, истории музыки и композиции в Йельском университете. Влияние Паркера ощутимо во многих хоровых сочинениях Айвза — «Сияющий Свет», «Всепопрошающий, взгляни на меня» (1898) и в кантате «Небесная страна» (1899). Ранний период творчества Айвза закончился на рубеже XIX–XX веков. Уже после 1902 года он почти не обращался к жанрам бытовой и церковной музыки, однако ассимилировал их черты в произведениях других жанров центрального и позднего периодов.

В Йельском университете Айвз занимался в классе композиции Г. Паркера, где он основательно изучал европейскую музыкальную традицию. В своей концертной практике Айвз осваивал различные жанры европейской музыки. Именно тогда им были написаны такие произведения, как Первая симфония, Первый струнный квартет, фортепианная и скрипичная сонаты, песни.

Одним из любимых занятий Айвза по композиции была работа по модели. Еще в раннем периоде творчества он обращался к приему моделирования различных музыкальных жанров (типичному для музыки Северной Америки с XVIII века). Например, тема «Праздничного квикстепа» (в заключительном куплете) очень близка по мелодическому контуру и ритму теме Трио Д. Уоллиса (3-й куплет). В классе Паркера Айвз писал песни в духе немецкой романтической Lied. Он обращался к текстам немецкой поэзии, ранее претворенным Ф. Шубертом, Р. Шуманом, Й. Брамсом и другими. Немецкая романтическая песня

служила Айвзу не только моделью, но и импульсом для создания нового музыкального произведения. Примерами такого рода могут служить стихотворения Г. Гейне, Г. Альмерса (использованные, соответственно, Шуманом — «Я не сержусь», Брамсом — «Одиночество в полях» и др.). Текст Гейне трактован американским композитором совершенно иначе: в отличие от патетического монолога Шумана с его строгой аккордовой вертикалью песня Айвза звучит нежно и лирично.

Во время обучения у Паркера Айвз инструментовал фортепианные сонаты Л. ван Бетховена для струнного квартета, фортепианные сочинения Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана и А. Дворжака. Знакомство с европейской музыкой непосредственно отразилось на его творчестве тех лет. Так, в *Первой симфонии* (1902) образцами для Айвза служат симфония Дворжака «Из Нового Света», в особенности лирическая тема английского рожка из ее медленной части (вторая часть симфонии Айвза); скерцо из Девятой симфонии Бетховена (воздействие которого ощутимо в фактуре и мелодических контурах главной темы скерцо Айвза); скерцо симфоний Мендельсона (там же). Помимо этого, заметно влияние тематизма «Неоконченной симфонии» Шуберта (в первой части) и марша из третьей части Патетической симфонии П. И. Чайковского (в финале).

После окончания Йельского университета наступает период поисков Айвза. В течение нескольких лет он работал органистом церкви в Нью-Джерси, постоянно ощущая непонимание прихожан и критиков его музыки. Карьера композитора вызвала у Айвза много вопросов. В конце концов, после длительных раздумий, Айвз сделал выбор в пользу бизнеса и в 1898 году поступил на службу в Агентство страхования жизни конторским служащим, а с 1907 года совместно с Дж. Майриком основал собственную компанию. Он творчески относился к обязанностям бизнесмена и искренне помогал своим сотрудникам в работе, разрабатывая инструкции для начинающих, писал статьи по экономическим вопросам и политические фельетоны. Его очень увлекали вопросы политического устройства государства, социальной жизни, демократии. Часто музыкальные композиции и социально-экономические статьи имели одинаковое название. Примером является трактат «Большинство» (или в другом переводе — «Массы») и одноименная вокально-инструментальная пьеса. Айвз писал: «Деловой опыт оживил мое существование во многих аспектах, которых в ином случае я бы просто не знал... В мире бизнеса я нашел гораздо больше понимания и восприимчивости к новым и необычным вещам и их основаниям, нежели в сфере музыки... Ткань бытия сплетает себя сполна»¹¹.

Период наивысшей активности Айвза как бизнесмена совпал по времени с созданием его лучших музыкальных сочинений. С 1900 по 1920 год им были написаны Вторая, Третья и Четвертая симфонии, симфония «Праздники», две оркестровые сюиты, фортепианная соната «Конкорд», Второй струнный квартет, ряд камерно-инструментальных произведений и песен.

Вторая симфония Айвза тесно связана с Первой симфонией Брамса, по материалу и типу развития она близка произведениям европейских симфонистов — от Бетховена до Дворжака и Чайковского. Это свидетельствует о

¹¹ Bellamann Y. Charles Ives: The Man and His Music // Musical Quarterly. 1933. № 1. P. 47–48.

тщательном изучении Айвзом европейской музыкальной классики. Наряду с обращением к европейской традиции он использует опыт американской музыки (vernacular), усвоенный им еще в ранние годы. Во Второй симфонии слышны мелодии протестантских гимнов, госпелов, популярных танцев и салонных песен. Все это придает музыке Айвза полистилистическую контрастность.

Третья симфония, «Встречи под небом» или «Лагерные встречи» (1901–1911) в трех частях написана для камерного оркестра. Она является «символическим пробуждением» американского духа. Это первое программное симфоническое произведение Айвза, связанное с исполнением гимнов и патриотических песен во время религиозных собраний участников ревивалистского¹² движения на открытом воздухе. Каждая часть имеет программный подзаголовок: I — «Собрание стариков», II — «Праздник дня детей», III — «Причастие». Крайние медленные части близки сонатной форме, трактованной свободно. Диспропорция разделов I части обусловлена тем, что тема главной партии с ее полифоническим развитием занимает большее место, чем тема побочной, разработка и реприза. В III части сонатная форма без разработки сочетается с вариацией на тему хорала.

Музыка Третьей симфонии характеризуется политематизмом. Партитура пронизана мелодиями пуританских гимнов и ранних органных пьес композитора. Примером является главная партия I части в характере гимна; в побочной партии цитируются мелодии гимнов «Какого друга мы имеем в Иисусе» и «Очищающий источник», а в кульминации I части и финале симфонии — гимна «Я не прошу тебя», полифоническое изложение которого напоминает мадригалы эпохи Возрождения. Через мелодии гимнов Айвз выражает патриотическую идею единения, связи прошлого и настоящего.

Ч. Айвз. Третья симфония. I часть (главная партия)

The image displays a musical score for the first movement of Charles Ives' Third Symphony, specifically the main theme. The score is written for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line in the Violin I part that is echoed by the other instruments. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*pp* and *mp*).

¹² Ревивализм — религиозное движение в Северной Америке, возникшее в середине XVIII века. Во время религиозных собраний исполняются гимны и патриотические песни.

Ч. Айвз. Третья симфония. I часть (побочная партия)

15 Adagio cantabile

Fl. Solo *pp cantabile*

Ob. *pp cantabile*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vcl. *pp*

rit. *ten.*

Ч. Айвз. Третья симфония. I часть (кульминация)

Allegro moderato

Fl. *mf*

Bn. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vcl. *mf*

mf

Ч. Айвз. Третья симфония. Финал (начало)

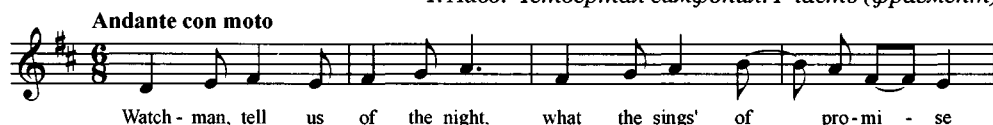
Vln. I *p molto espress.*

Vla. *p*

Vcl. *p molto espress.*

Четвертая симфония (1916) — монументальный четырехчастный цикл для симфонического оркестра с хором, один из шедевров американской музыки начала XX века. По сравнению с предыдущими симфониями, Четвертая выделяется грандиозным философским замыслом, насыщенностью содержания, нетрадиционной последовательностью частей в цикле (прелюдия, скерцо, фуга, финал). В ней цитируются мелодии излюбленных гимнов и фрагменты из нескольких сочинений Айвза. Основной смысл заключен в прелюдии и финале, обрамляющих симфонию. Главная тема прелюдии — вопросы «Что?» и «Зачем?», которые человек постоянно задает себе. Этот вечный вопрос «провозглашает» труба на фоне тремоло струнных. В конце I части вступает хор, исполняющий гимн «Часовой»:

Ч. Айвз. Четвертая симфония. I часть (фрагмент)



В последующих частях — поиски ответа на заданные вопросы. II часть, по выражению Айвза, — комедия, в которой «мирская суета контрастирует с испытаниями пилигримов в их странствованиях по холмистым и болотистым землям...»¹³. Композитор вплетает в «мирской шум» свои любимые мелодии «Индюк в соломе», «Янки Дудл», «Маршируя через Джорджию».

Мелодия песни «Янки Дудл»



III часть — фуга на тему из Первого струнного квартета (1896), выросшую из мелодий гимнов Л. Мейсона и О. Голдена, для флейты, кларнета, тромбона, органа, литавр и струнного оркестра. В финале хор поет гимн «Ближе к тебе, мой Господь» без слов на фоне маршевых ритмов ударных инструментов. Это апофеоз всей симфонии, здесь звучит ответ на вопрос, заданный в Прелюдии, — «жизнь говорит человеку о неизбежности единения с прошлым, с вечностью, с природой, ее непрерывными циклическими процессами»¹⁴.

Исполнение симфонии предполагает пространственное расположение разных групп оркестра. Айвз синтезирует различные типы звуковой материи, а также соединяет разные мелодии гимнов и популярных песен, разные звуковысотные шкалы — диатонические, хроматические, пентатонные, целотоновые и четвергитоновые. Таким образом, коллажная полистилистика становится ведущей техникой композиции Айвза.

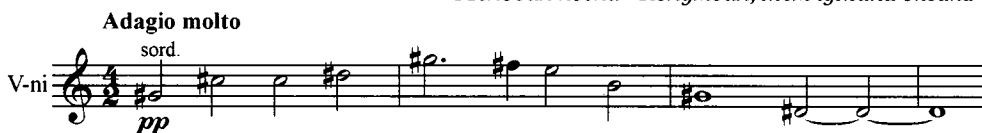
¹³ Kirkpatrick J. Preface to the Facsimile Edition of the Fourth Symphony. New York, 1965. P. VIII.

¹⁴ Цит. по: Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. С. 299.

В симфонии «Праздники» (1904–1913) наиболее ярко претворена программность с развернутым сюжетом. Четыре части симфонии — «День рождения Вашингтона», «День памяти погибших», «Четвертое июля» и «День благодарения» — представляют зарисовки жизни провинциального города во время главных праздников Америки. Части писались в разное время для разных составов оркестра; они могут исполняться как вместе, так и порознь. Каждой части предшествует авторский комментарий об основных событиях праздника.

В I части предстает атмосфера танцевальной вечеринки с одновременным звучанием польки, вальса и кадрили. В центральном эпизоде звучит «амбарный танец» (сельский) в импрессионистской манере с введением варгана («еврейской арфы», инструмента, популярного во время Гражданской войны). Во II части композитор выразил впечатления ребенка от процессии идущих на кладбище горожан, процитировав мелодии патриотических песен и маршей Второго полка Ривса. Третья часть «Четвертое июля» — картина ликующего веселья во время главного национального праздника, в ней Айвз цитирует более пятнадцати мелодий, в том числе «Янки Дудл», «Колумбия, жемчужина океана», «Боевой клич свободы», «Индюк в соломе» и др.

Мелодия песни «Колумбия, жемчужина океана»



«Четвертое июля» является одной из новаторских партитур Айвза, в которой он трактует тему «Колумбия» как своего рода «серию». Гармония здесь представлена блоками подвижных кластеров и глissандо. Велика роль сонористики и алеаторики. Создается ощущение игры нескольких оркестров с разным репертуаром. В общую звуковую материю вплетаются мелодии религиозных гимнов, пьесы Ф. Сузы. Главный смысл финала — обращение к прошлому.

Следующую — «Вселенскую» симфонию для семи оркестров и хора Айвз задумал как музыку Земли и Небесных сфер. Он начал писать ее в 1911 году, затем несколько раз (с 1927 по 1951 год) возвращался к ней, но симфония так и осталась незаконченной. Задачу по завершению партитуры на основе сохранившихся эскизов и плана симфонии выполнил музыковед и композитор Л. Остин. Он приступил к работе в год столетия со дня рождения Айвза и закончил ее в 1998 году¹⁵. В архиве Айвза в Йельском университете сохранились 37 страниц партитуры симфонии, детальный словесный и графический план с описанием формы и эстетической программы опуса. Композитор дал точные указания для каждой из трех частей симфонии, трактованные им как три категории времени Вселенной. Первая часть — Прошлое. Возникновение воды и гор. Вторая — Настоящее. Эволюция природы и человечества. Третья — Будущее. Небо. Восхождение к духовному. В понимании композитора все семь оркестров должны были располагаться в огромном пространстве — в горах, у подножия холмов, на открытой сцене и т. д. Семь оркестров разделяются на две группы. Первая груп-

¹⁵ «Вселенская» симфония была впервые исполнена Филармоническим оркестром Цинциннати и записана на компакт-диск.

па, из трех оркестров, олицетворяет Земную музыку, в которой участвуют инструменты низких тембров. Первый оркестр из двадцати ударных символизирует Пульс и Ритм жизни Вселенной, второй — создание Земли и Камней (звучат низкие медные духовые) и третий — Гармонию Земли (играют виолончели и контрабасы). Айвз писал, что «каждый континент будет представлен своим созвучием, своим комплексом интервалов, своей шкалой»¹⁶. Вторая группа из четырех оркестров (скрипки, альты и высокие духовые) выражает Небесную музыку. Эти две группы, по мнению Айвза, «должны играть независимо друг от друга, как бы вращаясь вокруг своей орбиты, и иногда приходить к единству»¹⁷. По замыслу автора «Вселенская» должна представлять кульминацию и итог творчества композитора.

Из двух оркестровых сюит Айвза наибольшую известность приобрела вторая — «Три местности в Новой Англии»¹⁸ (1914). В ней проявились все новации композитора. Три части сюиты носят программные подзаголовки и имеют подробные авторские описания. Первая часть — «Сент-Годенс в Бостонском парке»¹⁹ навеяна воспоминаниями о памятнике участнику Гражданской войны Р. Шоу. Суровый колорит музыки вызывает в памяти события давно минувших дней. В конце I части сюиты Айвз цитирует свои любимые мелодии — «Старый негр Джо», «Маршируя по Джорджии», «Призыв к битве за свободу», объединяя их в контрапункте.

Ч. Айвз. «Три местности в Новой Англии». I часть (фрагмент)

Fl.		«Старый негр Джо»
V-ni		«Маршируя по Джорджии»
V-le V-c. C-b.		«Призыв к битве за свободу»
Timp.		

Вторая часть — «Лагерь Патнэма в Реддинге, штат Коннектикут»²⁰ — политематична. Композитор цитирует ряд патриотических песен — «Янки Дудл», «Слався, Колумбия», «Звездно-полосатый флаг», песни Сузы, тему из своей «Увертюры и марша 1776» и другие. Крайние разделы концентрической формы создают эффект приближения и удаления; Айвз цитирует мелодию своего раннего сочинения — Марша провинциального оркестра (как и в Четвертой симфонии). Постепенно напряженное звучание оркестра разрежает простая мелодия

¹⁶ Ives C. Memos. P. 106.

¹⁷ Ibid. P. 108.

¹⁸ Другие варианты перевода — «Три остановки в Новой Англии», «Три места в Новой Англии».

¹⁹ Огастес Сент-Годенс (1848–1907) — известный американский скульптор, автор памятника Р. Шоу.

²⁰ Патнэм — один из героев армии Джорджа Вашингтона.

скрипки в моцартовском стиле. В среднем разделе оркестр делится на две группы и играет в разных темпах и размерах. Первая группа — фортепиано, фagот и ударные, вторая — все остальные инструменты оркестра. Подобная полиритмия напоминает игру ритмов в «Петрушке» (1912) И. Стравинского.

Ч. Айвз. «Три местности в Новой Англии». II часть (средний раздел)

Più mosso (about 94-100: 4)

Fi.

Ob.

Cl.

Bass'n

Hr.

Trpt.

Tromb.
Tuba

Sa. Dr.
Bass Dr.

cresc. poco a poco

Più mosso (about 94-100: 4)

(slightly more active)

Piano

cresc. poco a poco

Organo
Piano

VI. I

VI. II

Viola I

Viola

pp

pizz.

Cello

Bass

arco

Третья часть — «Хусатоник у Стокбриджа»²¹ одна из самых тонких пейзажных зарисовок Айвза. Эта звуковая картина является воспоминанием композитора о своем свадебном путешествии по этим местам.

Ч. Айвз. «Три местности в Новой Англии». III часть (начало)

Adagio molto (Very slow) (about 50=♩)

Piano

I

Violins II-III

IV

Violas

Cello

Bass and Organ Pedal

Камерные и фортепианные сочинения представляют поиски Айвза в области звука²². В фортепианных произведениях воплощены также главные философские концепции композитора. Он работал в жанрах фортепианной миниатюры (пьесы, этюды, эскизы, транскрипции) и сонаты.

Вершиной фортепианного творчества Айвза является *Вторая соната «Конкорд, Массачусетс, 1840–1860»* (1909–1915)²³. В ней композитор выразил свое отношение к ценностям жизни и понимание вечного. Источником вдохновения для сонаты и для «Эссе перед сонатой» была философия «конкордцев» — Р. Эмерсона, Н. Готорна, Г. Торо, Э. и Л. Олкоттов, именами которых он назвал четыре части. Каждая из них различна по облику и представляет свой самостоятельный микрокосм. Сам Айвз писал, что эта «группа из четырех пьес была названа сонатой из-за отсутствия более точного наименования»²⁴. Композитор не стремился дать музыкальные портреты своих кумиров или представить смысл их философских творений. Главным для него было передать дух трансцендента-

²¹ Хусатоник — название реки в Новой Англии, Стокбридж — название города.

²² В 1949–1952 годы Айвз написал ряд камерных произведений под названием «Звуковые пути».

²³ Вторая соната Айвза была первым произведением, изданным за счет средств автора в 1920 году.

²⁴ Ives C. *Essays Before a Sonata*. New York, 1970. P. XXV. См. также: Ives C. *Piano Sonata No 2 «Concord, Mass., 1840–1860»*. 2nd ed. New York, 1947. P. IV.

лизма, свое впечатление о деятелях Конкорда и отношение к ним. Так, в I части — «Эмерсон» он показал философа как первооткрывателя, пророка. Эмерсон был непревзойденным образцом для Айвза, а его учение стало основой взглядов для конкордцев.

Звуковой мир произведения соткан из множества цитат. В экспозиции сонатного аллегро I части Айвз включает тематические идеи, представляющие его кумиров в музыке — Л. ван Бетховена (тема судьбы из Пятой симфонии и мотив из сонаты op. 106 für Hammerklavier), тема BACH, начальный мотив из Второй фортепианной сонаты Й. Брамса (c-d-e-a), мелодии С. Фостера и гимны Л. Мейсона в главной партии:

Ч. Айвз. Вторая соната для фортепиано. I часть (главная партия)

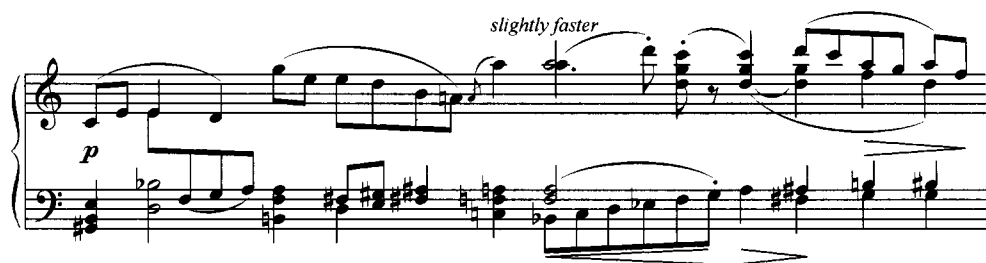


В побочной партии композитор представляет огромный философский мир, границы которого «расширялись путем открытия новых связей и потенций того, что уже было»²⁵.

Ч. Айвз. Вторая соната для фортепиано. I часть (побочная партия)



²⁵ Ives C. Essays Before a Sonata. P. 15.



Вместо разработки звучит эпизод импровизационного характера, олицетворяющий философскую поэзию Эмерсона и отображающий разнообразные стороны его личности и мышления. Здесь Айвз создает аллюзии на музыку Ф. Шопена, А. Скрябина, К. Дебюсси. Традиционной репризы нет. В конце части многослойный поток тем постепенно успокаивается, и в заключение появляется мелодия, составленная из свободного сочетания интонаций ВАСН (пример ранней алеаторики)²⁶.

Вторая часть «Готорн» — огромное скерцо.

Ч. Айвз. Вторая соната для фортепиано. II часть

²⁶ Эту мелодию, по замыслу автора, должен исполнять альт, флейта или какой-либо другой инструмент.

В «Готорне» Айвз хотел подчеркнуть «важность не того, что случается, но каким образом что-либо случается»²⁷. Форма II части близка сложной трехчастной концентрического типа, в которой используется прием монтажа. Крайние разделы скерцо насыщены фантастическими и танцевальными мотивами (в ритме регтайма), в середине цитируется мелодия гимна «Иисус, возлюбленный моей души».

Третья часть «Олкотты» носит элегический характер. Педагога, проповедника и философа Э. Олкотта Айвз характеризовал как «подлинного друга всех людей, единственного друга прогресса. В его гостеприимных мыслях находится место и для детей, и для нищих, и для безумцев, и для ученых»²⁸. Основная тема синтезирует в себе элементы хорала «Миссионерский гимн» Г. Цейнера и терцового хода из мотива судьбы Л. ван Бетховена. Здесь преобладает музыка гимнического характера.

В IV части под названием «Торо» автор воплощает мысль о единении человека с природой. Медитативный характер музыки подчеркивается и отсутствием тактовых черт. Рефрен рондо основан на мелодии песни С. Фостера. В «Торо» также слышны отзвуки I части, образующие интонационную арку между крайними частями цикла.

Ранние сочинения Айвза опирались преимущественно на традиции популярных и бытовых жанров и церковной музыки, а также европейской классики, следование которой было прочным и устойчивым на протяжении всего творчества композитора. Именно в синтезе традиций многообразных форм американской культурной жизни и европейской классической музыки Айвз нашел особое вдохновение и сумел создать свой собственный язык.

Важную роль в творчестве Айвза играет экспериментальное начало. Новации композитора в дальнейшем получили развитие во многих опытах авангардистов XX века. Его экспериментальные опусы не предназначались для публичного исполнения: они создавались для узкого круга друзей и единомышленников и являлись творческой лабораторией для выработки новых приемов в области высотной и ритмической организации музыки. Его оригинальные находки «оказались поистине провидческими, они получили развитие и сохранились в композиторском лексиконе вплоть до наших дней»²⁹.

Айвз создал ряд пьес, в которых гораздо раньше европейцев использовал техники композиции, характерные для послевоенного музыкального авангарда XX века. Стравинский отмечал, что Айвз «предвосхищал 60-е годы XX века в эпоху Дебюсси. Политональность; атональность; кластеры; звуковые ряды; наложение оркестров; эффект перспективы; микроинтервалы; случайность; статистический метод; техника перемещений; ритмическая пространственность, которая опережает авангард даже сейчас; звучащая порознь, грубо-шуточная, импровизационная музыка — всё это открытия Айвза, полвека назад запатентованные молчанием тогдашнего музыкального мира. Собственно говоря, Айвз принялся закусывать нынешним пирогом до того, как кто-нибудь еще успел сесть к

²⁷ Ives C. Essays Before a Sonata. P. 42.

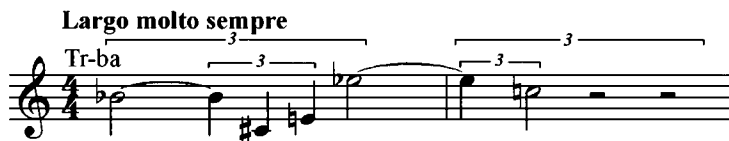
²⁸ Ibid. P. 45.

²⁹ Соколов А. Пространственная музыка // Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С. 463.

тому же столу»³⁰. Пьесы, в которых присутствуют все эти новшества, охватывают большой круг жанров: от религиозных хоровых до светских инструментальных сочинений. Предвосхищение Айвзом додекафонии и серийности наблюдается в использовании тем из неповторяющихся звуков и их ритмических преобразований — увеличения, уменьшения. Его музыка тяготеет «к свободной атональности, провозглашенной “второй венской школой”, но при этом не совпадает полностью с разработанными в ней принципами»³¹.

Одним из наиболее значимых камерных произведений Айвза является «Вопрос, оставшийся без ответа» (1906), который композитор назвал «космическим пейзажем». Здесь выражена основная философская идея автора, высказанная в предисловии к партитуре: «В чем смысл человеческого существования?» В соответствии с программой автор разделяет музыкантов на три группы и предлагает свой план расположения исполнителей в пространстве. Первая — струнный ансамбль, постоянно звучащий на *ppp*, — символ вечности, «молчания друидов, которые ничего не знают, ничего не видят, ничего не слышат»³². Вторая группа — солирующая труба с сурдиной, которая семь раз задает вечный вопрос (как и в Четвертой симфонии), исполняющая неизменную тему из неповторяющихся звуков на фоне трезвучия G-dur.

Ч. Айвз. «Вопрос, оставшийся без ответа» (тема трубы)



Третью группу составляет квартет флейт или других духовых, которые ищут ответ на вопрос. Их игра не скоординирована со струнными, большая роль принадлежит импровизационности. Здесь, как и во Второй сонате, проявляются элементы ансамблевой вариативности. В использовании трех различных стилизованных пластов в данной пьесе Айвз предвосхитил полистилистику и пространственную музыку, а в персонификации тембров и возможности сценической интерпретации — инструментальный театр второй половины XX века. Как пишет А. Соколов, «в этой пьесе дан точный музыкальный прогноз на весь XX век»³³.

Музыка Айвза представляет своеобразную «энциклопедию американской жизни». В первую очередь это относится к *песням*, которые явились живым откликом на многие события американской истории, став, таким образом, настоящим дневником композитора³⁴. Мы можем встретить здесь все, что волновало музыканта, сопровождало его жизнь: воспоминания юности, ностальгия по прошлому, лирика, образы природы, шаржи и карикатуры, звуковые экспери-

³⁰ Стравинский И. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова / Под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М., 1973. С. 79.

³¹ Конен В. Пути американской музыки. М., 1977. С. 332.

³² Ives C. Unanswered Question. New York, 1953.

³³ Соколов А. Пространственная музыка. С. 461.

³⁴ Айвз написал около 200 песен. Самым известным стал сборник «114 песен», изданный автором на собственные средства в 1921–1922 годах. Айвз разослал этот сборник в лучшие консерватории мира.

менты, отклики на философские и политические темы (в том числе на события Гражданской войны 1861–1865 годов, Первой мировой войны, политические памфлеты и т. д.). В своих вокальных сочинениях (как и в других жанрах) Айвз часто цитирует мелодии популярных патриотических песен, ревивалистских гимнов, религиозные напевы, марши, вальсы, ковбойские песни, госпелы, спичуэлы и уличные песенки, то есть все то, что символизирует саму американскую действительность прошлого и настоящего.

Первая группа песен представляет лирические миниатюры, созданные в разные периоды жизни. К ней относятся песни на тексты немецких и французских поэтов, а также друзей композитора — «В летних полях» (Г. Альмерс), «Элегия» (Л. Галле), «Листок лотоса» (Г. Гейне), «Осень» (Г. Твичел), «У реки» (Л. Лоури) и другие. Вторая группа песен связана с популярной музыкой Америки. В них Айвз создает небольшие жанровые сценки и цитирует любимые им мелодии гимнов, песен и танцев. Интересен и жанр философских высказываний в песнях «Эсхил и Софокл» (Лэндор), «Об антиподах» (Ч. Айвз), «Парацельс» (Р. Браунинг). Большое место в песнях Айвза принадлежит образам природы — это зарисовки с натуры, которые отличает «пространственность» звучания. Песня «Пруд» (Ч. Айвз) напоминает красочную восточную миниатюру. В каждой песне запечатлен какой-то важный момент бытия. Например, в «Безмятежности» (Дж. Уитьер) остигнательной мелодией в голосе на фоне покачивающихся, почти невесомых септаккордов автор выражает как бы остановившееся время.

Ч. Айвз. «Безмятежность» (начало)

O, Sab-bath rest of Gal-i-lee! O, calm of hills a-bove.

Where Je-sus knelt to share with Thee. the si-lence of e-ter-ni-ty

Значительное место занимают песни-плакаты на гражданскую тему (третья группа) — «Выборы» (Ч. Айвз), «Большинство» (Ч. Айвз), «Линкольн, великий гражданин» (Э. Мэркхэм), «Они — там!» (Ч. Айвз). Многие песни существуют в нескольких версиях — для хора с оркестром или голоса с фортепиано. В них используются многозвучия, свист, говор и выкрики. В песне «Большинство» встречаются двенадцатитоновые последования звуков. Айвз писал: «Мой план

здесь заключается в том, чтобы в каждой оркестровой партии, в различных ритмах были разбросаны все 12 звуков и чтобы каждый инструмент заканчивал свою фразу на двенадцатом звуке, [...] словно находя свою звезду»³⁵. В песне раннего периода «Цирковой оркестр» (Ч. Айвз, 1891) он гротескно цитирует мелодии гимнов, маршей и патриотических песен.

Один из ярких примеров синтеза различных традиций в творчестве Айвза — «Генерал Уильям Бут восходит на небо» для унисонного хора и оркестра на стихи поэта В. Линдси (1914). Имеется авторское переложение этого сочинения для голоса и фортепиано. Литературным источником послужила известная поэма о смерти У. Бута — основателя религиозного евангелического движения, после Первой мировой войны получившего название «Армия спасения». Большая роль в мероприятиях этой организации отводилась музыке. Часто во время религиозных собраний звучал духовой оркестр. Айвз, с иронией относившийся к фанатичному У. Буту, в своем хоре представляет его марширующим под аккомпанемент большого барабана и не замечающим ни самой жизни, ни верующих, которые его окружают. Диссонирующие аккорды фортепиано вызывают в памяти ранние эксперименты композитора конца XIX века, ритмические фигуры близки уличным маршам духовых оркестров.

Ч. Айвз. «Генерал Уильям Бут восходит на небо» (начало)

(marcato) *f* > > > > > *p*

Booth led bold-ly with his big bass drum. Are you washed in the

f *p*

mf *f*

blood of the Lamb? Are you washed in the blood of the Lamb, of the Lamb?

f

³⁵ Kirkpatrick J. A Temporary Mimeographed Catalogue of the Music: MSS and Related Materials of Charles Edwards Ives. New Haven, 1976. P. 126.

Контрастом этому маршу звучит вокальная линия хора, выросшая из цитируемой мелодии официального гимна «Армии спасения» — «Фонтан, полный крови» Л. Мейсона, трансформированного В. Линдси в текст «Умылись ли вы кровью агнца?» Последователи Бута получают различную стилистическую характеристику: здесь и мелодии в традициях шоу менестрелей, ритмы банджо и мелодии эстрадной песенки «Золотые туфельки». Айвз использует целотоновость в мелодии, а в фортепианной партии звучание параллельных септаккордов, типичных для песен менестрелей. Эти два чередующихся пласта представляют кадры реальности, как при монтаже в кино. Постепенно повествование становится более жестким и гротескным. Все смеются над У. Бутом — и святые, и грешники, и постепенно марш превращается в дикий танец. Но У. Бут слеп, он ничего не видит и продолжает маршировать. Это сочинение представляет одну из творческих вершин Ч. Айвза и служит примером романтической песни, образное содержание которой выросло из традиций музыкальной культуры США — популярных песен, церковной музыки и экспериментализма. Сила воздействия песни обусловлена необычным синтезом религиозных и социальных тем в содержании.

Принципы цитирования, коллажа и аллюзий сопровождали произведения Айвза на протяжении всей его жизни. Композитор включал темы других авторов в более, чем треть своих сочинений. По меткому наблюдению А. Ивашкина, Айвз первым «сумел показать, что не столько чистота традиций, сколько их порой причудливое соединение [разрядка автора. — С. С.], сплав и синтез характерны для профиля искусства Соединенных Штатов»³⁶.

Эстетические взгляды Айвза на искусство очень близки взглядам другого крупного новатора музыки XX века — А. Шёнберга. Любопытно, что после смерти Шёнберга в его архиве было обнаружено стихотворение, выражающее его благоговейное преклонение перед мужеством Айвза. Неслучайно И. Стравинский выразил интересную мысль, что из композиторов-современников Айвза только Шёнберг мог по достоинству оценить и понять его творения³⁷.

Проработав всю свою жизнь в страховом бизнесе, Айвз добился больших финансовых успехов и выступал как спонсор многих культурных акций в США и Европе. Он активно поддерживал деятельность музыкальных обществ, особенно Панамериканскую ассоциацию композиторов, «Новую музыку» и фестивали современного искусства. Айвз очень дорожил дружбой с близкими ему по духу музыкантами. О богатстве и щедрости души композитора вспоминают его ученики — Г. Кауэлл и Л. Харрисон³⁸. Представляет интерес и публицистическая деятельность Айвза, посвятившего ряд статей вопросам музыкальной эстетики, социальной и политической жизни, государственного устройства, проблемам экономического и культурного прогресса. Высказанные Айвзом идеи позднее были развиты деятелями культуры США. Таким образом, Айвз, формально не создав

³⁶ Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. С. 85.

³⁷ См. об этом: Павлишин С. Чарльз Айвз. М., 1979. С. 136.

³⁸ Харрисон вырос на музыке Айвза, и этот факт во многом определил его творческую судьбу. Начиная с 1936 года, Харрисон постоянно исполнял оркестровые и вокальные произведения Айвза как дирижер. К тому же Харрисон был постоянным корреспондентом газеты New York Herald Tribune и часто писал статьи о музыке Айвза. После успешного исполнения Третьей симфонии в концертах «Новой музыки» Айвз был удостоен премии Пулитцера. В этот момент Харрисон был болен и Айвз послал ему письмо и чек на половину своей премии за любезную помощь в работе общества «Новая музыка» и исполнении симфонии в знак теплой дружбы и признательности. См. об этом: Miller M., Lieberman F. Lou Harrison. Composing a World. New York, 1998. P. 33–37.

национальной композиторской школы, способствовал сложению ее основ, что было осознано многими американскими композиторами и музыковедами XX века (Г. Кауэлл, А. Копланд, В. Томсон, Р. Харрис, Дж. Крам и др.). Из них наиболее последовательным пропагандистом творчества Айвза стал Кауэлл — автор первой монографии о замечательном американском композиторе³⁹, а затем Н. Слонимский, Л. Харрисон и Д. Киркпатрик.

Чарлз Айвз — подлинный национальный художник США, который стоит в одном ряду с замечательными писателями и поэтами Америки — У. Уитменом, М. Твенном, Дж. Лондоном. Айвз отразил в своем творчестве историю, впечатления жизни, музыкальный быт и духовный мир американского народа, представив хронику событий действительности и «культурную модель нашей эпохи»⁴⁰. А. Копланд заметил, что Айвз оказался первым, кто «связал музыку, которую он писал, с образом жизни, которую он знал»⁴¹. М. Грэм сказала: «Ни один художник не идет впереди своего времени — он просто современен — это другие отстают»⁴². Это в большей степени, чем к кому-нибудь другому, относится к Ч. Айвзу.

4.2. КАРЛ РАГГЛС (1876–1971)

Карл Рагглс, как и Айвз, был поборником нового искусства и отвергал всякого рода академизм. Рагглс встретился с Айвзом в обществе «Новая музыка» в 1927 году; оба были уже в зрелом возрасте. Музыканты быстро подружились, сохранив самые теплые отношения до конца жизни. Они были близки друг другу по духу и имели много общего: Рагглс и Айвз родом из Новой Англии, их предки прибыли в США в XVII веке и придерживались демократических взглядов, оба композитора были воспитаны в традициях Новоанглийской школы и получили исключительно американское образование, хотя их педагогами были музыканты, учившиеся в Германии. Кроме того, большое влияние и на Рагглса, и на Айвза оказали философы-трансценденталисты, также связанные с Новой Англией.

Поначалу сочинения Рагглса исполнялись редко, но вскоре он стал заниматься живописью, педагогической, музыкально-общественной и дирижерской деятельностью и приобрел известность как композитор, дирижер и живописец. Рагглс писал атональную музыку в то время, когда в США подобный язык еще не был разработан, да и в Европе казался очень смелым. Рагглс искал свободы от строгого пуританизма, дух которого все еще витал в Новой Англии. Дж. Кейдж отмечал философскую и экспрессионистскую манеру высказывания музыкальных мыслей Рагглса, которого, как и Айвза, ставили в один ряд с Арнольдом Шёнбергом.

В музеях изобразительного искусства в Детройте, Чикаго, Нью-Йорке и других городах, где сейчас хранятся картины Рагглса, устраивались выставки его работ и концерты из его музыкальных произведений. В почетной книге Детройтского музея искусств сохранилась запись: «Рагглс передает в живописи не

³⁹ Cowell H., Cowell S. Charles Ives and His Music. New York, 1955.

⁴⁰ Perry R. Charles Ives and the American Mind. Kent, 1974.

⁴¹ Copland A. A Businessman Who Wrote Music on Sundays. P. 33.

⁴² Из лекции Дж. Папаставру в Московской консерватории в июне 1974 года.

только высоко развитое чувство стиля, но и интересное творческое мышление»⁴³. Композитор был дружен с художниками Джорджией О'Киф, Джексоном Поллоком, Робертом Фростом и особенно с Рокуэллом Кентом, который всегда присутствовал на выставках и музыкальных вечерах Рагглса. Он очень любил живопись и часто уезжал на Ямайку, где полностью отдавался своему любимому делу. В 1930-е годы он проявил интерес к экспериментам в живописи, что нашло отражение и в его музыке.

Карл Рагглс родился недалеко от Бостона в небольшом городке Мерион (штат Массачусетс) 11 марта 1876 года в семье потомственных китобоев англосаксонского происхождения. По воспоминаниям Рагглса, обстановка в семье была музыкальной. Мать участвовала в церковном хоре и часто устраивала домашние концерты, на которых она пела, аккомпанируя себе на фортепиано, отец иногда подыгрывал на барабане, а юный Карл изображал скрипача. Из окна дома открывалась изумительная картина моря, производившая на мальчика глубокое впечатление и вызывавшая ощущение неохватности и таинственности бытия. Бакенщик маяка, находившегося рядом с домом Рагглсов, был другом семьи и хорошо владел скрипкой; вскоре он начал обучать Карла музыке. Уже после нескольких уроков мальчик стал выступать для путешественников, останавливавшихся в городе. Среди гостей были и известные люди: однажды Карл играл для президента С. Кливленда и исполнил дуэт с его женой.

Профессиональное музыкальное образование Рагглс получил в Гарвардском университете под руководством Джона Пейна. С 1907 года он преподавал в консерватории в Уинтоне (Миннесота), с 1921 участвовал в проектах Международной гильдии, а с 1928 — Панамериканской ассоциации композиторов. 4 февраля 1923 года в концерте Международной гильдии в Нью-Йорке Рагглс руководил первым в США исполнением «Лунного Пьеро» А. Шёнберга. Рагглс был увлечен музыкой великого австрийца и считал, что «Лунный Пьеро» оказал на него влияние. Критики также отмечали некоторое сходство музыки Рагглса и Шёнберга.

Творческое наследие композитора невелико. Им создано всего 10 опусов, преимущественно для оркестра. Несмотря на то, что его произведения нередко имеют поэтические названия и эпитафьи, они непрограммны. Эмоциональный тонус сочинений характеризуется напряженностью, близкой по духу экспрессионизму. Рагглс широко использовал полифонические техники, сложные метро-ритмические построения (нерегулярный ритм и переменный метр) и диссонантную гармонию. Он любил, сидя за фортепиано, конструировать различные созвучия и исследовать их фонизм. В то же время в его сочинениях важную роль играет мелодическое развитие. Форма в творчестве Рагглса наследует классико-романтическим традициям и строится свободно наподобие рапсодии или баллады.

Одним из ранних сочинений Рагглса была песня «Игрушки» на собственный текст для голоса и фортепиано (1919), посвященная его сыну Михе. Уже в этом опусе проявляются основные черты композиторского стиля — свобода диссонанса и нерегулярность метра и ритма. Мелодия песни насыщена скачками на увеличенную октаву, большую септиму и малую нону. «Игрушки» были исполнены в третьем концерте сезона Международной гильдии в 1923 году вместе с

⁴³ Ziffirin M. Carl Ruggles: Composer, Painter and Storyteller. Urbana, 1994. P. 195.

пьесой Э. Вареза «Гиперпризма». Среди других ранних опусов выделяется цикл для меццо-сопрано и камерного оркестра «Глас вопиющего в пустыне», состоящий из трех песен: «Утренняя разлука» на стихи Р. Браунинга, «Ясная полночь» на стихи Ч. Мельтцера и «Мой сын» на стихи У. Уитмена. В этом цикле отразился интерес композитора к американской поэзии. Премьера сочинения состоялась в 1924 году на одном из концертов гильдии.

С 1907 по 1912 год Рагглс работал симфоническим и с 1912 по 1918 — оперным дирижером в городе Винона (штат Миннесота). Благодаря этой работе он познакомился с лучшими образцами мировой классики. В этот период у композитора возник замысел оперы «Затонувший колокол» по драме Г. Гауптмана⁴⁴. Рагглс вел переговоры с администрацией «Метрополитен-опера» по поводу постановки, но сочинение так и осталось незавершенным. Отдельные сохранившиеся наброски, по мнению Лу Харрисона, перекликаются с «Песнями Гурре» Шёнберга. Эскизы свидетельствуют, что Рагглс, начинавший свой творческий путь как последователь Й. Брамса, испытал влияние стилей К. Дебюсси и раннего А. Шёнберга⁴⁵.

Первое оркестровое сочинение Рагглса — «Люди и ангелы» для шести труб с сурдинами было исполнено в 1922 году в концерте Международной гильдии композиторов под руководством А. Тосканини, а двумя годами позже — на фестивале современной музыки в Венеции. В 1949 году автор сделал редакцию этой пьесы для струнных и медных духовых инструментов, назвав ее «Ангелы» и посвятив двум членам Международной гильдии — Ч. Сигеру и Д. Рудьяру, которые после премьеры сочинения к большому удовольствию композитора устроили творческую дискуссию по теоретическим вопросам. Рагглс любил обсуждать проблемы современной музыки со своими друзьями и в первую очередь — с Сигером. В «Ангелах» проявляется свойственное стилю автора сочетание диссонантной гармонии и контрапунктической техники, образующее «диссонантный контрапункт», по определению К. Гэнна⁴⁶. Средний, весьма сложный по фактуре раздел пьесы характеризуется частым и плотным наложением секунд и септим. Рагглс написал пьесу для однородных по тембру инструментов. Помимо него такую инструментовку использовали Айвз в «Вопросе, оставшемся без ответа» (4 духовых инструмента) и Риггер в «Сонорном этюде» (10 скрипок).

В 1920–1930-е годы Рагглс пишет оркестровые произведения, тесно связанные с английской и американской поэзией: «Люди и горы» (1924), «Порталы» (1926) и «Солнечный путь» (1925–1931)⁴⁷.

Название «Люди и горы» заимствовано из стихотворения У. Блейка, посвященного американской войне за независимость: «Большие дела свершаются тогда, когда люди и горы встречаются». На создание пьесы композитора вдохновил суровый пейзаж Новой Англии. Все три части опуса имеют подзаголовки. В центре цикла — пьеса «Сирень» (звучат только струнные), воплощающая лирический образ стихотворения У. Уитмена «Когда сирень отцвела». В ней Рагглс проявляет мастерство контрапунктической техники.

⁴⁴ К этому же сюжету обращался и М. Равель.

⁴⁵ См. об этом: Harrison L. About Ruggles. Section Four of a Book on Ruggles. New York, 1946. P. 7.

⁴⁶ Gann K. American Music in the Twentieth Century. New York, 1997. P. 27–29.

⁴⁷ Другой вариант перевода — «Ступающий по солнцу».

II. LILACS

With deep feeling

Violin I

Violin II

Violas

Cellos

Basses

Обрамляют пьесу I часть — «Люди» для семи валторн и оркестра, и III часть — «Марширующие горы» для симфонического оркестра.

«Люди и горы» — небольшой по объему цикл: I часть занимает 29 тактов, II — 30, III — 42. Сочинение характеризуется плотностью фактуры, диссонантной гармонией и нерегулярной ритмикой. В эпической I части — рапсодии декламационного характера — 3 речитативных эпизода, разных по инструментовке, но одинаково насыщенных остро диссонансирующими созвучиями. В целом звуковая атмосфера пьесы «Люди» имеет некоторое сходство с оркестровыми сочинениями Скрябина.

III часть цикла служит ярким примером обращения к жанру марша на основе нерегулярной метроритмики. Тема марша основана на 12 неповторяющихся звуках. При последнем проведении, в момент кульминации она звучит на фоне мотива судьбы из Пятой симфонии Бетховена⁴⁸. Примечательно, что ритмическая формула темы судьбы по азбуке Морзе обозначала латинскую букву V, символизирующую победу. Героические образы были особенно актуальны в американском искусстве в период мировых войн.

После премьеры пьесы «Люди и горы» критик Л. Гилман, воздав должное оригинальности сочинения, писал, что Раггелс — «типичный представитель Новой Англии, родственник по духу У. Блейку с его рапсодической фантазией, пронзительностью и необычайной простотой»⁴⁹. Другой критик, П. Розенфельд, в своей рецензии отмечал «огромную жизненную силу музыки Раггелса»⁵⁰.

⁴⁸ Отметим, что этот же мотив, наряду с другими темами Л. ван Бетховена, И. С. Баха, Й. Брамса, С. Фостера процитировал в своей Второй фортепианной сонате Ч. Айвз.

⁴⁹ Цит. по: Ziffirin M. Carl Ruggles: Composer, Painter and Storyteller. P. 97–98.

⁵⁰ Rosenfeld P. [Untitled] // The Dial. 1925. February. P. 171.

III. MARCHING MOUNTAINS

Maestoso, con Moto (♩ = 80)

Piccolo
 Flutes I, II
 Oboes
 English Horn
 Clarinets in B♭
 Bass Clarinet
 Bassoons I, II
 Contra Bassoon
 Horns in F I, II
 Trumpets in B♭ I, II, III
 Trombones I, II
 Tuba
 Tympani
 Cymbal
 Tenor Drum
 Bass Drum
 Piano

The first system of the score includes parts for Piccolo, Flutes I, II, Oboes, English Horn, Clarinets in B♭, Bass Clarinet, Bassoons I, II, Contra Bassoon, Horns in F I, II, Trumpets in B♭ I, II, III, Trombones I, II, Tuba, Tympani, Cymbal, Tenor Drum, Bass Drum, and Piano. The tempo is Maestoso, con Moto (♩ = 80). The score is divided into measures 2, 3, and 4. Dynamics include *piu f* and *f*. The Tenor Drum and Bass Drum parts are marked with *Hard sticks*.

Maestoso, con moto (♩ = 80)

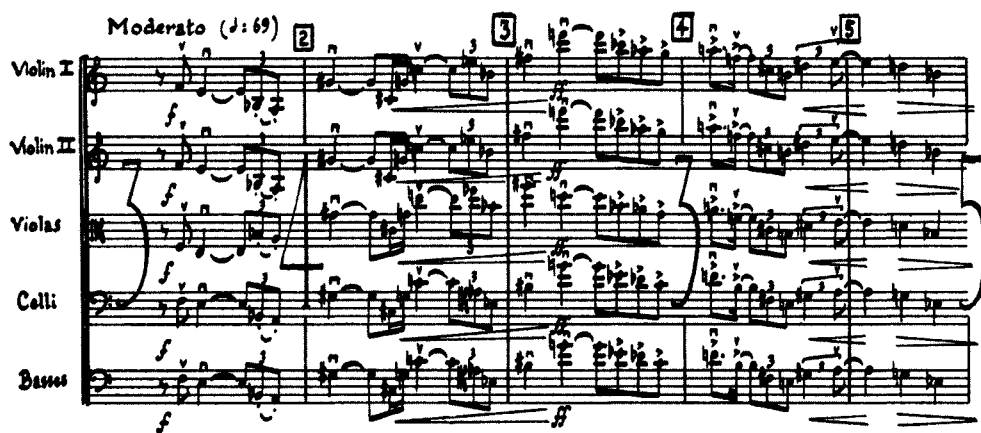
Violin I
 Violin II
 Viola
 Cello
 Basses

The second system of the score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Basses. The tempo is Maestoso, con moto (♩ = 80). The score is divided into measures 2, 3, and 4. Dynamics include *f*.

Пьеса «Порталы» для струнного оркестра была вдохновлена поэзией У. Уитмена — одного из любимых и близких по духу художников Раггlsa. В период работы над «Порталами», композитор получил стипендию от скульптора Х. Бингхем, которой Раггls и посвятил это произведение. Премьера состоялась в Нью-Йорке 24 января 1926 года. По желанию публики сочинение было исполнено дважды. На концерте присутствовали Ч. Сигер и Г. Кауэлл, отметивший особый интерес Раггlsa к контрапунктической технике и линейному типу фактуры. В одной из рецензий были выделены такие особенности стиля Раггlsa, как «преобладание мелодического развития при диссонантном типе мелодии и использовании неповторяющихся тонов»⁵¹.

В качестве эпиграфа к пьесе композитор взял строку «Кто же те, кто стремятся и идут в неизвестное?» Сам автор назвал «Порталы» «стихотворением в прозе в форме рапсодических вариаций»⁵², подчеркивая свободу построения композиции. Как и в предыдущей пьесе, здесь есть последовательности из неповторяющихся звуков, которые затем делятся на сегменты и образуют плотную полифоническую ткань. «Мне кажется, что это лучшее из того, что я когда-либо создал, — писал Раггls жене в письме 1926 года. — Здесь я использую новый метод композиции — мелодии из неповторяющихся нот, и Сигер сказал, что это очень верный путь»⁵³. По характеру «Порталы» близки медленной части цикла «Люди и горы», но они более сложны и разнообразны по гармонии и фактуре.

К. Раггls. «Порталы» (начало)



Заключительный аккорд пьесы представляет собой свернутый по вертикали двенадцатитоновый ряд.

⁵¹ Цит. по: Kirkpatrick J. The Evolution of Carl Ruggles: A Chronicle Largely in His Own Words // Perspectives of New Music. 1968. № 6 (2). P. 147.

⁵² Цит. по: Ziffirin M. Carl Ruggles: Composer, Painter and Storyteller. P. 103.

⁵³ Ibid.

The image shows a page of a musical score for the piece «Солнечный путь» (Sun's Path) by K. Raggles, measures 72 through 75. The score is written for a large orchestra, with staves for Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Violas (Vlas.), Cellos (Vc.), and Contrabass (C.B.). The time signature changes from 3/4 to 4/4 at measure 73 and back to 3/4 at measure 75. The tempo marking «Molto rit...» (Very slow) appears above measures 74 and 75. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The notation includes various musical symbols like beams, slurs, and accents. The page number 193 is in the top right corner, and the title «Порталы» (Portals) is at the top center.

«Солнечный путь» для большого оркестра — одно из самых крупных сочинений Раггса. Его название связано со строкой из стихотворения Р. Браунинга, посвященного П. Б. Шелли: «Солнечный путь, Свет и Жизнь быть твоей навсегда». В этом произведении соединяются основные композиционные приемы Раггса: диссонантный контрапункт, богатый и сложный ритм, широкое ме-

лодическое развитие, линейный тип фактуры. Г. Кауэлл и другие музыканты прилагали усилия для исполнения этого опуса, но премьера «Солнечного пути» состоялась за пределами США: она с успехом прошла в Париже в 1932 году (дирижер — Н. Слонимский). В Америке же произведение впервые прозвучало лишь в 1966 году.

После «Солнечного пути» Рагглс написал немного: он работал над своими сочинениями подолгу, тщательно отшлифовывая все детали. В 1940 году он завершил «Полифоническую композицию» для трех фортепиано, в 1945 — четыре хорала для фортепиано под названием «Воспоминания» и «Органум» для оркестра, с успехом исполненный Нью-Йоркским симфоническим оркестром под управлением Л. Стоковского в 1949 году.

В 1937 году Рагглс был приглашен на музыкальный факультет университета Майами (штат Огайо), где преподавал до 1943 года. Он вел курс композиции, хотя неоднократно повторял, что сочинению музыки научить невозможно. Рагглс предпочитал преподаванию дирижерскую деятельность и часто исполнял произведения как американских, так и европейских композиторов. В 1954 году Рагглс стал членом Национального института искусств и литературы.

На протяжении нескольких десятилетий Рагглс был тесно связан с деятельностью Международной гильдии композиторов, возглавляемой Э. Варезом и общества «Новая музыка» под руководством Г. Кауэлла, а также был вице-президентом Панамериканской ассоциации композиторов. В последние годы жизни Рагглс занимался исполнительской и педагогической деятельностью и живописью.

4.3. УОЛЛИНГФОРД РИГГЕР (1885–1961)

Уоллингфорд Риггер развивал художественно-эстетические принципы «Американской пятерки» и экспериментировал в области додекафонии и сонорики, выдвинув ряд новых творческих идей. Риггер занимался композиторской, дирижерской и педагогической деятельностью, написав около 700 произведений, в том числе 4 симфонии (1944–1956), несколько балетов, джазовые и хоровые сочинения. Но главное место в его творчестве занимала работа в области современного танца.

Риггер родился в Олбани (штат Джорджия) в семье музыкантов. Отец учил его игре на скрипке, мать — на фортепиано; затем юноша продолжил музыкальное образование в Нью-Йорке. С 1907 года Риггер совершенствовался в Высшей школе музыки в Берлине по композиции и игре на виолончели. С 1915 по 1917 год он дирижировал симфоническим и театральным оркестрами в Берлине и других городах Германии. По возвращении в США (1917) Риггер преподавал в различных колледжах и университетах, в том числе в Нью-Йорке, и выступал как исполнитель. В 1920-е годы он участвовал в деятельности нескольких музыкальных обществ, в концертах которых звучали его сочинения: Фортепианное трио (1919–1920), Три канона для квартета деревянных духовых (1931), «Дихотомия» для камерного оркестра (1931–1932), Трио для арфы, флейты и виолончели, известное под названием Дивертисмент (1933), «Кипучие ритмы» (1933), написанные по заказу известной американской танцовщицы Марты Грэм.

С 1920-х годов Риггер начал экспериментировать в области сонорики. Вместе с Г. Кауэллом и Л. Терменом он создавал электроинструменты, и на одном из них — электровиолончели играл сам. Когда Риггер принес в издательство рукопись пьесы «Каприччио» для десяти скрипок или других одинаковых инструментов, позднее переименованную в «Сонорный этюд» (1926–1927), сотрудники были шокированы, увидев в нотах сплошные диссонансы. В качестве рефрена в этюде использован аккорд, включающий звуки тонического и доминантового трезвучий с прилегающими к ним секундами.

Риггер был плодовитым композитором и работал в разных жанрах — от симфонических до камерно-инструментальных и вокальных. В 1930-е годы в его творчестве главное место занимали балет и танцевальные пьесы. Риггер сотрудничал с тремя наиболее радикально настроенными хореографами и танцовщицами США — М. Грэм, Д. Хэмфри и Х. Хольм. Среди произведений Риггера тех лет — «Вакханалия» (1931), «Кипучие ритмы» и «Пробуждение» (1933), трилогия «Театральная пьеса», «Красные огни» и «Новый танец» (1934–1936), «Крик» (1935), «Тенденция» (1935–1937), «Хроника» (1936), «Кандид» (1937), «Случай из истории N...» (1937), «Троянская война» (1938), «Балет машин» (1938), «Прогресс колонистов» (1941) и др. В этих композициях отразилась история развития абстрактного танца в США и были заложены основы будущего танцевального театра. Кроме трех названных танцовщиц, Риггер также писал музыку для Ч. Вайдмана, А. Соколовой, Э. Тамирис, С. Жерар и других.

Риггер заинтересовался танцем-модерн после посещения сольного выступления М. Грэм в 1928 году. Ее программа произвела на него сильное впечатление, и он пошел за кулисы поздравить танцовщицу. В то время Риггер был известен в нью-йоркских кругах как композитор-модернист. В 1930 году, познакомившись с сочинениями Риггера, Грэм попросила написать музыку к ее танцу «Вакханалия». Так началась работа композитора в области танцевального искусства, которой он посвятил много сил и энергии. По мнению Грэм, корни современного американского танца следует искать в таких популярных жанрах, как водевиль и немое кино, а также в новой пластике А. Дункан⁵⁴. В 1930-е годы в США возникло сразу несколько балетных трупп, сосредоточившихся исключительно на танце-модерн, в том числе «Американский балет», созданный в 1933 году при значительном содействии русских танцовщиков и балетмейстеров — М. Фокина, Л. Мясина и Дж. Баланчина.

Сотрудничеству авангардных танцовщиков и музыкантов способствовала Панамериканская ассоциация композиторов. Так, на концерте 5 января 1932 года М. Грэм и Ч. Вайдман выступили в сопровождении камерного оркестра под управлением А. Вайса. В программе были «Вакханалия» У. Риггера, «Первобытные гимны» Э. Вилла-Лобоса, «Примитивные мистерии» Л. Хорста, «Рабочий танец» и «Спортивный танец» Г. Кауэлла, «Конфликтные этюды» Д. Рудьяра. Во втором концерте, прошедшем в 1934 году, наряду с уже фигурировавшими в первом концерте сочинениями Вилла-Лобоса и Хорста, были представлены новые композиции: «Четыре обычных темперамента» Г. Кауэлла, «Интегралы» Вареза, «Пруд» и «Хэллоуин» Ч. Айвза и «Кипучие ритмы» У. Риггера.

⁵⁴ McDonnagh D. Martha Graham. A Biography. New York, 1973. P. 23.

Премьера «Вакханалии» в исполнении М. Грэм и Танцевального репертуарного театра состоялась 2 февраля 1931 года. Успех был таким, что композицию пришлось повторить. Один из критиков писал: «Виртуозное в техническом отношении исполнение труппой Грэм “Вакханалии, или Дионисийских священных обрядов” привело публику в полный восторг»⁵⁵. Пьеса Риггера вызвала интерес своим оригинальными ритмическими и гармоническими находками: на всем ее протяжении варьируются и смещаются акценты и преобладают септаккорды, секундовые созвучия и кластеры, движущиеся по хроматическому ряду. После нескольких успешных показов в Нью-Йорке «Вакханалия» была представлена в других городах США и Канады.

Свое отношение к работе в области танца Риггер высказал в статье «Я починаю для современного танца»: «Моя главная цель — создать музыку для танца, способную стать самостоятельным сочинением»⁵⁶. «Музыка и танец были для меня одинаково ценны и важны. Танец как средство интерпретации музыки и музыка как решение ритма и настроения танца должны тесно сливаться в органичном единстве; не одна только музыка и не одна только хореография, и не сумма того и другого, но нечто качественно новое»⁵⁷. Такой взгляд Риггера был во многом определен влиянием творчества И. Стравинского.

В 1937 году Риггер и Грэм создали балет «Хроника», в котором отразились события гражданской войны в Испании, хотя оба художника избегали в своем творчестве политической тематики. В комментариях к «Хронике» композитор писал: «Мы не пытались показать реальные события войны. Балет представляет собой серию из четырех пророческих прелюдий войны; мы передаем опустошение духа, которое оставила война после себя»⁵⁸. Некоторые темы из балета Риггер позднее использовал в Четвертой симфонии (1956–1957).

Продолжая работать в области современного танца, Риггер написал ряд произведений в содружестве с Д. Хэмфри. Наиболее популярным из них стала трилогия «Театральная пьеса», «Красные огни» и «Новый танец», впервые исполненная в Нью-Йорке в 1935 году. Две последние пьесы удержались в репертуаре танцевальных трупп вплоть до сегодняшнего дня. В «Новом танце» Риггер предложил оригинальное ритмическое решение: его музыка основана на асимметричном сочетании ритмов румбы и конга, что связано с замыслом композиции. Хэмфри, занимаясь постановкой «Нового танца», по ее словам, хотела «раскрыть мир через [...] современное братство человечества»⁵⁹. На протяжении спектакля танцоры постепенно объединялись в большие группы и в конце произведения исполняли общий хороводный танец. В финальной сцене несколько групп в форме пирамиды кружились в разных направлениях в сопровождении полиритмических фигур.

На основе своих танцевальных композиций Риггер писал сюиты для большого оркестра, а также использовал темы из балетов в симфонических произведениях, например, из «Хроники» — во II части Четвертой симфонии (1956–1957), из «Красных огней» — в Третьей симфонии (1947) и Фортепианном квинтете (1931).

⁵⁵ Martin J. Bacchanalia // The New York Times. 1931. February 8.

⁵⁶ Riegger W. I Compose for Modern Dance // Dance. 1937. № 3. P. 12.

⁵⁷ Riegger W. Synthesizing Music and the Dance // Dance Observer. 1934. № 1. P. 85.

⁵⁸ Программа концерта от 7 мая 1937 года. Архив Риггера в Нью-Йоркской публичной библиотеке.

⁵⁹ Архив Д. Хэмфри в Нью-Йоркской публичной библиотеке. М 25–1, файл 63.

Третьей представительницей современного танца, с которой сотрудничал Риггер, была Х. Хольм. Главной их совместной работой стал балет «Тенденция» (1937) — масштабное произведение для семи солистов и кордебалета из тридцати танцовщиков. Авторы ставили своей целью передать «суматошную энергию бессмысленных действий и столкновений, в которых обесценивались или искажались жизненные силы, что привело к их окончательному распаду»⁶⁰. Риггер использовал здесь новый и смелый по тем временам прием коллажа: он включил в музыку балета записи фрагментов из «Ионизации» и «Октандра» Э. Вареза.

Из оркестровых произведений Риггера выделяются «Дихотомия» и Третья симфония (1947), которую Кауэлл называл главным сочинением Риггера для оркестра. В «Дихотомии» композитор обратился к додекафонной и серийной технике. Он использовал два ряда: первый включал 11 неповторяющихся звуков, второй — 13, 10 из которых не повторялись. На серийные принципы Риггер опирался и в Третьей симфонии. Тема главной партии I части представляет собой двенадцатитоновую серию; в теме побочной партии ее сегменты образуют созвучия, исполняемые струнными инструментами. Додекафонную серию Риггер систематически не применяет, и в целом его метод более всего похож на технику рядов. В основе II части лежит серия из 9-ти звуков, интонационно родственная мелодии из балета «Красные огни». В III и IV частях Риггер отдает дань уважения полифоническим формам: фугато в среднем разделе скерцо, пассакалии и в фуге в финале. Отдельные полифонические приемы композитор использовал и в других частях симфонии. Сочинение было высоко оценено критиками как значительный вклад в американскую инструментальную музыку.

Риггер проявил интерес к додекафонии еще в 1932 году. Его путь к додекафонии, как и путь других американских композиторов, шел через постепенное усложнение гармонии. После 1950-х годов, почти одновременно с кризисом европейского авангарда, увлечение серийностью в творчестве Риггера постепенно угасло.

4.4. ДЖОН БЕККЕР (1886–1961)

Джона Беккера критики называют «забытым человеком» американского модернизма. Беккер был энтузиастом и пропагандистом современной музыки на Среднем Западе. Он регулярно выступал с лекциями, организовывал концерты авангардной музыки США. В 1935 году Беккер стал директором Музыкального проекта штата Миннесота в рамках программы «Нового курса» Т. Рузвельта. В городе Сент-Пол под его руководством прошел «Концерт ультрамодернистской музыки», в котором прозвучали сочинения всех членов «пятерки»: «Полифоника» Г. Кауэлла, «Ночь» Ч. Айвза, Скерцо У. Риггера, «Сирень» К. Раггlsa и его собственное сочинение «Концерт-арабеска». На организованных Беккером концертах новая музыка американских композиторов впервые исполнялась в этом регионе США.

Джон Беккер родился в городе Хендерсон (штат Кентукки) в немецко-американской семье, которую отличал огромный интерес к литературе и музыке.

⁶⁰ Программа к концерту от 29 декабря 1937 года. Архив Нью-Йоркской публичной библиотеки.

Музыкальное образование юноша получил в консерваториях Цинциннати и Чикаго, диссертацию на тему «Сравнительное изучение литературы и музыки Германии романтического периода» защитил в консерватории Милуоки. После завершения учебы Беккер преподавал в разных штатах (Огайо, Техас, Индиана, Миннесота), с 1918 года работал в католических учебных заведениях, писал музыкально-критические статьи. В 1950-е годы преподавал в музыкальном колледже Чикаго вслед за Э. Кшенеком, который был его другом и соратником.

Занимаясь преподаванием, Беккер отдавал много сил и энергии реорганизации учебного процесса, дополняя уже существующие программы и создавая новые курсы. Так, для Колледжа Святого Фомы в Миннесоте он подготовил программы по курсам: «Искусство и цивилизация», «Сравнительное изучение искусств», «Музыкальная эстетика», «Критика». Эти материалы были опубликованы в виде статей в нескольких журналах⁶¹. Айвз высоко ценил и поддерживал разработки Беккера в области педагогики. Выступая за введение новых программ в план музыкального образования католического колледжа, Беккер подчеркивал, что именно они будут способствовать «глубокому созерцанию красоты и постижению ее связи с Богом, которое приблизит человека к его творцу»⁶². Разъяснив суть образовательных программ в своих статьях, Беккер сумел склонить на свою сторону общественное мнение и осуществить свои замыслы.

Беккер был одним из редакторов журнала «Новая музыка» и написал ряд статей о творчестве Кауэлла, Айвза, Раггелса и Риггера. Журналистская и критическая деятельность Беккера носила пропагандистский характер: он был борцом за новые идеи и тенденции в искусстве. Композитор так сформулировал свое кредо: «Законы существуют преимущественно для эпигонов и подражателей, а творческие личности создают свои законы творчества»⁶³.

Беккер был дружен с поэтом Э. Паундом. Будучи близким ему по романтическому духу, Беккер создал ряд вокальных произведений на стихи известного китайского поэта VII века Ли Бо в переводе Паунда, среди них — «Разлука на реке Кианг» и «Прощание с другом» (1927).

Важным событием в жизни Беккера была его встреча с Кауэллом, состоявшаяся с 1927 году. Их связывала тесная и долгая дружба. Общение с Кауэллом направляло путь композиторского развития Беккера. Духовное родство сближало его с Айвзом, который считал Беккера оплотом в борьбе за утверждение модернистских тенденций в музыке. Оба художника испытывали взаимное восхищение и интерес к творчеству друг друга. Кроме того, их объединяли борьба за утверждение радикальных тенденций в музыке и преданность своей подвижнической работе. Беккер всячески содействовал исполнению сочинений Айвза.

Еще одна сфера деятельности Беккера — его работа над музыкальным репертуаром церковных (католических) богослужений. Он считал, что американская духовная музыка должна обрести новое дыхание, обратившись к музыке Дж. Палестрины и других европейских композиторов XVI века. Его увлечение старинной музыкой отразилось в «Missa Symphonica» (1933), где он в условиях

⁶¹ *Becker J.* Fine Arts at St. Thomas // Northwest Musical Herald. 1930. September; *Becker J.* Must Culture Be Forever Excluded from Our American Colleges? // Minnesota Parent Teacher. 1931. March; *Becker J.* Fine Arts and the Soul of America // Northwest Musical Herald. 1930. November.

⁶² *Becker J.* Music Education // Religious Education. XXV. 1930. November. P. 7.

⁶³ American Composers on American Music / Ed. by H. Cowell. Stanford, 1933. P. 190.

атональности воссоздает некоторые особенности палестриновского стиля. В 1952 году Беккер как представитель США был приглашен в Ватикан для участия в Первом Международном конгрессе католических артистов.

В 1920-е годы Беккер написал ряд фортепианных пьес и симфонических поэм. В этот же период у него возник интерес к ориентализму, проявившийся в «Кавказских эскизах» (1920), «Китайских миниатюрах» (1926), «Поэме ухода в небытие» (1926). Сочинения, созданные Беккером в период работы в колледже Святого Фомы в 1929–1933 годах (период Великой депрессии), являются наиболее смелыми и новаторскими опусами композитора. Среди них — «Симфония-бревис» (1929), пьеса «Абонго» для 13-ти ударных (1932), в которой предвосхищается репетитивная техника, «Танцевальная фигура» на стихи Э. Паунда для голоса, танцовщиков и оркестра (1932), «Пасторальный концерт» для двух флейт и оркестра (1933), в которой имитируется щебет птиц штата Миннесоты, Концерт для валторны с оркестром и «Шутка-пародия» для джаз-бэнда (1933). В 1930 году Беккер начал работу над новым музыкально-сценическим произведением по драме Л. Андреева «Жизнь человека: Сценическая пьеса № 4» для оркестра, драматического актера, цветового освещения и танцевального ансамбля. Этот проект, названный автором «polyart theatre», к сожалению, остался незавершенным.

«Симфония-бревис» ждала премьеры почти тридцать лет: первое ее исполнение состоялось в 1958 году в Нью-Йорке под руководством Л. Бернстайна. Риггер писал, что это сочинение «являет собой пример полного освобождения от оков европейского симфонизма»⁶⁴. Особое внимание в своих произведениях Беккер уделял сонорным качествам музыкального материала (недаром он часто использовал название «soundpiece» — «пьеса звука»). В «Симфонии-бревис» в довольно высоком регистре воспроизводится звук, подобный тому, что возникает при резке стального листа.

В музыке Беккер тяготел к конструктивистскому стилю, усложнению гармонического, ритмического языка и контрапунктической техники. Его творчество, как и других членов «Американской пятерки», более всего характеризуется свободным использованием диссонансов. Если Айвз с помощью диссонансов создавал пространственный эффект звучания, Рагглс обращался к диссонансу как одному из аспектов контрапунктической независимости голосов, то Беккер применял диссонансы для выражения экспрессии в музыке.

В творческом наследии Беккера представлены разнообразные жанры. Он автор четырех балетов (два из них с хоровой декламацией), семи симфоний (1915–1953), шести инструментальных концертов, оркестровых и камерно-инструментальных произведений, музыки к драматическим спектаклям. Как и другие члены «Американской пятерки», Беккер писал музыку для современного танца, но она не занимала в его творчестве ведущего положения. Многие произведения оставались неизданными при жизни и после смерти композитора. Часть его работ была опубликована лишь во второй половине XX века, когда на волне увлечения творчеством Айвза возник интерес и к другим американским композиторам начала столетия.

⁶⁴ Ibid. P. 82–83.

4.5. ГЕНРИ КАУЭЛЛ (1897–1965)

Генри Кауэлл оставил яркий след в истории американской музыки. Его энтузиазм и жажда нового стимулировали творческие поиски композитора, результаты которых оказали влияние на музыкальную культуру XX века. Кауэлл был самым молодым и активным участником «Американской пятерки», проявив себя как композитор, пианист, музыкально-общественный деятель, просветитель, издатель, автор нескольких книг о музыке, педагог. В 1910-е годы он экспериментировал в области гармонии, ритма, техники композиции, инструментовки почти одновременно с Ч. Айвзом, Э. Варезом, Л. Орнштейном. Среди новаций Кауэлла — многосложные комплексы, аккорды-«кляксы», звуковые «пучки» или «гроздьи», позднее названные им «кластерами»; нетрадиционные приемы игры на фортепиано, предвосхитившие идею подготовленного фортепиано⁶⁵ Дж. Кейджа, например, игра на струнах фортепиано («Эолова арфа»), глissандо и пиццикато по струнам («Бэнши»); микрохроматика; сонорика (в «Объединенном квартете» струнные трактованы как ударные); полиметрия («Юфометрический квартет»); мобильные формы («Мозаичный квартет» и произведения для ударных); «эластичные формы» (хореографические композиции). Но ни одна из оригинальных творческих находок Кауэлла не была настолько известна и в то же время не подвергалась таким дискуссиям, как кластеры. Композитора называли «Господином Кластером», а его творчество — «символом музыкального прогресса XX века»⁶⁶. Композитор и музыковед К. Гэнн писал, что «Кауэлл, даже в сравнении с затворником Айвзом, был самым американским композитором из всех, настоящим Отцом американской музыки»⁶⁷.

Генри Кауэлл родился 11 марта 1897 года в Менло-Парк (штат Калифорния). Его отец (ирландского происхождения) вырос в семье священника, приехавшей в США в поисках работы. Мать композитора была из фермерской семьи. Она хорошо знала народную музыку Среднего Запада и особенно штатов Канзас и Айовы. Благодаря родителям Кауэлл познакомился с мифологией и музыкальным фольклором Ирландии и США. По воспоминаниям композитора, мать ярко и образно рассказывала легенды, истории битв между богами и великанами, звездами и пылающими кометами. Кауэлл всегда мысленно представлял, какая музыка должна сопровождать действие рассказа. В детстве мальчик играл на цитре и скрипке.

Уже в юном возрасте будущий композитор внимательно прислушивался к окружавшим его звукам — шуму моря, свисту ветра, гулу поездов и машин. Он вырос в многонациональном регионе Западного Побережья США и привык к разнообразию речевых интонаций. Большое впечатление на Кауэлла произвели детские игры с пением, ритуалы и церемонии народов Востока, в частности китайцев, живущих в Калифорнии, а также звуки гонгов и барабанов. Он часто посещал представления китайской традиционной оперы. Позднее в одной из своих статей Кауэлл отмечал, что «китайцы еще много веков тому назад обнаружили

⁶⁵ Англ. prepared piano — подготовленное фортепиано, на струнах и между струнами которого помещены различные предметы (болты, шурупы, кусочки фетра, дерева или резины) для создания красочных звуковых эффектов.

⁶⁶ Цит. по: *Hicks M. Cowell's Cluster* // *Musical Quarterly*. V. 77. 1993. № 3. P. 428.

⁶⁷ *Essential Cowell: Selected Writings on Music* / Ed. by D. Higgins. Kingston; New York, 2001. P. 8.

особую эстетическую и музыкальную ценность ударных инструментов, способных приносить людям огромное наслаждение»⁶⁸.

У Кауэлла рано возникло желание стать композитором. Для воплощения своей мечты ему нужно было пианино, и юноша вынужден был выполнять всевозможную работу, чтобы заработать деньги на его покупку. Дж. Сакс отмечал, что «Кауэлл продавал цветы, которые собирал на склонах гор Менло-Парка, поэтому стал разбираться в растениях и даже прослыл хорошим ботаником, затем работал пастухом»⁶⁹. Вскоре его мечта воплотилась в реальность: он приобрел пианино и «сразу начал изучать возможности инструмента и экспериментировать на нем»⁷⁰. Эксперименты Кауэлла стимулировались заказами написать музыку для театральных постановок на открытом воздухе, в том числе на сюжеты из ирландской мифологии. Сохранился фрагмент из ранних опусов Кауэлла — песня «Золотая легенда» из одноименной незаконченной оперы на текст Г. Лонгфелло (1908). Позднее мелодия песни была использована композитором в фортепианной пьесе «Антиномия» (1917).

Самой ранней фортепианной пьесой Кауэлла с кластерами была «Бог Манаунаун»⁷¹. Для изображения Манаунауна композитор использовал большие аккордовые комплексы. На фоне 2-октавных кластеров звучит диатоническая тема. Когда Кауэлл впервые представил этот прием перед публикой в Сан-Франциско в 1912 году, многие оцепенели от ужаса и страха. Сам автор датировал пьесу 1912 годом, но записана она была лишь в 1917 году.

Г. Кауэлл. «Бог Манаунаун» (фрагмент)

The musical score is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef, marked 'gva' and 'loco'. It contains a series of chords with triplets of eighth notes. Below this staff, the text 'Top notes fff emphasized melodically' is written. The second system consists of two staves. The top staff continues the 'gva' and 'loco' line with similar triplet patterns. The bottom staff, marked 'Basso gva' and 'loco', features a 'fff Slow arpeggios' pattern. The score concludes with a 'dim. molto' marking and a final chord.

⁶⁸ Cowell H. Jazz Today // Trend. 1934. № 2. P. 164.

⁶⁹ Henry Cowell's Musical Worlds. A program book for the Henry Cowell Centennial Festival. New York, 1997. P. 7.

⁷⁰ Ewen D. Composers of Today. 2nd ed. New York, 1936. P. 53.

⁷¹ В другом переводе — «Потоки Манаунауна». В предисловии к пьесе Кауэлл пояснял: «Манаунаун был богом движения, задолго до сотворения мира он насылал огромные потоки воды на вселенную, которые, двигаясь в определенном ритме, раскачивали все частицы материи, и из них впоследствии боги сотворили светила и миры» (Cowell H. Piano Music. New York, 1982. P. 59).

В 1917 году Кауэлл стал активным членом теософского общества «Дворец народов», постоянно участвовал во всех его мероприятиях. Примечательно, что родители композитора в свое время были членами общества философских анархистов в Калифорнии. Под влиянием родителей, а также общества Е. Блаватской, основанного в Нью-Йорке в 1875 году, Кауэлл увлекся идеями социальных политических учений, мистическими знаниями и оккультизмом. В обществе «Дворец народов» у Кауэлла было много друзей, среди них Джон Вэрайн — бард, автор множества поэм, очерков о кельтской мифологии, пьес и драм, на тексты которого начинающий композитор писал музыку. Ранние пьесы Кауэлла исполнялись для участников общества. Наиболее известной была его театральная пьеса «Строительство Банбы» на основе ирландского мифа в обработке Вэрайна, исполненная летом 1917 года. Кауэлл включил свою миниатюру «Бог Манаунаун» в качестве прелюдии к этой театральной пьесе.

Другое раннее и весьма смелое сочинение Кауэлла — «Приключения в Гармонии» для фортепиано (1913), посвященное его учительнице по фортепиано Э. Т. Веблин, тоже являвшейся членом общества «Дворец Народов». В этой пьесе, имеющей подзаголовок «Новеллетты», 6 частей, которые автор назвал «главами». Композитор ставил целью продемонстрировать публике «подвижность гармонии и технические новации»⁷². Здесь использованы кластеры разного типа — пульсирующие кластеры в объеме октавы, имитирующие звучание гонга, макрокластеры, охватывающие более двух октав, арпеджированные и диатонические кластеры в верхнем и нижнем регистрах, микрокластеры. Позднее Кауэлл даст теоретическое обоснование кластерам и их классификацию.

К началу серьезного изучения музыкальных дисциплин в университете Беркли в Калифорнии Кауэлл уже был автором значительного количества произведений, большинство из которых, к сожалению, не сохранилось. Композитор отмечал, что в раннем периоде творчества он был самоучкой. Но встреча с известным композитором и музыковедом Чарлзом Сигером, состоявшаяся в 1913 году, сыграла решающую роль в его судьбе. Кауэлл, почти не знакомый с европейской музыкальной культурой, показал Сигеру свои сочинения, в которых свободно использовал диссонансы, политональность, атональность, диссонантный контрапункт. Сигер был поражен этой музыкой и нашел в ней некоторое сходство с фортепианными пьесами ор. 11 А. Шёнберга. В то время Кауэлл еще не был знаком с произведениями австрийского композитора. Сигер посоветовал Кауэллу на время прекратить сочинять и серьезно заняться изучением теоретических дисциплин⁷³.

Благодаря Сигеру Кауэлл был принят в университет несмотря на то, что у него не было документа об окончании колледжа или школы. После собеседования Сигер оценил талант и новизну идей молодого музыканта, включил его в список студентов и помог найти стипендию на его обучение. Кауэлл прошел курс композиции (Ч. Сигер), контрапункта (У. Сэбин), гармонии (Э. Стриклин). Сигер убедил своего ученика в том, что он должен систематизировать свою технику и последовательно применять ее в сочинениях. Также он посоветовал описать свои открытия в теоретической работе. Прислушиваясь к этим советам, Кауэлл начал собирать материал для своего исследования.

⁷² Цит. по: Hicks M. Cowell's Cluster. P. 434.

⁷³ См. об этом: Weisgall H. The Music of Henry Cowell // Musical Quarterly. V. 14. 1959. № 4. P. 487.

В 1916 году, когда Кауэлл направился в Нью-Йорк в Институт музыкально-го искусства учиться у известного педагога и хорового дирижера Ф. Дамроша, он познакомился с Лео Орнштейном. История их встречи любопытна: «Орнштейну предложили познакомиться с Кауэллом, но тот не захотел. И согласился только после того, как кто-то из друзей сказал ему, что... этот молодой человек более современен в композиции, чем он сам»⁷⁴. После знакомства с музыкой Кауэлла Орнштейн провозгласил, что «это наиболее радикальные и интересные композиции, которые он встречал у кого-либо из современных музыкантов»⁷⁵. В развитии музыкального языка Орнштейн двигался в том же направлении, что и Кауэлл: усложнял гармонию и использовал многозвучные аккорды секундного строения. После встречи с Кауэллом Орнштейн предложил ему позаниматься с ним композицией, но эта затея не осуществилась. Во-первых, Кауэллу не нравилось жить в Нью-Йорке; во-вторых, его не устраивали методы преподавания в Институте музыкального искусства.

В 1918 году Кауэлл служил в армии, играя в духовом оркестре и продолжая собирать материал для своей книги. Первой опубликованной теоретической работой Кауэлла стала статья «Гармоническое развитие в музыке», написанная им в соавторстве с одним из известных филологов Стэнфордского университета⁷⁶. В статье рассмотрены математические соотношения тонов обертонового ряда и высказано предположение о том, что кластеры стали следующим шагом в слуховом освоении обертонов (от 13-го и далее). Собственную музыкальную теорию Кауэлл изложил в теоретическом трактате «Новые музыкальные ресурсы», задуманном еще в 1919 году, но законченным и изданном в 1930 году⁷⁷. В период работы над ним Кауэлл написал Фортепианный концерт (1928), каждая из трех частей которого имеет подзаголовки, соответствующие названиям трех глав трактата — «Полигармония», «Тон-кластер», «Контрритм».

Одним из основных положений теории Кауэлла является «ритмико-гармоническая» система, в которой пропорции обертонового ряда отражаются на уровне ритмики. Для иллюстрации своей системы Кауэлл написал «Романтический квартет» (1917), партии которого включают ритмические построения, основанные на принципе звуковысотных соотношений тонов внутри темы. Подобные ритмические находки он использовал и в фортепианных пьесах, создав специальную нотацию. Так, в комментариях к пьесе «Фабрика» (1917) он пояснил значение символов, связанных с различным (двоичным, троичным и т. д.) делением нот.

●	деление на 2	□	деление на 9
△	деление на 3	⦿	деление на 11
□	деление на 5	⋈	деление на 13
◇	деление на 7	⋈	деление на 15

⁷⁴ См. об этом: *Lichtenwanger W. The Music of Henry Cowell: a Descriptive Catalog.* Brooklyn; New York, 1986. P. 438.

⁷⁵ Цит. по: *Ornstein L. Henry Cowell // Globe and Commercial Advertiser.* 1920. January 31.

⁷⁶ *Cowell H., Duffus R. Harmonic Development in Music // Freeman.* 1921. № 3. P. 63–65.

⁷⁷ *Cowell H. New Musical Resources.* New York, 1st ed. 1930; 2nd ed. 1969; 3rd ed. 1996. На некоторые положения его теории опирались в своем творчестве Дж. Кейдж, Г. Парч, К. Нэнкэрроу и Б. Джонстон. В 1958 году Кауэлл представил свою теорию европейским участникам Дармштадтских курсов, после чего М. Кагель опубликовал статью о трактате Кауэлла и дал его новациям высокую оценку.

В условиях этой системы фрагмент:



записывается так:



В конце 1910-х годов у Кауэлла возник замысел создания гармонической системы, основанной на секундовом принципе соотношения звуков. Композитор систематизировал кластеры и дал объяснение каждому виду. Он выделяет диатонические («Бог Манаунаун», «Труба Angus Og»), пентатонные («Дружеская беседа», «Ликование») и хроматические («Антиномия», «Реклама») кластеры в условиях гомофонно-гармонического («Арфа жизни», «Рил») или полифонического («Динамическое движение») письма. Подобные аккордовые созвучия встречались во Второй фортепианной сонате, песне «Большинство» и некоторых других сочинениях Айвза. Однако Айвз не был знаком с музыкой Кауэлла. В начале 1910-х годов Орнстайн, независимо от Айвза и Кауэлла, также экспериментировал с кластерами в своих фортепианных пьесах. Позже уже под влиянием Айвза, Кауэлла и Орнстайна кластеры использовали Беккер, Риггер и другие композиторы.

Музыковедов зачастую вводили в заблуждение некоторые заявления Кауэлла. Так, в 1960-х годах он говорил о своем бесспорном приоритете в открытии кластеров. Кауэлл также был уверен в том, что одним из первых начал свободно использовать диссонансы: «До 1920 года было пять композиторов, применявших неразрешенные диссонансы: первым был Ч. Айвз, вторым был я, третьим — Ч. Сигер, четвертым — знаменитый Л. Орнстайн, пятым был К. Раггис»⁷⁸. Кауэлл не хотел замечать применения секундовых созвучий другими композиторами. В одной из своих ранних статей «Процесс музыкального творчества»⁷⁹ Кауэлл вспоминал, что сначала в его воображении возникло представление о кластерах, которое лишь позже воплотилось в ряде сочинений. Рукописи его ранних пьес не сохранились. Ч. Сигер вспоминал, что, будучи его студентом, Кауэлл приносил ему на занятия пьесы с кластерами, однако это было не ранее 1916–1917 годов. Документы 1910–1930-х годов из архивов различных концертных организаций также дают разноречивую информацию на этот счет, однако свидетельствуют о том, что композитор имел склонность называть более ранние даты создания своих фортепианных пьес, в которых использованы кластеры. И все же, независимо от того, кто был создателем кластера, именно Кауэлл сыграл главную роль в определении и теоретическом осмыслении этого понятия. Поначалу он использовал кластеры в фортепианной музыке, а затем и в оркестровой («Еще немного музыки», 1924; Фортепианный концерт, 1928).

В пьесе «Бэнши» для создания образа морского духа из ирландской мифологии композитор сочетает игру на фортепиано и глассандо по струнам одновременно. Пьеса исполняется двумя пианистами: один играет на струнах, другой — на клавишах. В комментариях к пьесе Кауэлл объясняет, как следует исполнять глассандо: по одной или двум струнам, вверх или вниз, подушечкой пальца или ногтем, поперек или вдоль струн, а также пиццикато щипком пальцем или плектром.

⁷⁸ Архив Г. Кауэлла. Нью-Йоркская публичная библиотека.

⁷⁹ Cowell H. The Process of Musical Creation // American Journal of Psychology. 1926. № 37. P. 233–236.

Tempo Rubato

The musical score consists of seven staves of music, primarily in the bass clef with a 2/2 time signature. The notation includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L), dynamics (pp, p, f, mf, ff, cresc., dim.), and articulations (pizz., nail). Performance markings include **Tempo Rubato**, *a tempo*, **Faster**, **Presto**, **Slow**, and *rit. molto*. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and frequent use of natural harmonics (indicated by 'n.h.').

В «Мозаичном квартете» (1935) Кауэлл впервые представил так называемую «открытую» или «мобильную» форму. Композитор предлагает исполнителям играть пять частей квартета в любом порядке. Все фрагменты записаны на отдельных листах для того, чтобы их можно было менять местами (подобный принцип позднее использовал Э. Браун).

В 1920–1930-е годы Кауэлл часто выступал с авторскими концертами в Европе (1923, 1926, 1928–1929, 1931–1932, 1933). Его творчество вызвало интерес у

многих европейских музыкантов. Б. Барток и А. Шнабель организовали концерты Кауэлла в Берлине, Дессау и Париже. Большая часть фортепианных пьес, исполненных в Старом Свете, была издана в 1922 году фирмой «Breitkopf & Härtel»⁸⁰. Кауэлл был первым американским композитором, посетившим Советский Союз и выступившим с концертами в нашей стране (1929). После его успешных гастролей в СССР здесь впервые была опубликована его фортепианная пьеса «Тигр».

Г. Кауэлл. «Тигр» (фрагмент)

Allegro feroce

For explanations and playing instructions also see inside back cover.

Правая.
Right.
Rechte
Hand

Левая.
Left.
Linke
Hand

Правая.
Right.
Rechte

Левая.
Left.
Linke

mf Играть ладонью руки
Play with flat of hand
Mit flacher Hand zu spielen

ff

Играть обоями предплечья одновременно
Play with both forearms together
Mit beiden Vorderarmen gleichzeitig zu (ff) spielen

Нажать клавиши беззвучно
Press without sounding
Die Tasten lautlos niederzudrücken

В начале своего творческого пути Кауэлл понимал, что композитор должен заниматься разными видами деятельности — быть и продюсером, и издателем, и фольклористом, и критиком, и исполнителем⁸¹. Его активная общественная деятельность характеризуется несколькими направлениями. В 1920-е годы Кауэлл

⁸⁰ Среди опубликованных пьес были: «Бог Манаунаун», «Солнце-герой», «Голос Лира», «Реклама», цикл «Девять ингов», «Ликование», «Фабрика», «Эпизод», «Динамическое движение», «Эолова арфа», «Бэнши».

⁸¹ Подобные взгляды на деятельность композитора разделяли многие представители музыкальной культуры США (Э. Хейнрих, Л. Мэйсон, Л. Готчок, Д. Пэйн, Дж. Чадвик).

принял участие в создании ряда музыкальных организаций — Лиги композиторов (1923), Панамериканской ассоциации композиторов (1928). Но его главным детищем, безусловно, стало общество «Новая музыка», основанное в 1925 году в Лос-Анджелесе (позднее его филиалы открылись в Сан-Франциско, Нью-Йорке и других городах США). Целью этого общества стало не только исполнение музыки современных авторов, но и выпуск нот, книг и звукозаписей, а также организация дискуссий по вопросам современного искусства. К участию в работе «Новой музыки» был привлечен широкий круг композиторов. В рамках «Новой музыки» преимущественно и проходила музыкально-общественная деятельность «Американской пятерки». Первым крупным проектом общества стало издание нотных сборников «New Music Quarterly». С 1927 по 1936 год Кауэлл готовил нотные издания серии. Например, в 1932 году он издал *Klavierstück op. 33 b* А. Шёнберга. Кауэлл фактически открыл музыку Ч. Айвза и стал последовательным пропагандистом его творчества. Кауэлл вместе с женой, музыковедом-фольклористом С. Кауэлл опубликовал первую монографию об Айвзе⁸². Айвз горячо поддерживал проект «Новой музыки» и был одним из членов и спонсоров общества.

Для успешной деятельности общества Кауэллу было необходимо привлечь как можно больше подписчиков на издание своей нотной серии. В этом направлении очень активно трудился Беккер. В письме Беккеру 1927 года Кауэлл благодарил его за энтузиазм в просветительской и дирижерской работе и выражал глубокую убежденность в том, что его деятельность «способствует общему развитию и подъему культурного и музыкального уровня всего региона Среднего Запада»⁸³. В 1929 году Кауэлл сообщает Беккеру о том, что тот официально принят в члены «Новой музыки», а две его композиции — «Симфония-бревис» и «Концерт-арабеска» будут опубликованы в «New Music Quarterly» в 1930 году. В 1928 году в деятельность «Новой музыки» активно включился и Риггер.

Кауэлл пропагандировал музыку не только своих соотечественников, но и европейских композиторов⁸⁴. Так, он предложил Беккеру исполнить в городе Сент-Пол «Лунного Пьеро» А. Шёнберга, что и было осуществлено. Несмотря на сложные годы Великой депрессии, общество «Новая музыка» организовывало в разных городах США концерты современной музыки. Особый интерес представляет программа концерта советской музыки, состоявшегося 29 мая 1935 года в Сан-Франциско. В тот вечер были исполнены сочинения А. В. Мосолова, А. А. Давиденко, Н. П. Иванова-Радкевича, А. М. Веприка, Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, Н. А. Рославца, Ю. Г. Крейна. В эти годы сотрудничество русских и американских музыкантов находилось в самом расцвете.

В 1932 году была создана «Оркестровая серия», в которой издавались партитуры композиторов «Американской пятерки», а также Д. Рудьяра, Э. Вареза, А. Рольдана, Н. Я. Мясковского, Дж. Кейджа и других. В 1933 году Кауэлл организовал серию мастер-классов выдающихся американских музыкантов — композиторов и исполнителей, в том числе членов «Американской пятерки», а так-

⁸² Cowell H., Cowell S. Charles Ives and His Music. New York, 1955.

⁸³ Архив Дж. Беккера. Нью-Йоркская публичная библиотека.

⁸⁴ Полный список изданных Кауэллом сочинений за 1927–1958 годы содержится в книге: Mead R. Henry Cowell's New Music, 1925–1936 the Society, the Music Editions and the Recordings. Ann Arbor, 1981. Appendix III.

же Н. Слонимского. В 1934 году Кауэлл основал новую серию грамзаписей современной музыки.

В 1936 году в жизни Кауэлла произошло печальное событие, которое изменило его жизнь. Он был заключен в тюрьму по ложному обвинению. Прямых доказательств его вины не было, и дело растянулось на несколько лет, которые Кауэлл провел в одной из самых суровых тюрем в Калифорнии. Находясь в заточении 4 года, композитор организовывал занятия по теории музыки, руководил духовым оркестром и проводил концерты как для заключенных, так и для сотрудников лагеря.

Программа концерта, проведенного Г. Кауэллом в тюрьме Квентин

RECITAL

by

Reul Pereira, violinist, and Henry Cowell, composer-pianist

Under the auspices of Warden Court Smith.



This recital is respectfully dedicated by the performers to
Dr. H. A. Shuder.
Department of Education, June 2nd, 1940.

		I	
Sonata in F Major	-	-	Greig
Allegro - Allegretto - Finale	-	-	
		(Played without intermission)	
		violin and piano	
		II	
Romanza	-	-	Cowell
Sprite's Dance	-	-	Cowell
Etude	-	-	Cowell
		piano solo	
		III	
Prelude	-	-	Cowell
Aria	-	-	Cowell
Hornpipe	-	-	Cowell
		violin and piano	
		IV	
The Tales of Mananaun	-	-	Cowell
Reel	-	-	Cowell
The Harp of Life	-	-	Cowell
		piano solo	
		V	
Tranmerei	-	-	Schumann
Mennet	-	-	Mozart
Gavotte	-	-	Gossec
Schoen Rosmarin	-	-	Kreisler
Hungarian Dance	-	-	Brahms
		violin and piano	

Усилиями друзей Кауэлла, и прежде всего П. Грейнджера, который внес огромный денежный залог, композитора вызволили из тюрьмы в 1940 году. Некоторое время он жил в доме Грейнджера и был его ассистентом. В 1942 году с Кауэлла сняли обвинение, и он смог снова включиться в активную деятельность «Новой музыки».

Кауэлл собирал и использовал в своих сочинениях музыкальный фольклор разных народов. Композитор обладал даром быстро усваивать различный музыкальный материал. Он обращался к англокельтским и ирландским мелодиям и традиционной музыке Китая, Японии, Индии, Ирана, острова Ява, специально занимался с музыкантами из Мадраса. В 1956–1957 годах Кауэлл вместе с женой совершил поездку по странам Ближнего Востока, собирая богатый музыкальный материал, который позднее был претворен в ряде его произведений, например, «Персидском цикле» для тара и камерного оркестра (1957), «Мадрасской симфонии» для 3-х индийских инструментов и оркестра (1959), двух концертов для кота с оркестром (1962, 1965). Кауэлл использовал традиционные инструменты стран Востока вместе с европейскими. Позднее интерес к неевропейской музыке, обозначившийся в творчестве Кауэлла, найдет отражение в произведениях Дж. Кейджа, Г. Парча, Л. Харрисона, Э. Брауна, С. Райха, Т. Райли, Л. М. Янга и других американских авангардистов.

Кауэлл экспериментировал и в области электронной музыки. Совместно с советским ученым Л. С. Терменом Кауэлл проводил научные исследования и создавал новые инструменты. В 1932 году Термен и Кауэлл сконструировали

«ритмикон» — электромузыкальный инструмент, воспроизводящий сложные ритмические построения, для которого Кауэлл создал ряд композиций, в том числе пьесу «Ритмикана» (1936). Электроакустическая студия Кауэлла-Термена просуществовала в Нью-Йорке около десяти лет.

Кауэлл занимался педагогической работой. Он преподавал в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке (1941–1962), Университете Южной Калифорнии, консерватории Пибоди в Балтиморе (1951–1956) и Колумбийском университете (1951–1965). В 1951 году Кауэлл был избран членом Национальной академии искусств и литературы, в 1953 и 1963 годах удостоен почетной степени доктора в нескольких колледжах. Среди его учеников были Дж. Кейдж, Л. Харрисон, А. Хованесс, Дж. Гершвин.

Кауэлл был одним из первых американских композиторов, который писал музыку для ударных как солирующих, так и ансамблевых инструментов, предназначенную для современного танца («Оstinato пианиссимо», 1934; «Приветствие», 1935; «Сарабанда», 1937; «Обманщик-койот», 1941). Он сотрудничал с М. Грэм, Х. Холм и Э. Хокинсом. После второй мировой войны в композиторском творчестве Кауэлла произошел перелом — он отходит от свободного использования диссонансов к более простому музыкальному языку и пишет музыку в жанрах симфонии (1938–1965), concerto grosso, в которых развивает неоклассические тенденции. Вместе с этим Кауэлл проявляет огромный интерес к американскому пуританскому гимну, что выразилось в его симфониях, гимнах и футурованных напевах для разных инструментальных составов⁸⁵. Так, в Четвертой («Короткой») симфонии (1946) он претворяет традиции одного из излюбленных жанров американской музыки XVIII века — пуританского гимна и футурованного напева (в I и IV частях), а также бытовой и популярной музыки (во II и III частях). Диалогичность оркестровки близка принципу антифонного противопоставления соло и хора в музыке Новоанглийских композиторов (У. Биллингс и другие).

Г. Кауэлл. Четвертая симфония. IV часть (фрагмент)

Moderato con moto
Fuguing Tune

Ob. 1
Cl. 1
Bsn. 1
Vla.

⁸⁵ С 1944 по 1964 год Кауэлл написал 18 гимнов и футурованных напевов для струнного ансамбля (№ 2, 5, 7, 8, 16), для духового оркестра (№ 1, 3), для тромбона и фортепиано (№ 13), для гобоя и струнных (№ 10), для двух саксофонов (№ 18), а также для голосов и оркестра.

Ob. 1

Cl. 1

Bsn. 1

Vla.

pp

Кауэлл был крупнейшей фигурой американской музыки первой половины XX века. Как защитник и неутомимый пропагандист современной американской музыки он внес огромный вклад в ее развитие посредством деятельности общества «Новой музыки», издательских и других проектов.

ГЛАВА V. ТЕОРИЯ РЯДОВ

После Второй мировой войны музыкальная культура США стала свидетелем триумфа двенадцатитоновых методов композиции. Первые попытки применения как додекафонии, так и свободной двенадцатитоновости осуществлялись еще в 1930-е годы, а к началу 1950-х к использованию этих техник перешло большинство композиторов. Для молодых американцев того времени обращение к додекафонной технике рассматривалось как обязательный этап в развитии мастерства, но уже в 1980-е годы перестало быть таковым. Пистон отмечал, что «двенадцатитоновость есть не более чем угол зрения. Подобно упражнению в сочинении фуг, она хорошо оживляет музыкальное мышление»¹. После бурного расцвета популярность двенадцатитонового метода падает: додекафония впоследствии сохраняет свое значение в качестве основного композиционного метода лишь для небольшого круга авторов, таких, как Милтон Бэббит, Аллен Форт, Чарлз Вуоринен, Джордж Рокберг.

Развитие американской музыки в 1930-е годы шло по пути, тесно связанному с общим ходом эволюции европейской музыкальной культуры. Одним вектором становится неоклассицизм, привезенный американскими композиторами из Парижа (в частности, из класса композиции Н. Буланже), другим — австро-немецкая традиция, персонифицированная композиторами-нововенцами А. Шёнбергом, А. Бергом и А. Веберном, и связанное с нею развитие двенадцатитоновой техники. Последнее обрело особую динамику еще и потому, что в 1934 году Шёнберг эмигрировал в США, спасаясь от репрессий, начавшихся в Германии вследствие национал-социалистической культурной политики. Сообразно этим двум линиям формировалось и серийное направление. То, которое связано с эволюцией неоклассических представлений, так или иначе питалось идеями, заложенными И. Стравинским. Другое — развивалось под непосредственным влиянием концепции Шёнберга и порой его личности. Были также и те, кто знакомился с идеями додекафонии независимо от европейской традиции.

В 1930-е годы участие Стравинского в музыкальной жизни США шло по возрастающей. В 1930 году была написана Симфония псалмов, которая была заказана для празднования 50-летия Бостонского симфонического оркестра. В 1935 году Стравинский гастрوليрует в Соединенных Штатах со скрипачом С. Душкиным и получает свой следующий американский заказ: балет «Игра в карты» был создан для «Метрополитен-опера». В США произошла встреча Стравинского с дирижером Р. Крафтом, который сумел повлиять на отношение русского композитора к серийной музыке и способствовал изучению им произведений нововенцев. В результате сложилось то, что принято назвать третьим, «серийным» периодом творчества Стравинского. Это в свою очередь во многом стало причиной обращения к серийности композиторов, нередко называемых «школой Стравинского». Среди них могут быть названы В. Томсон, У. Риггер, Р. Сешнс, А. Копланд, У. Пистон, А. Бергер, И. Блэквуд, П. Боулс, И. Дал, Д. Даймонд, И. Файн, Г. Шапиро.

¹ Цит. по: *Hitchcock H. W. Music in the United States: A Historical Introduction.* Englewood Cliffs, 1974. P. 226.

Своеобразную додекафонную технику в этот период осваивал и Р. Л. Финни (1906–1997) — ученик Р. Сешнса, Э. Б. Хилла, Н. Буланже и А. Берга. Финни начал использовать серийную технику в своем Струнном квартете № 6, связывая ее со стремлением организовать в единое целое план сочинения, подчинение тональных центров. Его идея подразумевала в большей степени выводимость одних элементов из других и связь элементов, чем собственно двенадцатитоновые процедуры.

Ч. Вайсгалл, ученик Сешнса, использовал двенадцатитоновый ряд и приемы работы с ним, во многом перекликающиеся с тем, что можно наблюдать у нововенцев. Он писал оперы на сюжеты, тесно примыкающие к немецкому экспрессионизму («Тенор» Ф. Ведекинда, 1950; «Сильнейший» Ю. А. Стриндберга, 1952; «Чистилище» У. Б. Йейтса, 1959 и другие).

Шёнберг, переехав в Соединенные Штаты, сразу заинтересовал учеников-композиторов, ищущих новых путей. Именно под его влиянием додекафония стала одной из основных дисциплин на факультетах музыкальной композиции в университетах США. Несмотря на то, что сами нововенцы воспринимали свое творчество как исключительно эволюционное, неразрывно связанное с традицией², музыкальная общественность Европы ассоциировала деятельность школы Шёнберга с самым крайним радикализмом и гипермодернизмом. В ходе событий музыкальной жизни сложилось представление о том, что эти трое не только не стремятся продолжить традицию, а, напротив, отвергают прошлое. Х. Мерсман в своей книге характеризовал Шёнберга как «единственного величайшего революционера в музыке нашего времени»³. Таким образом, возникло то, что можно было бы назвать «мифом Нововенской школы» — представление о том, что творчество этих композиторов воспитано исключительно интересом к внутреннему устройству музыкальной структуры. С этим связан примат рационального конструирования вкупе с неприятием тональной организации музыки. Немаловажным обстоятельством для такого представления был также конфликт нововенцев с музыкальным истеблишментом, крайне противоречивый радикализм в рамках традиционализма. Существенно обострилась дихотомия: неоклассицизм и присущее ему тональное письмо связывались с пристальным взглядом в прошлое, с овладением культурными ценностями музыкальной традиции, шёнберговская же линия, напротив, ассоциировалась с будущим, с формированием авангардной ветви.

Двенадцатитоновость в своей практике использовали композиторы европейского происхождения Э. Кшенек и С. Вольпе. Влияние Кшенека на американскую музыку шло через его педагогическую деятельность и теоретические статьи, особенно была известна книга «Музыка здесь и сейчас»⁴ (1939), а также другая более значительная теоретическая разработка «Исследование контрапункта, основанного на двенадцатитоновой технике»⁵ (1940).

Иное значение приобретает метод Шёнберга для М. Бэббита (р. 1916). Если для большинства композиторов-«буланжистов» додекафония имеет характер

² В статье «Национальная музыка» Шёнберг писал: «Я признаю за собой заслугу создания действительно новой музыки, которая, будучи основанной на традиции, призвана стать традицией». См.: Шёнберг А. Национальная музыка / Пер. О. Лосевой // А. Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. Сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006. С. 331.

³ Mersman H. Moderne Musik seit der Romantik. Potsdam, 1928. S. 132.

⁴ Křenek E. Music Here and Now. New York, 1939.

⁵ Křenek E. Studies in Counterpoint, based on the Twelve-Note Technique. New York, 1940.

предельно расширенной хроматики, связанной с экспрессионистской интонационностью, то для Бэббита она становится средством системной организации музыкальной ткани. Примечательно, что Шёнберг характеризовал додекафонию не как систему, но как *метод*. Бэббит увидел возможность формализовать отношения между ними. Хорошо знакомый с математикой и математической логикой (известно, что он увлекался философией С. Хука и Дж. Уилрайта, сохраняя на всю жизнь склонность к аналитической философии), композитор увидел в звуковысотном ряду не просто серию (*serie*), но упорядоченное множество (*set*)⁶, в строго определенном математическом смысле. На основе этого понятия он разработал теорию рядов и практику композиции, идущую вслед за шёнберговской додекафонией.

5.1. МИЛТОН БЭББИТ (р. 1916)

Милтон Бэббит родился в Филадельфии, но вырос в Джексоне (штат Миссисипи) и считал себя уроженцем Юга. В четыре года он начал учиться на скрипке, позже занимался также на кларнете и саксофоне. Первоначально область его интересов был джаз и популярная музыка; Бэббит играл в джазовых ансамблях. С классической музыкой — по большей части итальянской оперой — он познакомился через своего отца, выходца из Европы. Когда Бэббиту было 10 лет, он услышал нечто, изменившее всю его жизнь: его дядя, обучавшийся игре на фортепиано в Институте музыки Кёртис, сыграл пьесу А. Шёнберга. И хотя Бэббит потом не в состоянии был сказать, что это была за пьеса, он тем не менее характеризовал этот момент как «великое пробуждение».

Бэббит окончил Пенсильванский университет в 1935 году как математик, а затем учился в Нью-Йоркском университете. Через своего университетского учителя, М. Бернштейна, Бэббит встретился с А. Шёнбергом, который недолго жил в Нью-Йорке. Там же он познакомился с И. Стравинским и Э. Варезом.

В 19 лет Бэббит начал частным образом изучать композицию у Р. Сешнса и занимался с ним с 1935 по 1938 год, став не только его студентом (1938), но и другом. Позже, когда Сешнс начал преподавать в Принстонском университете, он пригласил Бэббита на место своего ассистента. В 1942 году Бэббит получил степень магистра изящных искусств.

Во время Второй мировой войны Бэббит работал то в Вашингтоне, то в Принстоне как член математического факультета (с 1943 года). То, что ему приходилось делать, сам композитор характеризует только косвенно: «Мой отец работал преподавателем математики в Небраске. Он был академический математик, который уехал в Пенсильванский университет и защитил диплом в Иллинойсе. И как раз в то время, когда он собрался продолжить свою работу, с ним случилось то же, что позже случилось со мной. То есть его обязали заниматься

⁶ Множество — самое широкое понятие математики и математической логики, употребляющееся также в философии, металогики, метаматематике. Характеризуется как «набор, совокупность, собрание каких-либо объектов, обладающих общим для всех их характеристическим свойством» (Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М., 1975. С. 353–354). Понятие «множества» иллюстрируют и другими понятиями, как, например, «ансамбль», «коллекция», «семейство», «область» и др. Теория множеств — «математическая теория, изучающая точными средствами проблему бесконечности» (Там же. С. 381).

математикой с людьми, которые участвовали в войне (люди не подозревают, что такое происходило во время Первой мировой войны). И его увезли в Небраску»⁷. По всей вероятности, совмещение двух видов интеллектуальной деятельности — сочинения музыки и преподавания математики — натолкнули композитора на мысль, которой он посвятил всю свою оставшуюся жизнь: *идея музыки как вида множества*⁸. С 1948 года Бэббит работал профессором музыки в Пристонском университете, с 1973 года — заведующим кафедрой композиции в Джульярдской школе музыки (Нью-Йорк).

Результатом его работы стало исследование «The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System» (1946)⁹. Этот труд можно считать первым систематическим исследованием композиционного метода Шёнберга, сделанным при помощи методов математической логики. Исследование осталось неопубликованным¹⁰, однако те перспективы, которые открылись в результате догадки Бэббита, имели существенное значение для американской композиции и музыковедения. Теоретические идеи Бэббита воплотились и в его сочинениях: в конце 1940-х годов были созданы первые пьесы, в которых серийные процедуры были применены и к высотному и к ритмическому рядам, что сделало их автора первым (до О. Мессиана и П. Булеза) композитором, использовавшим технику «тотального сериализма».

Дальнейшая разработка теоретических идей Бэббита шла через ряд статей: «Струнные квартеты Белы Бартока»¹¹; рецензия на книгу Рене Лейбовица «Шёнберг и его школа»¹². Вплоть до 1955 композитор работает над источниками, связанными с использованием додекафонии: это подтверждают публикации, выходявшие в 1952, 1953 и 1954 годах. И хотя они невелики по объему (в основном это рецензии), сам состав авторов и тем — «Додекафонная система», «Структурное слышание» Ф. Зальцера, «Жизнь и музыка Белы Бартока» Х. Стивенса¹³ — указывает на круг интересов исследователя в это время. Полудетское восхищение Шёнбергом постепенно трансформируется у Бэббита в дело всей жизни.

Основные идеи теории рядов (или сет-теории) были изложены им в четырех фундаментальных статьях: «Некоторые аспекты двенадцатитоновой композиции»¹⁴ (1955), «Двенадцатитоновые инварианты как детерминанты композиции»¹⁵ (1960), «Структура множества как детерминант композиции»¹⁶ (1961),

⁷ Talking music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental Composers / Ed. by W. Duckworth. New York, 1995. P. 54–55.

⁸ В определенной степени здесь можно усмотреть идею, почти синхроничную лосевской «Музыке как предмету логики». Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927.

⁹ В кн. «Музыкально-теоретические системы» (Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Постелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006) приводится перевод этого заглавия как «Функция структуры ряда в двенадцатитоновой системе», однако возможен и другой вариант — «Функция структуры множества в двенадцатитоновой системе».

¹⁰ На основании этой работы только в 1992 году Бэббиту была присуждена степень доктора философии.

¹¹ Babbitt M. The String Quartets of Bartók // Musical Quarterly. V. 35. 1949. P. 377–385.

¹² Babbitt M. Schoenberg et son école by Rene Leibowitz // Journal of American Musicological Society. V. 3. 1950. № 1. P. 57–60.

¹³ Ссылки на все эти источники имеются в специальном выпуске журнала «Perspectives of new music». (V. 14. № 2; V. 15. № 1. New York, 1976. P. 26–27), который был посвящен юбилею Бэббита.

¹⁴ Babbitt M. Some Aspects of Twelve-Tone Composition // The Score. 1955. № 12. P. 53–61.

¹⁵ Babbitt M. Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants // Musical Quarterly. V. 46. 1960. P. 246–259.

¹⁶ Babbitt M. Set Structure as a Compositional Determinant // Journal of Music Theory. V. 5. 1961. P. 72–94.

«Двенадцатитоновая ритмическая структура и электроника»¹⁷ (1962). Постепенное вызревание идеи шло в течение полутора десятков лет. Однако впоследствии теоретическая деятельность Бэббита не угасла, а продолжала развиваться довольно активно: он переходит к персоналиям и пишет статьи о Стравинском (1964), Варезе (1966), Шёнберге (1968) и другие работы, продолжая исследовать интересовавшие его вопросы устройства музыкальной ткани.

Бэббит не создал монографии, в которой его система была бы отражена от начала и до конца¹⁸. Его статьи порой грешат «математическими излишествами», их трудно читать и понимать. Но именно его работы легли в основу более поздних разработок А. Форты, в которых был отработан метод сет-анализа, получивший широкую популярность в 1970–1980-е годы в США и применяемый сегодня повсеместно.

Тональная и двенадцатитоновая системы имеют разные принципы устройства, которые Бэббит характеризует так: в тональной системе имеется совокупность элементов, нормой распределения которых в тексте является высотно-интервальное *содержание* (или содержимое — *content*); такую систему Бэббит называет комбинационной, обусловленной множеством таких «содержаний». Но если нормой распределения элементов становится вся их совокупность, то отступления от нее в рамках системы станут невозможными. Поэтому двенадцатитоновая система, по Бэббиту, основывается на высотно-интервальном *порядке* (порядке линейного следования друг за другом высот и разделяющих их интервалов).

Противоположность сказывается и в других принципах устройства: «В двенадцатитоновой системе соотношение между высотным классом и самим звуком — взаимнооднозначное, между тем как тональная музыка устанавливает множественность отношений»¹⁹. Сравнивая характер перестановок, Бэббит пишет: «Транспозиция в комбинационной [т. е. тональной. — *Т. Ц.*] системе дает в результате примыкание других звуков, отсутствовавших в начальной последовательности, и, таким образом, устанавливает новое последование. Транспозиция ряда выражается лишь в пермутации, перестановке элементов. Кроме того, в композиционном изложении контур [мелодический. — *Т. Ц.*] теряет свое значение в выявлении транспозиции как двенадцатитоновой операции, так как контур есть функция спецификации регистровых элементов, и выбор регистров также не может определяться рядом, как и длительности, динамика, тембр или другие необходимые атрибуты композиционного изложения. Более того, ряд невозможен в музыкальной нотации без дополнительного уточнения высотного класса и порядкового номера каждого звука»²⁰.

Свои выводы Бэббит демонстрирует, анализируя музыку Шёнберга (ор. 23, ор. 26, Четвертый квартет), утверждая, что употребляемые Шёнбергом принципы «не только дают эффект слияния общеспецифического с частноконтекстуальным, но и утверждают методы некоей новой пермутационной системы, в про-

¹⁷ Babbitt M. Twelve-tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium // Perspectives of New Music. V. 1. 1962. № 1. P. 49–79.

¹⁸ В 1983 году была издана книга: Milton Babbitt: Words about Music / Ed. by S. Dembsky and J. H. Strauss. Wisconsin, 1983.

¹⁹ Babbitt M. Set Structure as a Compositional Determinant. P. 72.

²⁰ Ibid. P. 73.

тивоположность комбинационным системам прошлого»²¹. Очевидно, что для Бэббита (как и для Булеза, например) двенадцатитоновая система — это музыкальная система будущего, и именно ей он посвящает всю свою исследовательскую и композиторскую деятельность.

Генезис музыкальной теории Бэббита лежит в наложении математического подхода на музыкальный материал, связанный исключительно с двенадцатитоновой техникой. Для композитора имеет значение самый статус первоэлемента системы — музыкального звука — как абстрактного элемента. Он понимает звук не как единичное явление со своими индивидуальными качествами, а как «высотный класс» (*pitch class*). Под «высотным классом» понимается не что иное, как звуковысотность вне ее зависимости от октавного расположения. Это значит, что все звуки *c*, а также энгармонически равные им *his* и *deses* принадлежат к высотному классу *O*.

Разъясняя это понятие, ученик Бэббита Ч. Вуоринен пишет: «С тех пор, как была введена равномерная темперация, установились двенадцать абсолютно равных полутонов внутри октавы. Так как октава делит все музыкальные звуки на функционально эквивалентные группы, мы называем ее “модульным интервалом”; мы полагаем все звуки, разделенные октавами, функционально равнозначными. Этот подход отражается в наименовании звуков: когда мы говорим *cis*, мы относим это ко всем *cis*... Звуки, соотносенные таким образом, мы называем членами одного и того же высотного класса»²².

Сводя все многообразие звуков к двенадцати высотным классам, Бэббит устанавливает тем самым область манипуляций, которые легко проводить с объектом, имеющим строгие ограничения. Однако главным элементом системы являются не высотные классы, а их организованная последовательность — звуковысотный «сет»²³.

Переосмысливая материал музыки, композитор усматривает в нем системные предпосылки и определяет его через понятие «сет», т. е. «множество». Это — фундаментальное открытие Бэббита, позволившее по-новому взглянуть на сам предмет. Ставя музыку в один ряд с другими системными объектами, Бэббит тем самым задает ей такие параметры рассмотрения, которые обеспечивают высокую степень формализации процедур и выводов²⁴. Как представляется, в этом можно видеть как источник силы применяемого подхода, так и источник его уязвимости, неисчислимы поводы для критики. Задаваемые извне формальные правила и процедуры математической логики, трансплантированные в музыкальную теорию, позволили оперировать с последованием звуков как с дискретным объектом, не принимая во внимание такие стороны, как связь звуков, интонационные построения и прочее. Бэббит дает определение музыкального множества как «тотального линейного порядка организации *двенадцати*

²¹ Ibid.

²² Wuorinen C. Simple Composition. New York, 1980. P. 25–26.

²³ В отечественном музыкознании устоялось употребление термина «сет» в значении «ряд», но все же не стоит забывать, что «set» — одно из самых полисемичных слов английского языка (47 значений по словарю Уэбстера) и в нем имеются оба значения: и математическое множество, и музыкальный ряд. Поскольку Бэббит явно апеллирует к теории множеств как к исходной математической базе музыкальной теории, то такой термин как «pitch-class set» в зависимости от контекста должен был бы переводиться и как «множество высотных классов», и как «ряд высотных классов».

²⁴ Другой современный Бэббиту пример отношения к музыке как бы со стороны — знаменитая «Формализованная музыка» Я. Ксенакиса.

высотных классов»²⁵. Это значит, что дальше возможно применение свойств множеств на музыкальные объекты.

Вся организация «двенадцати высотных классов» выводится из их внутренних качеств как элементов системы. Операции в системе должны начинаться прежде всего с осознания природы пермутаций (т. е. перестановок)²⁶ внутри нее. Так Бэббит приходит к необходимости применения комбинаторики²⁷ в рамках техники композиции. Именно в комбинаторике решаются задачи, связанные с рассмотрением множеств и составлением различных комбинаций из элементов этих множеств.

В зависимости от правил составления можно выделить три типа комбинаций: *перестановки, размещения, сочетания*. Условно в комбинаторной теории можно выделить следующие три большие части: *теорию конфигураций*, включающую блок-схемы, группы подстановок, теорию кодирования; *теорию перечисления*, содержащую производящие функции, теоремы обращения и исчисление конечных разностей; *теорию порядка*, включающую конечные упорядоченные множества и решетки, матрицы и теоремы существования, подобные теоремам Холла и Рамсея. В рамках содержания комбинаторики Бэббит обращается к теории *конечных упорядоченных множеств*.

Основу для идей перестановки Бэббит почерпнул, конечно, у Шёнберга. Известно, что Шёнберг с 1928 года систематически использовал гексахордовую сегментацию в качестве основы для связи рядов в произведении. В Четвертом струнном квартете, например, пары особым образом соотнесенных рядов могут быть перекомбинированы так, что соответствующие гексахорды образуют последовательность двенадцати высот. Ассоциацию форм ряда можно считать одним из руководящих принципов в двенадцатитоновой музыке Шёнберга. По своему высотному содержанию второй гексахорд комплементарен первому, поэтому и появляется подобная возможность образования новых двенадцатитоновых последовательностей, или агрегатов (*aggregates*). Бэббит, по аналогии с математическими множествами, выделяет разную степень комбинаторности рядов. Если в перестановках могут участвовать только две формы ряда, это называется «полукombинаторностью». Если все четыре формы — это явление «всекомбинаторности».

Комбинаторика может возникнуть на уровне разных групп звуков — гексахордов, трихордов, но особенно распространена, по мнению Бэббита, *гексахордовая комбинаторика*, в результате которой получается, что «любой из разье-

²⁵ Babbitt M. Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants. P. 109.

²⁶ Интересно, что применение комбинаторики у Бэббита происходит параллельно с применением метода интерверсий (или пермутаций) у Мессиана.

²⁷ Комбинаторика — ветвь математики, изучающая комбинации и перестановки предметов. Комбинаторика как наука стала развиваться в XVIII веке параллельно с возникновением теории вероятностей, так как для решения вероятностных задач необходимо было подсчитать число различных комбинаций элементов. Первые научные исследования по комбинаторике принадлежат итальянским ученым Дж. Кардано, Н. Тарталье, Г. Галилею и французским ученым Б. Паскалю и П. Ферма. Комбинаторику как самостоятельный раздел математики первым стал рассматривать немецкий ученый Г. Лейбниц в своей работе «Об искусстве комбинаторики» (1666). Он также впервые ввел термин «комбинаторика». Значительный вклад в развитие комбинаторики внес Л. Эйлер. В современном обществе в образовательный стандарт по математике включены основы комбинаторики, решение комбинаторных задач методом перебора, составлением дерева вариантов (еще его называют «дерево возможностей») с применением правила умножения. В задачах по комбинаторике часто применяется такое понятие как факториал (в переводе с английского *factor* — множитель).

диненных [disjunct²⁸] гексахордов, взятый в любой из 48-ми форм ряда, может быть ассоциирован с соответствующим гексахордом одной или более инверсий этой сет-формы, транспонированной на интервал или интервалы, определенные порядком высотных классов внутри гексахорда так, что каждая пара гексахордов содержит все двенадцать высотных классов»²⁹.

Исследуя творчество Шёнберга, Бэббит пришел к выводу, что некоторые характерные закономерности связаны с выбором и использованием двенадцати-тоновых рядов. Бэббит указывает на то, что можно распознать *исходные ряды*, служащие моделью для всех прочих. Их шесть, и они составляют основу большинства композиций Бэббита³⁰:

- 1) c — cis — d — dis — e — f — fis — g — gis — a — ais — h;
- 2) c — d — dis — e — f — g — fis — gis — a — ais — h — cis;
- 3) c — d — e — f — g — a — fis — gis — ais — h — cis — dis;
- 4) c — cis — d — fis — g — gis — dis — e — f — a — ais — h;
- 5) c — cis — e — f — gis — a — d — dis — fis — g — ais — h;
- 6) c — d — e — fis — gis — ais — cis — dis — f — g — a — h.

Очевидно, что эти ряды имеют симметричное строение, во многом напоминая мессиановские «лады ограниченной транспозиции».

Из исходных рядов берутся *вторичные ряды*. Они производятся из последовательно взятых сегментов данного двенадцатитонового ряда в соответствующих транспозициях. Приведем пример основного вида и инверсии ряда:

P: 10 6 11 8 7 9 3 1 2 5 0 4

I: 7 11 6 9 10 8 2 4 3 0 5 1

Из этого можно создать, по идее Бэббита, четыре вторичных ряда: гексахорд 1 основной вид + гексахорд 2 инверсия; гексахорд 1 инверсия + гексахорд 2 основной вид; соответственно, гексахорд 2 основной вид + гексахорд 1 инверсия и гексахорд 2 инверсия + гексахорд 1 основной вид. Собственно, это то же самое, что можно было наблюдать на примере из Четвертого квартета А. Шёнберга.

В процессе получения причинно обусловленных новых рядов из исходных могут использоваться разные логические объединения элементов. Например, разъединенные и объединенные трихорды. Если группы звуков, на которые сегментируется ряд, разъединить простым делением, как это происходит в случае разбивки веберновского ряда или многих других, то эти трихорды называются *разъединенными*. Между ними есть некая условно естественная граница, задаваемая делителем:

$$\begin{array}{ccccccc}
 \overbrace{10 - 6 - 11}^{(015)} - \overbrace{8 - 7 - 9}^{(012)} & & \overbrace{3 - 1 - 2}^{(012)} - \overbrace{5 - 0 - 4}^{(015)} \\
 \underbrace{\hspace{1.5cm}}_{(025)} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}}_{(025)} \\
 \underbrace{\hspace{2.5cm}}_{(014)} & & \underbrace{\hspace{2.5cm}}_{(014)}
 \end{array}$$

²⁸ Понятие «дизъюнкции» Бэббит заимствует из теории множеств и математической логики. Оно означает операцию математической логики, выражающуюся в соединении двух или более высказываний при помощи логического союза «или», сложное высказывание, суждение. Дизъюнкция указывает на относительную самостоятельность частей ряда друг относительно друга. Для объединения частей ряда используется понятие «конъюнкции»: конъюнкция — операция математической логики, соединяющая два или более высказывания при помощи союза, сходного с союзом «и».

²⁹ Babbitt M. Set Structure as a Compositional Determinant. С. 74–75.

³⁰ Эти исходные ряды совпадают с имеющимися в таблице тропов Й. М. Хауэра, соответственно №№ 1, 17, 41, 8, 34, 44 по записи 1925 года. Свойствами этих рядов являются всекомбинаторность и симметрия.

Между тем возможно и другое. Если объединить между собой звуки, расположенные в разных разъединенных трихордах, то получатся объединенные трихорды — новый источник комбинаторных идей.

Свойство выводимости подразумевает возможность получать новые ряды из уже имеющихся. Например, ряд $d - fis - h - as - g - a - es - des - d - f - c - e$. Этот ряд содержит в себе трихорды двух видов: 0 1 5 и 0 1 2. Выведенные ряды могут порождаться обоими этими трихордами; ряд может быть порожден одними только трихордами класса 0 1 5 или только 0 1 2. Ряд, состоящий из трихордов класса 0 1 5: $es - h - e - des - ges - d - as - c - g - b - f - a$. Порождение такого рода рядов есть результат применения к трихорду все тех же форм, которые существуют в серии (инверсия, ракоход, ракоходная инверсия). Моделью такого ряда служит ряд из Концерта ор. 24 Веберна.

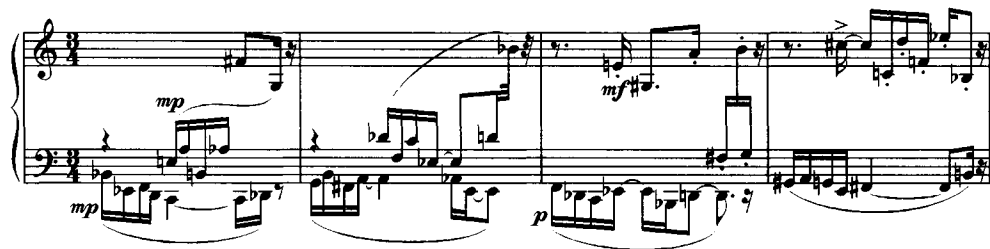
Важность всекомбинаторных рядов, по мнению Бэббита, состоит в том, что при их помощи достигается гораздо более тесная взаимосвязь элементов ряда, истинное взаимопроникновение горизонтали и вертикали. Ассоциации звуков (то есть их соединение в какой-то из видов общности) достигается несколькими путями: традиционным слиянием в одновременности (гармония), через выделение с помощью одних и тех же средств артикуляции или динамики (например, все звуки *staccato* или все звуки, обозначенные *piano*) или в непосредственном последовании друг за другом.

Наиболее ранние сочинения Бэббита, имеющие отношение к методу Шёнберга, — Композиция для четырех инструментов (1947–1948), Композиция для двенадцати инструментов (1948), Три композиции для фортепиано (1947–1948). Высотный ряд последнего сочинения принадлежит к тому типу, который назван Бэббитом «всекомбинаторным»:



Здесь Бэббит употребляет «двухколейное»³¹ изложение серии (когда одновременно проводятся 2 серийные формы), которое, впрочем, отчетливо выражено в двухголосной фактуре:

М. Бэббит. Три композиции для фортепиано (фрагмент)

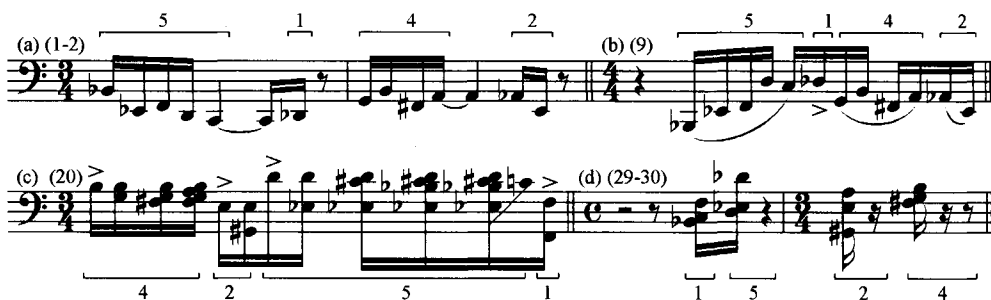


³¹ Термин Ю. Н. Холопова. См.: Холопов Ю. Гармония: Практический курс. Часть II. Гармония XX века. М., 2003. С. 430–431.



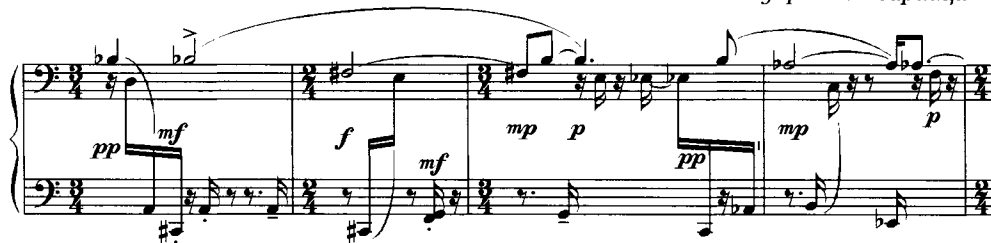
В приведенном восьмитакте нижний голос составлен из основного вида ряда с присоединением к нему в тт. 5–8 ракохода инверсии 1 (от *f*). К нему в верхнем голосе присоединяется основной вид (от *e*), ракоход основного вида (от *e*) и ракоход инверсии (от *h*). К этому добавляется работа с другими компонентами фактуры: длительностями, динамикой, гармонической плотностью. Длительности упорядочиваются путем использования серии чисел 5 1 4 2 (что дает в сумме 12, это число шестнадцатых в трехчетвертном такте). Ракоходом этой серии будет 2 4 1 5, в качестве инверсии берется ряд 1 5 2 4 и ракоходная инверсия — 4 2 5 1. Форма пьесы во многом определяется закономерным использованием этого ряда. В тактах 1–8 закономерности числового последования подчиняется атака звука; в тактах 9–18 — артикуляция в группе сплошных шестнадцатых; в тактах 20–28 — акценты и повторяемые ноты; в тактах 49–56 эффект репризы вводится через возвращение к способу изложения, характерному для начального построения.

Ритмические группы из Трех композиций для фортепиано



Одним из самых показательных произведений Бэббита этого периода можно назвать «Полупростые вариации» (1956).

М. Бэббит. «Полупростые вариации»



(A) Var. I

mp *p* *mp p* *f* *mf*

mp *fff* *f* *p* *ff* *f* *mp* *pp* *p*

(B) Var. II

pp *mf* *f*

mf *mp* *p* *pp*

(C) Var. III

mp *p* *<mp*

p *<p*

① D Var. IV

mp

fff

mf

p

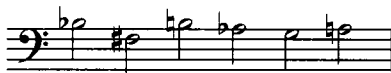
ff

mp

pp

p

Авторское предисловие гласит: «Эта пьеса написана в двенадцатитоновой технике, которая стала знаменитой благодаря Шёнбергу. Тема появляется в первых шести тактах и состоит из различных тонов:



Следующие шесть тактов, начиная с А, есть первая вариация. Здесь тема появляется в своем ракоходе:



Она транспонирована, и новые шесть тонов отличаются от первых шести. Заметьте, однако, что полутоновые расстояния между звуками такие же в противодвижении, какими они были в самой теме:

2 steps, 2½ steps, 1½ steps, ½ step, 1 step

1 step, ½ step, 1½ steps, 2½ steps, 2 steps

Ритмически шестнадцатые в первых шести тактах представляют все 16 возможных подразделений четверти шестнадцатыми. Дальнейшие вариации отмечены буквами В, С, D и Е. Случайные знаки относятся только к тем нотам, перед которыми они выставлены»³².

Серия в этом сочинении имеет четырехколейное воплощение, отраженное в схеме:

Theme:

Variation 1:



Четыре «колеи» этой строки воплощены в первых двух разделах пьесы — «Теме» и «Вариации 1». В музыке основной ряд дан в верхнем голосе и подчеркнут выдержанными звуками на протяжении обоих разделов. Как указывает сам композитор, первые шесть тонов — это тема пьесы, и остальные шесть — это их ракоход.

Самый простой путь к пониманию этой строки состоит в том, чтобы увидеть три стадии композиции:

1) Основной ряд устроен как всекомбинаторный ряд первого порядка³³ с всеинтервальной структурой. В нем имеется определенное последование объединенных и разъединенных трихордов внутри пары гексахордов.

2) Основной ряд затем соединен со своей же инверсией в таком соотношении, которое дает гексахордовые агрегаты:

10 – 6 – 11 – 8 – 7 – 9 – 3 – 1 – 2 – 5 – 0 – 4

1 – 5 – 0 – 3 – 4 – 2 – 8 – 10 – 9 – 6 – 11 – 7

3) Двухголосие, полученное таким образом, «выращено» в четырехголосную фактуру таким образом, чтобы получились трихордовые агрегаты. Способ, которым это можно сделать, лежит в использовании «вторичного ряда», описанного ранее; он эффективно переструктурирует данный ряд. Единственные вторичные ряды, которые, будучи добавлены к основному виду и инверсии основного ряда, дают трихордовые агрегаты, это ракоходы и ракоходные инверсии:

Ракоход: 9 – 7 – 8 – 11 – 6 – 10 – 4 – 0 – 5 – 2 – 1 – 3

Ракоходная инверсия: 2 – 4 – 3 – 0 – 5 – 1 – 7 – 11 – 6 – 9 – 10 – 8

Между этими двумя формами возникает необходимая ассоциативность, такая же, как при сочетании основного вида и инверсии.

Важным следствием выбора этих конкретных рядов является то, что гексахорд «Тема» (первый в основном ряду появляется в этой строке в каждой из четырех существующих форм — основной вид, инверсия, ракоход и ракоходная инверсия).

³² Wintle C. Semi-simple Variations by Milton Babbitt // Perspectives of New Music. V. 14. № 2; V. 15. № 1. P. 112.

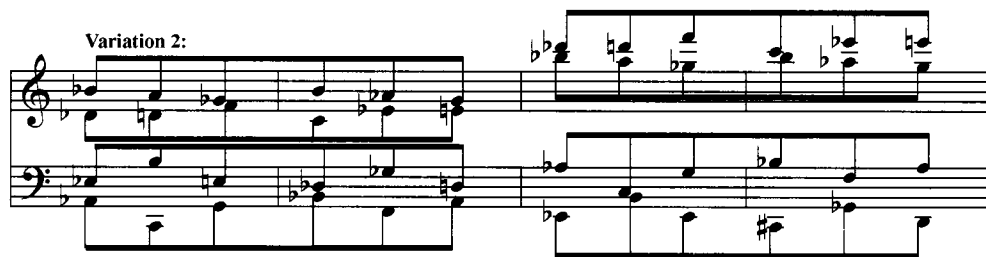
³³ То есть образующий новые формы серии (агрегаты) со всеми формами — основным видом, инверсией, ракоходом, ракоходной инверсией.

сия) — имеет тритоновое отношение (тритоновость возникает из комбинаторных характеристик ряда). Восемь проведений этой «темы» имеют важное значение.

В вариации 2 две пары выведенных рядов соединены: верхняя пара, типа «а», будучи порождена трихордом 0 1 4, и нижняя пара, типа «b», имеющая в своей основе трихорд 0 1 5. Ряд в верхнем голосе сохраняет свое высотное содержание; он выведен из второго объединенного трихорда:

10 – 6 – 11 – 8 – 7 – 9 – 3 – 1 – 2 – 5 – 0 – 4

10 – 9 – 6 – 11 – 8 – 7 – 1 – 2 – 5 – 0 – 3 – 4



В этом выведенном ряду второй гексахорд является не только ракоходом первого в иной транспозиции, но он также инверсионно связан с ним. Это значит, что вторичный ряд, созданный путем перегруппировки компонентов гексахорда основного вида, равен своей инверсии (естественно, в транспозиции). «Варьирование» высотного содержания серии таким систематическим образом составляет дальнейшее содержание музыки этих вариаций. То, что звучит, не производит большого впечатления на слушателя; скорее, мы являемся свидетелями микропроцессов в движении и перекомбинациях звуковых объектов, что требует особого, «структурного» слышания.

Подход Вэббита к ритмической организации произведения может быть понят из следующего высказывания композитора: «Ритмический компонент, например, может быть структурирован в точно таком же ключе, как и высота, с помощью тех же самых операций; ритмическая инверсия, ракоход, ракоходная инверсия все также определяют, комбинаторность, выведение и соотносимые качества аналогично приложимы к ряду длительностей»³⁴.

В «Полупростых вариациях» определить исходный ряд нетрудно, поскольку сам композитор в предисловии указал на шестнадцать способов представления четвертной длительности через шестнадцатые. Это можно показать в виде таблицы:

Quarter notes:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	Number of attacks:	Number of pitches:
Theme: Source Set, P																	32	24
Variation 1: R																	32	24
I																	—	—
Variation 2: R+I																	32	48
Variation 4: P+RI																	44	48
Variation 5: S+I																	44	48
Meter:																		

³⁴ Babbitt M. Some Aspects of Twelve-Tone Composition. P. 53.

Этот ряд имеет очевидные аналогии с всеинтервальным исходным высотным рядом. Он также может быть поделен на две части (элементы 1–8 и 9–16), так что первая половина оказывается комплементарной второй. Четвертная длительность представлена композитором через атаки (взятия): четверть может соответственно вмещать четыре взятых шестнадцатых, три, две, одну или ноль.

Первая половина:

кол-во атак 4 (элемент 1)
 кол-во атак 3 (элементы 4, 8)
 кол-во атак 2 (элементы 2, 6, 7)
 кол-во атак 1 (элементы 3, 5)
 кол-во атак 0

Вторая половина:

кол-во атак 0 (элемент 16)
 кол-во атак 1 (элементы 10, 13)
 кол-во атак 2 (элементы 9, 12, 14)
 кол-во атак 3 (элементы 11, 15)
 кол-во атак 4

Однако на этом сходство с всекомбинаторностью высотного ряда заканчивается. Устройство ритмического ряда все же не дает композитору возможности точно соблюсти симметрию перестановок и выведений.

Бэббит был первым композитором, применившим тотально-сериальную организацию в отношении музыкальной ткани в своих Трех композициях для фортепиано (1947). Этим он до некоторой степени обеспечил себе место в истории музыки XX века, поскольку опыты такого рода в Европе относятся к 1949–1951 годам (О. Мессиан, Второй этюд из цикла «Четыре ритмических этюда»; П. Булез, «Структуры IА»; К. Штокхаузен, «Перекрестная игра»). Однако динамика развития новых техник у Бэббита и европейских композиторов была разная. Там, где европейцы стремительно эволюционировали к пониманию случайного и неопределенного («Молоток без мастера» Булеза, «Klavierstücke XI» Штокхаузена), американский композитор продолжал развивать определенные, точные методы расчета и комбинаций («Полупростые вариации»). В эпоху бурного обновления средств и методов сочинения поиски Бэббита становятся «вчерашним днем» композиции, но продолжают представлять интерес для теоретиков современной музыки.

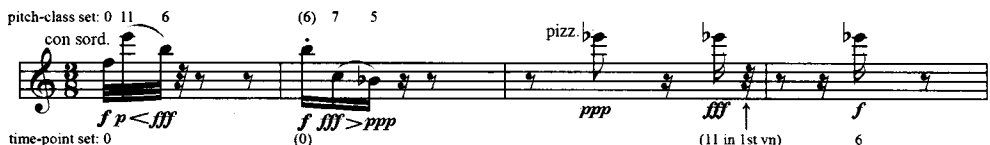
В конце 1950-х годов Бэббит и В. Усачевский из Колумбийского университета, получив грант от фонда Рокфеллера, основали Колумбийско-Принстонскую студию электронной музыки, центром которой стал синтезатор RCA Марк II, самый мощный электронный инструмент в то время. С 1959 года Бэббит возглавлял эту студию. Работая в ней, Бэббит создал значительную часть своих наиболее известных композиций, включая пьесу «Видение и молитва» (1961) для сопрано и синтезатора, и «Филомелу» (1964), написанную совместно с поэтом Дж. Холландером для сопрано Б. Бердсли.

Синтез электронных звучаний стал еще одним привлекательным для композитора полем деятельности. К концу 1930-х годов он был уже знаком с возможностями звукового синтеза, но реализовать их смог только в 1950-х, когда был приглашен на должность композитора-консультанта и стал работать с новейшей на ту пору техникой. Первым произведением для синтезатора Mark II стала Композиция для синтезатора (1961). Вскоре последовали и другие произведения: «Видение и молитва» для сопрано и синтезатора (1961) и «Ансамбли» для синтезатора (1962–1964).

Основные композиционные приемы у Бэббита не очень изменились в связи с новым инструментарием; его интересовало скорее повышение точности реализации задуманных им идей произведения, чем достижение каких-то принципиально новых звучаний. Особенно привлекательной становится возможность

реализации ритмически сложных фактурных элементов. К этому времени относится работа над статьей «Двенадцатитоновая ритмическая структура и электроника»³⁵ (1962), где композитор описывает некоторые методы, позволяющие трансплантировать структуры высотного ряда в область музыкального времени. Он устанавливает аналогию между октавой (область звуковысотности) и тактом (область метроритма). Разделяя такт на 12 равных единиц, каждая из которых может быть артикулирована атакой звука или ее отсутствием, Бэббит готовит основу для проекции высотных классов в «ряды временных точек». Таким образом, ряд чисел может быть интерпретирован и как явление звуковысотное, и как феномен временной последовательности. Артикуляция ритма происходит следующим образом: атака звука возникает на той временной точке, которая предопределена числовым рядом:

0 – 11 – 6 – 7 – 5 – 1 – 10 – 2 – 9 – 3 – 4 – 8



М. Бэббит. Четвертый квартет (фрагмент)



В данном примере единицей измерения становится тридцатьвторая длительность, которая и составляет одну двенадцатую долю такта. Временной ряд

³⁵ Babbitt M. Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium // Perspectives of New Music. V. 1. 1962. № 1. P. 49–79.

может быть представлен как в различных производных формах серии (инверсия, ракоход, ракоходная инверсия), так и в различных темпах (скорость разворачивания может отсчитываться не в тридцатьвторых, а в других видах длительностей). Все это приводит к появлению сложных напластований ритмических линий в таких произведениях Бэббита, как «Филомела» — одном из самых известных сочинений композитора.

Начиная с 1970-х годов, Бэббит много сочиняет. Его теоретическая деятельность становится менее активной (самое заметное явление — статья «Первое приближение»³⁶, в которой подводятся итоги его теоретических размышлений), а композиторское творчество — более разнообразным. Он пробует писать для различных вокальных и инструментальных составов (женский хор, духовой секстет, оркестр и магнитофонная лента, гитарный дуэт), продолжая при этом использовать средства двенадцатитоновой композиции.

Один из наиболее заметных опусов того времени — Реквием для сопрано соло и двух фортепиано (1976–1977). Это сочинение, написанное в память о композиторе Г. Винэме, содержит в себе целый ряд интересных вокальных приемов и отражает весьма тонкую чувствительность композитора к словесному тексту. В «Моих комплиментах Роджеру» (имеется в виду Роджер Сешнс) для фортепиано соло (1978) Бэббит проявляет большую изобретательность в сочетании высотных и ритмических структур. Подразделение метрических единиц на группы и соответствующее им подразделение высотных элементов сменяется в каждом такте. Источником такого рода групп служат «матрицы высот».

В 1980-е годы композитор движется по пути усложнения двенадцатитонового пространства своих произведений. Он выдвигает концепцию «сверхматрицы», представляющей собой комбинацию нескольких матриц в единое целое. Эти огромные таблицы порождают весьма сложные и замысловатые фактурные решения. Например, в пьесе «Преображенные звуки» для струнного оркестра (1986) каждую из четырех инструментальных групп струнных (первые и вторые скрипки, альты и виолончели) Бэббит делит на подгруппы и затем каждую подгруппу — на три регистра, стремясь обнаружить 24 различных области звучания. Эти инструментальные группы затем контрапунктируют между собой в целях достижения структурного рельефа и реализации возможностей исходной «суперматрицы».

Мир музыки Бэббита — это мир сложных музыкальных идей, сопоставимый с тем, который выстраивает в своих композициях лидер направления «новая сложность» — британский композитор Брайан Фернейхоу. И в то время как одни критики упрекают его в исключительной зашифрованности и опосредованности музыкальных идей, остальные отдают должное его стремлению раздвинуть границы музыкальной структуры и новаторским начинаниям, характерным для ведущих американских композиторов XX века. Настойчивость Бэббита в поисках новых соотношений теории и практики, его понимание ответственности композитора за каждое музыкальное событие и стремление предельно точно контролировать процесс музыкального разворачивания повлияли на мышление многих молодых композиторов.

³⁶ Babbitt M. Responses: A First Approximation // Perspectives of new music. 1976. V. 14. № 1; V. 15. № 2.

5.2. АЛЛЕН ФОРТ (р. 1926)

Теория рядов, сформировавшаяся в трудах М. Бэббита как основа для двенадцатитоновой композиции, приобрела универсальный аналитический вид в работах Аллена Форта³⁷. В сферу его научных интересов входят самые разнообразные стороны музыки XX века: теория Х. Шенкера, популярные американские баллады, композиционные основы творчества А. Веберна и О. Мессиана и многое другое. Но основной акцент был сделан Фортом на современной музыке — в 60-е годы он создает концепцию анализа атональной музыки: теорию рядов, которой и посвящены основные публикации Форта, включая самый главный труд — «Структуру атональной музыки».

Первая статья, открывающая ряд публикаций Форта о проблемах анализа современной музыки, — «Контекст и целостность в атональном сочинении»³⁸. Статья является в некотором смысле «переходным» этапом от теории рядов Бэббита (с объяснениями его терминологии, номенклатуры, понятий) к собственной теории. Вслед за своим учителем Форт делает первую попытку адаптировать конкретную математическую теорию (теорию множеств) к музыкальному языку и к музыкальному анализу, демонстрируя ее действие на примере Шести пьес ор. 19 А. Шёнберга. «Формулировки на основе теории множеств отражают общую точку зрения, что анализ структурной (конструктивной) системы начинается с определения ряда (набора) элементов и комбинационных отношений (связей), которые они представляют»³⁹.

В двух следующих статьях Форта — «Теория комплексов рядов в музыке»⁴⁰ и «Область действия и соотношения в теории рядов»⁴¹ — новая концепция предстает в более оформленном виде. Форт подробно описывает систему рядов и все, что с ними связано, и, конечно демонстрирует анализы сочинений нововенцев.

В 1973 году происходит самый важный этап в утверждении аналитической концепции теории рядов: Форт издает капитальный труд-пособие — «Структура атональной музыки»⁴², обосновывающий его теорию и насыщенный многочисленными анализами сочинений первой половины XX века. А еще через несколько лет в книге «Гармоническая организация «Весны священной»»⁴³ Форт предпринимает попытку анализа крупного произведения с помощью нового аналитического метода.

В 1960–1970-е годы в американском музыковедении влияние теории рядов Форта оказалось не менее сильным, чем влияние теории Бэббита в 1950-е годы. Об этом можно судить хотя бы по содержанию «Журнала музыкальной теории», где работы Д. Льюина, Д. Мартино, Р. Крисмана, Дж. Строса и многих других

³⁷ Аллен Форт родился в Портленде 23 декабря 1926 года. С 1948 по 1952 год он учился у М. Бэббита. Педагогическая карьера Форта началась в 1953 году, когда он был приглашен в колледж при Колумбийском университете. В 1957–1959 годы он был членом кафедры теории в Колледже музыки Mannes. С 1959 по 1968 год Форт занимал должность профессора музыки на музыкальном факультете Йельского университета.

³⁸ Forte A. Context and Continuity in an Atonal Work // Perspectives of New Music. 1973. № 2. P. 72–82.

³⁹ Ibid. P. 73.

⁴⁰ Forte A. A Theory of Set-Complexes for Music // Journal of Music Theory. 1964. № 2. P. 136–183.

⁴¹ Forte A. The Domain and Relations of Set-Complex Theory // Journal of Music Theory. 1965. № 1. P. 173–180.

⁴² Forte A. The Structure of Atonal Music. New Haven, London, 1973.

⁴³ Forte A. The Harmonic Organization of the «Rite of Spring». Rochester, 1999.

теоретиков «фортовской» ориентации развивают математико-логический подход к музыкальному анализу.

Среди многочисленных ответвлений, которые получила теория Форта с момента ее возникновения, можно выделить два основных направления ее дальнейшей эволюции: построение на основе теории рядов, сформулированной Фортом, так называемой пост-тональной теории музыки, и последующее усложнение теории рядов (как самим Фортом, так и его последователями). Причем, усложнение теории получала как отдельными «дополнениями» (терминологического или количественного характера), так и серьезными концептуальными доработками, нередко претендующими на самостоятельность. Однако порой оказывается нелегко точно определить, к какому именно направлению относится то или иное исследование.

Интересно, что и сам Форт со временем расширяет сферу применения своей теории, анализируя в своих статьях произведения К. Дебюсси, Ф. Листа, М. П. Мусоргского, В. А. Моцарта (!) и других композиторов. А в 1988 году Форт представил новую концепцию, связанную с общим анализом музыки XVII–XX столетий. Новая теория была изложена Фортом в статье «Роды звуковысотных рядов и происхождение современных гармонических видов»⁴⁴. Эта новая систематика рядов, объединяющихся в роды, основана на классификации всех рядов (от четырех и более элементов) по типу составляющих их трихордов.

Научные интересы Форта не ограничиваются теорией анализа «атональной» музыки. Его теоретические исследования, как и в случае со «Структурой атональной музыки», наиболее полно выражаются в создании масштабного труда на ту или иную тему. Так, одновременно с изучением области музыки атональной, Форт продолжает традицию анализа тональной музыки, привезенную в Америку в 1930-е годы — «теорию голосоведения» И. Шенкера. Правда, к тому времени, когда к ней обратился Форт, в 1950-е годы, традицией это еще нельзя было назвать. Новаторская статья Форта «Шенкеровская концепция музыкальной структуры»⁴⁵ впервые наиболее полно представила широкому кругу американских читателей основные идеи Шенкера. А книга Форта «Тональная гармония в концепции и практике»⁴⁶, выпущенная как учебник гармонии, способствовала тому, что теория Шенкера прочно укрепилась в учебном курсе теории музыки. В 1982 году выходит еще одна книга Форта, написанная совместно с Э. Гилбертом и посвященная методу редукции — «Введение в шенкеровский анализ»⁴⁷.

К сфере интересов ученого принадлежат также явления, относящиеся к одному временному периоду, но диаметрально противоположные друг другу по направлению — это популярные американские песни первой половины XX века и творчество великого нововенца — А. Веберна. Этим темам посвящены книги Форта «Американские популярные баллады Золотого Века»⁴⁸ (1924–1950) и «Атональная музыка Антона Веберна»⁴⁹.

⁴⁴ Forte A. Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species // *Journal of Music Theory*. 1988. № 2. P. 187–270.

⁴⁵ Forte A. Schenker's Conception of Musical Structure // *Journal of Music Theory*. 1959. № 1. P. 1–30.

⁴⁶ Forte A. *Tonal Harmony in Concept and Practice*. New York, 1962.

⁴⁷ Forte A., Gilbert E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York, 1982.

⁴⁸ Forte A. *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924–1950*. Princeton; New Jersey, 1995.

⁴⁹ Forte A. *The Atonal Music of Anton Webern*. New Haven, 1997.

Многочисленные публикации Форта сосредоточены в «Журнале музыкальной теории»⁵⁰, главным редактором которого он был с 1960 по 1967 год. Хотя в издании также есть статьи и Бэббита, и других теоретиков, этот журнал больше отражает круг интересов Форта и его последователей (статьи, посвященные истории тональной музыки, аспектам теории Шенкера, теории атональной музыки).

Интересно отметить, что Форт явился первым президентом Общества музыкальной теории (1977–1982) и в 1995 году получил первое пожизненное членство Общества. С 1980 года Форт является главным редактором серии «Композиторы XX века», издаваемой при Йельском университете. В настоящее время он — член совета журналов «The Musical Quarterly» и «Music Analysis».

Особо следует отметить вклад Форта в американское образование. Совместно с Патриком Мак-Креллсом из Университета штата Техас в Остине в 1960-е годы Форт возглавил движение, призванное создать в университетах отдельный раздел науки — музыкальную теорию⁵¹. И первым американским университетом с полной программой по музыкальной теории стал Йельский университет.

Расцвет музыкальной теории второй половины XX века в США способствовал образованию нового академического общества: в 1977 году на базе Северо-Западного университета Эванстон (штат Иллинойс) было основано Общество музыкальной теории. В его состав вошли ведущие теоретики США — Аллен Форт (президент общества), Уоллейс Бэрри, Ричмонд Браун, Джон Хэнсон, Вернон Клайвер, Джон Ран и Питер Уэстергард⁵². В этом же году Общество начало выпускать ежегодный журнал «Спектр музыкальной теории», а в 1993 году появился интернет-журнал «Музыкальная теория онлайн».

⁵⁰ «Journal of Music Theory» выпускается Йельским университетом с 1957 года.

⁵¹ В США «музыковедением» (musicology) долгое время называли только историю музыки, «музыковед» означало «историк». Лишь во второй половине XX века теория музыки получила самостоятельный статус.

⁵² Каждый год состав руководящего совета Общества меняется и увеличивается по мере создания новых внутренних подразделений.

ГЛАВА VI. МУЗЫКАЛЬНЫЙ РАЦИОНАЛИЗМ

Среди композиторов, искавших пути совершенной музыкальной организации, особая роль принадлежит Эллиоту Картеру. По сути своих творческих поисков он примыкает к «ультрарационалистам» Бэббиту и Форту, однако серийная техника никогда не была привлекательной для него. Свое отношение к серийности Картер выразил в одном из интервью: «Проблема выбора — писать или не писать двенадцатитоновую музыку — встала передо мной достаточно давно [...]. Особенно много я раздумывал об этом в послевоенные годы, когда многие обратились к этому способу выражения. Я пытался писать таким образом и выяснил, что не могу решить своих композиционных проблем с помощью этого и делать то, что я хочу»¹. Известный своей независимой позицией в отношении методов композиции, Картер ориентировался преимущественно на свободную двенадцатитоновость и особые способы работы с метроритмом. Его творчество можно интерпретировать как музыкальный конструктивизм, сходный с поисками К. Орфа или П. Хиндемита, но идеалом для Картера в области музыкальной композиции оставался поздний К. Дебюсси.

6.1. ЭЛЛИОТ КАРТЕР (р. 1908)

Эллиот Картер родился в 1908 году в Нью-Йорке, с 1926 по 1932 год обучался в Гарвардском университете. В 1933–1935 годах он занимался в Париже у Н. Вуланже. По возвращении в США Картер занял пост музыкального директора Балета Караван, после войны занимался преподаванием в различных университетах страны, среди которых консерватория Пибоди, Колумбийский университет, колледж Квинс в Нью-Йорке, Йельский университет. Картер — лауреат многих конкурсов, автор статей о теоретических проблемах музыки.

Становление Картера как композитора происходило при участии Ч. Айвза: когда Картеру было 16 лет, произошла их встреча, и Айвз стал духовным наставником юного музыканта, поощрял его занятия композицией. По совету Айвза Картер познакомился с наиболее значимыми сочинениями музыки XX века: «Весной священной» И. Стравинского, «Лунным Пьеро» А. Шёнберга, побывал на премьерах произведений Э. Вареза, К. Раггlsa. Одним из его увлечений стала музыка А. Н. Скрябина. В 1925 году он предпринял поездку с отцом в Вену, где купил все доступные партитуры нововенцев, включая только что опубликованную Фортепианную сюиту Шёнберга ор. 25. Его образование включало в себя знакомство с современной литературой (М. Пруст, Дж. Джойс), изучение музыки от Г. де Машо до И. Стравинского в классе Н. Вуланже, а также старинных композиционных техник, в частности, полифонических.

Обучение у Вуланже, естественно, сказалось на ранних сочинениях Э. Картера. Первая крупная партитура — балетная сюита «Покахонтас» (1938–1939) обнаруживает в основном неоклассические черты: в ней очевидно влияние музыки И. Стравинского и П. Хиндемита и ощутимы отголоски модальной тех-

¹ Цит. по: Soundpieces. Interviews with American Composers / Ed. by C. Gagne and T. Caras. London, 1982. P. 94–95.

ники английских вёрджинелистов. Стиль композитора кристаллизовался затем в таких произведениях, как «Три поэмы Роберта Фроста» (1943) и «Гармония утра» (1944). Однако к середине 1940-х годов ему стало представляться, что эстетика неоклассицизма ведет к избеганию чувства и экспрессии.

В *Фортепианной сонате* (1945–1946) он попытался освободиться от традиционных схем с целью «прорыва» к выразительности через взаимосоотношение гармонических звучностей и виртуозной фортепианной техники. Наслоения октав, квинт, кварт, терций, составляющих гармонию этого сочинения, пробуждают характерные обертоновые резонансы на фортепиано. Картер использует здесь «основной аккорд» из квинт ($h - f\sharp - c\sharp - g\sharp - d\sharp - a\sharp$) прямо с самого начала, устанавливая гармоническое напряжение между структурами на h и $a\sharp$. Многочисленные аккордовые последования реализуются в арпеджированной фигурации, постоянной в отношении пульса, но непрерывно варьирующейся по ритмической группировке. Лишь значительно позже эта фактура начинает образовывать что-то вроде темы и аккомпанемента. Величественная fuga из второй части сначала вырастает из «основного аккорда», а затем снова «погружается» в него.

В конце 1940-х годов Картер кратковременно «отступает» в неоклассицизм («Минотавр», 1947; «Эмблемы», 1947; Духовой квинтет, 1948), после чего пишет Сонату для виолончели и фортепиано (1948), основанную на контрасте двух тем-персонажей. Хотя этот контраст достаточно традиционен для медленной и скерцозной частей цикла, оппозиция мелодического содержания, окраски звука и артикуляции так велика, что возникает впечатление двух одновременно импровизирующих инструментов. Это сочинение отвечает духу исповедуемой на тот момент Картером эстетики «сгущенной свободы». Он обрамляет свои построения аккордом из примыкающих терций и накладывает друг на друга разные ритмические фигуры (например, триоли на квинтоли), тем самым предвосхищая изобретенную позже «метрическую модуляцию».

После этой сонаты он снова обращается к изучению новаций Ч. Айвза, идей Г. Кауэлла (касающихся ритма и выраженных в его книге «Новые музыкальные ресурсы»), а также к средневековым, восточным, африканским средствам создания динамической континуальности, очень сильно интересовавшей его. В Восьми этюдах и Фантазии для квартета духовых (1949–1950), а также в Восьми пьесах для четырех литавр (1950–1966) композитор выстраивает сложные фактуры из ограниченного числа элементов.

Пытаясь применить новые возможности свободного ритма в крупномасштабном произведении, Картер пишет свой *Первый квартет* (1950–1951). В этом сочинении накладываются друг на друга независимые мелодии в сочетаниях высокой степени сложности: триоли против септолей против группировок нот по 15 и 21. Звуковысотный материал представляет собой не тональность, а тетракорд $e - f - g\sharp - a\sharp$, который служит основой для перестановок и получения таким образом новых интервальных структур. Единое движение охватывает все четыре части: начальное построение представляет собой четырехголосный контрапункт, переходящий в воздушное скерцо (несколько напоминающие некоторые фрагменты «Лирической сюиты» А. Берга), уступающее, в свою очередь, место страстному Адажио, где созерцательное звучание струнных в верхнем регистре противопоставлено драматическим монологам альты и виолончели; здесь достигается наибольшая степень различия в фактуре, в то время как в заключи-

тельных вариациях снова все сливается в единое, гетерофонное звучание. В результате арочного объединения возникает переключка вступительной каденции виолончели с заключительным соло скрипки.

Несмотря на опасения Картера, связанные со значительным усложнением музыкального языка в этом произведении, Первый струнный квартет быстро завоевал ему мировую популярность, побуждая его переосмыслить возможности этого рода ансамбля.

В *Вариациях для оркестра* (1954–1955) Картер ставит проблему организации многочисленных фактурных пластов в некое единство, сходное с оркестровыми тутти в партитурах XIX века. Решением, которое он воплотил, было организовать композицию вокруг трех элементов, а не одного центрального.

Элементами являются тема и два ее ритурнеля: один представляет собой нисходящую линию, которая ускоряется раз за разом по мере своего появления, другой — восходящую линию, изменяющуюся противоположным способом. Поскольку все три элемента часто накладываются друг на друга, Картер имеет возможность получать не только туттийные комплексы, весьма детализированные и проработанные (как в Девятой вариации), но также добиваться и легкого, прозрачного звучания в скерцозных моментах (Первая вариация), где возникает ощущение игры световых пятен. Попутно достигается дополнительный фактурный эффект, становящийся характерным для более поздних его произведений: ощущение перспективы в выведение на первый план одной музыкальной идеи, в то время как другая уходит на задний план, выполняя аккомпанирующую роль. Общая драматургия похожа на Первый квартет: все начинается с фактурной раздробленности, после чего Картер доводит процесс развития до статичного звучания в Пятой вариации, которая сосредотачивается вокруг характерных гармоний всего произведения и затем снова приходит к разнообразию и множественности. Сознательно или нет, но возникает эффект, достигнутый у К. Дебюсси в балете «Игры» с его характерным «изгибом времени».

Одно из направлений деятельности Картера — теоретическое осмысление проблем ритмической организации. Его поиски лежат в русле того внимания к ритму, которое было свойственно многим композиторам XX века. Помимо общего академического и композиторского интереса, он усматривал в своих идеях и национальное начало: «Будет верным сказать, что отличительной чертой серьезной американской музыки является ее использование (или переработка) ритмов нашего фольклора и нашей популярной музыки, в частности, джаза»². Тем не менее, в поисках самого Картера нашли отражение не только локальные традиции, но и общая культурная ситуация, включающая в себя *новое понимание времени*, нашедшее свое выражение в литературе (М. Пруст, Дж. Джойс, Т. Манн) и киноискусстве (С. Эйзенштейн, Ж. Кокто). Выдвинутое Картером понятие «временного экрана» предполагает, что есть время нашей жизни, на которое проецируется время музыки. Получающаяся структура представляет собой контрапункт: в одновременности сосуществуют два временных потока, каждый из которых обладает своими внутренними закономерностями.

С самого начала своей деятельности композитор испытывал некоторую неудовлетворенность состоянием ритмической техники. Уже к концу 1940-х го-

² Carter E. The Rhythmic Basis of American Music // The Writings of E. Carter. Bloomington, 1977. P. 160.

дов он приходит к такому способу ритмического письма, который отличается оригинальными идеями: «Я много думал о временных законах музыки, о переосмыслении всего того, что казалось рутинной западной композиции. Я занялся изучением индийских тала, темповой шкалы индонезийского гамелана (особенно ускорений в Гангзар и Рангкеп), изучил новый вид записи африканской музыки, особенно ватузи. В то же самое время, музыка XIV века, Скрябина, Айвза и техники, описанные Генри Кауэллом в его «Новых музыкальных ресурсах» также вооружили меня новыми музыкальными идеями. Результатом стал способ развития ритмов и ритмических продолжительностей, который порой называли «метрическая модуляция»³, выработанный в процессе композиции Виолончельной сонаты»⁴.

В том, какие преобразования совершил Картер в области ритма, можно усмотреть влияние И. Стравинского и А. Веберна. Каждому из них удалось проникнуть в новые области ритма. Стравинский поднял на недостижимую высоту практику работы с пульсацией, сделал нормой неравномерность метро-ритмической организации в музыкальном произведении. У Веберна же, по контрасту, организация пульсации практически отсутствует. Несмотря на то, что в нотах выставлен метр и размечены такты, музыка в пьесах Веберна как бы парит, метр по сути замещен свободным *rubato*: ритмы Веберна — это чисто экспрессивные фигуры.

Картер развивает и соединяет обе эти тенденции. Его ритмический язык вырастает из оппозиции метрического пульса, представляющего «тиктак время», и аметрического *rubato*, которое создает иллюзию свободного течения временных событий⁵. Пример из Виолончельной сонаты демонстрирует это сочетание метрического пульса и свободного продвижения музыкального потока:

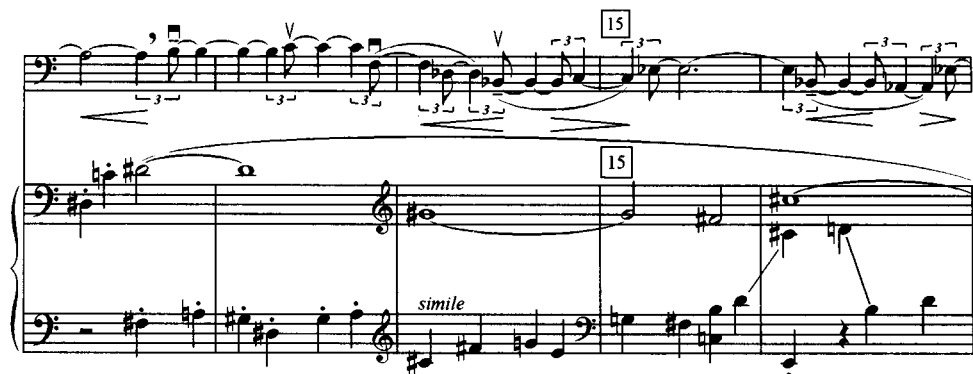
Э. Картер. Соната для виолончели и фортепиано (фрагмент)

(♩ = 112)
espressivo - quasi rubato
mp cantabile
staccato sempre

³ Термин принадлежит Р. Голдману. См.: Goldman R. The Music of Elliott Carter // Musical Quarterly. 1957. XLIII. P. 53.

⁴ Ibid.

⁵ Пользуясь терминологией П. Булеза, можно сказать, что это «гладкое время». Булез писал: «Гладкое время таково, что исполнитель не имеет над ним контроля. [...] Гладкое время гораздо тоньше простой хронометрии». См.: Boulez P. On Music Today. London, 1971. P. 94.



Но пульсация часто выступает у Картера не как простое времяисчисление; чаще всего он пользуется «перекрестной пульсацией», что предполагает появление двух или нескольких видов пульсации в одновременности. Картер выбирает такие пропорции в пульсации, что синхронизации пульсов практически не случается: например, 15:8 или 20:21. Устанавливая эти сложные соотношения, композитор ищет дальнейших способов динамизации ритмических структур: в каждом таком ритмическом потоке размещены нерегулярные акценты. Раз заданная пульсация не остается постоянной на протяжении произведения и часто меняется. Этот вид ритмического письма получил название «метрической модуляции», что значило «способ плавного, но совершенно точного перехода из одной метрономической скорости в другую путем удлинения или укорочения длительности основной ноты»⁶.

Поясняя это явление, Картер писал: «Если вы слушаете или посмотрите на любое место первой или четвертой части Первого струнного квартета, вы обнаружите там постоянное изменение пульсации. Это вызвано наложением различных скоростей движения музыки. Скажем, один голос движется триолями против другого, движущегося квинтолями, а квинтоли затем уходят на задний план и триоли устанавливают новую скорость, которая станет стартовой площадкой для еще одной такой операции. Структура таких скоростей движения коррелируется на протяжении всего произведения и создает впечатление различных норм скорости потока, изменения характера и материала — это те качества, за которыми я особенно слежу в своей работе»⁷.

Картер использует традиционную нотацию для своих ритмических феноменов, применяя и простые метры, и тактовые черты. Однако вслед за О. Мессианом он мог бы указать на иллюзорность простого метра в своей композиции. Перекрестная пульсация не тождественна простой полиритмии; слушатель не должен регулярно ощущать совпадения ритмических ячеек. Желаемым эффектом является независимое ощущение разного течения музыкальных «времен», их ускорение, замедление, «перекрестная игра».

⁶ Goldman R. The Music of Elliott Carter. P. 55.

⁷ Carter E. Shop Talk by an American Composer // Contemporary Composers on Contemporary Music. New York, 1978. P. 255–256.

The musical score is presented in four systems, each consisting of a treble staff (Violin II) and a bass staff (Viola). The notation is highly complex, featuring numerous slurs, ties, and dynamic markings. The first system includes a *pp* marking and a triplet. The second system features multiple *ppp* and *pp* markings, along with a triplet and a sextuplet. The third system includes *ppp*, *p*, and *pp* markings, with a triplet and a sextuplet. The fourth system includes *ppp*, *pp*, and *p* markings, with a triplet and a sextuplet. The key signature is one flat (B-flat).

Звуковысотные структуры Картера обладают столь же высокой степенью индивидуализации, как и ритмические. Ему импонировала музыка, в равной степени далекая и от тональности, и от додекафонии; но термин «атональный» он, как и Шёнберг, не принимал. Его гармонические поиски направлены в об-

ласть звуковых комбинаций, опирающихся на интервальный принцип структуры и использующих несерийные методы взаимосвязи. И хотя серийной музыки композитор никогда не писал, его способы работы с хроматикой во многом объяснены своим рождением и Шёнбергу, и Веберну; в этом смысле его музыку можно было бы назвать «пост-серийной». Тем не менее, основным «строительным материалом» в гармонии стали интервальные структуры и «первичные звучности». Особенно это заметно в прекомпозиционных схемах к некоторым сочинениям: сравнивая схемы Концерта для оркестра и Третьего квартета, можно видеть жесткую избирательность композитора по отношению к интервальным структурам, которые он использует. Особых предпочтений по отношению к каким-либо интервалам мы не видим, это скорее своеобразный «панинтервализм» (но не всеинтервальность).

Интервалы порождают аккорды разной наполненности: трехзвучные, пятизвучные, семизвучные и более. Эта практика отразилась в уже упомянутых Концерте для оркестра и Третьем квартете, но первый ее зрелый пример мы встречаем в Фортепианном концерте. Гармония этого сочинения основана на двенадцати трехзвучных аккордах (нумерация по Картеру): 3-1 (0 4 8), 3-2 (0 3 6), 3-3 (0 2 4), 3-4 (0 1 2), 3-5 (0 5 10)⁸; 3-6 (0 3 7), 3-7 (0 1 6), 3-8 (0 2 6), 3-9 (0 1 5), 3-10 (0 2 5), 3-11 (0 1 4), 3-12 (0 1 3)⁹. В Фортепианном концерте Картер определенным образом упорядочивает применение этих структур. Оркестр исполняет аккорды 2, 3, 6, 8, 9, 11; фортепиано поручены аккорды 1, 4, 5, 7, 10 и 12. Для проявления роли каждой гармонии ей дана определенная скорость по метроному; краска и темп также придают каждой гармонии определенную характерность. Например, аккорд 10 всегда появляется в легких, скерцозных построениях, в то время как аккорд 12, напротив, тяжелый и экспрессивный по характеру звучания.

Во *Втором квартете* (1959) Картер, наконец, воплощает такую концепцию, при которой исполнители получают сценарий для игры со своими инструментами и которая не зависит от формальных процедур. Каждому инструменту принадлежит свой особый «словарь» характерных интервалов, ритмов и выразительных фигур; голоса развиваются не по плану контрастирования тем и сопровождения, но, скорее, как поля возможных преобразований в бесконечно меняющихся оболочках — как если бы тот же тон голоса произносил разные предложения. Метафора беседы, которую Картер усвоил через музыку Второго квартета Ч. Айвза, также играет большую роль в форме из девяти разделов, которая является прямым результатом различных разногласий, соглашений, соотношения доминирования и подчинения среди исполнителей. В процессе того, как все эти события происходят (примерно в темпе человеческой речи), возникают трудности для восприятия, которые частично могут быть устранены расположением исполнителей в пространстве, менее тесным, чем это обычно бывает, но это становится практически незаметным в квадрофонической звукозаписи.

Если Второй квартет служит образцом построения смысла «внутри себя», то *Двойной концерт для фортепиано и клавесина с оркестром* (1961) предлагает драматизированные смысловые сообщения. Его квази-палиндромная структура, процесс интеграции, снова заворачивающийся вокруг середины, происте-

⁸ Эти аккорды состоят из симметричных интервалов и не меняются при инверсии.

⁹ Эти аккорды изменяют свое звучание при инверсии.

кают из решения Картера, во-первых, сначала поручить контрастирующие интервальные и ритмические ряды солирующему фортепиано и клавишину и сопровождать каждого из них по-разному составленным ансамблем, а во-вторых, использовать клавишные инструменты в качестве посредников между ударными и певучими инструментами каждой группы.

В самом начале антифонное положение ударных инструментов устанавливает основной тип ритмической осцилляции (повторяющейся ритмической фигуры), создающей «гигантский полиритм», который служит основой для всей структуры. По мере продвижения внутрь композиции эти фигуры постепенно переплетаются с интервальными рядами и сложными фигурами, разворачивающимися в характерных движениях у клавишных в длинных концертных диалогах, постепенно уводящих от центра. Это приводит к в высшей степени сосредоточенному и выразительному использованию звуковысотного материала в похожем на хорал, сияющем последовании духовых и струнных, во время которого исполнители только то ускоряют, то замедляют темп. Несмотря на то, что внутри этой схемы имеются противоречащие друг другу идеи, а также вопреки вязкости и неудобству клавирного письма, это сочинение остается одним из самых совершенных циклов в творчестве Картера.

Фортепианный концерт (1965) напротив, устроен по принципу бетховенского противопоставления между различными силами. В I части фортепиано представляет нам мозаику контрастирующих, преимущественно кратких лирических построений, часто сопровождаемых аккомпанирующим ансамблем из семи духовых и струнных. Некоторое количество оркестровых «вторжений» образует «мост» ко II части. В ней полнозвучие струнных дано в виде плотных аккордов, в то время как медные и деревянные монотонно «тикают» в полиритмии, которая хоть и медленно, но синхронизируется. Совокупный эффект таков, что фортепиано как бы постепенно сдерживается в своих попытках высказать «неправильные предложения». В противоположность предыдущим сочинениям, Фортепианный концерт насыщен экспрессивными звучаниями, подчеркивающими его пессимистическую концепцию, но высвечивающими также и новое отношение к звуковысотности, где различные позиции трехзвучных аккордов есть не что иное, как извлечение из двух двенадцатитоновых аккордов, один из которых дан у самого фортепиано, а другой — у оркестра.

Концерт для оркестра (1968–1969)¹⁰ — одно из наиболее значимых и аккумулирующих все прежние достижения сочинений Картера. В жанре концерта для оркестра можно видеть проявление старых моделей (концерто гротто), с одной стороны, и влияние романтического симфонизма — с другой. Картер, не солидаризируясь ни с одной из этих тенденций, тем не менее заимствует отдельные их аспекты. Концерт представляет собой виртуозное симфоническое произведение, в котором фактически каждый из музыкантов в какой-то момент становится солистом. Однако Картер все время изобретает новые ансамбли солистов, непрерывно варьирует их. Это вызывает в памяти скорее некоторые композиционные решения Айвза, чем принципы европейской музыки — оркестр трактуется как некий род демократической организации, где все участники являются и частью сообщества, и солирующими индивидуальностями.

¹⁰ Концерт для оркестра был заказан Нью-Йоркским филармоническим симфоническим обществом к 125-летию юбилею. Впервые концерт был исполнен 5 февраля 1970 года под управлением Л. Бернштейна.

Концепция произведения была запрограммирована стихами Св. Джона Перса «Ветры». Эта длинная поэма (в духе П. Уайтмена) рисует ветер, пронесшийся над американской равниной, уничтожающий все старое и высохшее и несущий с собой новое. Такой образ вполне может быть соотнесен с бурной, волнующейся Америкой конца 1960-х годов. Широкие выразительные возможности, которые привнесла эта поэма, позволили Картеру лучше сформировать свою собственную концепцию. Многие образы поэмы — ветер, шорох сухой соломы, тучи летящих насекомых — вдохновили композитора на воплощение их в сонорной фактуре, где индивидуальная игра солистов тонет в облаке звуков. Однако Концерт — это не симфоническая поэма, в нем нет прямой программности. Текст может быть понят как одна из возможных интерпретаций. Пространственный образ породил замысел Картера: ему представлялось, что оркестровые группы могут быть рассажены посреди публики с тем, чтобы музыка распространялась по концертному залу подобно ветру на равнинах¹¹. В этом можно услышать отголоски диалога с К. Дебюсси, ответ на его симфоническую картину «Море».

Воплощение «поэзии изменений», вдохновленное Персом, вызвало к жизни сочетание обоих способов развертывания музыкальной ткани — как циклического, так и последовательного. В произведении четыре части, каждая из которых замкнута внутри себя и использует свой набор концертирующих инструментов: I часть — виолончели, фаготы, фортепиано, маримба, арфа, деревянные ударные; II — скрипки, флейты, кларнеты, металлические ударные; III — контрабасы, тромбоны, туба, литавры; IV — альты, гобои, трубы, валторны, барабаны. Такое подразделение инструментов по тесситуре есть также один из принципов оркестровки, заимствованных у Айвза, применившего их во «Вселенской симфонии», и Дебюсси. Группировка инструментов по тесситуре, а не по окраске, приводит к многочисленным эффектам *Klangfarbenmelodie*. Возникают «мозаичные» тембровые контрапункты между всеми этими ансамблями: струнные обмениваются с духовыми короткими фразами и гармониями, что создает картину мерцания.

Музыка, порученная каждой из оркестровых групп, отличается по гармонии, ритму и типу выразительности. Поскольку замысел композитора был связан с использованием как можно большего числа собственно оркестровых красок (в противоположность, по его словам, «скудной оркестровке позднего Стравинского»¹²), ему потребовался достаточно богатый гармонический язык, основанный на многозвучных аккордах.

Прекомпозиционная схема, составленная Картером, дает достаточно полное представление об избираемых им гармонических средствах. В самом начале Концерта можно услышать двенадцатитоновый аккорд *tutti* (первые три строки приведенной схемы). Трехзвучные аккорды — основной строительный материал Концерта так же, как и три базовых (у Картера они названы «характерными») интервала, меняющиеся в каждой части.

¹¹ Такой же прием использовал М. Блицтайн в своей пьесе «Колыбель будет качаться», но это было вызвано преследованиями музыкантов за участие в спектакле.

¹² Carter E. Short Talk by an American Composer. P. 269.

MVT. II

287-44

TACTI
CHANT I, 2
P. 9CHANT III, 5
(p. 120)9 4 5 + 7 note
CHORDS

INTERVALS CHORDS.

SPEED: each accelerando starts from a slower point.

INSTRUMENTS: BASSES, TUBA, TIMPANI, BASS DRUM
OTHER LOW INSTRUMENTS

MVT. IV:

420- END

(420-435)

INTROD. TO III

CODA: 553-619

Rapid alternation
of I, II, III
dominated by III

TACTI

CHANT IV, 6, 7
P. 104- end

Approximation of other measurements

I - 482-488 II 445-455 III 481-494

INTERVALLING CHORDS

SPEED: CONSTANT ACCELERATION - 6 MEAS. BEFORE END, BEGINNING TO END OF WORK.

INSTRUMENTS: VIOLAS, TRUMPETS, WOOD WINDS, STRIKE BRASS

I	- 10	} 38 (7) note clad. total
II	- 10	
III	- 9	
IV	- 9	

«Характерными» интервалами I части являются малая и большая сексты, а также большая септима; во II части это большая терция, чистая квинта и малая септима; в III — малая септима, малая нона и чистая кварта; в IV — большая секунда, малая терция и тритон. Эти интервалы являются «порождающими моделями» для трех-, четырех-, пяти- и семизвучных аккордов, которые тоже приведены в таблице. Все это создает эффект атонального письма с быстрой сменой гармонических конструкций и плотностью.

Характер музыки, исполняемой каждой из групп инструментов, сам Картер уподобил определенным образам из поэмы:

I часть — «И целый век шуршала сухим звуком солома, посередине странных краешков на листьях, обернувших початок, на кончиках трепещущих вещей...»;

II часть — «Новые земли, вон там, в самом их горделивом аромате гумуса и листвы... Эти полеты насекомых, срывающихся в тучи с тем, чтобы рассеяться в море, подобно фрагментам священных текстов...»;

III часть — «Потому как вопрос стоит о человеке, чтобы стать ему вновь единым целым. Никто не подымет свой голос? Доказательство для человека. Пусть поэт говорит, и дайте ему вершить суд!»;

IV часть — «И вновь человек отбрасывает свою тень на людской тротуар. И дым человека — на крышах, движение человека — на дороге, и человеческое время года подобно новой теме на наших устах...».

Континуальность вариаций проявляет себя в постепенном замедлении музыки второй части, противопоставленной нарастающему ускорению в четвертой. В то же время вся структура обрамлена вполне импрессионистическими средствами возникновения и растворения материала в начале и конце сочинения. После темных и мрачных красок Фортепианного концерта вновь найденный блеск оркестрового звучания производит сильное впечатление, равно как и умение Картера распорядиться музыкальным пространством. Это происходит вследствие возвращения диатонических или по меньшей мере политональных элементов, а также тонкой игры воздушными тембровыми эффектами, в частности, в растворяющейся и подвижной музыке скерцо.

Творческая продуктивность Картера в период последней трети XX века приводит к мысли о возросшей роли спонтанности в его композиторском процессе. Это позволяет ему достигать упрощения фактурных эффектов, а также обратиться к воплощению словесных текстов в вокальных сочинениях. Одним из наиболее интересных сочинений этого периода является *Третий квартет* (1971)¹³. Он также может считаться и одним из самых сложных у Картера как в отношении ритма, так и в отношении инструментальной виртуозности. Общая звучность Квартета производит впечатление почти мистическое, таинственное; для нее характерна очень плотная сонорная фактура. Почти все время идет совместная игра всех четверых музыкантов; лишь ближе к концу можно обнаружить небольшое соло виолончели (тт. 462–463).

Замысел Квартета вырастает из нескольких оппозиций. Чувственное *rubato* и выразительные мелодические фигуры противопоставлены механическому, строгим. Противостояние выразительных фигур отражено в форме. Картер был заинтересован в создании такой композиции, которая была бы одновременно

¹³ Это сочинение было заказано Джульямской школой для Джульямского квартета, которому оно и посвящено. Первое исполнение состоялось 23 января 1973 года. За эту композицию Картер получил премию Пулитцера.

органично-непрерывной и фрагментированной. Квартет представляет собой серию достаточно контрастных моментов и в то же время — непрерывный процесс. Четыре инструмента разделены на два дуэта, играющих свой род музыки и не соотносящихся друг с другом. В схеме прекомпозиционной работы можно видеть, как Картер разрабатывает «репертуар» аккордов для каждого из дуэтов.

Э. Картер. Третий квартет. Прекомпозиционная схема

STING
QUARTET
13

200 I

FIXED PITCH (RHYME-SCHEME)

occurs 10, 11, 15, 34, 61-62, 98-100, 150-151, 177-178, 249-251, 261-262, 276, 327-328, 329-335, 360

200 II

FURIOSO
11 E

5
respect 4th

8
minor 6th

3
minor 3rd

2
major 2nd

ANDANTE

GRAZIOSO

SCORRYONE

LARGO TRANQUILLO

APPASSIONATO

REPERTORY FOR DUO I

REPERTORY OF 3 AND 4 NOTE CHORDS FOR PARTNER

REPERTORY FOR DUO II

SHARED CHORDS

4 NOTE CHORDS THAT COMBINE THE TWO PARTS

NUMBERING OF CHORDS IS ACCORDING TO A PERSONAL ORDER

Первая скрипка и виолончель образуют Дуэт 1, вторая скрипка и альт — Дуэт 2. Они противопоставлены в отношении ритма: Дуэт 2 играет в строгом темпе на всем протяжении квартета, весь его материал вытекает из сложных перекрестных ритмических фигур; Дуэт 1 играет в манере *rubato*. У слушателя могут возникнуть самые разные версии относительно такого противопоставления: то ли это механистичность против живого, левое полушарие против правого, Аполлон против Диониса... Но всякое сравнение условно. По сути, есть лишь интенсивное взаимодействие музыкальных элементов.

Хотя тембровая окраска каждого элемента музыкального материала обусловлена доминирующим звучанием какого-то одного интервала, общая гармония квартета находится в связи с всеинтервальным двенадцатизвучным аккордом, появляющимся в т. 15. Музыкальный материал основан на использовании определенных интервальных единиц. Дуэт 1 играет четыре типа гармонических построений:

- 1) *Furioso* на основе большой септимы;
- 2) *Leggerissimo* — чистой кварты;
- 3) *Andante espressivo* — малой сексты;
- 4) *Pizzicato giocoso* — малой терции.

Дуэт 2 играет шесть типов музыкального материала:

- 1) *Maestoso*, построенное на чистой квинте;
- 2) *Grazioso* — на малой септимере;
- 3) *Scorrevole* — на малой секунде;
- 4) *Pizzicato giusto, meccanico* — на уменьшенной квинте;
- 5) *Large tranquillo* — на большой терции;
- 6) *Apassionato* — на большой сексте.

Фактура в Третьем квартете представляет собой пример виртуозной полифонической работы, уходящей корнями в ренессансный строгий стиль. Пульсирующий ритм Дуэта 2 в чем-то схож с *cantus firmus*, однако свойства контрапункта никогда не распространялись на ритмические пропорции настолько сложные, какие появляются у Картера.

Э. Картер. Третий квартет (фрагмент)

67 *Giusto, meccanico (stesso tempo)*
(♩ = 45)

69 (♩ = 54)

p *mf* *f* *pp* *p*

3

Так же, как в ренессансной полифонии, линейное движение голосов контролируется интервалами; однако в качестве контролирующих интервалов здесь выступают «доминирующие» интервалы каждого из типов музыкального материала. Таким образом, приемы старой полифонии обретают новое дыхание.

Творчество Эллиота Картера занимает особое положение в пейзаже американской музыкальной культуры. Будучи наследником традиций Айвза, он «срастил» эти основы с неоклассической техникой, привитой Н. Буланже. Несмотря на то, что его отношение к додекафонии было критичным, он тем не менее внес значительный вклад в формирование постсерийной техники, в которой основная роль уделяется интервальным моделям. Не сковывая себя никакими техническими строгостями, Картер многое сделал для выработки нового музыкального языка — и при этом остался верен тем идеалам, которые были почерпнуты им из творчества Дебюсси с его драматургической сглаженностью и любовью к эволюционным процессам в музыке.

ГЛАВА VII. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

В начале 1950-х годов Джон Кейдж работал над «Проектом музыки для магнитной ленты» совместно с пианистом Дэвидом Тюдором и молодыми композиторами Мортон Фелдманом, Эрлом Брауном и Крисченом Вулфом. Вскоре эту группу единомышленников стали называть Нью-Йоркской школой (по аналогии с одноименным течением в живописи — абстрактным экспрессионизмом), или композиторами-эксперименталистами¹. Они встречались в нью-йоркских кафе или у кого-нибудь дома, показывали друг другу свои новые сочинения, обсуждали новости в мире искусства и делились впечатлениями от полотно современных художников США.

Дух новаторства и экспериментализма присущ американской культуре в целом, но особенно ярко он проявился во второй половине XX века. Экспериментализм выразился в развитии неклассических художественно-эстетических принципов и совершенно новых, не существовавших ранее форм творческой деятельности. Кейдж, Браун, Фелдман и Вулф работали в области графической, электронной, конкретной и записанной на магнитную ленту музыки, алеаторики, сонорики, сонористики и коллажа, осуществляли перформансы и хэппенинги. В качестве музыкального материала они широко использовали шумы окружающей среды и немзыкальные звучания. Композиторы применяли самые разные способы звукоизвлечения, приемы исполнения, разрабатывали новые типы нотации. В исполнительском процессе эксперименталисты отдавали предпочтение иррационально-интуитивному началу и придавали большое значение мобильности текста и формы, наделяя исполнителя и слушателя авторскими полномочиями и подчеркивая принципиальную незаконченность произведения, создаваемого непосредственно здесь и сейчас. Кейдж и Браун стремились расширить пространство музыки посредством других видов искусства, а также соединить художественную деятельность с непосредственной реальностью в форме «музыки-действия».

Основные творческие силы эксперименталисты направили на расширение тембрового спектра музыкального материала и работу со звуком как таковым. Г. Кауэлл отмечал, что эксперименталисты «избавились от клея»², то есть разрабатывали новые, нетрадиционные методы композиции, не связанные с тональной или серийной гармоническими системами и использованные ими в электронной и конкретной музыке. «Когда люди почувствовали необходимость склеивать звуки вместе, чтобы достичь целостности, мы четверо, — пояснял Кейдж, — напротив, почувствовали необходимость избавиться от клея, чтобы звуки могли быть самими собой»³, а не «средством для создания теорий или выражения человеческих чувств»⁴. Другой участник «нью-йоркского квартета» —

¹ Понятие «экспериментальный» применялось и в отношении предшественников Кейджа, например, Ч. Айвза. См.: *Nicholls D. American Experimental Music, 1890–1940. Cambridge, 1990; Winters T. Additive and Repetitive Techniques in the Experimental Works of Charles Ives. Diss., U. of Pennsylvania, 1986; Lambert J. Compositional Procedures in the Experimental Works of Charles E. Ives. Diss., Eastman School, 1987; Burkholder J. The Critique of Tonality in the Early Experimental Music of Charles Ives // Music Theory Spectrum. 1990. № 12. P. 203–223.*

² *Rich A. American Pioneers: Ives to Cage and Beyond. London, 1995. P. 169.*

³ *Ibid.*

⁴ Цит. по: *Nyman M. Experimental Music. Cage and Beyond. 2nd ed. London, 1999. P. 50.*

Крисчен Вулф писал: «Однажды я сказал себе, что было бы неплохо избавиться от всего — от мелодии, ритма, гармонии и т. д. Это не означает, что их нужно отрицать или избегать, скорее это значит, что пока происходит что-то еще, они могут возникнуть спонтанно. Нам нужно освободить себя от прямой и безоговорочной последовательности намерения и результата, поскольку намерение всегда будет нашим собственным и будет ограниченным, тогда как на окончательный результат воздействует много других сил»⁵. Вспоминая свои первые годы сотрудничества с Кейджем, Вулф также отмечал, что они «рассматривали звуки как независимые противоположности, а движение их относительно друг друга уподобляли движению шахматных фигур»⁶.

Главной художественной задачей эксперименталисты считали переход от произведения искусства как *объекта* к произведению искусства как *процессу*. В связи с этим Кейдж, Браун, Вулф и Фелдман использовали такие методы композиции, которые позволили исполнителям свободно выбирать элементы музыкального материала, сделав их соавторами произведения. Мобильность и неопределенность материала и формы, ненамеренность и спонтанность решений, непосредственность и непредсказуемость действий исполнителей играли ведущую роль в сочинениях нью-йоркских композиторов. По мнению Фелдмана, «звуки могли существовать сами по себе [...] только в виде “незафиксированных” элементов»⁷. Браун писал, что стремился «создать мобильное, легко меняющееся произведение искусства, позволив музыкальному материалу развиваться таким образом, чтобы исполнение стало текучим и гибким»⁸.

К идее мобильности материала и формы и к изобретению новых средств выразительности, инструментов, способов извлечения, записи и обработки звука композиторов Нью-Йоркской школы привели разные художественно-эстетические принципы. С одной стороны, последователи Кейджа развивали его новаторские идеи, в том числе связанные с дзен-буддизмом⁹, с другой — испытывали влияние разного рода религиозных и философских учений, открытий в области визуальных искусств и науки, находили свои, неповторимые пути развития. Фелдман отмечал, что живопись абстрактных экспрессионистов заставила его «погрузиться в звуковой мир самым прямым, самым непосредственным и самым физическим образом»¹⁰. Характерное для его музыки созерцательно-медитативное начало не имеет такой связи с художественно-эстетическими принципами искусства Востока, как в творчестве Кейджа. Браун и Вулф пришли к идее ненамеренности и объективности исполнительского процесса в связи с западными, а не восточными системами мышления. Например, Браун отмечал, что задуматься над понятием музыки, многое переоценить, а также сочинять, исходя из физических свойств звука, его заставил метод композиции И. Шиллингера.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. P. 58.

⁷ Ibid. P. 50.

⁸ Цит. по: Rosenberg D., Rosenberg B. The Music Makers. New York, 1979. P. 80–91.

⁹ Дзен-буддизм, дзэн-буддизм, чань-буддизм (от санскр. «созерцание», «медитация») — течение в буддизме, зародившееся в Китае в V веке и получившее распространение в Японии, Вьетнаме, Китае, Корее и других странах. Дзен-буддизм основан на идее достижения нирваны (просветления) посредством медитативной и других духовных практик, благодаря которым можно проникнуть в истинную суть вещей и обрести состояние просветления.

¹⁰ Цит. по: Nyman M. Experimental Music. Cage and Beyond. P. 52.

Лидер эксперименталистов Джон Кейдж создал особую творческую ауру, которая способствовала плодотворному сотрудничеству многих композиторов, впоследствии ярко и индивидуально выступивших на сцене мирового музыкального авангарда. «Кейдж помогал понять сущность того, что вы делаете»¹¹, — писал Дик Хиггинс. Будучи одной из самых влиятельных фигур в истории американской музыки, Кейдж притягивал к себе молодых музыкантов не только своими произведениями и яркими творческими идеями, но в первую очередь — своей неординарной личностью. Он оставил после себя плеяду талантливых учеников, мысливших столь же новаторски и экспериментально, как и Кейдж, и считавших творчество своего учителя точкой отсчета новой эры искусства.

Со временем эксперименталистами стали называть композиторов, как работавших, так и не работавших непосредственно с Кейджем, но использовавших нетрадиционные инструменты, техники композиции и музыкальные формы, а также ориентировавшихся на неклассическую художественную эстетику. К ним относят Лу Харрисона, Гарри Парча, Конлона Нэнкэрроу и многих других.

7.1. ДЖОН КЕЙДЖ (1912–1992)

Музыкальный мир Джона Кейджа — одного из ярчайших новаторов искусства XX столетия — был богатым и разнообразным. Кейджу принадлежит множество открытий, ведущих к репетитивной технике¹², сонорике, электронной и конкретной музыке, концептуализму и другим сферам современного искусства. Как ни для кого другого, для Кейджа было характерно стремление создать нечто абсолютно новое, ранее не существовавшее, поэтому на протяжении всего своего творческого пути он искал необычные звучания, изобретал нетрадиционные способы игры на инструментах, использовал различные предметы в качестве музыкальных инструментов, разрабатывал индивидуальные методы сочинения и формы.

Джон Кейдж родился в Лос-Анджелесе 5 сентября 1912 года. Отец Кейджа — Джон Милтон Кейдж, сын баптиста-миссионера и проповедника из Колорадо — был инженером и изобретателем приборов для поиска подводных лодок. Мать Кейджа — Лукреция Харви играла на фортепиано, была страстным книголюбом и держала небольшой магазин художественных товаров. Уроженец Калифорнии, отличавшийся разносторонними интересами, Кейдж с детства впитывал многонациональные традиции своей страны¹³. В 1928 году, по окончании средней школы, юноша победил в конкурсе ораторского искусства, получив Голливудский кубок за свою речь «Другой человек думает иначе» о проблеме взаимоотношений между США и Латинской Америкой. По окончании школы Кейдж поступил в Помона-колледж, где прошел двухлетний курс как вольнослушатель, а затем уехал в Европу и пробыл там с 1930 по 1931 год. Юноша хотел стать писателем, художником или музыкантом и отправился в Старый Свет с целью расширения своего кругозора. В Париже молодой человек

¹¹ Ibid. P. 51.

¹² Англ. repetitive — периодически повторяющийся.

¹³ В Калифорнии — самом густонаселенном штате Западного побережья США проживает много мексиканцев, японцев, китайцев («чайнатаун» в Сан-Франциско насчитывает около 30000 жителей и является самой большой китайской диаспорой за пределами Азии), а также около 242000 американских индейцев (это больше, чем в других штатах Америки, за исключением Оклахомы).

изучал архитектуру, живопись, писал стихи, рисовал, посещал концерты, музеи, галереи, а также брал уроки фортепиано у Л. Леви и пробовал свои силы в области музыкальной композиции.

По возвращении из Европы в США Кейдж недолгое время подрабатывал садовником (найти работу в период Великой депрессии было очень трудно), а также раз в неделю читал лекции для любителей искусства о современной живописи, музыке, творчестве известных европейских композиторов, исполняя анализируемые произведения на фортепиано или слушая граммофонные пластинки. Познакомившись с пианистом Р. Булигом, Кейдж начал заниматься у него контрапунктом и игрой на фортепиано, в 1933–1934 годах брал уроки гармонии и композиции у А. Вайса, а музыкальную культуру Востока изучал у Г. Кауэлла, под влиянием которого увлекся неевропейской музыкой и ударными инструментами. В 1934–1936 годах композитор прошел курс музыкально-теоретических дисциплин у А. Шёнберга. Некоторое время Кейдж работал ассистентом кинорежиссера О. Фишингера, предложившего молодому человеку написать музыку к одному из своих фильмов. Однажды Фишингер высказал мысль, что всё в мире имеет свой собственный дух, который можно освободить. Эта мысль нашла живой отклик в душе Кейджа: «Я начал ударять по всем предметам, [...] слушать эти звуки, а затем писать музыку для ударных инструментов и играть ее с друзьями»¹⁴.

В 1938 году Кейдж переехал в Сиэтл, где работал композитором и аккомпаниатором в разных колледжах и писал музыку для хореографических занятий. Здесь же Кейдж прочел свою лекцию «Будущее музыки: кредо», в которой выразил уверенность, что в дальнейшем в музыке все больше будут использоваться электронные звуки и шумы окружающей среды. Он также организовал свой ансамбль ударных, написав для него ряд произведений. В его состав входили инструменты разных стран (бамбуковые палочки, китайские тарелки, латиноамериканские ударные) и всевозможные предметы, которые композитор с увлечением коллекционировал (деревянные брусочки, тормозные барабаны, металлические листы, жестяные банки).

В конце 1930-х годов Кейдж познакомился с М. Каннингемом¹⁵. В результате тридцатилетнего творческого сотрудничества (1940–1970-е годы) композитор написал музыку к более чем сорока танцевальным спектаклям Каннингема. В 1939 году Кейдж ненадолго переехал в Сан-Франциско, где совместно с Лу Харрисоном работал над музыкой для ударных инструментов, в качестве которых порой, использовал обычные предметы, и выступал в концертах.

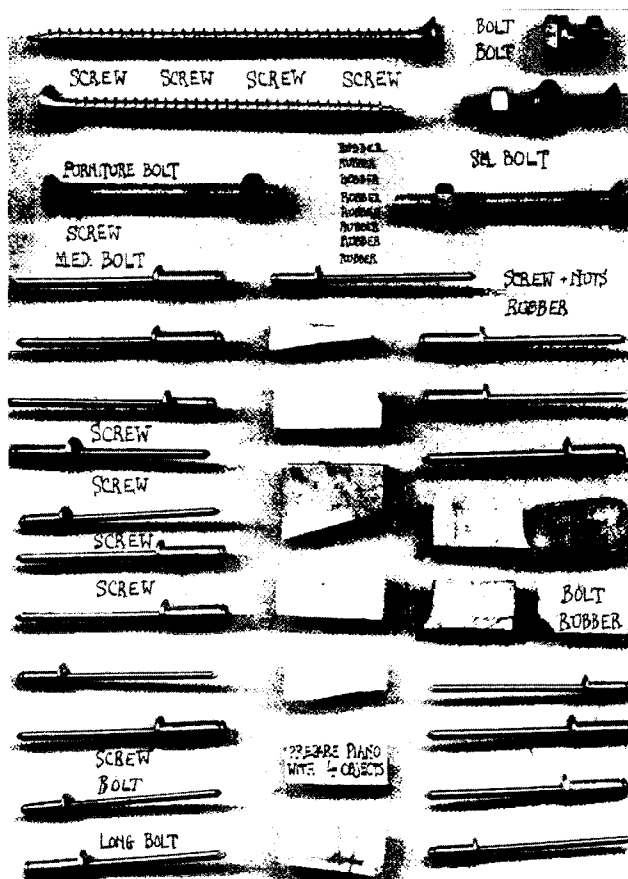
В 1940 году была впервые исполнена пьеса «Вакханалия» для подготовленного фортепиано, изобретенного Кейджем для музыкального сопровождения спектакля, на котором выступала чернокожая танцовщица С. Форт. В своей хореографической постановке Форт использовала элементы народных африканских танцев, и Кейджу нужно было написать музыку для ансамбля ударных. На сцене театра мог поместиться рояль, но не ансамбль инструментов, и композитор решил преобразовать тембр рояля, поместив на струнах и между ними различные предметы — болты, винты и шурупы. Звучание подготовленного инст-

¹⁴ Кейдж Дж. Автобиографическое заявление / Пер. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 46. М., 2004. С. 18.

¹⁵ Мерс Каннингем (р. 1919) — танцовщик и хореограф, создатель так называемой «хореографической алеаторики», допускающей выбор исполнителем танцевальных движений. В 1944 году Каннингем основал собственную танцевальную труппу, существующую до сих пор.

румента было подобно звучанию гамелана. В предисловии к «Вакханалии» и другим пьесам для подготовленного фортепиано Кейдж выписывал звукоряды и указывал способы препарации инструмента. В «Вакханалии» 10 из 12 тонов приглушены, а потому напоминают сухие удары по барабанам. Пьеса «Валентинов день вне сезона» (1944) основана на 9 «металлических» звуках (между струнами помещаются болты, позвякивающие при нажатии клавиши, а кусочки бамбука или уплотнителя приглушают основной тон звуков). Глухие шумы преобладают и в пьесах «Недоступная память о...» (1944) и «Таинственное приключение» (1945), а «Музыка для Марселя Дюшана» (1947) звучит так, как будто пианист исполняет ее на лютне или теорбе, используя прием *pizzicato*.

Предметы, использованные Кейджем для подготовки фортепиано



В 1941 году Кейдж вел курс лекций по современной музыке в Чикагском институте дизайна, писал музыку к радиопрограммам. В 1942 году в эфире прозвучала его музыка к радиопьесе К. Патчена «Город носит шляпу». Весной того же года прошла премьера сюиты «Верую в нас» Кейджа-Каннингема, в которой композитор использовал приемы, близкие репетитивной технике. Вскоре Кейдж переехал

в Нью-Йорк, где познакомился с художником-дадаистом, основоположником «искусства найденных предметов» М. Дюшаном. В феврале 1943 года с успехом, отмеченным в прессе, состоялся первый концерт из сочинений Кейджа для ударных инструментов. В 1940-е годы Кейдж тесно общался с известными художниками США В. де Кунингом, Р. Мазервеллом, М. Эрнстом, Р. Раушенбергом, М. Тоби, М. Грэйвсом, представителями абстрактного экспрессионизма, а позднее — с теми, кто работал в эстетике поп-арта, «Флаксуса»¹⁶, жанрах «реди-мейд», инсталляции и ассамбляжа.

Джон Кейдж, Мерс Каннингем, Роберт Раушенберг (1950-е годы)



С 1945 года композитор серьезно изучает религию, философию и музыку Индии, увлекается работами Кумарасвами, Рамакришны и Нагарджуны, с 1947 по 1949 год в Колумбийском университете проходит курс лекций Д. Судзуки по философии дзен-буддизма. Позднее Кейдж неоднократно посещал Судзуки, когда приезжал в Японию. В музыке Кейджа начинают преобладать темброкolorистическое и созерцательно-медитативное начала. В первую очередь это связано с влиянием восточной культуры, а также с главной, по мнению Кейджа,

¹⁶ «Флаксус» (англ. Fluxus от flux — течение, движение) — название группы художников из США и Европы, куда входили Дж. Мачюнас, Д. Хиггинс, Ла Монте Янг, Дж. Брехт, Э. Хансен и др. «Флаксус» объединил эстетические принципы дадаизма, поп-арта, «искусства действия» и концептуализма; произведение искусства художники трактовали не как законченный результат творческой деятельности, а как непосредственный процесс реализации авторской концепции.

целью искусства: оно должно «отрезвить и успокоить ум, сделав его, таким образом, способным воспринимать божественные влияния»¹⁷. Отсюда — преобладание состояния безмятежности и покоя, остигательно-вариационных принципов развития и составных форм. Предназначение же художника Кейдж видел в том, чтобы «имитировать природу ее же способом действия»¹⁸. Поэтому композитор стремился воссоединить музыку с природой, ввести в нее не только «натуральный» материал (шумы окружающей среды), но и качества, характеризующие природный процесс — случайность, неопределенность, уникальность явления и неповторимость мгновения.

Кейдж широко обращается к эмоционально-образной тематике восточной культуры: под впечатлением от работ Кумарасвами в цикле «Аморес» для ударных и подготовленного фортепиано он воплощает две, а в «Сонатах и интерлюдиях» для того же инструмента — девять неизменных эмоций традиционного индийского искусства. В 1947 году была осуществлена постановка балета «Времена года», написанного Кейджем по заказу Нью-Йоркского балетного общества. В основе балета лежит характерное для индийского искусства представление о временах года с их цикличностью: весна — созидание (детство), лето — сохранение (юность), осень — разрушение (старость), зима — покой и неподвижность (смерть).

Летом 1948, 1950 и 1952 годов Кейдж проводил летние курсы современной музыки в колледже Блэк Маунтин (штат Северная Каролина), где общался с поэтами Ч. Олсоном и М. Ричардс, а также познакомился с архитектором и философом Б. Фуллером, чьи идеи станут очень важными для композитора. В 1949 году Кейдж стал членом Ассоциации Гуггенхейма и получил премию Американской академии и Национального института искусств и литературы, в 1976 году был избран почетным членом Американской академии искусств. Весной 1949 года он познакомился с П. Булезом, после чего переписывался с ним несколько лет. Во время европейских гастролей Кейдж и пианист Д. Тюдор выступали с концертами в Италии и Франции.

В начале 1950-х Кейдж познакомился с «Книгой перемен», на основе которой разработал «метод случайных действий», впервые использованный им в «Шестнадцати танцах», затем — в «Музыке перемен» и многих других сочинениях. Несколько статей Кейдж написал о творчестве Р. Раушенберга и Дж. Джонса. В 1952 году под впечатлением от «Белых картин» Раушенберга Кейдж создал беззвучную музыкальную композицию «4'33"» (еще в 1938 году он собирался написать «Безмолвную молитву») — знаменитую пьесу тишины, исполнение которой подразумевает отсутствие каких-либо звуков. На премьере сочинения американский пианист Д. Тюдор вышел на сцену, сел за рояль, опустил крышку рояля, отметив тем самым начало первой части, и поднял крышку в знак ее окончания; вторая и третья части беззвучной пьесы были «исполнены» таким же образом. В течение всех 4-х минут и 33-х секунд он не извлек на инструменте ни одного звука. Идея пьесы заключается в том, что шумы, случайно возникающие в зале во время «выступления» (а, точнее, молчания) исполнителя, становятся музыкальным материалом произведения. Эта пьеса появилась в годы формирования концепции конкретной музыки, разработанной французскими и немецкими авангардистами.

¹⁷ Эти слова А. Кумарасвами Кейдж приводит в своем «Автобиографическом заявлении». См.: Кейдж Дж. Автобиографическое заявление. С. 20.

¹⁸ Там же.

Летом 1952 года Кейдж осуществил свой первый хэппенинг — мультимедийный перформанс (музыка, живопись, танец, поэзия, лекция) на основе спонтанно происходящих событий и завершил свои первые произведения для магнитной ленты — «Воображаемый пейзаж № 5» и «Уильямс микс». В процессе создания «Воображаемого пейзажа № 5» для 8-ми лент и проигрывателей были использованы звукозаписи из 42-х магнитных лент, разрезанных на части разной длины и склеенных по методу случайных действий.

В 1954 году состоялось очередное концертное турне Кейджа и Тюдора по Европе, во время которого прозвучали алеаторические пьесы композитора. В 1955 году в Нью-Йорке прошел большой концерт из музыки Кейджа с хореографией Каннингема. С 1956 по 1960 год в Новой школе социальных исследований Кейдж читал лекции по экспериментальной музыке, где в число его студентов входили Д. Брехт, Э. Хансен, Д. Хиггинс, Т. Итиянаги, Д. Маклоу, А. Капроу и другие представители музыкального авангарда США. В 1957 году Кейдж и Тюдор выступали с концертами и лекциями в Кёльне, Париже, Брюсселе, Стокгольме, Цюрихе, Милане, Лондоне и Донауэшингене. В мае 1958 года в Нью-Йорке прошел большой концерт, посвященный 25-летию музыкальной деятельности Кейджа. В том же году по приглашению Л. Беріо Кейдж провел четыре месяца в Италии, работая над сочинением «Фонтана микс» для магнитной ленты в электронной студии при миланской радиостанции. В Милане же впервые были исполнены перформансы «Звуки Венеции» и «Прогулка по воде». В то время на итальянском телевидении проходила пятинедельная шоу-викторина на тему грибов, в которой композитор принял активное участие и выиграл Гран-при¹⁹.

В 1960 году Кейдж стал членом Центра ускоренного обучения при Веслеланском университете в Миддлтауне, где в 1961 году вышла в свет его книга «Тишина». В 1965 году Кейдж занял должность директора Фонда современных искусств и президента Фонда Каннингема. В 1967 году он работал в Университете Цинциннати, с 1967 по 1969 год — в Университете Иллинойса, где осенью 1967 года прошла премьера перформанса «Музицирк». Для фестиваля современной музыки в Монреале композитор написал «Эклиптический атлас», используя астрономические карты и метод случайных действий. Кейдж продолжал гастролировать за рубежом: в 1962 году вместе с Тюдором ездил в Японию с 6-недельным концертным туром, а в 1964 году отправился в турне по странам Азии и Европы с Танцевальной компанией Каннингема. Весной 1968 года Кейдж, М. Дюшан, Д. Берман, Л. Кросс, Г. Мамма и Д. Тюдор в Торонто провели хэппенинг «Воссоединение» — Кейдж и Дюшан играли в шахматы на электронной доске, воспроизводившей звуки при передвижении фигур.

В 1968 году совместно с Л. Хиллером Кейдж завершил перформанс «HPSCHD» для магнитных лент и видеопроекторов, содержащий коллаж фрагментов из музыки разных авторов, натуральных и электронных клавишных звучаний. По заказу Канадской радиокomпании Кейдж написал «Лекцию о погоде» для чтеца и магнитной ленты с записью звуков разных природных явлений. К 200-летию независимости США по заказу Бостонского симфонического оркестра Кейдж создал «Многokвартирный дом 1776», в котором звучали записанные на ленту и исполненные на сцене духовные мелодии, американские песни и марши XVIII века при учас-

¹⁹ В 1972 году в США была опубликована «Книга о грибах», написанная Кейджем совместно с А. Смит и Л. Лонг, для которой композитор сделал несколько литографий: *Cage J., Smith A., Long L. Mushroom Book. New York, 1972.*

тии оркестра и 4-х солистов (афроамериканца, индейца, католика и сефарда). В эти же годы появились «Бухты» (1977) и «Пруды» (1978) — пьесы для наполненных водой морских ракушек. Фестиваль Новой музыки, прошедший в Чикаго в 1982 году, был посвящен творчеству Кейджа. В 1982 году в Нью-Йорке состоялся концерт «Стена к стене», приуроченный к 70-летию композитора.

В 1988 году Кейдж посетил Советский Союз, где в рамках международного музыкального фестиваля в Ленинграде исполнялись его сочинения, а в Москве состоялась творческая встреча с русскими музыкантами. В этом же году Кейдж прочел несколько лекций в Гарвардском университете. В 1989 году в Японии он получил Киотский приз за вклад в современную культуру, а Калифорнийский институт искусств удостоил его звания «Доктора всех искусств» за широту творческих интересов. Летом 1992 года Кейдж вместе с кураторами лос-анджелесского музея современного искусства готовился к большой выставке, посвященной его творчеству. Но этому событию не суждено было состояться при жизни Кейджа: незадолго до своего 80-летия, 12 августа 1992 года, композитор скончался. «Детская улыбка, мягкий и благородный голос (даже когда Кейдж возмущался), стремление дотянуться до далекого горизонта, на котором все искусства сводятся вместе в единое целое, блестящий многосторонний ум»²⁰, — таким, по словам музыковеда А. Рича, был один из самых оригинальных композиторов XX столетия.

В своем творчестве композитор воплотил индивидуальную музыкальную концепцию. Ее основанием послужили религиозно-философские положения дзен-буддизма, большое значение имели художественно-эстетические принципы искусства Индии и Японии, а также идеи европейского и американского авангарда.

Под влиянием восточной культуры в музыке Кейджа появились такие особенности, как преобладание созерцательно-медитативного и иррационально-интуитивного начал; погружение в звучание как таковое, с одной стороны, в тишину — с другой. Важную роль в творчестве композитора играл тембр, тембров-ритмическое развитие, особые ритмические и числовые структуры. Характерны для сочинений Кейджа также бесконфликтность развития и отсутствие направленности в движении музыкальной формы, преобладание принципа остинато и вариативности над трансформацией, составных и статических форм — над сквозными и развивающимися.

Источником эстетически-прекрасного в искусстве у Кейджа служила природа. Восточный принцип единения с окружающей средой отразился на отношении Кейджа к музыкальному материалу: он занимает позицию человека созерцающего, а не действующего. Шумы окружающей реальности воспринимаются им как прекрасные, ибо созданы природой, а значит самодостаточные и не требующие вмешательства.

Искусство Востока, которым восхищался Кейдж, во многом связано с религиозно-философскими принципами буддизма. Сформировавшиеся в творчестве Кейджа художественные принципы ненамеренности, случайности, всеизменчивости, индетерминизма, вариативности, всеединства, одновременной множественности, взаимопроникновения искусства и жизни также обусловлены принципами дзен-буддизма.

Влиянием «четырёх благородных истин», утверждающих человеческие страсти первопричиной нарушения единства и покоя — изначальных состояний

²⁰ Rich A. American Pioneers: Ives to Cage and Beyond. P. 141.

мира, обусловлено возникновение принципа *ненамеренности*. Композитор стремился освободиться от авторских намерений и эмоций, а также от предвзятого отношения к материалу. Освобождение от страстей означает принятие всего, что есть вокруг. Если человек причастен ко всему, тогда отсутствие или потеря того, к чему он привязан, не вызовет отрицательных эмоций. Такую мировоззренческую позицию Кейдж перенес и в свою музыку: он считал, что композитор должен не выбирать, а принимать все, что есть в окружающей жизни — от инструментария и шумового материала до принципа сосуществования музыкальных элементов друг с другом в художественном произведении, которое должно следовать течению жизненного процесса. Причастность художника ко всему в мире дает ему свободу, а принятие всех звуков в качестве источника музыкального материала открывает путь для творчества. Опосредованная связь с «благородными истинами» обнаруживается и в том, что композитор, по мнению Кейджа, должен избегать воплощения в музыке личных чувств и переживаний, а музыкальные произведения должны быть «бесцельными», то есть существующими сами по себе. Предназначение же искусства Кейдж видел в том, чтобы «умиротворять ум, возвращая ему способность испытывать божественное влияние»²¹. «Успокоить ум» для него означало освободиться от страстей, желаний, привязанности и намеренности. Под «божественным влиянием» он понимал объективные, данные свыше и свободные от личного вкуса и выбора события окружающей среды. Поэтому цель музыки, по Кейджу, состоит в том, чтобы служить средством и условием обнаружения и развертывания сущего, скрытого в звуках и явлениях окружающей среды. Звук, становясь самим собой и сосуществуя с другими элементами, воплощает внутреннюю сущность Бытия с характерной для него *одновременной множественностью* событий. Совершая свое действие и объединяя в себе шумы природы, музыка тем самым восстанавливает мировую целостность.

Согласно буддийскому учению, Бытие есть волнение истинно-сущей реальности, оно находится в вечном движении, подвергаясь изменениям и не имея устойчивой формы. Отсюда — принцип *случайности* и *всеизменчивости*, на который Кейдж ориентировался в жизни и в искусстве. Человек пытается удержать ускользающую жизнь, сущее же стремится обрести состояние равновесия. Дзен-буддийская медитация призвана очистить сознание, в котором вещи предстают самими собой и возвращаются к своему первоначалу — покою и тишине. И созерцательное начало в музыке Кейджа призвано помочь обрести внутреннюю гармонию.

Одна из главных идей буддизма состоит в том, что бесконечная изменчивость и непостоянство — это неотъемлемые свойства человеческого существования, а жизнь — непрерывная череда возникающих и исчезающих мгновений. На основе буддийской парадигмы всеобщей изменчивости и представления о реальном мире, в котором всё неустойчиво и неопределенно, в творчестве Кейджа сформировалась концепция *индетерминизма*²² и *вариабельности*. Согласно

²¹ См.: Кейдж Дж. Автобиографическое заявление. С. 20.

²² Индетерминизм — философское учение, отрицающее объективность причинной связи и познавательную ценность причинного объяснения в науке и затрагивающее проблемы обусловленности воли человека, его выбора и ответственности за совершенные поступки. «Индетерминизм трактует волю как автономную силу, утверждает, что принципы причинности не применимы к объяснению человеческого выбора и поведения» (Огурцов А. Индетерминизм // Философский энциклопедический словарь. Т. 2. М., 2000. С. 102). Как методологическое основание, индетерминизм фигурирует также в некоторых научных теориях, например, теории хаоса, согласно которой в основе мироздания лежит не строго детерминированная, а неопределенная, вечно изменяющаяся модель.

дзен-буддизму, далеко не все в жизни можно определить, есть много того, что выходит за границы детерминирующего разума. Эмпирическое и интуитивное понимание реальности в дзен-буддизме формулируется в парадигме «Будда во всем», что означает уход за пределы дуализма всех форм и разделения вообще. Отсюда — бесконфликтность музыкальных сочинений Кейджа и тенденция к объединению разнородных элементов (принцип единства противоположностей и одновременной множественности), а также равноправие автора, исполнителя и слушателя.

Размышляя о сущности искусства, Кейдж нашел ответ на этот вопрос в работах индийских мыслителей: «Искусство это имитация природы ее способом действия»²³. Согласно некоторым научным теориям, микрокосм основан не на детерминированной модели, а на индетерминизме и случайности. Одновременное сосуществование элементов в природе человеку кажется очень сложным и неопределенным, во всяком случае, контролировать весь этот множественный процесс человек не способен. Подлинное искусство, по мнению Кейджа, рождается интуитивно и спонтанно, непосредственно здесь и сейчас, потому такое импровизированное произведение мгновенно, недолговечно и сгорает вместе со вспышкой творческой энергии. Случайность как нейтрально-объективный фактор преодолевает субъективность авторского начала, а видение беспредельности реальности дает неограниченную свободу в выборе музыкального материала, используемого в сочинении. Так, в творчестве Кейджа формируется концепция «музыка — это все, что звучит вокруг».

В связи с восприятием жизни как неопределенной, неустойчивой, непрерывной смены возникающих и исчезающих моментов, она представляется пустой, ибо лишена какой-либо неизменной внутренней сущности. В хорошо известном Кейджу учении Нагарджуны о «шуньяте» *пустота* трактуется как истинно-сущая реальность Бытия, свободная от сознания. Реальность предстает индивиду через его психофизические состояния — дхармы, являющиеся лишь номинальными сущностями. В свою очередь чувственный мир пуст, поскольку представляет собой безличный поток дхарм. Личное «я» также рассматривается как текучий процесс непрерывно сменяющих друг друга дхарм, которые ни с чем, кроме самих себя, не соотносятся. Индивидуальность, по Нагарджуне, не имеет субстанциальной определенности и характеризуется как нечто пустое, а потому не может быть детерминантой мира и искусства. В связи с чем и музыка, по Кейджу, должна освободиться от личностного, то есть авторского начала.

Познаваемость реальности возможна лишь через непосредственное видение ее беспредельности, в котором нет субъектно-объектного различия, ибо все в мире едино и взаимосвязано. Для Кейджа это означает равноправие звуков и шумов, рационального индивидуально-личностного и спонтанного объективно-природного начал. Основой целостности служит закон *всеединства* и порядка, связанный с понятием *сатори*²⁴. Слияние с изначальным состоянием — покоем и равновесием всех элементов Бытия, идентификация «я» и реальности — в этом и состоит *гармония мира*. В связи с идеей воссоединения человека с миром в творчестве Кейджа сформировалась концепция *взаимопроникновения искусств*.

²³ Кейдж Дж. Автобиографическое заявление. С. 20.

²⁴ Сатори (яп. «просветление») — состояние, достигаемое в процессе медитации — духовной практики дзен, ведущее к постижению истинной сути вещей и прекращающее череду бесконечных перерождений.

ва и жизни, способствующего тому, что через звуки музыки человек приобщается к единому существу. Концепция взаимопроникновения привела Кейджа к *расширению пространства музыки*, направленному к ее слиянию с другими видами искусства, природой и окружающей средой.

Многие художественно-эстетические принципы Кейджа, вызванные восточными религиозно-философскими представлениями, оказались близкими учениям некоторых западных мыслителей, например, Л. Витгенштейна и М. Экхарта. Яркое воплощение в творчестве Кейджа нашла идея умолчания, сформулированная Витгенштейном. Философия Экхарта была интересна композитору в связи с категориями пустоты, всеединства всех духовных сущностей в Боге. Близки были композитору и высказывания мыслителя о молчаливой молитве и отрешении духа: Бог, по Экхарту, это идея, пока еще безличное слово, которому человек внемлет в тишине и молчании, наполненном неизреченным смыслом.

В области американской и европейской культуры Кейджа привлекали философские взгляды Г. Торо, Б. Фуллера и М. Маклуана, художественные образы и творческие находки У. Уитмена, Дж. Джойса, Г. Стайн, Э. Паунда и Э. Каммингса, эстетические принципы абстрактного экспрессионизма, дадаизма, концептуализма, поп-арта и «Флаксуса». Кейдж был ярким представителем американской культуры, для которой характерны множественность национальных традиций и экспериментализм.

Торо был близок Кейджу своим отношением к природе, предполагающим воссоединение с ней человека. Интерес у Кейджа вызывали также некоторые художественные взгляды Торо: звуки, по мнению философа, подобны пузырям воздуха, которые лопаются, всплывая на поверхность воды; музыка непрерывна, тогда как слуховое восприятие ее периодически. Композитор увлекался книгой Торо «Уолден» и дневником «Журнал», из которых черпал вдохновение и использовал тексты и рисунки в качестве художественного материала. Литературные работы Джойса привлекали Кейджа своими оригинальными приемами, такими как выстраивание нескольких синхронных пространственно-временных пластов, множественность образно-смысловых связей, монтаж, коллаж, словотворчество, синтез разных искусств. Восхищала композитора и работа Джойса с текстом как со звуковым материалом, из которого он выстраивал фонетические композиции. Также привлекали Кейджа ритмика стиха и репетитивная техника поэзии Стайн, тембровые фонообразы, динамика и жестовость слова Паунда, звукопись, оригинальные формы и методы композиции Каммингса, соединявшего поэзию с музыкой и абстрактной живописью.

Многие идеи и художественные принципы композитора тесно связаны с авангардной живописью Америки. В творчестве Кейджа обнаруживаются следы влияния абстрактного экспрессионизма, дадаизма, концептуализма, поскольку их объединяли: влияние неевропейских культурных традиций, принцип художественного синтеза, взаимопроникновения живописи, музыки и поэзии, коллаж, случайные действия и другие техники композиции, введение в искусство конкретных элементов и объектов окружающей среды вплоть до слияния искусства с непосредственным жизненным процессом. Под влиянием абстрактного экспрессионизма с его техникой «автоматического письма» Кейдж создал ряд графических рисунков, акварелей и гравюр, используя выработанные в своем музыкальном творчестве методы композиции. Дада-

изм интересовал Кейджа в связи с концепцией «найденного предмета», введенного в искусство из внехудожественной сферы в жанрах «реди-мейд», инсталляция и ассамбляж, включением в композиционный процесс фактора случайности и импровизационности, тенденцией к слиянию разных видов искусства. Многие идеи дадаистов и композиторов Нью-Йоркской школы в середине столетия были подхвачены молодыми художникам поп-арта и «Флак-суса». Они конструировали инсталляции, инвайронменты²⁵, проводили «события» и хэппенинги, придумывали перформансы в эстетике концептуализма и искусства действия. Дж. Кейдж, Д. Хиггинс, Н. Ю. Пайк, Дж. Врехт и другие участвовали в художественных акциях, в которых искусство превратилось в спонтанное творческое действие в условиях слияния с окружающей средой, способствуя максимальному насыщению реальной действительности творчески-эстетическим началом.

Джон Кейдж работал в самых разных жанрах и писал музыку для подготовленного фортепиано, ансамблей ударных и других инструментов, камерную и оркестровую, конкретную и электронную, графическую и записанную на магнитную ленту музыку. Композитор обращался к додекафонной, модальной, сонорной и алеаторной техникам, использовал приемы оstinato, коллажа и многие другие.

Сочинения Кейджа 1930-х годов написаны в свободной серийной технике и в технике 25-звуковых комплексов или рядов. Так, в Сонате для двух голосов (1933) многократно проводятся 25-звуковые ряды, охватывающие двухоктавный диапазон, без сохранения последовательности тонов. Ракоходное проведение 3-го, 4-го и 5-го рядов верхнего голоса в 1-м, 2-м и 3-м рядах нижнего голоса образует в I части симметричную двухчастную форму. В условиях свободной додекафонии, например, в Сонате для кларнета соло (1933) Кейдж использует прием повторения высотного ряда с изменением длительностей, а ритмического — с изменением высот. При этом III часть Сонаты представляет собой ракоход высот I части.

В ранний период творчества Кейдж осваивал жанры и формы европейской музыки. Он написал Три легкие пьесы (1933) — рондо, дуэт и бесконечный канон, Сонату для двух голосов (1933), «Соло с обязательным аккомпанементом двух голосов в каноне» (1934) и «Шесть коротких инвенций для камерного ансамбля» (1934), «Композицию для трех голосов» (1934), Три пьесы для дуэта флейт (1935), Две пьесы для фортепиано (1935), полифонический цикл «Метаморфоза» для фортепиано (1938), «Музыку для духовых инструментов» (1938) и Пять песен для контральто (1938). Но вскоре Кейдж страстно увлекся «музыкой звучностей».

В сочинениях для ударных инструментов и подготовленного фортепиано Кейдж использует приемы развития материала, близкие репетитивной технике. В Трио для ударных (1936) и цикле «Аморес» для ударных и подготовленного фортепиано (1943) Кейдж применяет метод многократного проведения оstinатных ритмических фигур. Вторая часть цикла ограничивается двумя ритмическими ячейками, соединяющимися друг с другом в условиях горизонтального смещения и обмена голосов:

²⁵ Инвайронмент (англ. environment — окружающая среда) — то же, что инсталляция, композиция из объемных предметов, в которой окружающая обстановка является составной частью художественного произведения. Инвайронмент был распространен в искусстве США 1960-х годов.



Композиция «Верую в нас» (1942) состоит из нескольких секций, отличающихся друг от друга ритмическими фигурами, тембровым составом и колоритом звучания. Тембро-ритмические ячейки внутри секций повторяются в неизменном или варьированном виде, с перестановкой или вычленением элементов, увеличением длительностей нот, вставкой дополнительных звуков и пауз. «Верую в нас» — это один из ранних образцов полистилистики. В инструментальный ансамбль, кроме ударных (гонги, жестяные банки, том-томы), электрических сигналов и рояля, входит радиоприемник или фонограф. Радио нужно настроить на любую станцию, транслирующую национальные или международные программы, и периодически включать в указанных автором тактах. Фонограф же используется для воспроизведения записей классической музыки, например, по замечанию автора, — А. Дворжака, Л. ван Бетховена, Я. Сибелиуса или Д. Д. Шостаковича.

В трех так называемых «конструкциях» для ударных Кейдж использует красочные по своим тембровым качествам инструменты разных стран (китайские и турецкие тарелки, японские храмовые и балийские гонги, индейские трещотки) и воплощает концепцию «микро-макрокосмической ритмической структуры», заключающуюся в том, что строение композиции всецело зависит от числового ряда. Так, в «Первой конструкции (в металле)» для секстета ударных (1939) 16 крупных единиц по 16 мелких образуют 256 тактов, разделенных на пять групп по 64, 48, 32, 48 и 64. Крупные единицы — блоки секций — объединены по ряду 4–3–2–3–4 (макроструктура), по которому группируются такты мелкой единицы — секции (микроструктура). В целом образуется пять блоков, а внутри секций — пять групп тактов. Число 16 выступает здесь как организующее и структурирующее на всех уровнях композиции: в «Конструкции» 16 остинатных ритмических ячеек (отличающихся по длительности, составу и виду единиц — от синкоп до триолей), у каждого исполнителя — 16 разных по тембровой окраске звуков. К примеру, у первого исполнителя — 16 оркестровых колокольчиков, у пятого — 8 наковален, 4 китайские и 4 турецкие тарелки и так далее.

FACADE 1

2 Muted Gongs: Curtain REPEAT TWICE!

5 Tin Cans REPEAT TWICE!

Piano REPEAT TWICE!

Phonograph REPEAT TWICE!

Electric Buzzer

muted with l. h.

f *pp* *cresc.* *ff* *p* *cresc.* *f*

Дж. Кейдж. «Первая конструкция (в металле)» (начало)

FIRST CONSTRUCTION (IN METAL)

Percussion sextet with assistant

THUNDERSHEET

STRING PIANO with assistant

OXEN BELLS (rubber beaters)

BRAKE DRUMS (leather covered beaters)

TURKISH CYMBALS (soft beaters)

ORCHESTRAL BELLS (metal beaters)

ppp *p* *mf* *ppp* *p* *ppp*

«Вторая конструкция» для ударных (бубенчики для саней, «ветряное стекло», индейская трещотка, малая марака; малый барабан, том-томы, большие японские храмовые гонги, малая и большая мараки; большой там-там, гонги с сурдиной, гонг, опускаемый во время звучания в бадью с водой, металлический лист, имитирующий удары грома, и подготовленное фортепиано) (1940) представляет собой цикл ритмических вариаций, включающий 16 секций по 16 тактов, сгруппированных по 4–3–4–5 единых по своему тембро-ритмическому и фактурному материалу секций.

В «Третьей конструкции» (1941) у каждого из пяти исполнителей своя группировка тактов, отвечающая принципу ротации числового ряда: 2–8–2–4–5–3, 5–3–2–8–2–4, 3–2–8–2–4–5, 8–2–4–5–3–2. Инструментальный состав сочинения, как и в предыдущих «конструкциях», интернационален и разнообразен: здесь участвуют индейская трещотка, барабаны, жестяные банки, деревянные бруски, коровьи колокольчики, инструмент, имитирующий львиный рев, китайские тарелки, том-томы, тамбурин, свисток, морские ракушки, латиноамериканские мараки, тепонацтли (тепонаскле)²⁶, кихады²⁷.

Дж. Кейдж. «Третья конструкция» (начало)

²⁶ Англ. teponaxtle, исп. teponascle — горизонтальный барабан, используемый в традиционной музыке мексиканских индейцев.

²⁷ Исп. quijada (челюсть) — ударный инструмент, используемый в афроамериканской музыке Перу и сделанный из челюстных костей осла, лошади или коровы.



Пьесы Кейджа для подготовленного фортепиано 1940–1945 годов тесно связаны с хореографией. Это программные пьесы с выразительными названиями, например: «И земля родит снова», «Таинственное приключение», «Дочери одинокого острова», «Навсегда и солнечный аромат», «Опасная ночь». Характер музыки и ее метроритмическая организация всецело зависят от образно-стилевых особенностей танцевального спектакля. Единые по тематизму и фигурационные по складу фактуры эти импровизированные сочинения близки жанру прелюдии и основаны на технике остинатного и варьированного проведения тембро-ритмических фигур. «Вакханалия» (1940), «Тотемный предок» (1942), «Наша весна придет» и «Комната» (1943), «Стихийная земля» и «Опасная ночь» (1944) и многие другие пьесы включают несколько секций с многократным повторением ячеек, состоящих из коротких отрезков звукооряда.



Одной из вершин творчества Кейджа стал цикл «Сонаты и интерлюдии» для подготовленного фортепиано (1948), в котором препарация 45-ти звуков значительно обогатила тембровую палитру инструмента и сонорную гармонию композиции²⁸. К нотному изданию «Сонат и интерлюдий» прилагается таблица препарации инструмента с указанием всех необходимых параметров.

В этом сочинении автор воплощает «9 неизменных эмоций индийской культуры: героизм, эротику, удивление, радость, печаль, страх, гнев, неприязнь и их общую тенденцию к спокойствию»²⁹. Каждой эмоции соответствует определенный ритм, динамика, темп и тембровая краска подготовленного фортепиано³⁰. В Сонате III воплощено чувство любовного томления: музыка второго ее раздела полна нежности и теплоты, полихромная ткань инкрустирована пятнами изысканных тембров. Раса гнева «пылает» в Сонате I яркими экспрессивными красками, лишаящими пьесу характерного для цикла в целом состояния покоя. Раса печали и тоски в Сонате XIII окрашена в серые «дождливые» тона; характерен для «печальной сонаты» также медленный темп, крупные длительности, статичные, долго выдерживаемые аккорды. Пятая соната полна героизма, шестая — удивления, двенадцатая — радости, четырнадцатая — страха. Некоторые эмоции повторяются в нескольких сонатах.

²⁸ Цикл «Сонаты и интерлюдии» имел большой успех у публики. В 1949 году за это произведение композитор был удостоен премии Национального института искусств и литературы.

²⁹ Kostelanetz R. John Cage (ex)plain(ed). P. 56–57. Индийская музыка основывается на оригинальной концепции эмоций, называемых расами, которые описаны в трактате «Натья Шастра», посвященном теории расовых аффектов. 9 рас исчерпывают круг эмоций человека: 1) чувственная раса, состояние томительного ожидания; 2) комическая раса; 3) печальная раса, состояние одиночества, тоски; 4) раса гнева, ярости; 5) раса отваги, героизма, величия; 6) раса испуга, страха, боязни; 7) раса отвращения и неприязни; 8) раса удивления, восторга, вызванного неожиданным впечатлением; 9) раса мира, покоя. С теорией рас Кейдж мог ознакомиться в книге Кумарасвами «Танец Шивы».

³⁰ Точных авторских указаний, в какой сонате воплощена та или иная эмоция, нет, но в одной сонате выражена лишь одна эмоция, в интерлюдиях же происходит переход из одной эмоции к другой. Кейдж указывал, что 10-тактовые секции в четырех последних сонатах символизируют собой покой и равновесие.

Дж. Кейдж. «Сонаты и интерлюдии». Таблица препарации фортепиано

TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE PER (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE PER (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE PER (INCHES)	TONE
16va				SCREW	2-3	1 1/4"				A
				MED. BOLT	2-3	1 1/8"				G
				SCREW	2-3	1 1/8"				F#
				SCREW	2-3	1 1/8"				E
				SCREW	2-3	1 3/4"				D
				SM. BOLT	2-3	2"				C#
				SCREW	2-3	1 1/8"				C
				FURNITURE BOLT	2-3	2 1/8"				B
				SCREW	2-3	2 1/2"				Bb
				SCREW	2-3	1 1/8"				A
				MED. BOLT	2-3	2 3/8"				A#
				SCREW	2-3	2 1/8"				G#
				SCREW	2-3	3 3/4"				F#
				SCREW	2-3	2 3/8"				F
	SCREW	1-2	3 1/4"	FURN. BOLT + 2 NUTS	2-3	2 1/8"	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/4"	F#
				SCREW	2-3	1 1/8"				E
8va				FURNITURE BOLT	2-3	1 1/8"				D#
				SCREW	2-3	1 5/16"				D
				SCREW	2-3	1 1/16"				C#
				MED. BOLT	2-3	3 3/4"				C
				SCREW	2-3	4 1/8"				B
				FURNITURE BOLT	2-3	1 1/4"				Bb
				SCREW	2-3	1 3/4"				A#
				SCREW	2-3	2 5/8"				A
				FURN. BOLT + NUT	2-3	6 7/8"				F#
				FURNITURE BOLT	2-3	2 1/8"				F
				BOLT	2-3	7 1/8"				E
				BOLT	2-3	2"				D#
				SCREW	2-3	1"				D
							RUBBER	1-2-3	8 1/4"	C#
							RUBBER	1-2-3	4 1/2"	Bb
							RUBBER	1-2-3	10 1/8"	G#
(NUMBER TO BRIDGE = 4 1/2"; ADJUST ACCORDING)							RUBBER	1-2-3	5 1/8"	G
							RUBBER	1-2-3	9 3/4"	F#
							RUBBER	1-2-3	14 1/8"	F
							RUBBER	1-2-3	6 1/2"	E
							RUBBER	1-2-3	14"	D#
							RUBBER	1-2-3	14"	D
							RUBBER	1-2-3	14"	C#
							RUBBER	1-2-3	14"	C
							RUBBER	1-2-3	14"	B
							RUBBER	1-2-3	14"	Bb
							SCREW + NUTS	1-2	1"	A#
							RUBBER	1-2-3	4 1/8"	A
										G
										D
										D
										D
8va										
16va										

* MEASURE FROM BRIDGE.



Электронные средства звукоизвлечения Кейдж начал использовать в серии «Воображаемых пейзажей» (1939–1952). Инструментальный состав «Воображаемого пейзажа № 1» (1939) включает, кроме прочего, проигрыватель с переменными скоростями (патефон фирмы «Виктрола»), на котором воспроизводятся записанные на специальные пластинки тоновые сигналы³¹, высота которых повышается и понижается благодаря увеличению скорости вращения диска. В «Воображаемом пейзаже № 2» (1942) один из исполнителей создает шумы с помощью катушки проволоки, присоединенной к звуконосителю проигрывате-

³¹ Англ. test tones — испытательные сигналы, по звучанию напоминающие простые синусоидальные тоны.

ля, другой включает электрические сирены, остальные играют на жестяных банках, морских ракушках, трещотках, барабанах, гонгах и даже на металлической мусорной корзине. Ансамбль «Воображаемого пейзажа № 3» (1942) включает осцилляторы, генераторы, сирены, электрический провод и маримбу.

В своем творчестве Кейдж широко применял модальную технику, специально сочиняя для каждой пьесы индивидуальные ряды, включающие определенные по высоте звуки или шумы, отличающиеся по тембровой окраске и составу призывков. Так, звуковысотный материал Струнного квартета (1950) выводится из звукоряда, за ступенями которого закреплены регистры, отчасти длительности и динамика. Пуантилистическая фактура состоит из отдельных звуков, разбросанных по всем регистрам. Квартет посвящен временам года («Лето», «Осень», «Зима» и «Весна»), трактованным в контексте индийской культуры. Третья часть — «Зима», символизирующая собой покой и неподвижность, составлена из крупных разделов, включающих мелкие зеркально-симметричные построения, так что последние 50 тактов образуют ракоход первых 50-ти тактов, а в целом складывается форма-палиндром из 11-ти симметричных внутри себя секций. В IV части — «Весне», означающей творение и действие, учащается скорость движения, основной метрической единицей после половинных предыдущей части становится восьмая. Форма квартета представляет собой полиистинатную композицию, состоящую из 22-х секций (4+5+11+2) по 22 такта.

В модальной технике также написан одноактный балет «Времена года» и Ноктюрн для скрипки и фортепиано (1947), пьеса «На природе» (1948) и Шесть мелодий для скрипки и клавишного инструмента (1950). Фортепианная «медитация» «На природе» интересна тем, что в ней используется диатонический звукоряд, близкий обиходному ладу: $G-A-B-c-d-e-f-g-a-h-c'-d'$ (разница заключается в том, что в обиходном — уменьшенная октава, а у Кейджа — увеличенная). На протяжении пьесы на выдержанных левой и правой педалях в одновременности и последовательности постепенно появляются все ступени лада, а звуки безмятежно угасают и медленно рассеиваются, образуя гулкое эхо:

Дж. Кейдж. «На природе» (начало)



Вокальный дуэт «Литания для кита» (1980) представляет собой модально-фонетическую композицию. Она построена по принципу чередования речитации с тридцатью двумя ответами. Музыкальным материалом служат короткие попевки, основанные на модальном ладе $d^1-c^1-h-a-g$, каждой ступени которого соответствуют фонемы букв из слова whale — кит: $w-h-a-l-e$ ³². Ответы представляют собой разные комбинации ступеней звуко-буквенного пентахорда. Каждый ответ завершается финалисом a на гласном звуке э : эти элементы выполняют в композиции стабилизирующую функцию:

Дж. Кейдж. «Литания для кита» (начало)

RECITATION WHALE RESPONSES

1 HAW E 2 EA H AE 3 ELALE W 4 EHA WL AWEH LA H E 5 LE WL 6 L AE 7 A WHWAHLWE 8 HW EHL EL 9 WA E EH L AHA AH HAHWE WE 10 ENE 11 LWA EL W HWH AH AEAH 12 LA EAEWE 13 AHANE 14 EAWH LE E 15 L HAW W EH H ELE 16 LH WA LA H

Кейдж был весьма изобретателен в области музыкального материала и формы. Например, он написал фонетическую фугу, поскольку эта форма отвечала замыслу «Истории» — II части цикла «Музыка гостиной комнаты» (1940), предназначенной для квартета чтецов, произносящих в определенном ритме слова, слоги, гласные и согласные звуки из стихотворения Г. Стайн «Мир круглый»³³. Сонорно-фонетическая «музыка» этого произведения подчиняется имитационному типу изложения. Вступая поочередно, исполнители проводят ритмическую тему в разных тембрах и с разным текстом. Ответ обязательно

³² W как в слове WOULD [wud], H как в слове HUT [hlt], A как AH [a], L как в слове WILL [wil], E как в слове UNDER [Andə]. Согласно авторским указаниям, музыканты должны петь без вибрато, тихо, спокойно, без заметных динамических изменений.

³³ Форма фуги, вероятно, позаимствована композитором для воплощения в музыке смысла стихотворения Стайн: когда-то мир был круглым, человек мог ходить и ходить вокруг земного шара. Круговая композиция, в которой тема проводится в разных голосах и многократно возвращается (непрерывно переходит от голоса к голосу), рисует картину путешествия человека вокруг земного шара.

озвучивается другим голосом участника квартета и в новой тембро-фонетической окраске.

Ритмическая тема на слова «Once upon a time a time...» («Однажды, однажды...»), изложенная в партии второго участника квартета, имитируется на слог «ti» с незначительным ритмическим варьированием через четыре с половиной такта в партии первого чтеца. Затем второй исполнитель «проговаривает» следующую строку стихотворения: «the world was round and you could go on it...» («мир был круглым, и вы могли его обойти...»), а четвертый, вступая через полтакта, насвистывает тему в ответ и так далее. Фонетическая fuga имеет экспозицию, разработку и репризу, в которой, после произнесения всего стихотворения, возвращается начальная его строка.

Дж. Кейдж. «Музыка гостиной комнаты». II часть (начало)

ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti

time up - on a time up - on a time up - on a

(whisper - "ce" very sibilant) *ppp* *>* *p* etc

On - ce On - ce On - ce On - ce On - ce

tim e

p worl - d worl - d

В модальной технике Кейдж пишет фонетическую и сонористическую музыку, основанную на шумах разной тембровой окраски в зависимости от типа ударного инструмента и техники игры на нем. Ритмический и тембровый тематизм получает оригинальную сонорную и полифоническую разработку. Так, в квартете «Она спит» для 12-ти том-томов (1943) используются приемы подвижного контрапункта, фуигированного изложения тембровых интонаций, контрастной полифонии. У каждого из четырех исполнителей по 3 том-тома, расположенных в порядке увеличения относительной высоты звука — низкого, среднего, высокого. Кейдж предполагает два способа игры: удар пальцами в центре и по краю мембраны инструмента. Таким образом, можно извлечь 24 шума разной окраски, по 6 в каждой из четырех партий. На основе сонористических рядов композитор создает тембровые темы, развиваемые полифонически и колористически.

Звук и работа со звуком были главными сферами творчества Кейджа, поэтому к сонорной технике композиции он обращался на протяжении всей своей жизни. Одним из примеров служит цикл «Семь хайку» для фортепиано (1952). Музыкальный материал произведения — точки, россыпи звуков, пятна, то шелковые, то бархатные, то «колючие» тембровые звучности, лишенные тонально-функциональных тяготений. Развитие формы «Семи хайку» осуществляется благодаря изменению и обновлению колорита: от акварельных красок первых хайку до сочных пятен хайку № 5, на которое приходится кульминация цикла. Динамический профиль композиции напоминает форму волны, на гребне которой звуковые события обретают яркие и теплые тона:

Дж. Кейдж. «Семь хайку». Хайку №№ 2, 5 и 7

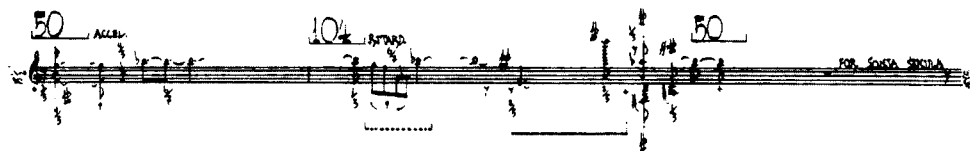
38 ALZED

72 ATTARD

120 ATTARD

176 ATTARD

76 FOR MARCH



Другой тип звучностей представляет цикл «Южные этюды» для фортепиано (1975), партитура которых была создана по звездной карте Южного полушария: точки, указывающие местоположение небесных тел, Кейдж перенес на бумагу и подрисовал нотные линейки. Отдельные звуки, разбросанные по всему регистру фортепиано, собираются в комплексы с помощью педали и постепенно гаснут в рассеивающихся звучностях. Главными элементами звукового материала становятся беззвучно нажатая и удерживаемая на всем протяжении каждого этюда одна или несколько клавиш в низком регистре и обертоны, образующиеся от нажатия клавиш, родственные по обертоновой структуре удерживаемым. Развитие формы обусловлено колористическим и динамическим варьированием звучностей, тембровой перекраской, фактурным уплотнением и разрежением. Кульминация приходится на самый «шумный» Этюд № 8, в котором удерживаются пять басовых клавиш, и почти каждая «звездочка» отвечает тому или иному тону центрального созвучия. В целом композиция выстраивается согласно естественно-космическому порядку, не имея начала, середины и конца.

Дж. Кейдж. «Южные этюды». Этюд № 1 (начало)

К алеаторике Кейдж приходит вскоре после изучения «И-Цзин»³⁴. Под впечатлением от этой книги возник фортепианный цикл «Музыка перемен» (1952), созданный посредством метода случайных действий. Кейдж сочинил и выписал в отдельные таблицы, включающие по 64 элемента, звуки, длительности, динамические и темповые показатели. Затем композитор соединял элементы из разных таблиц случайным образом, подбрасывая монетки и выясняя номер ячейки таблицы. «Музыка перемен» в целом создана посредством метода случайных действий, а ее музыкальный материал полностью сочинен автором³⁵.

Все виды звукового материала «Музыки перемен» — от точек-однозвучий до пятен-кластеров — обладают ярким тембровым колоритом. Рельеф формы возникает в результате колористического насыщения, фактурно-пространственного уплотнения, повышения динамического уровня, увеличения скорости потока звуковых событий, а затем разряджения звуковой атмосферы, паузирования, общего затихания. Композиция в целом основывается на сопряжении покоя и движения, постоянного и изменяющегося, молчания и звучания, подобном взаимодействию инь и ян из «Книги перемен».

Дж. Кейдж. «Музыка перемен» (начало I тетради)



³⁴ «И-Цзин» — китайская «Книга перемен», включающая 64 гексаграммы с описанием возможных событий. Метод гадания по «Книге перемен» сводится к шестикратному подбрасыванию трех монет, определяющих вид гексаграммы, за которой закреплено предсказание. Комбинации линий символизируют собой взаимодействие двух начал — женского и мужского, темного и светлого, интуитивно-иррационального и сознательно-рационального. В их разнообразном чередовании обнаруживается главный принцип — все в мире изменчиво, текуче и неоднозначно, равновозможно и равнослучайно. Кейдж считал, что интуитивное открывает подлинные творческие возможности, поэтому в процессе сочинения важно равенство сил объективного и субъективного.

³⁵ Метод случайных действий также использовался в «Шахматных пьесах» (1943) и финале Концерта для подготовленного фортепиано и камерного оркестра (1951). Нотная запись «Шахматных пьес» похожа на шахматную доску с черными и белыми клетками, содержащими фрагменты музыкального материала. Два исполнителя могут разыграть шахматную партию (сначала ходят черные, затем белые...) или один пианист может исполнить музыку, двигаясь от клетки к клетке так, как двигаются шахматные фигуры.



Методом случайных действий были созданы «Две пасторали» для фортепиано (1952), «Музыка для фортепиано» №№ 1–85 (1952–1962), «Музыка для колоколов» №№ 1–5 (1952–1967) и Вариации I–VIII (1958–1978), «Воображаемый пейзаж № 4» для 12-ти радиоприемников (1951), «Радио-музыка» (1956), «Зимняя музыка» (1957), «Театральная пьеса» (1960), «Эклиптический атлас» (1961), «Южные этюды» (1974), «Северные этюды» (1978) и многие другие сочинения, в том числе для магнитной ленты. В «Музыке для фортепиано» № 1, № 2, № 3, № 4–19, № 20 и т. д. ноты были записаны в тех местах, где находились фабричные дефекты бумажного листа — точки и пятнышки. Кейдж выделил их карандашом и подрисовал нотные линейки, показав, что чистый лист бумаги изобилует потенциальными звуками. «Музыка для колоколов № 5» (1967) была записана на старой деревянной доске, шероховатая поверхность которой отразилась на бумаге. На месте ямочек и бугорков появились нотные знаки, символизирующие сонорные точки, пятна, звуковые россыпи, линии, кластеры, исполняемые с помощью колоколов или электроники. «Эклиптический атлас» для оркестра был написан на основе атласа планет солнечной системы, а «Южные» и «Северные этюды» — на основе карт южного и северного звездных полушарий.

Музыкальный материал «Воображаемого пейзажа № 4» для 12-ти радиоприемников (1951) составляют фрагменты радиопрограмм. На премьере, состоявшейся в Колумбийском университете, 24 музыканта включали приемники и настраивали их на определенные станции, следя за авторскими указаниями по 12-строчной партитуре. Музыка, звучавшая в радиоэфире во время концерта, становилась материалом произведения. Характер звучания «Пейзажа» менялся каждый раз в зависимости от того, в какой стране и каком городе он исполнялся.

Метод случайных действий получил развитие в концепции индетерминизма, когда один из параметров произведения остается неопределенным и требует досочинения до или непосредственно в процессе исполнения. Неопределенным может оставаться звуковой материал, время звучания пьесы, инструментальный состав, либо другие параметры произведения. Ярким примером индетерминизма служит Концерт для фортепиано и оркестра (1958). В партии фортепиано 84 музыкальных фрагмента, избираемых исполнителями по своему усмотрению, неопределенных в отношении момента их звучания в концерте (порядок их появления зависит от графического расположения в партитуре относительно предыдущего и последующего фрагментов) и количества повторений. Из-за преобладания в нотации графического начала часто индетерминированы звуковысотность или ритмика, динамика или артикуляция. Развитие формы происходит в плане расширения типов звучностей от натуральной музыки к сонорной и конкретной. Нотация «модулирует» из традиционной в графическую, вектор движения формы направлен к сонористике. Приблизительно в точке золотого сечения увеличивается количество музыкальных фрагментов, уплотняется фактура, а после кульминации следует спад, уменьшается число событий, в партитуре появляется несколько полупустых листов. Кульминационное нарастание осуществляется масштабно-тематическим укрупнением, увеличением плотности ткани, динамики звучания и расширением диапазона шумовых элементов.

Дж. Кейдж. Концерт для фортепиано и оркестра (фрагмент)

Неопределенные в отношении исполнения опусы Кейджа содержат в себе какую-либо конструктивную идею, к примеру, идею «перпетуум моби-

ле», воплощенную в фортепианной пьесе «Вечное танго» (1984). В ансамблевом сочинении «Рёандзи»³⁶ импровизационные партии флейты, гобоя или голоса с приблизительно указанными вне метра и ритма высотами и способами звукоизвлечения «поддерживаются» ритмически-остинатным материалом в партии ударных, служащей фундаментом единой конструкции сочинения³⁷. Соло ударных открывает «Рёандзи», заполняет паузу между двумя секциями вокальной, гобойной или флейтовой партии и завершает композицию.

Коллаж как принцип музыкального мышления характерен для позднего периода творчества Кейджа. В перформансах, хэппенингах, электронной и конкретной музыке соединены разные звуковые события, взятые непосредственно из самой жизни. Это — разные звуковые пласты и «музыки» (электронная, натуральная, конкретная), виды искусства и даже целые произведения, звучащие одновременно. Так, в звуковой состав перформанса «Птичья клетка» (1971), кроме музыки, исполняемой на обычных инструментах, входят записанные на ленту птичьи голоса и звуки леса. В «Лекции о погоде» (1976) чтец произносит фонетические тексты в сопровождении звуков ветра, дождя, грома, грозы.

В сочинении «HPSCHD»³⁸ (1969) соединяется электронная, клавишинная и записанная на магнитную ленту музыка. Пласты коллажа составляют пьесы В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, А. Шёнберга, Л. Хиллера и Дж. Кейджа в исполнении семерых клавишников в сопровождении электроники. Визуальный ряд этой мультимедиа включает слайды, фильмы и видеоэффекты. В этом сочинении ярко продемонстрирован прием политемпии нескольких музыкальных пластов, разворачивающихся с разной скоростью. Континуально движущиеся пласты образуют контрапункт соединенных в одном пространстве миров: авторского и внеавторского, прошлого и настоящего.

В процессе создания «Уильямса микса» (1952) Кейдж использовал сотни звукозаписей с шестью разными типами музыкального материала, включая звуки струнных и духовых инструментов, голосов, шумы, записанные на улицах города, и электронные звуки. Музыкальный материал пьесы «Фонтана микс» (1958) образовался в результате наложения друг на друга фрагментов из итальянских радиопрограмм начала 1960-х годов (Кейдж сам обрабатывал ленты с записями, находясь в Милане).

Коллажную технику Кейдж использовал в своих пяти «Европерах» — музыкально-театральных действиях, созданных с 1987 по 1991 год. Фактура «Европер» состоит из фрагментов из более чем ста опер XVIII–XIX веков — мелодий арий, симфонических тем и лейтмотивов, следующих подряд или одновремен-

³⁶ Рёандзи — сад камней в японском городе Киото, представляющий собой прямоугольную засыпанную белым гравием площадку с 15-ю камнями. С какой бы стороны ни смотреть на сад, видно лишь 14 камней, каждый раз один из камней исчезает из поля зрения. Сад был создан дзен-буддийским монахом Соами для медитаций: созерцание камней дает возможность сосредоточиться, обрести душевный покой и равновесие.

³⁷ По замечанию автора, шумы ударных инструментов подобны «рыхлому песку сада камней Рёандзи». Они извлекаются тихо, спокойно, без заметных динамических изменений, играя роль стабильного и дискретного элемента композиции. Партию флейты (гобоя, голоса) автор называет «садом звуков», которые следует исполнять так, как если бы это были «звуковые события, происходящие в природе» (Cage J. Ryoanji. New York, 1984. P. 1).

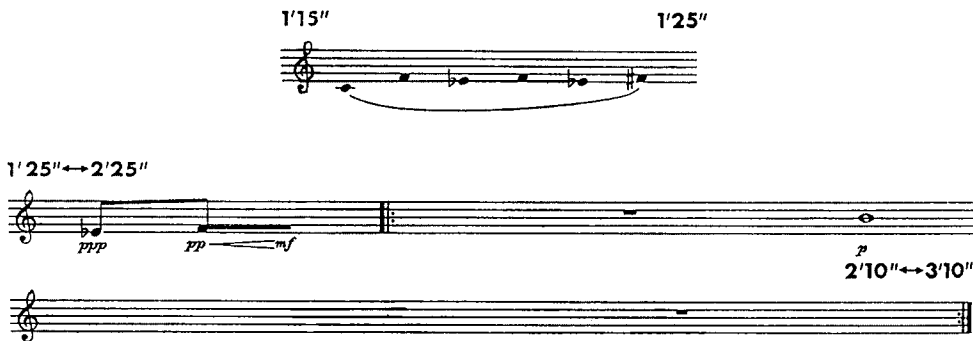
³⁸ Название происходит от англ. harpsichord (клавесин), в котором пропущены буквы а, г, і, о и г.

но и звучащих на сцене или в записи. Кроме того, в «Европерах» независимо друг от друга были организованы музыка, световые эффекты, сценическое действие, декорации, хореография, образующие параллельные ряды художественных событий.

Обращение к технике коллажа было обусловлено намерением Кейджа «соединить противоположности так, как они соединяются в окружающем мире, например, в лесу или на городских улицах»³⁹, то есть, оставаясь самими собой, равными друг другу и образуя единое целое на основе принципа взаимопроникновения. Неопределенность связи между элементами композиции и отсутствие причинно-следственной логики, по мнению Кейджа, помогает «увидеть, что каждая вещь и каждое человеческое существо есть центр универсума», а «взаимопроникновение подразумевает, что каждая вещь движется во всех направлениях, проникая во все остальные», в результате чего образуется «бесконечное число причин и следствий, в котором каждая и любая вещь во всем времени и пространстве связана с каждой и любой вещью во всем времени и пространстве»⁴⁰.

Сочинения 1980–1990 годов с числовыми (по количеству исполнителей или времени звучания пьесы) названиями, «Музыка для...» (1984–1987) и многие другие произведения были написаны в «технике временных пределов». После периода индетерминизма и хэппенингов Кейдж возвращается к детерминизму музыкальных параметров. Время звучания каждого музыкального фрагмента указано в минутах и секундах, но длительность звуков внутри этих границ свободна. Временные отрезки или принципы формообразования не повторяются ни в одной числовой пьесе. В каждом опусе действуют свои структурообразующие факторы (организующие числа, чередование мобильного и стабильного элементов и другие). Например, сопряжение стабильного и мобильного начал определяет форму «Музыки для флейты» (1984). Стабильный элемент ограничен строгими временными рамками, мобильный — гибкими; в первом динамических обозначений нет, во втором динамика очень рафинированна; гармоническая система стабильных формант — гемитоника, а мобильных — микрохроматика и сонорика.

Дж. Кейдж. «Музыка для флейты» (фрагмент)



³⁹ Цит. по: Nyman M. *Experimental Music. Cage and Beyond*. P. 65.

⁴⁰ Ibid.

тичную литературу, греческий и латинский языки и окончил факультет классической филологии в Гарвардском университете, где получил докторскую степень и преподавал до 1970 года. С 1971 года в Дармутском колледже он занимает должность преподавателя греческого языка, а с 1979 года читает лекции по музыке.

Как и многие американские композиторы, Вулф не прошел мимо открытий Нововенской школы, но, в отличие от других, не использовал серийную технику. В его ранних сочинениях обнаруживаются следы влияния веберновского стиля с его изысканной манерой письма и паутинной фактурой. Большое значение Вулф придавал не динамическому развитию и быстрой смене музыкальных событий, а тишине, созерцательности и уникальности звучания каждого тона, что согласовывалось с устремлениями Кейджа. Прием многократного повторения одних и тех же высот, использованный Вулфом в пьесах 1950–1957 годов, был близок репетитивной технике и способствовал созданию эффекта статики и длительного погружения в звучание как таковое. Так, Дуэт для скрипок (1950) основан на трех звуках, образующих интервал большой секунды — d^1 , es^1 , e^1 . Музыкальная ткань Трио I для флейты, трубы и виолончели (1951) выводится из четырех высот — g^1 , as^1 , a^1 и c^2 , комбинируемых по горизонтали и вертикали самыми разными способами. М. Найман называет этот стиль «минимальным сериализмом, использованным вне какой-либо определенной системы»⁴¹.

Ранние пьесы Вулфа были его первым опытом работы не только со звуком как таковым, но и с тишиной, благодаря которой в авторскую музыку проникают шумы окружающей среды. Например, пьеса «Для фортепиано I» (1952) ограничивается девятью звуками и представляет собой своеобразный цикл микровариаций на аккорды, состоящие из одних и тех же высот. Группы «переливающихся» звучностей отделены друг от друга длительными паузами, фокусирующими внимание слушателей на шумах, случайно возникающих во время исполнения произведения. «Как-то Крисчен Вулф играл одну из своих пьес на фортепиано в комнате с открытыми окнами, — вспоминал Кейдж. — Звуки уличного транспорта и лодочные гудки не только были слышны во время пауз, но и заглушали звуки фортепиано. Кто-то попросил Вулфа сыграть пьесу еще раз при закрытых окнах. Вулф сказал, что сделал бы это с удовольствием, но в этом нет необходимости, так как звуки окружающей среды ни в коей мере не мешают звукам музыки»⁴².

В одной из своих статей Вулф отмечает, что звуки, созданные самим автором, и случайно возникающие в процессе воплощения его замысла (даже если в партитуре нет ни одной ноты), равны между собой: «Нет никакой разницы между звуками собственно музыкального произведения и звуками вообще, возникающими до, после или одновременно с исполняемым произведением. Искусство, в том числе и музыка, неотделимо от природы. У музыки нет преимуществ перед звуками»⁴³. По мнению композитора, музыкальная форма — это «театральное событие, занимающее определенное количество времени, и его продолжительность может быть непредсказуемой», поэтому «форму в музыке можно

⁴¹ Nyman M. *Experimental Music. Cage and Beyond*. P. 59.

⁴² Cage J. *How to Pass, Kick, Fall and Run // Cage J. A Year From Monday. New Lectures and Writings*. 2nd ed. London, 1968. P. 133.

⁴³ Wolff C. *On Form* (1960) // *Writings about John Cage* / Ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor, 1993. P. 58.

рассматривать как временную продолжительность программы»⁴⁴. Другими словами, произведение искусства мыслится им как импровизированный перформанс, основанный как на авторском, так и неавторском материале, а форма — как спонтанное последование разных по своему звуковому наполнению независимых структурных единиц.

Художественное действо, даже имеющее строгую внутреннюю организацию (связанную, например, с числовыми пропорциями или таблицами чисел), допускает многовариантность и свободу диспозиции музыкальных элементов внутри заданных временных координат. «После того, как событие произошло, музыкальная форма преобразуется в партитуру — инструкцию для исполнителей. В ней указываются продолжительность действия и его границы, которые оно стремится преодолеть или сделать неопределенными»⁴⁵, поэтому «форма, возникающая как рамка или система рамок, не обязательно должна быть закрытой»⁴⁶, то есть она мобильна и вариабельна.

Алеаторические тенденции проявляются в произведениях Вулфа конца 1950-х годов, в которых композитор предоставляет исполнителям свободу выбора отдельных параметров звукового материала (высоты, тембра, динамики, длительности) в пределах зафиксированных отрезков времени. Примечательно, что к алеаторике Вулф проявил интерес в самом начале своей творческой деятельности. Например, в одном из своих ранних вокальных сочинений он указал лишь общее направление движения голоса — вверх или вниз, не зафиксировав никаких, даже приблизительных по высоте, звуков.

В 1950-е годы Вулф писал фортепианную музыку для разных исполнителей и выступал в концертах. Работая над многочисленными пьесами, он пользовался, по выражению М. Наймана, «стенографической нотацией»⁴⁷, фиксируя определенные отрезки времени и группы нот, из которых исполнитель мог выбрать любые, а также снабжая партитуру подробными инструкциями и комментариями. В эти же годы Вулф разрабатывает метод сочинения, называемый им методом «подсказывания»⁴⁸, заключающийся в следующем: выбор одного инструменталиста зависит от того, что исполнит другой. Образуется четкая последовательность взаимозависимых действий, требующих внимательности и гибкости, необходимых для полувигровой ансамблевой импровизации. Как отмечает Вулф, в музыке прошлого «последовательность единиц определялась до исполнения и была предсказуемой. Карлхайнц Штокхаузен в *Klavierstück XI* воплотил идею изменяющейся, непредсказуемой последовательности структурных секций, определяемой согласно случайному порядку их появления, и неопределенности всей продолжительности пьесы в каждом новом исполнении. Отталкиваясь от этой идеи, в «Дуэте для пианистов II» я сочинил контрапункт двух последовательностей структурных единиц, не закрепленной в нотном тексте»⁴⁹.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid. P. 61.

⁴⁷ Nyman M. *Experimental Music. Cage and Beyond*. P. 67. Найман также отмечает, что принцип спонтанности решений Вулф развивал в пьесах, написанных для Дэвида Тюдора, отчасти «выступая против Тюдора, который всегда полностью продумывал пьесу перед исполнением». Ibid. P. 68.

⁴⁸ Англ. *cueing* — букв. «наек», «подсказывание», «подача сигнала», «аллюзия».

⁴⁹ Wolff C. *On Form*. P. 62.

В своих сочинениях 1957–1964 годов посредством метода «подсказывания» Вулф воплощает идею случайности в рамках четкой временной структуры. В ансамблевых пьесах выбор одного исполнителя регулируется тем материалом, который озвучивается другим, поэтому последовательность действий может быть как запланированной, так и случайной, а само произведение становится живой и непосредственной импровизацией. Всем участникам ансамбля следует быть готовыми в любую минуту изменить ход событий.

В *Дуэте для пианистов II* (1958) исполнителям необходимо сыграть ряд секций, включающих определенный музыкальный материал, не объединенный ни тональными, ни серийными принципами. Продолжительность звучания фрагментов указана точно, остальные же параметры — приблизительно, поэтому музыкальный материал внутри секций можно распределить по-разному, не превышая заданного отрезка времени. Перед каждой музыкальной единицей даны «подсказки».

К. Вулф. Дуэт для пианистов II (партия первого фортепиано)

The handwritten score for the first piano part of 'Duet for Pianos II' by Karlheinz Stockhausen is organized into several sections. Each section is preceded by a 'hint' (e.g., 'no cue', 'middle #', 'pizz mf', 'pizz except mf', 'low mute') enclosed in a circle. The duration of each section is indicated in a box (e.g., 15:1a, 3:2, 7:1#, 0:2, 1:2a, 16 7/16:0, 7:0, 3:2, 14 1/2, 11 1/4:0). The musical notation includes staves with notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mf'.

«Каждый пианист придумывает свой индивидуальный порядок появления структурных единиц (всего их 15 от $\frac{1}{16}$ до $42\frac{1}{2}$ секунд звучания), зависящий от последовательного выбора той единицы, которую нужно сыграть, но не как у Штокхаузена, на глаз, а в связи с тем, что он услышал. Десять типов звучания (например, *ff* в высочайшей октаве, пиццикато в среднем регистре, 11 секунд тишины) в партии одного фортепиано служат подсказками тех единиц, которые должен сыграть другой пианист, и наоборот»⁵⁰. Во время выступления музыкан-

⁵⁰ Ibid. P. 62–63.

ты могут повторять одну и ту же структурную единицу столько раз, сколько возникнет подсказка к ней. Кейдж сравнивал способ исполнения Дуэта для пианистов II со способом чтения газеты: «Вы когда-нибудь замечали, как вы читаете газету? Перескакивая с одной статьи на другую, оставляя текст недочитанным или просматривая его частично, крутясь и вертясь вокруг да около. Таким способом нельзя исполнять перед слушателями музыку Баха, но можно исполнить «Дуэт для пианистов II» Вулфа»⁵¹.

Распределение материала внутри структурных единиц зависит от исполнителя, и каждый раз его можно представить слушателям по-разному. Одним из фрагментов без подсказки можно открыть пьесу, а также использовать его в том случае, если какой-либо из пианистов не понял подсказки. Между разделами пьесы, по замечанию автора, «не должно быть никаких пауз, то есть всегда должно что-то происходить (включая созерцание тишины) в зависимости от того, что указано в партитуре. Исполнив одну структурную единицу, нужно перейти к какой-либо следующей, с которой связана подсказка, услышанная до того, как завершится предыдущая единица»⁵². По поводу окончания дуэта композитор поясняет, что исполнители заранее должны согласовать друг с другом общее время звучания пьесы и прекратить игру с истечением времени. «Главная идея, — по замечанию Вулфа, — состоит в том, чтобы предусмотреть определенные события в разной мере неопределенных условиях», и поскольку «одинаково возможны и приближенность, и точность исполнения», в структуре нет единства и целостности, а в пьесе отсутствует начало, середина и конец. Произведение «не является неким законченным объектом»⁵³, поэтому его форма открытая, мобильная и неопределенная.

В Дуэте для пианистов II Вулф воплощает оригинальную идею независимости формы и материала друг от друга. «Форма как последовательность структурных единиц не имеет какого-либо определенного отношения к материалу, использованному в произведении», — пишет композитор⁵⁴. Он рассматривает форму и материал как отдельные и независимые феномены, так как «форма, как указанная в партитуре структура, не может быть производной из самого звукового материала»⁵⁵. Форма как структура, по мнению Вулфа, всего лишь вопрос техники. «Отождествление формы и материала, специально сочиненного и зафиксированного (сравните “искусство” и “природу”), исключает все выразительные средства, которые можно лишь приветствовать», ведь «для нашего слуха по-прежнему есть многое, на чем можно сосредоточить внимание»⁵⁶. Вулф фиксирует некоторые параметры музыкального материала отдельных партий, оставляя Дуэт для пианистов II без партитуры. И эта степень ограничения свободы, то есть случайности в рамках временной структуры, отличает произведение Вулфа 1950-х годов от таких опусов Кейджа, как «Музыка для фортепиано» или «Музыка для колоколов», в которых все ноты возникли абсолютно случайно.

⁵¹ Cage J. How to Pass, Kick, Fall and Run. P. 136.

⁵² Wolff C. On Form. P. 63.

⁵³ Ibid. P. 63–64.

⁵⁴ Ibid. P. 64.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid. P. 64–65.

В сольных пьесах художественный результат действия подсказок зависит не только от выбора музыканта, но и от многих других, объективных, факторов. Например, в сочинении «Для пианиста» (1959) ход событий могут изменить обстоятельства исполнения, правильность или ошибочность выбора музыкального элемента и даже акустические условия помещения, в котором планируется выступление солиста. «Пианист должен перепрыгнуть с низкого звука на высокий так быстро, как только возможно: если он играет ту ноту, которая нужна, то продолжает в том же направлении, если же он ошибается, то идет другим путем. Когда нужно сыграть ноту “так тихо, как только возможно”, есть три разных варианта продолжения в зависимости от того, сыграет ли пианист очень тихо, но внятно, сыграет ли слишком громко или же сыграет настолько тихо, что совсем ничего не будет слышно. Одно из возможных решений, например, состоит в том, чтобы после какого-то определенного звука можно извлечь призывки или просто подождать, пока он затихнет»⁵⁷.

В сочинениях Вулфа 1960-х годов правила исполнения музыки становятся более гибкими, импровизационное и вариационное начала усиливаются. В процессе создания и исполнения композиции автор допускает как сознательные, так и бессознательные творческие действия, а также уравнивает в правах любой звук или шум, который может стать музыкальным материалом. Основные творческие принципы Вулфа воплощены в пьесах Дуэт I для двух фортепиано (1960), Дуэт II для валторны и фортепиано (1961), «Для пяти или десяти человек» (1962), «Для одного, двух или трех человек» для любых инструментов (1964), Септете для семи исполнителей и дирижера (1964), ансамблевых сочинениях «Границы» для любого числа исполнителей (1968), «Пары» для двух, четырех, шести или восьми исполнителей (1968). Во всех этих произведениях музыкальный материал зафиксирован частично, что дает исполнителям право выбора отдельных его параметров, а форма мобильна, что подразумевает свободу перестановки фрагментов сочинения.

В *Дуэте II* для валторны и фортепиано приблизительно высота, длительность и громкость самых разных по своему характеру звуков и шумов. Партитура содержит лишь общие указания относительно того, когда и что играть, поэтому музыкантам следует детально продумать все свои действия, совершаемые в процессе импровизации. В пьесе шесть секций (две последние — сольные), исполняемых в любом порядке и любое число раз; допускается также последовательно повторять один и тот же фрагмент или пропускать любой из них. В предисловии к партитуре Вулф поясняет: «Выбор секции, которую нужно исполнить, зависит от подсказки — начального звука (звуков) этой секции»⁵⁸. Подсказка дается тем участником дуэта, который начинает играть раньше другого, если его партия вступает первой. Так, валторна может начать три секции из шести, тогда как фортепиано — две; первую же на странице партитуры секцию может начать любой из музыкантов. «Когда один из исполнителей начинает играть секцию, подсказывая ее, другой должен немедленно решить, какая секция звучит, и присоединиться так, как того требует его партия»⁵⁹. Если же один из инструменталистов неправильно понял подсказку, не разобрал, какой фрагмент звучит, или оба партнера одновременно начали иг-

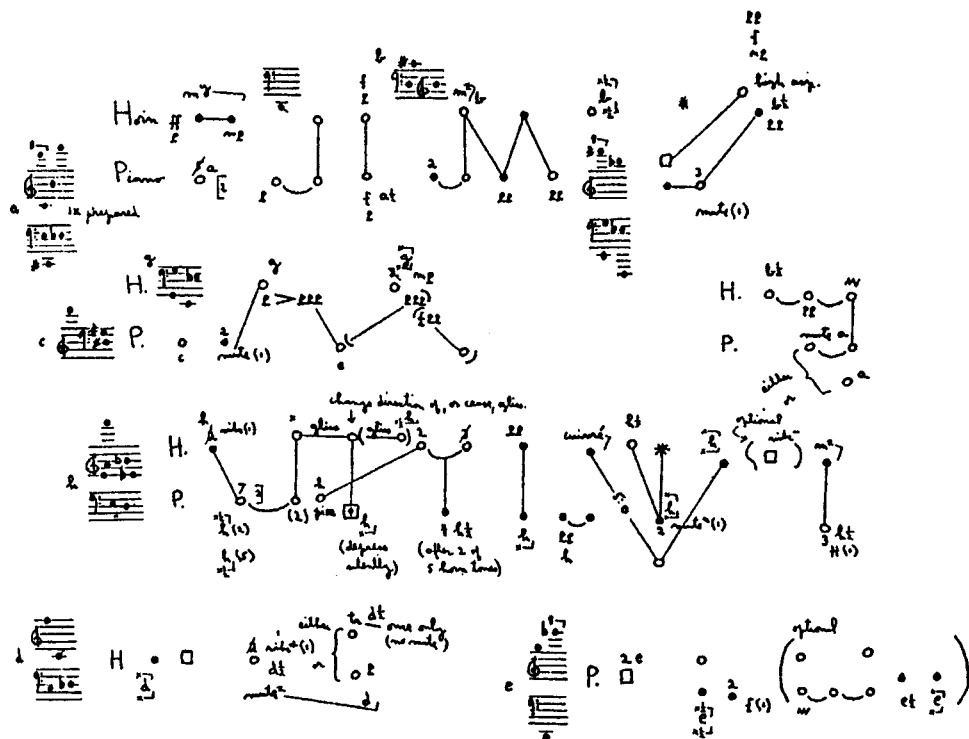
⁵⁷ Nyman M. *Experimental Music. Cage and Beyond*. P. 68–69.

⁵⁸ Wolff C. *Performance Notes // Wolff C. Duet II*. Edition Peters, № 6491. New York, 1962. P. 3.

⁵⁹ Ibid.

рать разные секции, «обоим следует остановиться и снова начать играть пьесу»⁶⁰. Поскольку общее время звучания не указано, окончание произведения, по замечанию Вулфа, наступает тогда, когда один из партнеров решит больше не продолжать игру.

К. Вулф. Дуэт II (фрагмент)



В пьесе «Границы» для любого числа исполнителей и любых инструментов музыкальный материал еще более индетерминирован. В графической партитуре, в которой автор обошелся без детальной разработки подсказок и временной структуры, используются символы, которые, по признанию автора, «обозначают не то, что должны играть музыканты»⁶¹. Они лишь указывают приблизительные пространственно-временные границы музыкальных событий, полностью импровизируемых участниками действия. Музыкантам следует не покидать границ, а находиться рядом с ними, но внутри пространства они могут двигаться по-разному — либо последовательно от одного музыкального события к другому, либо пропуская одни события и возвращаясь к другим, то есть «путь к границе не должен быть непрерывным и прямолинейным»⁶².

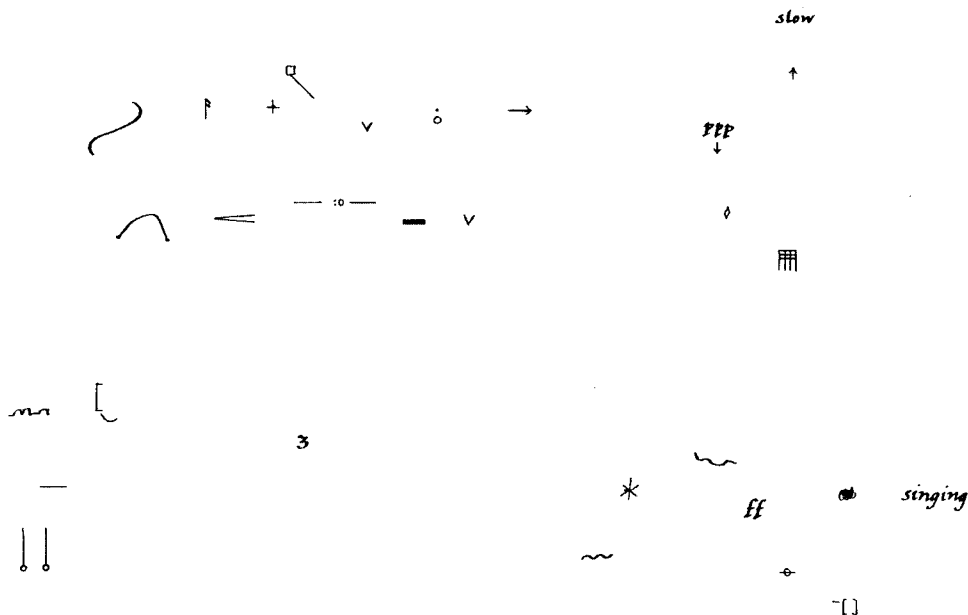
⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Wolff C. Edges. New York, 1969. P. 2.

⁶² Ibid.

Графические символы могут служить подсказками, инициировать действия исполнителей, но не использоваться напрямую. Таким образом, «Границы» представляют собой перформанс со случайной игрой элементов, в условиях которой «все решения принимаются непосредственно в процессе исполнения», а сам автор «создает не музыкальный материал, а систему непредсказуемых ситуаций»⁶³.

К. Вулф. «Границы»



Композиция «Изменяя систему» требует от исполнителей еще большей готовности слушать и незамедлительно реагировать на то, что звучит, а также способности принимать решения на ходу. Последовательность действий в данном сочинении зависит от «подсказок извне» — намеренных или случайных звуков и шумов. Неопределенность материала, по замечанию Вулфа, способствовала «созданию звуков, которые невозможно было создать каким-либо другим методом»⁶⁴. И автор, и исполнители, максимально включенные в процесс реализации замысла произведения, становятся слушателями и внимают звукам, не зафиксированным в партитуре, и шумам окружающей среды. «Благодаря этой музыке вы обретаеете необходимые в исполнении качества — дисциплину, преданность и объективность»⁶⁵.

Каждое музыкальное событие в сочинениях Вулфа 1960-х годов требует от исполнителей богатого воображения, необходимого для создания изоощренных сонорно-тембровых эффектов и поиска новых типов артикуляции. Например, в

⁶³ Nyman M. *Experimental Music. Cage and Beyond*. P. 66–67.

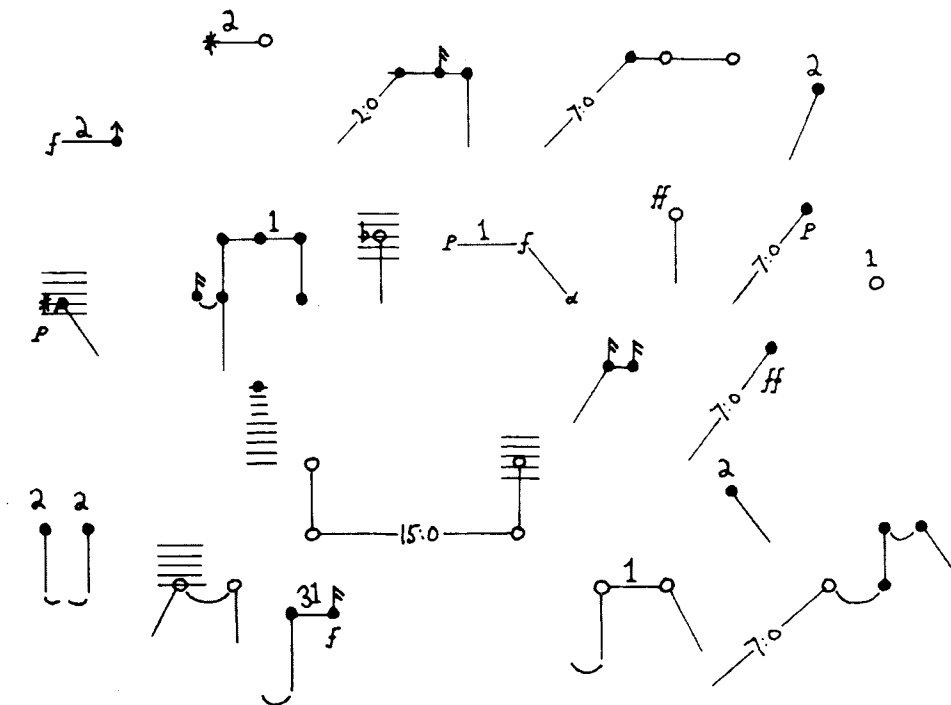
⁶⁴ Ibid. P. 69.

⁶⁵ Ibid.

пьесе «Для одного, двух или трех человек» исполнители должны использовать 22 разных способа звукоизвлечения — от традиционного до изобретенного, трансформирующего звуки в шумы, напоминающие трение или шорох. Всё внимание исполнителей и слушателей сосредоточено на каждом отдельном звуке. Поэтому для исполнения музыки Вулфа, по замечанию Наймана, необходимы «невозмутимость духа, быстрота психической и физической реакции, а также ясное понимание возможностей инструмента»⁶⁶. Каждое следующее мгновение остается для автора, исполнителя и слушателя загадкой, разгадать которую невозможно. И эта тайна, неподвластная человеку и отличающая искусство от других видов деятельности, вдохновляла Вулфа на создание индетерминированных композиций.

К. Вулф. «Для одного, двух или трех человек» (фрагмент)

III



В сочинениях конца XX века Вулф обращается к современным темам и образам, использует тексты из политических изданий, посвященных крупнейшим мировым событиям XX века, мелодии и слова традиционных и современных трудовых песен и песен протеста. В «Дрожащей музыке» для хора и инструментального ансамбля (1976) чувствуются настроения Первой мировой войны, в

⁶⁶ Ibid.

«Марше мира 1» для флейты (1984) Вулф выступает против использования урана, о чем свидетельствует подзаголовок сочинения — «Остановим использование урана». Вулф написал несколько «Маршей мира» для самых разных инструментальных составов — «Марш мира 2» для флейты, кларнета, виолончели, ударных и фортепиано (1984), «Марш мира 3» для флейты, виолончели и ударных (1984), «Долгий марш мира» для ансамбля (1987), «Марш мира для малого барабана» (1988) и другие.

7.3. ЭРЛ БРАУН (1926–2002)

Один из важных представителей экспериментализма Эрл Браун писал камерную, оркестровую, электронную и записанную на магнитную ленту музыку, в своем творчестве опирался на принцип «открытой формы», использовал нетрадиционные типы нотации, в том числе графическую и «пространственно-временную», в которой отсутствующие показатели метра и темпа восполнены координатами реального времени. Значительное влияние на художественное мышление композитора оказала авангардная живопись США, которую он стремился сблизить с музыкой, так как «был очарован идеей родства между абстрактным экспрессионизмом в живописи и шёнберговской атональностью в музыке»⁶⁷. Отсюда — тесная взаимосвязь музыкально-звукового и визуально-графического начал, характеризующая многие его сочинения. Брауну был близок принцип индетерминизма, позволяющий музыкантам принимать спонтанные решения в процессе его исполнения. Художественное произведение композитор рассматривал как импровизированное «акустическое событие», происходящее непосредственно здесь и сейчас. Музыка Брауна, неспешно развивающейся, свойственны лиризм, созерцательность и тембровая изысканность при быстрой смене звуковых событий и ярких впечатлений.

Эрл Браун родился в Люненбурге (штат Массачусетс) 26 декабря 1926 года. В юности он увлекался музыкой Чарльза Айвза, джазовой импровизацией, играл на трубе в джазовом биг-бэнде. Интересуясь авиационной техникой, Браун изучал математику и инженерное искусство в Северо-Восточном университете в Бостоне. В период Второй мировой войны он служил в оркестре Военно-воздушных войск в штатах Луизиана и Техас. Музыкальное образование юноша получил в бостонской Школе музыки И. Шиллингера, в которой прошел курс теории, анализа и инструментовки у К. Маккиллопа (1946–1950), а также композиции и контрапункта у Р. Хеннинг (1947–1950). Некоторое время в Денвере (штат Колорадо) Браун преподавал шиллингеровскую теорию музыкальной композиции (1950–1952).

Браун отмечал, что в теории Шиллингера его интересовали «использование схем в процессе предварительной работы над партитурой, координация временных структур, акустическое распределение элементов и многокоординатные системы организации звукового континуума»⁶⁸. При этом ему был чужд тоталь-

⁶⁷ Rich A. *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*. P. 155.

⁶⁸ Brown E. *Some Notes on Composing* (1963) // *The American Composers Speak. A Historical Anthology, 1770–1965* / Ed. by G. Chase. Baton Rouge, 1966. P. 301.

ный детерминизм музыкального материала, свойственный системе Шиллингера, а также, по словам Брауна, — «чрезмерно механистическая и математическая основа его эстетической направленности»⁶⁹. Он подчеркивал, что система Шиллингера служила основой для объективного создания и развития материала, «в каком бы “эстетическом” контексте он не оказался»⁷⁰. «Я признателен Шиллингеру как никому другому. Особое значение, которое он придавал физическим свойствам звука и всеобъемлющим возможностям числовой генерации, трансформации и развития, а также убежденность в том, что рациональная, математическая формула-система может гарантировать создание музыкальных произведений, оказали на меня противоположное влияние и привели к радикальным экспериментам с чисто интуитивными и спонтанными действиями. [...] Влияние также распространилось на композиционные системы, включающие таблицы и ряды свободных чисел, и другие техники, отвечающие эстетически обоснованному желанию объективно исследовать и обнаруживать возможные звуковые взаимосвязи»⁷¹.

В области философии и литературы Брауна увлекали работы А. Вергсона⁷², поэзия Г. Стайн, К. Патчена⁷³, Л. Ферлингетти⁷⁴, интересовался композитор также хореографией М. Каннингема, совместно с которым осуществил несколько музыкально-танцевальных проектов. Один из них — «Индексы» для электрогитары с ансамблем (1954), созданные с использованием таблицы случайных чисел по «методу случайных действий» Дж. Кейджа⁷⁵.

Как и многие молодые американские композиторы, Браун обращался и к двенадцатитоновой технике, например, в своей «Музыке для скрипки, виолончели и фортепиано» (1952), но трактовал ее свободно, включая в серийное построение несерийные фрагменты (а после этой пьесы больше не обращался к серийности). В сочинении находят следы влияния музыки А. Веберна, проявляющегося в обилии пауз и преобладании прозрачной точечной фактуры. Тем не менее, Браун был убежден, что серийная техника А. Веберна и сет-теория М. Бэббита приводят к ограничению авторского начала и творческой инициативы как композитора, так и исполнителя.

Познакомившись с Кейджем в 1952 году, Браун переехал в Нью-Йорк, чтобы совместно с другими эксперименталистами участвовать в проекте создания первых в США музыкальных произведений для магнитной ленты. В результате

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Цит. по: *Nyman M. Experimental Music. Cage and Beyond*. P. 51.

⁷¹ *Brown E. Some Notes on Composing*. P. 301–302.

⁷² Анри Бергсон (1859–1941) — французский философ-идеалист, представитель интуитивизма и философии жизни. В 1927 году получил Нобелевскую премию по литературе. В философии Бергсон занимался проблемами природы жизни и эволюции. Фактом эволюции он считал постоянное рождение нового и отсутствие в природе единой повторяющейся модели в связи с ее творческим процессом и устремленностью к новым формам. Бергсон ввел понятие «порыва к жизни», цель которого — творчество и новые смыслы. Эти идеи были развиты в труде «Творческая эволюция» (1907). Лекции Бергсона, посвященные «творческой эволюции» часто посещали американцы, приехавшие в Париж.

⁷³ Кеннет Патчен (1911–1972) — американский поэт, писатель, художник. Увлекался конкретной поэзией, соединял поэзию с джазовой ритмикой и с живописью, образуя такие формы, которые он называл «нарисованными книгами», «поэмами и рисунками», «поэмами картин».

⁷⁴ Лоуренс Ферлингетти (р. 1919) — американский поэт, редактор, издатель, автор более 30-ти сборников стихов. Получил докторскую степень в области поэзии в Сорбонне. В 1953 году участвовал в издании журнала «Сити Лайтс», объединившего «битников». В 1998 году он стал первым поэтом-лауреатом в Сан-Франциско, в 2000 году получил премию за творческие достижения.

⁷⁵ См. об этом: *Cage J. Composition as Process // Silence*. Cambridge; London, 1969. P. 37.

этой работы появились Октет I (1953) и Октет II (1957) Брауна для восьми лент и усилителей. Влияние Кейджа на творчество Брауна проявилось в том, что в процессе создания некоторых сочинений, например, Октета I, он использовал таблицу случайных чисел или «метод случайных действий», в результате чего структура сочинения складывалась спонтанно. Увлечение идеями Кейджа привело Брауна к развитию принципов алеаторики и «открытой формы», использованию магнитной ленты и электронных средств звукоизвлечения.

Знакомство с подвижными конструкциями Александра Калдера⁷⁶ и живописью Джексона Поллока сыграло важную роль в формировании системы художественно-эстетических взглядов Брауна. В сочинениях 1950-х годов, таких как «ММ — 87» (что означает темп исполнения), «ММ — 137» (1953) и другие, композитор воплощает идеи мобильности музыкального материала и спонтанности решений, принимаемых во время исполнения пьесы. «Эти пьесы записаны с помощью традиционной нотации и должны исполняться как обычно, но они были сочинены очень быстро, непосредственным и интуитивным методом. В течение нескольких минут я набросал на бумагу всё произведение целиком (указав относительную высоту, громкость, длительность и структуру), а затем расставил остальные “знаки препинания” как в музыкальной партитуре. Я пытался сблизить время, потраченное на создание пьесы, со временем, необходимым для ее исполнения. Эта “техника композиции” возникла под влиянием творчества Джексона Поллока и его метода работы [...]. Меня потрясла естественность, энергия и непосредственность его произведений, хотя эти качества присущи и музыке»⁷⁷.

Под впечатлением от мобилей А. Калдера Браун приходит к идее, что «элементы композиции могут подчиняться разным принципам формообразования»⁷⁸, а форма — менять свои очертания как подвижная конструкция Калдера. По словам композитора, ему хотелось бы, чтобы его произведения «создавались во время исполнения», и это желание было «связано с техникой работы и творчеством Джексона Поллока, у которого непосредственность “контакта” с материалом имеет большое значение и привносит особую энергию в творческий процесс и художественный результат»⁷⁹.

Браун сравнивает метод произвольного распределения краски по холсту, практикуемый Поллоком, со спонтанным выбором исполнителями элементов музыкального материала — длительности или высоты звука, состава инструментов или количества структурных единиц. Например, в пьесе «Двадцать пять страниц» для любого количества фортепиано от одного до 25-ти (1953), по замечанию автора, можно исполнить любое количество из предложенных страниц в любом порядке, а нотные системы можно прочесть как в скрипичном, так и в басовом ключе. В пьесе указано приблизительное время звучания, исходя из расчета 5–15 секунд на одну 2-линейную нотную систему. Автор подчеркивает, что временная структура может быть определена исполнителями до их выступления, либо непосредственно во время концерта. Длительности звуков также

⁷⁶ Александр Калдер (1898–1976) — американский скульптор и художник-абстракционист, изобретатель мобиля — объемной металлической конструкции с подвижными частями, меняющей свои очертания. В 1940-е годы Калдер выработал собственную технику: сгибая и скручивая проволоку, он делал объемные конструкции, а из стальных, соединяемых болтами листов — большие абстрактные скульптуры.

⁷⁷ Brown E. Some Notes on Composing. P. 303.

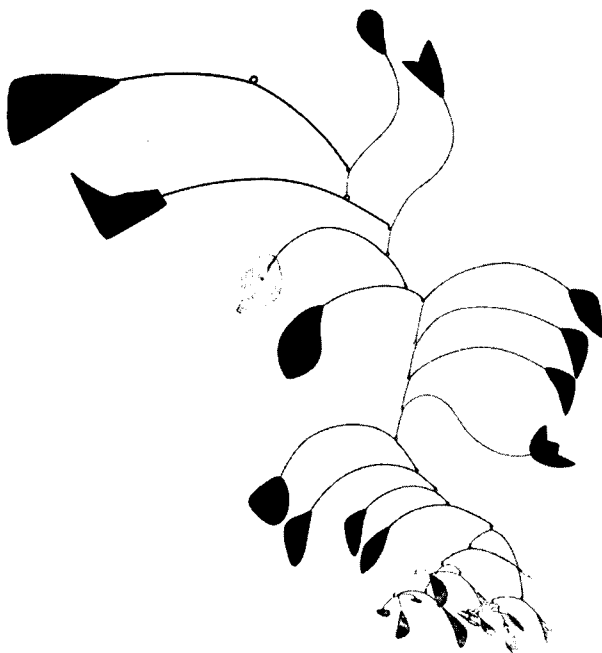
⁷⁸ Ibid. P. 299.

⁷⁹ Ibid. P. 299–300.

приблизительны и взаимосвязаны друг с другом; они могут меняться в зависимости от общей продолжительности пьесы. По мнению Брауна, «основные “мобильные” элементы сочинения — последовательность страниц и их порядок, расположение ключей и время звучания — допускают большое число различных вариантов его исполнения. Все эти возможности имеют силу в общей концепции произведения при условии, что выбор из этих возможностей будет сделан с верностью и точностью в отношении к временным длительностям, атакам и динамике»⁸⁰. «Мне казалось, что естественность и мобильность элементов, с которыми я работал, — писал Браун, — способствуют их более тесной и глубокой “взаимосвязи” на всем протяжении единого процесса — от создания пьесы до ее конкретной звуковой реализации»⁸¹. В каждом исполнении, которое Браун называет совместным приключением, сочинение обретает новую форму и подразумевает активное творческое соучастие музыкантов.

В результате творческого сотрудничества Брауна и Калдера была создана «Пьеса Калдера» для четырех ударников и мобиля (1964–1965), с помощью которого музыканты воспроизводили звуки и шумы разной тембровой окраски и «дирижировали» сочинением. Впервые «Пьеса Калдера» прозвучала 9 марта 1980 года.

А. Калдер. Подвижная конструкция (1941)



⁸⁰ Ibid. P. 300.

⁸¹ Ibid.

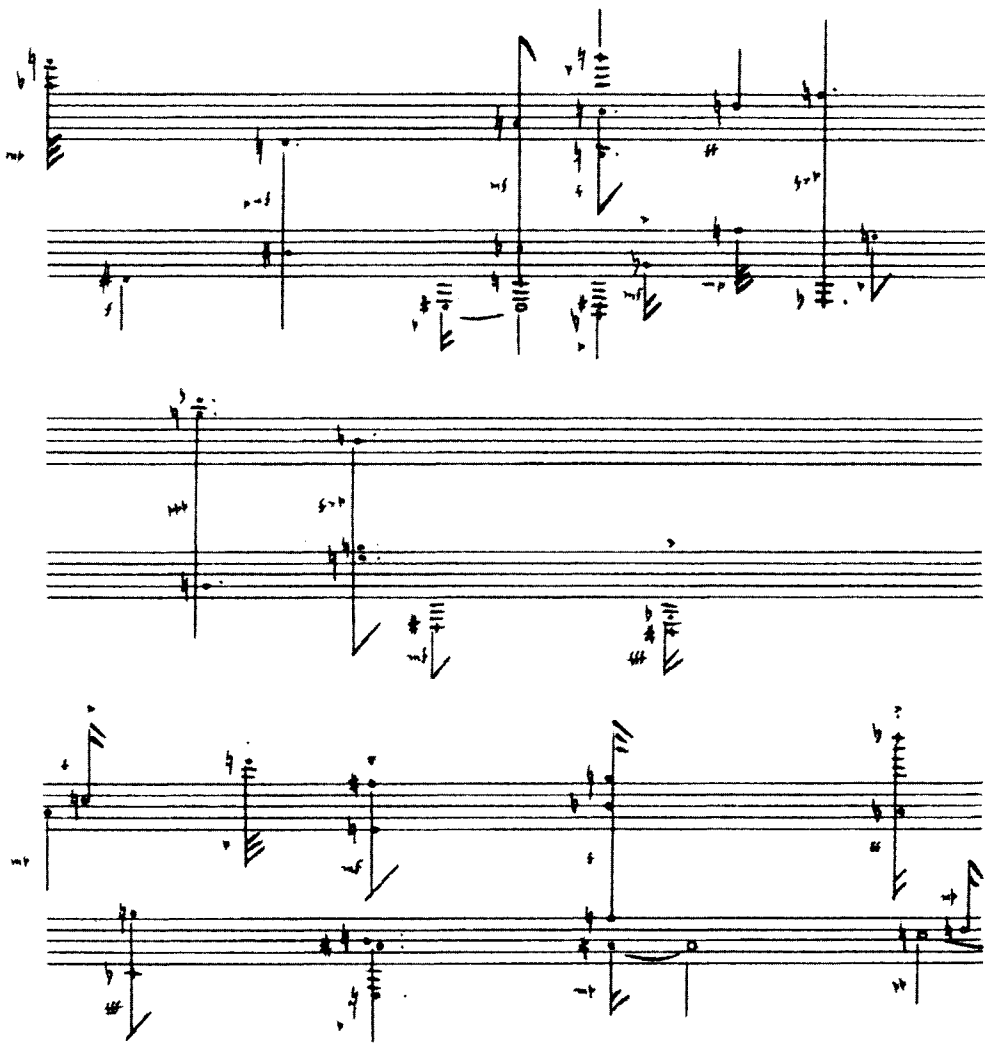


В 1950-е годы Браун начал заниматься живописью, используя техники американских абстракционистов. Вскоре появился ряд композиций — «Октябрь 1952» для фортепиано, «Ноябрь 1952» для фортепиано и/или других инструментов и звуковоспроизводящих средств и «Декабрь 1952» для любого инструментального состава.

В «Октябре 1952» еще используются знаки традиционной нотации, вне метрической системы указана высота и длительность созвучий, но темп движения, общее время звучания пьесы, а также продолжительность каждого из трех фрагментов определяются самими исполнителями. «Synergy» — подзаголовок «Ноября» означает совместную деятельность композитора и исполнителя, необходимую для звуковой реализации партитуры, представляющей собой лист, покрытый горизонтальными линиями с нотами и динамическими знаками, но без ключей и тактовых черт. Исполнители должны самостоятельно выбрать инструменты, ключи, темп и время звучания пьесы. В предисловии автор указывает, что партитуру можно читать в любом направлении, начиная с любой точки пространства, любое количество времени. Темп возможен любой — «от столь быстрого, какой только возможен, до столь медленного, какой только возможен». Сплошные линии и промежутки между ними «могут рассматриваться как дорожки для движения в том или ином направлении (по горизонтали с любой и меняющейся скоростью), а ключевые знаки могут перемещаться (по вертикали по всему указанному пространству)». Автор допускает «возможность появления всех тонов в один и тот же момент (и на одной и той же высоте, в любое время) или любой другой одно-

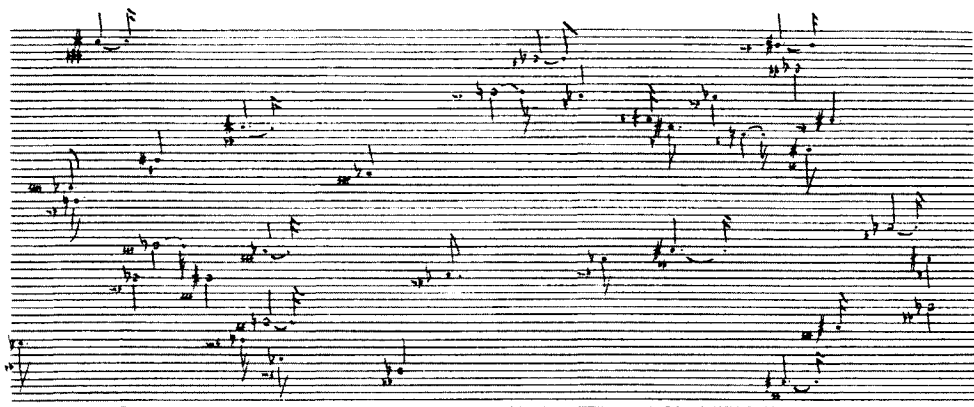
ременности». Музыкальный материал можно трактовать как единый или как делящийся на части. При этом пространство «может расширяться и сжиматься по вертикали или горизонтали»⁸². Партитура «Ноября», хоть и сохраняет связи с традиционной нотацией, но уже является своего рода авторской программой для коллективной импровизации исполнителей.

Э. Браун. «Октябрь 1952»



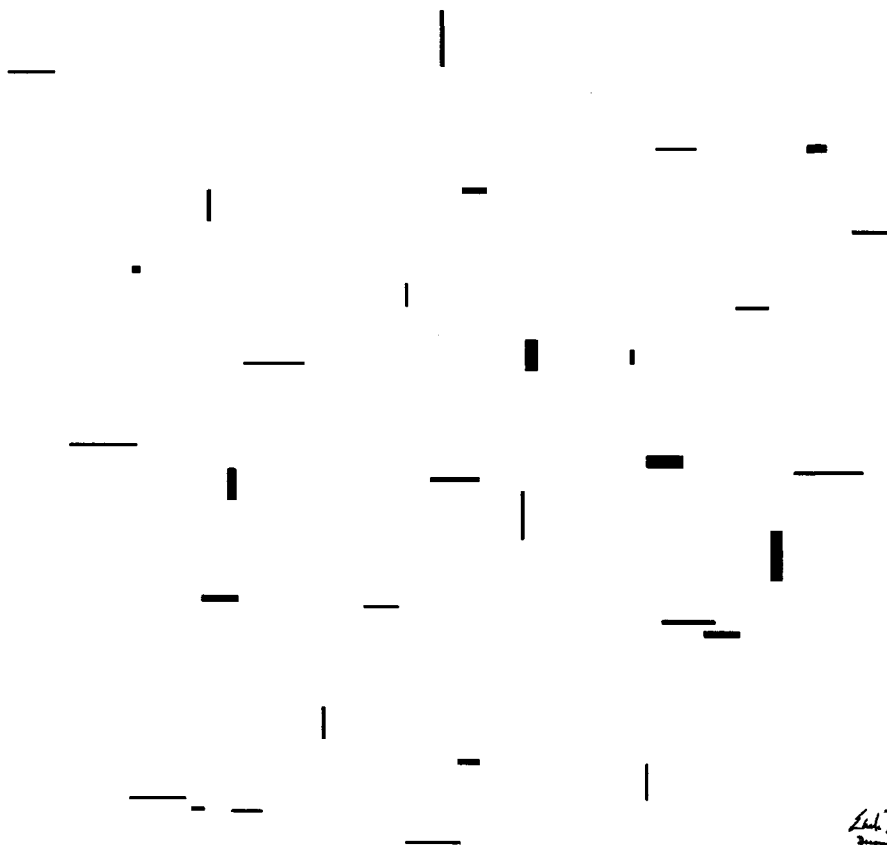
⁸² Brown E. Prefatory Note // Brown E. November 1952 («Synergy»). AMP-96124-2. New York, 1961.

Э. Браун. «Ноябрь 1952»



Эдх Браун (Nov. 52)

Э. Браун. «Декабрь 1952»

Эдх Браун
December 1952

Графическая партитура «Декабря 1952» содержит 31 фигуру различной длины и толщины. Прямоугольники и полосы обозначают музыкальные элементы определенной длительности и диапазона. Перед началом выступления пианисту следует выбрать исходные условные звуковысотные и временные единицы и ориентироваться на них при исполнении музыки. К примеру, тонкая линия может означать отдельный тон, время звучания которого зависит от длины, средняя — двузвучие, толстая — аккорд или кластер. Толщина также указывает на громкость. Звучащая картина «Декабря» подразумевает бесконечное число исполнительских решений, поскольку возможен свободный порядок и комбинация изображенных прямоугольников, но количество звуковых событий при этом не должно превышать указанного композитором тридцати одного. Используемый в пьесе «Декабрь 1952» метод записи, по мнению Брауна, «является наиболее графически ясным выражением предполагаемой "сущности", поэтому эта пьеса вызвала у меня наибольший интерес и повлияла на мои последующие техники композиции и концепции»⁸³.

Партитуру «Декабря» композитор рассматривает как куб, внутри которого можно двигаться в шести направлениях. Графические знаки можно читать «с любой из четырех ротационных позиций в любой последовательности», а также в любом направлении в течение любого количества времени, начиная с любой фигуры. Если же при исполнении задействованы все измерения воображаемого куба, то «относительная толщина и длина фигур обозначают функции абстрактного расположения событий в плоскости, перпендикулярной к вертикальной и горизонтальной плоскости партитуры. В этом случае все характеристики звука и их соотношения друг с другом подвергаются постоянным трансформациям и модификациям». Главное, как отмечает Браун, состоит в том, что «исполнение напрямую зависит от этого графического "подтекста" (отдельного для каждого музыканта) и осуществляется без предварительного определения событий за исключением согласования общего времени исполнения»⁸⁴.

С середины 1950-х Браун занял место одного из лидеров американского авангарда. Композитор разрабатывал новые типы нотации, предполагающие активизацию творческо-созидательного потенциала исполнителя и усиление импровизационного начала в процессе звуковой реализации музыкального произведения. Впервые «пространственно-временную» нотацию, при которой звуки записываются приблизительно, а их высота и длительность определяются по графическому расположению относительно друг друга, Браун использовал в «Музыке для виолончели и фортепиано» (1955). В этой партитуре высота звука и динамика указаны точно, а ритм оставлен неопределенным: автор предлагает исполнителям самостоятельно выбрать время звучания музыкальных фраз, ориентируясь на соотношение нотных знаков друг с другом. «Я старался писать так, — признавался композитор, — чтобы мои решения, касающиеся как обоснованности и рациональной функции элементов, так и высоты и вертикальных комплексов [...] были сведены к минимуму настолько, насколько это возможно, а спонтанность и непосредственность были бы самыми важными и сущностными качествами произведения»⁸⁵.

⁸³ Brown E. Some Notes on Composing, P. 304.

⁸⁴ Brown E. Prefatory Note // Brown E. December 1952. AMP-96124-3. New York, 1961.

⁸⁵ Brown E. Some Notes on Composing, P. 302.

Тесное сотрудничество Брауна с Р. Раушенбергом привело к развитию коллажной техники и метода наложения друг на друга нескольких графических изображений. Проблема взаимосвязи современного музыкального и визуального искусств имела большое значение для Брауна. Композитор многократно проводил в художественных галереях и музеях США и Европы «акустические события» и перформансы из музыки американских композиторов и своей собственной. В 1960-х годах Браун написал несколько мультимедийных опусов. Так, «Музыка света» (1962) предназначена для оркестра, электроники и осветительной установки: во время исполнения музыки на сцене воспроизводятся лучи, цвет которых зависит от характера звучания, а музыкальное пространство «лепится», как скульптура, из инструментальных красок.

Инженерное образование и опыт, полученный в процессе работы с магнитной лентой и освоения технического оборудования, сыграл важную роль в жизни Брауна. С 1955 по 1960 год он работал редактором и звукоинженером в компании «Capitol Records», с 1960 по 1973 год — художественным руководителем и продюсером серии звукозаписей современной музыки, сделанных фирмой «Time Mainstream Records». Выпущенные в студии диски с аналитическими комментариями и историческими очерками Брауна дают представление о музыке 49-ти композиторов из 18-ти стран мира. Некоторые диски знакомили слушателей с неевропейскими культурными традициями, другие — с творчеством современных авторов разных стилей и направлений. Проект был завершён выпуском звукозаписей сочинений Л. Берио, К. Штокхаузена, М. Кагеля, К. Вулфа, Л. Ноно, электронной и конкретной музыки США и Европы. Браун прилагал много усилий для развития международных отношений между Америкой и Европой в области искусства и получил горячую поддержку со стороны коллег как Старого, так и Нового Света.

В 1950–1960-е годы Браун выступал с лекциями и концертами на Дармштадтских Международных летних курсах новой музыки и сотрудничал с несколькими европейскими оркестрами. С 1960 по 1968 годы композитор часто работал в Париже, где многократно звучали его произведения. Близкими друзьями и соратниками американца были Л. Ноно, Л. Фосс и Б. Мадерна. П. Булез познакомил Брауна со многими исполнительскими коллективами и издательствами, а также помогал ему в организации концертов. Композиция «Пентатис» для 9-ти инструментов соло (1957–1958) была написана Брауном по заказу П. Булеза для «Domaine Musicale» (Париж), «Доступные формы II» (1962) — по заказу оркестра Римского радио, а «Время пять» для пяти инструментов и магнитной ленты (1963) — Французской телерадиослужбы. Браун принимал участие в концертах и фестивалях, проводимых в Германии, Франции, Венгрии, Англии и Италии.

Браун вел активную творческую, исполнительскую, педагогическую и лекторскую деятельность. Он был профессором композиции в Консерватории Пибоди в Балтиморе (1968–1972), в которой в 1970 году получил докторскую степень в области искусствоведения, преподавал в Калифорнийском институте искусств (1974–1983), Университете штата Нью-Йорк в Буффало (1975), Калифорнийском университете в Беркли (1976), Йельском университете (1980–1981), Американской академии в Риме (1987), а также других учреждениях. Композитор был удостоен нескольких национальных и международных премий, в том числе Общества Гуггенхайма (1965), Американской академии и Национального института искусств и литературы (1972), Университета ис-

кусств Брендеис (1977), Музыкальной премии имени Джона Кейджа (1998), приглашался в качестве лектора в Париж, Загреб, Лондон, Рим, Венецию. В 1962 году Браун впервые выступил как дирижер, исполнив свое сочинение «Новара» для восьми инструментов на музыкальном фестивале в Беркширском центре С. Кусевицкого в Тэнглвуде (штат Массачусетс). Композитор также дирижировал своими собственными произведениями в Германии, Италии, Франции и США.

В 1970–1990-е годы сочинения Брауна исполнялись в Кёльне, Берлине, Роттердаме, Базеле, на музыкальном фестивале в Аспене, Саарбрюкене, Вене, Лейпциге, а также Брюсселе, Стокгольме, Дармштадте, Бонне, Лондоне, Милане, Венеции, Париже, Гааге, Афинах, Загребе, Монреале и Токио. С 1985 по 1990 год Браун занимал должность художественного руководителя фестиваля «Неделя Новой музыки», основанного Фондом Фромма при Гарвардском университете. В конце 1990-х композитор выступал на концертах в качестве дирижера своих собственных сочинений в Галле, Штутгарте, Париже, Ганновере и Лондоне, Майами, Сан-Франциско и Нью-Йорке, где звучала его камерная, оркестровая и электронная музыка. Незадолго до смерти (Браун скончался в Нью-Йорке 2 июля 2002 года) композитор готовил большую концертную программу из крупных оркестровых произведений, состоявшуюся несколько месяцев спустя его кончины.

Вслед за Кейджем Браун расширял границы музыки возможностями других искусств и высоких технологий — телевидения и электронных средств. К примеру, его перформанс «Летняя сюита» (1995), представляющая собой телевизионный концерт, исполнялся на канале ВВС и включал 13 фортепианных сочинений автора. Идея пространственной музыки воплощена композитором в «Новой пьесе» для нескольких, рассредоточенных в пространстве камерных ансамблей (1971), и Октете I для восьми независимых друг от друга магнитных лент и громкоговорителей (1953), расположенных вокруг слушателей в разных точках концертного зала. Магнитную ленту Браун использовал также в сочетании с «живой музыкой»: «Время пять» (1963) предназначено для магнитных лент и пяти инструментов, непосредственно звучащих на сцене одновременно с записанной на ленту музыкой.

В сочинениях 1960-х годов Браун воплотил концепцию «открытой формы» со свободной, нелинейной последовательностью музыкального материала и подвижной структурой. Произведение, написанное в «открытой форме», включает мобильные элементы и обретает в каждой новой реализации разные очертания в зависимости от выбора исполнителями музыкальных фрагментов, как в «Доступных формах I» для 18-ти инструментов (1961), написанных для исполнения в Дармштадте. Партитура состоит из шести независимых страниц, включающих по 4–5 музыкальных событий. Обозначенные цифрами и ограниченные линиями фрагменты произвольно комбинируются по выбору дирижера, поэтому сочинение может обретать всевозможные формы. Дирижер, контролирующий динамику и темп, начинает с любого фрагмента любой из страниц партитуры и движется в любом направлении, повторяя или пропуская разделы и выстраивая свою последовательность событий. При всей «случайности» формы сочинения в ней, все же, есть стабилизирующий фактор — наличие близких по музыкальному материалу и характеру звучания фрагментов, придающих произведению целостность.

The image shows a musical score for a large ensemble, with the title "Э. Браун. «Доступные формы I» (фрагмент)" (E. Braun. "Accessible Forms I" (fragment)). The score is written for a variety of instruments, listed on the left: Flute, Oboe, Eb clarinet, Bb clarinet, Bass clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Harp, Piano, Orchestral bells, Cymbals, Triangle, Xylophone, Vibraphone, Gong, Violin, Viola, Cello, and Contrabass. The score is divided into five measures, each marked with a large handwritten number: 1, 2, 3, 4, and 5. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The large numbers are drawn over the staves, indicating the structure of the piece.

Первые пять фрагментов композиции, играющие роль вступления, едины по своему музыкальному материалу, поэтому при любой их последовательности общий характер звучания останется неизменным. Вначале участвуют почти все инструменты оркестра, а затем они объединяются в разные по тембровому составу ансамбли, исполняющие фрагменты на второй, третьей и четвертой страницах «Доступных форм». Например, во второй секции второй страницы задействованы всего 6 музыкантов, играющих на бас-кларнете, фаготе, валторне, тромбоне, маримбе и контрабасе; затем сумрачный колорит звучания сменяется блестящими тембровыми красками арфы, фортепиано, оркестровых колокольчиков, ксилофона, вибратона, скрипок, альтов и виолончелей, занявших средний и высокий регистры; в следующем фрагменте представлены все духовые и струнные инструменты, тянущие один аккорд, который приостанавливает развитие «Доступных форм» и ставит своеобразную точку в конце одного из этапов развертывания музыкальной композиции.

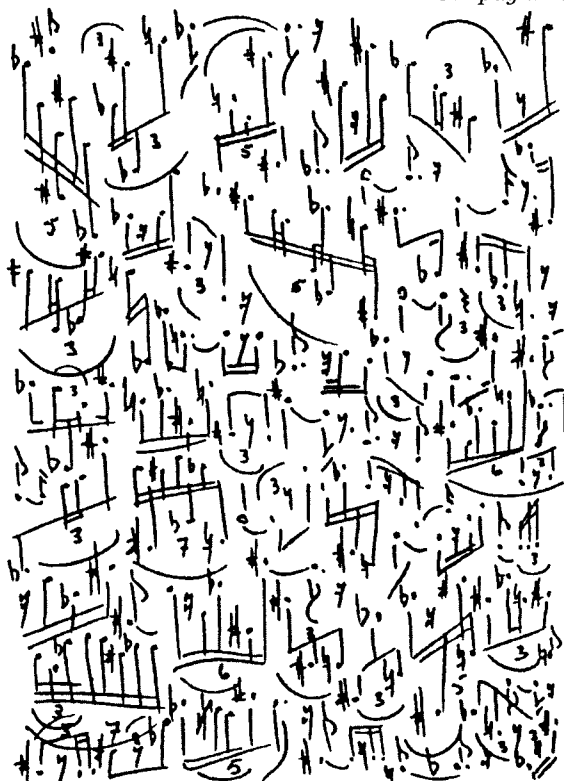
На третьей и четвертой страницах партитуры также представлены ансамблевые фрагменты, но автор не ограничивается лишь сменой тембрового колорита, а использует ранее не применявшиеся штрихи и разнообразные способы звукоизвлечения: у струнных — *sul tasto*, *sul ponticello*, у духовых — сурдины и разные техники игры, помогающие создать красочные сонорные эффекты, у арфы, фортепиано и ксилофона, а также инструментов струнной смычковой группы — *glissando* и *arpeggio*, микрохроматические интонации и подвижные сонорные комплексы. Все это приводит к кульминации — громкой, когда участвует почти весь оркестр (первая секция пятой страницы) или тихой, представляющей собой длительно тянущиеся аккорды, исполняемые ансамблями, включающими арфу, фортепиано, колокольчики, ксилофон, вибратон, маримбу или флейту, гобой и кларнеты (третья, четвертая и пятая секции пятой страницы). Последняя страница партитуры включает четыре секции, выполняющие функцию коды (о чем свидетельствует заключительный аккорд духовых, играющих с сурдинами на фоне приглушенного звучания остальных инструментов оркестра). Этот аккорд охватывает три из четырех «кодовых» секций композиции, за которыми следует четвертая, воссоздающая музыкальный материал начала сочинения и тем самым оставляющая «Доступные формы» открытыми.

«Доступные формы II» для двух независимых оркестров, состоящих из 98-ми исполнителей, управляемых двумя дирижерами, впервые были исполнены оркестром Римского радио на Венецианском Биеннале в апреле 1962 года, а затем Нью-Йоркским филармоническим оркестром в феврале 1964 года. «В данном произведении, — писал композитор, — больше всего меня интересует, не считая сочинения основного музыкального материала (который я назвал «событиями»), попытка оказаться в такой ситуации, когда в исполнительском процессе усиливается творческое начало. [...] Материал был создан «абстрактно», так сказать, в качестве основных структурных возможностей, имеющих множество потенциальных функций внутри их предполагаемого контекста. [...] Я предпочитаю, чтобы сочинение основывалось на непосредственных и спонтанных решениях, принимаемых дирижерами в отношении к созданному материалу — «событиям», а также уникальных качествах музыкантов и условиях каждого исполнения. [...] Мой замысел состоит в том, что материал становится творческим связующим элементом между композитором, дирижерами, музыкантами и слушателями как бесконечно изменяющийся и протекающий «процесс», свойственный

художественному произведению. Ни одно из двух исполнений не приведет к тому же самому результату, и сочинение будет сохранять свой индивидуальный облик от исполнения к исполнению благодаря неизменному характеру основных событий»⁸⁶. По признанию Брауна, алеаторические композиции, такие как «Доступные формы», «Модуль I» и «Модуль II» (1966) — независимые друг от друга музыкальные сочинения, исполняемые одновременно, а также «Модуль III» для оркестров (1969), импонировали ему своей «многозначностью интерпретаций» и «творческой неопределенностью».

Основные художественно-эстетические принципы Браун воплотил в композициях «Фолио» для разных инструментов (1952–1953), от выбора которых зависит музыкальное произведение в целом, и «Четыре системы» для пианистов (1954). Эти принципы состоят в том, что звуковые элементы существуют в пространстве свободно, а само пространство подразумевает движение в любом направлении — направо, налево, назад, вперед, вверх, вниз, начиная и завершая движение в любой точке. Партитура сочинения служит изображением этого пространства, схватываемого в одно мгновение, а исполнитель всё это приводит в движение с любой скоростью, самостоятельно определяя и выбирая музыкальные элементы.

Э. Браун. «Фолио» (фрагмент)



⁸⁶ Brown E. Some Notes on Composing. P. 300–301.

Сам автор назвал «Фолио» экспериментом в области нотации и исполнительского процесса. Это произведение состоит из 12-ти пьес, записанных на отдельных страницах. «Здесь шесть различных типов нотации, — пишет Браун, — и каждый из них должен рассматриваться как уникальное графическое событие и исполняться таким способом, который представляется исполнителям как одна из бесконечного числа возможных реализаций в звуках графических образов»⁸⁷. В «Фолио» Браун переходит от традиционной нотации к изобретенной им системе записи высот и длительностей, определяемых относительно друг друга по их пространственному расположению в партитуре. Вместо нотных головок Браун использует горизонтальные линии разной длины, указывающей приблизительную продолжительность звучания, а иногда пишет ноты без пятилинейного стана, ключей и динамических знаков. Один из типов нотации Браун назвал «пространственно-временным». В предисловии к партитуре автор оговаривает, сколько времени должна занимать та или иная нотная строка или система (обычно это 15 секунд), но в пределах указанных минут и секунд звуки могут возникнуть и исчезнуть в любой точке временного континуума. Музыкант на глаз определяет продолжительность звучания нот по отношению их друг к другу, а координация партий зависит от выбора исполнителями длительностей нот, поэтому музыкальная ткань становится живой и гибкой, способной измениться в любой момент звучания пьесы.

По признанию Брауна, пьесы «Фолио» имели большое значение для его творчества, поскольку касались тех проблем современной музыки, которые он считал важнейшими. Одна из них — проблема нотации: «Звуки и отношения, эстетически приемлемые и художественно необходимые сегодня (в значительной степени как результат стремительного процесса новаций и перемен, связанных с осознанием нами возможностей электроники), отсутствовали в музыкальном словаре, когда была изобретена традиционная нотация. Ее функция была обоснована звуковысотными и ритмическими системами [...]. Нотация смогла пережить переход от гармонической концепции к атональной, но не смогла пережить перехода от атональной и серийной концепций к концепции *звука* как «объекта» музыкального искусства настоящего и будущего. Поэтому нотация, основанная на фиксации и измерении дискретных шагов во времени и частотных показателей, несовместима с концепцией звукового континуума»⁸⁸.

В партитуре «Фолио» неопределенность нотации и непосредственность исполнительских решений как принцип композиции, по мнению Брауна, достигли кульминации. «Исполнение, основанное на интуитивном “чувстве времени” [...], вызвало у меня интерес после того, как я увидел группу из шести танцоров, исполнивших неметрическую хореографическую композицию без музыки или какого-либо внешнего фактора синхронизации и координации. Танец должен был длиться 15 минут. Только с этим внутренним чувством времени и знанием движений друг друга исполнители завершили танец вместе в 14 минут и 51 секунду. Мне кажется, что чувство времени и взаимосвязи породило такие качества, как гибкость и даже точность и насыщенность, которые я считаю важнейшими в музыкальной композиции»⁸⁹.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid. P. 304.

⁸⁹ Ibid. P. 305.

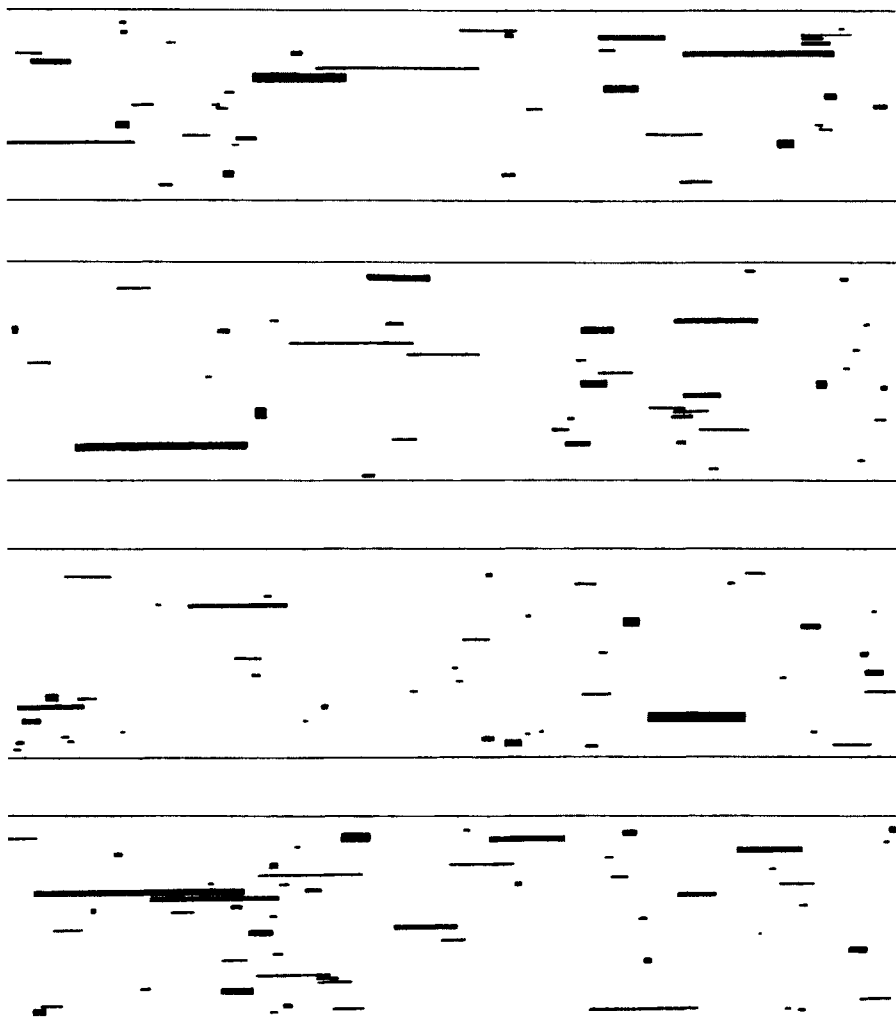
Некоторые фортепианные пьесы из цикла «Фолио» были исполнены Д. Тюдором в 1954 году в Дармштадте на Международных летних курсах новой музыки наряду с произведениями Дж. Кейджа. И вскоре в творчестве К. Штокхаузена и П. Булеза появились сочинения, предполагающие возможность выбора исполнителями компонентов музыкальной композиции, их последовательности и комбинации. Исполнитель при этом становится соучастником создания произведения здесь и сейчас, непосредственно во время концерта.

Э. Браун. «Четыре системы» (фрагмент)

4 SYSTEMS

for David Tudor on a birthday
Jan. 20, 1954

Earl Brown



«Четыре системы» могут исполняться одним или несколькими пианистами. По словам Дж. Кейджа, графическая партитура произведения, «разделенная на 4 равные части (то есть 4 системы), содержит прямоугольники разной длины и толщины, нарисованные чернилами в пределах клавиатуры фортепиано»⁹⁰. Нотные системы ограничиваются сплошными горизонтальными линиями, символизирующими границы фортепианной клавиатуры, а находящиеся между ними знаки указывают на относительную высоту и длительность: чем выше знак — тем выше звук, чем длиннее полоса — тем крупнее длительность. По мнению Кейджа, «расположение прямоугольников по вертикали связано с их временными отношениями. Толщина полос может означать либо звуковысотный диапазон, либо громкость звучания»⁹¹. Для увеличения количества возможных интерпретаций композитор позволяет читать партитуру любым способом: справа налево, слева направо, сверху вниз и снизу вверх.

В сочинениях позднего периода творчества Брауна тесная взаимосвязь визуального начала с музыкальным сохраняется, но в них преобладают более определенные и четкие формы целого при условии варьирования музыкальных элементов внутри структурных единиц. Так, «Центрирование» (1973) включает три секции «открытой формы», но две из них завершаются каденциями, материал которых строго зафиксирован в партитуре. Другой пример — «Ходограф 1» для флейты, фортепиано, челесты, оркестровых колокольчиков, вибратона и маримбы (1959) — ансамблевая пьеса, включающая как стабильные, так и мобильные секции.

Первые из них, называемые автором в предисловии к партитуре «определенными системами», выписаны в нотах полностью с указанием высоты, динамики, тембра, приблизительной длительности и точного времени звучания (15 секунд на одну нотную систему), а также способов звукоизвлечения, создающих красочные сонорные эффекты. Мобильные же секции — три «неопределенные системы», которые исполнители должны импровизировать, ориентируясь на авторские комментарии, касающиеся общего характера действий инструменталистов, либо вообще пропустить, сыграв только четко зафиксированный композитором материал. «Неопределенные системы» изображены в виде прямоугольника, устанавливающего границы приблизительного звуковысотного диапазона, подходящего разным инструментам, используемым в исполнении данной пьесы или имеющимся в распоряжении музыкантов. Алеаторические фрагменты можно исполнить любыми инструментами в любом количестве и любой комбинации, причем общий для всех участников ансамбля высотный диапазон должен быть разным в каждом случае. Эпизоды спонтанной импровизации музыкантов могут прозвучать в исполнении всего лишь одного инструменталиста, пока остальные участники ансамбля молчат в течение указанных 15-ти секунд.

Звучание пьесы удивительно ярко, красочно и разнообразно. Композитор использует все тембровые, динамические и звуковысотные возможности инструментов. Флейтист не только извлекает обычные звуки, но поет, шипит и свистит во время игры, поет в унисон или какой-либо интервал с извлекаемым на флейте звуком, а также беззвучно выдувает воздух и хлопает клапанами. Пиа-

⁹⁰ Cage J. Composition as Process. P. 37.

⁹¹ Ibid. P. 37.

нист играет пиццикато по струнам пальцами, ногтями или какими-либо предметами, ударяет по струнам колотушкой, приглушает струны пальцами, чтобы при нажатии соответствующей клавиши зазвучали обертоны, наконец, ударяет по клавишам кулаком. Ударник должен использовать четыре колотушки (очень мягкую, среднюю, твердую и очень твердую) в целях достижения разных шумовых эффектов.

Поздние оркестровые сочинения Брауна — «Промежутки времени» (1972), «Перекрестные секции и цветные поля» (1975) и другие символизируют собой возвращение композитора к традиционному, но подвижному и безостановочно меняющемуся звуковому материалу, объединенному в крупные блоки, отличающиеся по тембро-красочной и гармонической насыщенности. Камерно-инструментальная музыка Брауна 1980–1990-х годов наполняется особой теплотой и лиризмом, сохраняя характерные для стиля композитора быстроту развития событий и тембровую выразительность.

7.4. МОРТОН ФЕЛДМАН (1926–1987)

Мортон Фелдман — один из очень немногих композиторов своего времени, чья посмертная репутация заметно выше прижизненной. Нельзя сказать, чтобы при жизни Фелдман был малоизвестен или вынужден владеть жалкое существование, но за два десятилетия, прошедшие со дня его кончины, творчество композитора все более и более уверенно подтверждает свою актуальность: число исполнений музыки Фелдмана растет, поток литературы о нем не иссякает. В одной из публикаций он прямо назван «гением, явившимся в мир против всяких ожиданий» и поэтому все еще признанным не безоговорочно и далеко не всеми: «любой дирижер, любой профессор музыки уверен в своей готовности распознать и поддержать Нового Великого Композитора наших дней — лишь бы только тот появился на горизонте, — но он ошибается... Всякий Новый Великий Композитор — это непременно личность без прочных социальных корней, и святыни европейской традиции для него мало что значат; неудивительно, что мир классической музыки отвергает его как дилетанта»⁹². Фелдман, воспринимавшийся при жизни главным образом как один из сателлитов Дж. Кейджа, на деле оказался тем самым долгожданным Новым Великим Композитором — подлинно независимым, не вписывающимся ни в какие схемы создателем уникальной художественной вселенной, — и мир классической музыки только сейчас приходит к осознанию этого факта.

Мортон Фелдман родился в Нью-Йорке, в семье фабриканта детской одежды. С 12-ти лет он учился игре на фортепиано у пианистки русского происхождения, ученицы А. Н. Скрябина и Ф. Бузони В. Мавриной-Пресс (впоследствии он посвятил ее памяти ансамблевую пьесу «Г-жа Пресс умерла на прошлой неделе в возрасте 90 лет», где у флейт, а также у труб, без малого 90 раз проходит одна и та же малотерцовая фигура — нечто вроде «ку-ку» — из двух нот). В 15 лет Фелдман начал заниматься композицией под руководством У. Риггера — мастера с солидной немецкой выучкой, в 1920-х годах примыкавшего к айззовско-варезовскому «ультрамодернизму», но со временем перешедшего на позиции

⁹² Gann K. Painter Envy // The Village Voice. 1996. July 23. P. 30.

добропорядочного неоклассицизма. Следующим учителем композиции Фелдмана стал композитор родом из Германии С. Вольпе⁹³. По воспоминаниям Фелдмана, его занятия как с Риггером, так и с Вольпе сводились в основном к бесплодным дискуссиям.

Приобретенные академические навыки утратили для Фелдмана всякую актуальность после его знакомства с Дж. Кейджем, происшедшего в 1950 году: два композитора столкнулись при выходе из концертного зала сразу после исполнения Симфонии ор. 21 А. Веберна, которая произвела на обоих неизгладимое впечатление. Кейдж стал подлинным духовным отцом Фелдмана. Он ввел его в круг нью-йоркских живописцев авангардного, «иконоборческого» направления, известного как абстрактный экспрессионизм, представители которого материализовали на холсте экспрессию в чистом виде, по возможности освобожденном от внешних, поверхностных аксессуаров. Абстрактные экспрессионисты, каждый по-своему, исповедовали подход к творчеству как к спонтанной, интуитивной деятельности, несовместимой с какими бы то ни было теоретическими системами, интеллектуальными построениями и идейным содержанием.

Оказавшись внутри этого художественного мира, ощутив себя его частью, Фелдман выработал творческую установку, верность которой сохранил до конца жизни. Стремясь адаптировать принципы абстрактного экспрессионизма к музыке, он придавал особое значение ее материальному аспекту, в отличие от Кейджа, для которого главным фактором была тишина. Принципиальный отказ от дедуктивно-логического подхода к композиции и сосредоточенность на внутренней жизни звуковой материи предопределили своеобразный облик музыки Фелдмана — всегда медленной, почти всегда тихой, чаще всего ритмически расплывчатой и архитектурно не структурированной. В этой музыке любой звуковой образ или «жест», любой промежуток времени, заполненный темброво и фактурно однородным звуковым материалом, обладает собственной значимостью, и слушателю предоставляется возможность для его интенсивного переживания.

Метод работы Фелдмана аналогичен методу наложения мазков, которым пользовались некоторые из его друзей-художников: каждый мазок — самодовлеющий «абстрактно-экспрессивный» жест, связи которого с другими мазками на картине выявляются в процессе спонтанного заполнения пространства холста. В своих лучших образцах музыка Фелдмана, подобно живописи абстрактного экспрессионизма, излучает величественную мистическую ауру. Фактура его произведений, как правило, прозрачна, гармонии диссонантны и атональны, звуки обычно атакуются мягко, нестандартные способы звукоизвлечения избегаются⁹⁴. Не будучи технически трудной в привычном смысле, эта музыка, тем не менее, исключительно сложна для исполнения: впечатление от нее может быть безнадежно испорчено даже самыми невинными проявлениями исполнительской рутины. Неудивительно, что немногим артистам-«звездам», берущимся за музыку Фелдмана, она обычно удается хуже, чем музыкантам

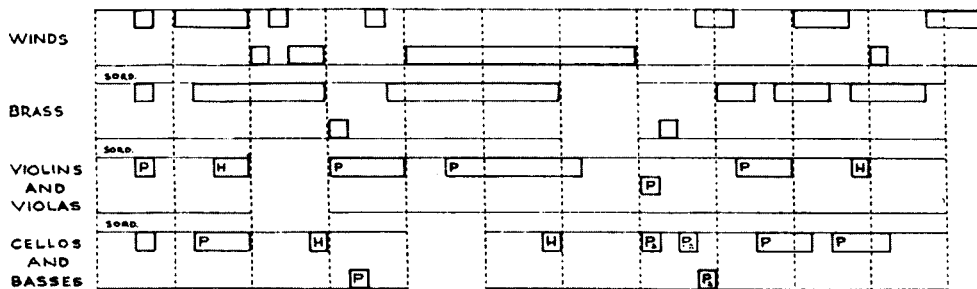
⁹³ Стефан Вольпе (1902–1972) — ученик Ф. Бузони, бывший «дадаист» и марксист, вынужденный эмигрировать в США в 1938 году.

⁹⁴ Комментаторы не устают подчеркивать контраст между внешним обликом и манерами Фелдмана — рослого, дородного, шумного, жизнелюбивого и разговорчивого мужчины — и тихаишим, деликатнейшим тоном его музыки.

более скромного ранга, но зато безоговорочно преданным ей и способным полностью погрузиться в ее стихию⁹⁵.

Произведения Фелдмана, датированные 1950–1960 годами, обычно невелики по объему (не более 15-ти минут) и предназначены для небольших составов. Многие работы 1950-х годов (серия «Проекция», отдельные пьесы серий «Пересечения» и «Расширения», «Атлантида» и др.) записаны нетрадиционным образом, в том числе с помощью особой геометрической («табличной») нотации: ячейка таблицы соответствует определенной единице времени, внутри ячеек помещается информация о числе и длительности звуков, которыми следует заполнить эту единицу, об их артикуляции и регистровом положении (либо только о части этих параметров); точная высота звуков не указывается. Образцом могут служить оркестровые «Пересечения» (1951). Высота звуков в этой партитуре дифференцируется только приблизительно, по регистрам (высокие звуки обозначаются □, средние □, низкие □), расстояние между вертикальными пунктирными чертами равно примерно четырем ударам при движении 72 удара в минуту, буквы P, H и Pz у струнных означают, соответственно, *sul ponticello*, флажолет (*harmonic*) и *pizzicato* (отсутствие букв — *arco*). Такой способ записи не страшает от исполнительских злоупотреблений: вместо «шепота толпы в храме» — именно такое впечатление, по Фелдману, должна производить его «графическая» музыка, будучи сыграна с должным пониманием, — может получиться набор нарочитых банальностей, специально придуманных самими музыкантами и при этом ничуть не противоречащих букве партитуры.

М. Фелдман. «Пересечения» (фрагмент)



Желая «освободить звук», Фелдман одновременно дал свободу музыкантам, что со временем вошло в противоречие с его творческими намерениями. Табличная запись устарела и по другой причине: на фоне работ коллег Фелдмана, обратившихся к графической нотации под его непосредственным влиянием, — особенно на фоне элегантных, визуально привлекательных композиций Э. Брауна, — фелдмановские таблицы выглядели слишком непритязательно, до известной степени оправдывая мнение об их авторе как о дилетанте. Уже в 1960-х годах Фелдман пользовался нетрадиционной нотацией лишь эпизодически, а с 1970-х полностью перешел на обычную нотацию. Впрочем, даже в партитурах, записанных нотами, отдельные партии синхронизированы не всегда: каж-

⁹⁵ Достоинейшее исключение среди «звезд» — выдающийся дирижер Майкл Тилсон Томас, настойчиво пропагандирующий не только Фелдмана, но и других американских «оригиналов».

дый инструмент проживает собственную жизнь в собственном звуковом мире. На этом принципе построены, в частности, пьесы серии «Длительности»:

М. Фелдман. «Длительности» (фрагмент)

Slow, soft. Durations are free for each player.

sord. 

Vcl. 

Pfte. 

8^{va} 15^{ma} 15^{ma} 8^{va} 8^{va}

Приблизительно с 1970 года в творчестве Фелдмана возобладали более объемистые (от 20–30 минут) опусы, часто для больших составов. В ряде партитур, созданных начиная с этого времени, появляются простые модальные мелодии; характерны серия «Альт в моей жизни» и пятидесятиминутная моноопера «Ничто» на специально написанный для Фелдмана короткий (87 слов) текст классика «театра абсурда» С. Беккета, которому Фелдман близок своим даром сочетать почти полную бессобытийность с детализированной, вибрирующей, «дышащей» фактурой. В тексте Беккета затрагивается идея движения «от внутренней тени к внешней» («from inner to outer shadow»), тяготения «то к одному проблеску, то к другому» («the one gleam or the other»), последняя строка гласит: «несказанное жилище» («unspeakable home»). Этот крут смутных образов живо ассоциируется с духом музыки Фелдмана — с ее «проблесками» артикулированного звука в пространстве между «теньями», с неотчетливостью, «несказанностью» ее форм.

Отдельного разговора заслуживает «Капелла Ротко» для альтя, сопрано, смешанного хора, ударных (один исполнитель) и челесты (1971) — наиболее часто исполняемая работа Фелдмана и, возможно, одно из ключевых произведений всей американской музыки. Своим названием этот опус обязан экуменической (межконфессиональной) молельне в Хьюстоне (штат Техас), украшенной монументальными полотнами М. Ротко. Вскоре по завершении работы над ними художник покончил с собой; партитура Фелдмана посвящена его памяти. Для стиля Ротко характерны огромные цветковые поля, по большей части прямоугольные, со слегка размытыми краями, частично наслаивающимися друг на друга. Партитура Фелдмана, продолжительностью около 25-ти минут (427 тактов), складывается из пяти разделов аттасса, в известном смысле аналогичных таким полям; каждый из них наделен собственным тембровым и тематическим «лицом». Музыка, как всегда у Фелдмана, разворачивается медленно и почти не выходит за рамки различных оттенков piano. По словам Фелдмана, сочиняя «Капеллу Ротко», он стремился найти компромисс между абстракцией высокого искусства и экспрессией человеческих проявлений. Хор, поющий без слов, символизирует «абстрактное», а альт — «экспрессивное» (человеческое)

начало; отдельные эмоционально насыщенные реплики альты — в особенности две почти одинаковые нисходящие фразы незадолго до конца первого раздела — воспринимаются как выражение почти невыносимой душевной боли. Соло сопрано (также без слов) в разделах 2 и 4 ассоциируются с ритуальным (возможно, синагогальным) пением; ударные, среди которых ведущая роль на протяжении большей части партитуры принадлежит литаврам, создают строгий фон, подходящий духовной атмосфере капеллы. Диалог сопрано, литавр и альты в предпоследнем разделе (такты 243–301), по утверждению автора, звучит несколько «по-стравински», ибо сочинялся в дни смерти и отпевания И. Стравинского (апрель 1971 года). В заключительном, самом кратком, разделе альт на фоне фигурированного «бурдона» вибратона четырежды интонирует пасторальную мелодию, сочиненную Фелдманом в возрасте 14-ти лет (редкий у Фелдмана случай стилистической неоднородности!), венчающую целое выразительным катарсисом. Другие партитуры Фелдмана, как правило, не столько «завершаются», сколько произвольно «прекращаются».

М. Фелдман. «Капелла Ротко» (фрагмент)

The image shows a musical score fragment for 'Capella Rothko' by Morton Feldman. It consists of two systems of staves. The first system has a Vibraphone (Vibr.) staff with a treble clef and a Viola staff with an alto clef. The Vibraphone part consists of a continuous eighth-note pattern, marked 'ppppp'. The Viola part has a melodic line with a triplet of eighth notes, marked 'mp very, very simply'. The second system continues the Vibraphone pattern and the Viola melody.

В позднем творчестве Фелдмана широкое распространение получает почти «минималистический» прием многократного неточного повторения простой звуковой конфигурации. В ряде партитур — например, в получасовой оркестровой пьесе «Коптский свет», вдохновленной зрелищем декоративных узоров на коптских тканях, — техника едва уловимого варьирования мелких звуковых «узоров» достигает весьма высокой (совершенно недоступной «настоящим» минималистам) степени изысканности. Для позднего Фелдмана характерна тенденция к увеличению масштаба блоков однородного материала и к большей плавности переходов внутри них и между ними. Соответственно некоторые его композиции необычайно длинны. Так, Струнный квартет-1 в полной версии длится около 100 минут, «Для Филипа Гастона» — 4 часа, а Струнный квартет-2 — 6 часов. На столь обширных пространствах, в условиях разреженной фактуры и абсолютного преобладания тихих нюансов отдельные звуковые события, по мысли Фелдмана, должны восприниматься и переживаться особенно интенсивно. Слушание таких многочасовых опусов уподобляется про-

цессу созерцания висящей на стене картины: постепенно адаптируясь и привыкая, вы сживаетесь с ней и в конечном счете, возможно, начинаете мыслить ее неотъемлемой частью своего существования⁹⁶. Самых преданных и терпеливых Фелдман иногда вознаграждает неожиданным поворотом мысли, «модуляцией» в сферу простой, почти инфантильной диатоники — правда, его поздние экскурсы такого рода никогда не достигают той же степени экспрессивности, что завершение «Капеллы Ротко».

До 1970 года Фелдман сочетал музыку с семейным бизнесом. Годы 1971–1972 он провел в Западном Берлине в качестве композитора-резидента, работающего при университете. Как сторонник чисто интуитивного творчества Фелдман считал преподавание композиции делом бессмысленным и ненужным, а современную академическую музыку — областью абстракций, никак не связанных с реальной жизнью. Тем не менее, приблизительно с 1973 года до конца своих дней Фелдман занимал кафедру композиции имени Э. Вареза в Университете штата Нью-Йорк (Буффало). Памяти Фелдмана посвящена оркестровая пьеса японского композитора Т. Такемицу «Плетение в сумерках» (в заглавии содержится аллюзия на увлечение Фелдмана коврами-орнаментами).

Залог жизнеспособности фелдмановского наследия — в его этосе. Фелдман «наивен» в высоком, шиллеровском (см. трактат «О наивной и сентиментальной поэзии») смысле этого слова. Он чужд рефлексии, он не стремится к выяснению отношений с историей своего искусства (кстати, в творчестве своих любимых художников он специально отмечал последнее качество: «абстрактный экспрессионизм не полемичен — это не реакция на историю, а непосредственное переживание»). Фелдман черпает из неких первичных источников — из того, пользуясь ключевым словом Беккета, «несказанного», где еще нет ясных форм и устоявшихся структур. При этом Фелдман, в отличие от Кейджа и его последователей, также всячески культивировавших наивность, нацелен на создание нового и обладает для этого должной технической подготовкой. На фоне большей части усталой, перегруженной историческими ассоциациями академической музыки рубежа XX и XXI веков Фелдман, действительно, выглядит «гением, явившимся в мир против всяких ожиданий»⁹⁷.

7.5. ЛУ ХАРРИСОН (1917–2003)

За свою долгую жизнь Лу Харрисон подвизался на самых различных поприщах — как пианист, дирижер, танцовщик, поэт, прозаик, художник, дизайнер, музыкальный критик, эсперантист и общественный деятель (пацифист, борец за чистоту окружающей среды и за права сексуальных меньшинств). Но в истории он остался прежде всего как композитор, воплотивший в своем творчестве один из главных принципов американского образа жизни: «keep smiling» — «улыбайся». На своей могиле он завещал выбить такую эпитафию: «Этот старик от души повеселился».

⁹⁶ См.: *Gann K. Painter Envy*. P. 30.

⁹⁷ Ibid.

Лу (Силвер) Харрисон родился в Портленде, штат Орегон, на Западном Побережье США. В 1926 году его семья переехала в Калифорнию. В 1935–1936 годах он учился в Сан-Франциско у Г. Кауэлла: посещал его университетский курс музыки народов мира и брал у него частные уроки контрапункта и композиции. Харрисон также обучался танцам и игре на старинных инструментах и в 1934–1943 годах сочинил несколько сонат для клавесина в подражание Д. Скарлатти и английским вёрджинелистам XVI–XVII веков. В молодости Харрисон увлекался музыкой и культурой американских индейцев, Китая, Юго-Восточной Азии и Индонезии. Его увлечения разделял друживший с ним Дж. Кейдж; в 1939–1941 годах Харрисон и Кейдж устраивали концерты музыки для ударных инструментов в городах Западного Побережья США, используя наряду с «настоящими» инструментами разного рода бытовые предметы, в том числе найденные на автомобильных свалках, с целью имитации звучания индонезийского гамелана.

В 1942 году, после отъезда Кейджа в Чикаго, Харрисон поступил на работу в департамент танца Калифорнийского университета (Лос-Анджелес), где параллельно посещал класс А. Шёнберга. В 1943 году Харрисон переехал в Нью-Йорк, некоторое время работал в музыкальном отделе газеты «New York Herald Tribune» под руководством влиятельного В. Томсона, писал музыкально-критические статьи для других изданий, выступал как дирижер. В 1946 году он провел запоздалую премьеру Третьей симфонии Ч. Айвза (примерное время создания — 1901–1912), положившую начало широкому признанию творчества последнего.

Не выдержав напряжения нью-йоркской жизни, в 1947 году Харрисон пережил нервный кризис, вслед за которым в его биографии наступил весьма продуктивный период. Между 1948 и 1951 годами он сочинил ансамблевую музыку к аллегорическим балетам «Опасная капелла» и «Солнцестояние», несколько пасторалей для камерного оркестра, Сюиту для скрипки, фортепиано и малого оркестра и несколько других сюит. Основное качество этих произведений — мелодичность. Харрисон считал мелодию важнейшим элементом музыки и в шутку называл ее «чистым доходом аудитории». Мелодии Харрисона обычно диатоничны или пентатоничны, иногда украшены затейливыми мелизмами, часто разворачиваются на четко ритмизованном фоне ударных инструментов, по тембру напоминающем гамелан. Музыка Харрисона обнаруживает несомненное стилистическое родство с «Сонатами и интерлюдиями» Кейджа для подготовленного фортепиано; Харрисон охотно применял собственный вариант этого инструмента — пианино с чертежными кнопками между струнами (англ. *tack piano*).

В 1951–1953 годах Харрисон преподавал в колледже Блэк Маунтин (Северная Каролина). Этим временем датируется, в частности, его камерная операсказка «Рапунцель», написанная в технике, близкой додекафонии. Примерно тогда же, под влиянием книги Г. Парча о происхождении музыки, он стал пользоваться так называемым чистым строем — системой темперации, предусматривающей заметное сужение некоторых квинт ради того, чтобы остальные квинты и большинство терций остались чистыми.

В 1953 году Харрисон вернулся в Северную Калифорнию, где прожил до конца своих дней, продолжая экспериментировать с различными системами темперации и экзотическими (индонезийскими, китайскими и т. п.) ладами и писать прозрачную по фактуре, приятную для слуха мелодичную музыку, пре-

имушественно в ориентальном духе, с отчетливо размеренной ритмической основой и простым, обычно малоподвижным (часто бурдонным) гармоническим сопровождением, иногда с достаточно развитой полифонией. Додекафонию и равномерную темпериацию он отныне использовал только в своих антивоенных опусах, трактуя их как символы угрожающей миру механизированной западной цивилизации. В многочисленных инструментальных партитурах Харрисона одна из срединных частей почти непременно носит средневековое жанровое наименование «эстампи», которое Харрисон трактовал как род умеренно быстрого танца с затейливой диатонической мелодией и частыми синкопами. В медленных частях циклических опусов, в отдельных пьесах, прежде всего мемориального характера, звучит более интенсивная, элегическая, порой даже мистическая нота, но основной тон музыки Харрисона — почти всегда светлый и радостный: «keep smiling».

В 1961–1962 годах Харрисон впервые посетил Японию, Южную Корею и Тайвань, где углубил свое знакомство с музыкой и музыкальными инструментами Востока; в дальнейшем он много писал для ансамблей, сочетающих европейские и экзотические инструменты. Под влиянием индонезийской музыки в 1961 году он написал «Концерт в слендро» (слендро — лад индонезийской народной музыки). В начале 1970-х годов Харрисон и его друг У. Колвиг создали ансамбль, который они называли «американским гамеланом»: набор металлических труб и плит, жестяных канистр и других подобных предметов, подобранных так, чтобы на них можно было воспроизводить гамму D-dur чистого строя. Этот ансамбль использован, в частности, в кукольной опере Харрисона «Молодой Цезарь», сюжет которой — встреча Цезаря с королем Вифинии Никомедом IV Филопатором — имеет отношение к важнейшей для композитора теме единения Запада и Востока.

Для настоящего индонезийского гамелана Харрисон начал сочинять только в середине 1970-х годов. В позднем творчестве композитора выделяются две масштабные симфонические партитуры: написанный для выдающегося джазового и академического виртуоза К. Джарретта четырехчастный Концерт для нестандартно настроенного фортепиано с оркестром и четырехчастная Четвертая симфония («Последняя симфония»), в финале которой чтец на фоне звучаний, имитирующих гамелан, рассказывает народные сказки индейцев навахо. Ряд опусов Харрисона носит заглавия на международном языке эсперанто.

7.6. КОНЛОН НЭНКЭРРОУ (1912–1997)

Один из самых примечательных представителей американской экспериментальной традиции, композитор Сэмюэл Конлон Нэнкэрроу родился в Тексаркане (штат Арканзас) в семье преуспевающего коммерсанта, будущего мэра этого города. Поначалу Сэмюэл готовился стать инженером, но после первого курса оставил университет. В 1929–1932 годах он учился в музыкальном колледже города Цинциннати, затем продолжил свое музыкальное образование в Бостоне, где между 1933 и 1936 годами брал уроки у У. Пистона, Н. Слонимского и Р. Сешенса. В те же годы Нэнкэрроу выступал как джазовый трубач. Под влиянием джаза и «Весны священной» И. Стравинского композитор заинтересовался возможностями обогащения ритмического языка музыки, однако его первые

опыты в этом направлении натолкнулись на неспособность исполнителей воспроизвести его сложные ритмические схемы. Более простые работы молодого Нэнкэрроу, фортепианные Блюз и Прелюдия, а также Токката для скрипки и фортепиано, рекомендованные к печати Н. Слонимским, увидели свет в выпусках *New Music Quarterly* за 1938 год и удостоились одобрительного отзыва А. Копланда.

К. Нэнкэрроу. «Блюз» (фрагмент)



Между тем Нэнкэрроу, с юности обнаруживший склонность не только к эстетическому, но и к политическому нонконформизму, вступил в коммунистическую партию и в составе организованной ею интернациональной бригады имени Авраама Линкольна отправился воевать в Испанию на стороне республиканцев. По возвращении в США в 1939 году он попал в «черный список» неблагонадежных граждан и был наказан лишением паспорта. В 1940 году, не желая находиться под постоянным необоснованным подозрением (к тому времени его бывшее увлечение коммунистическими идеями прошло), Нэнкэрроу эмигрировал в Мексику, где долгие годы жил в относительной изоляции на унаследованный от отца капитал.

В 1948 году композитор на короткое время вернулся в США, присутствовал на одном из первых исполнений «Сонат и интерлюдий» для подготовленного фортепиано Дж. Кейджа (начало 1949 года, Нью-Йорк). Это событие, по-видимому, стимулировало творческое воображение Нэнкэрроу. Он приобрел механическое «самоиграющее» пианино (англ. *player piano*) — устройство, автоматически воспроизводящее музыку, записанную на перфорированной бумажной ленте (отношения звуков по высоте и длительности кодируются в конфигурации от-

верстий на ленте), — вывез его с собой в Мехико и свыше сорока лет (до 1992 года) сочинял только этюды для этого инструмента, по тембру похожего на подготовленный рояль (или на клавесин с усиленной ударной, металлической составляющей). Со временем он сконструировал и усовершенствовал еще несколько аналогичных инструментов, добившись, таким образом, относительного тембрового разнообразия. На обращение Нэнкэрроу к *player piano* серьезно повлияла также опубликованная в 1930 году книга Г. Кауэлла о новых средствах музыки, где отмечено, что механическое пианино может быть полезно при реализации сложных ритмических отношений.

Всего Нэнкэрроу создал около 50-ти этюдов продолжительностью, как правило, не больше 5–7 минут (среди сравнительно масштабных этюдов — несколько многочастных). Их нумерация лишь приблизительно соответствует хронологии. Ранние этюды тональны или модальны, часто основаны на интонациях и ритмах блюза, бути-вуги, испанской или латиноамериканской музыки. Фоном для сложных полиритмических наложений в таких этюдах служит сквозная остинатная линия.

К. Нэнкэрроу. Этюд № 7

$\text{♩} = 140$ 8va-----

f 8va-----

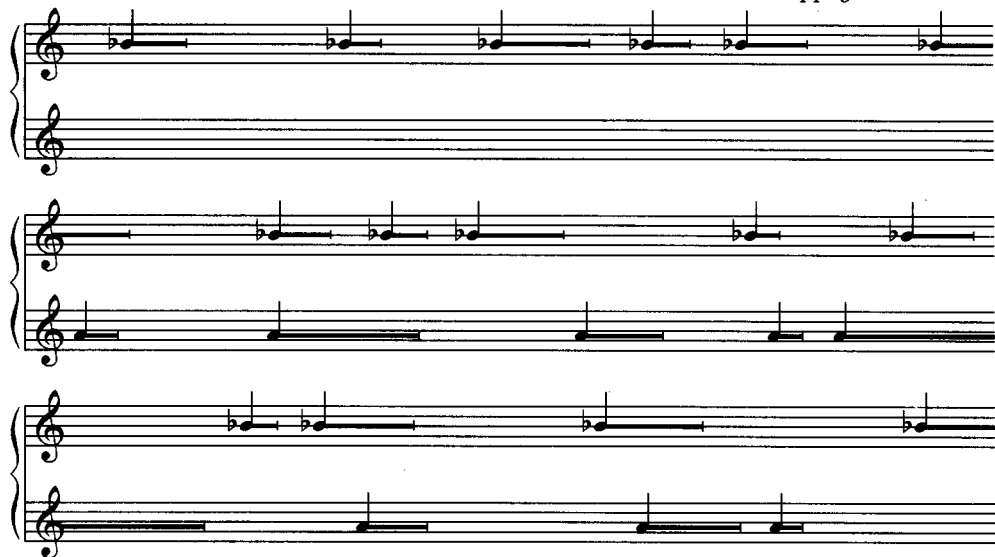
8va-----

8va-----

Некоторые из них отличаются от обычной джазовой фортепианной музыки лишь чрезвычайно быстрым темпом, практически недостижимым в живом исполнении. В таких этюдах Нэнкэрроу развивал технические достижения джазовых супервиртуозов Э. Хайнса (1903–1983) и А. Тэйтума (1909–1956).

Более поздние этюды абстрактнее по стилю, основаны на технике изоритмии или (чаще) канона, причем голоса полифонической ткани, как правило, движутся в разных темпах.

К. Нэнкэрроу. Этюд № 20



Лишь в этюдах последней группы (после № 42) вновь появляются джазовые и испанские мотивы. Со временем эксперименты Нэнкэрроу с подобного рода «темповыми диссонансами» становились все более и более изощренными. Во многих этюдах, начиная примерно с № 17, соотношения темпов носят исключительно сложный, иногда иррациональный характер. Так, в этюде № 40 это соотношение представляет собой дробь с числом e (ок. 2,72) в числителе и числом π (ок. 3,14) в знаменателе, а в 12-голосном этюде № 37 соотношение темпов изоморфно соотношению частот в хроматической гамме чистого строя. Нэнкэрроу широко использует возможности механического инструмента для точного расчета ускорений, замедлений, *rubato* и для воспроизведения недоступных пианисту аккордов, арпеджио, глissандо, трелей, скачков и т. д.

Компьютерная точность расчета отнюдь не мешает этюдам Нэнкэрроу быть живой, энергичной и увлекательной музыкой. К началу 1960-х годов он, по-видимому, в достаточной мере осознал, что его пьесы способны вызвать живой общественный интерес, и в течение нескольких лет, не сочиняя ничего нового, занимался их переписыванием в виде нотных партитур для возможной публикации. Так или иначе, до середины 1970-х годов творчество Нэнкэрроу оставалось малоизвестно, хотя Э. Картер писал о его опытах еще в 1950-х, тогда же под влиянием Нэнкэрроу разработал собственную технику метрической или

темповой модуляции (перехода от одного темпа к другому через некую ритмическую пропорцию) и стал регулярно пользоваться приемом наложения линий, не имеющих общего ритмического знаменателя.

Первая пластинка с этюдами Нэнкэрроу, появившаяся в 1969 году, прошла почти незамеченной. Подлинное открытие его музыки в международном масштабе состоялось десятилетие спустя. Мэтр авангарда Д. Лигети, чьи популярные этюды для фортепиано (всего 18, 1985–2001) отмечены влиянием Нэнкэрроу, назвал его пьесы для механического пианино «величайшим открытием» в музыке XX века после А. Веберна и Ч. Айвза: «эта музыка в высшей степени оригинальна, привлекательна, конструктивно совершенна и в то же время эмоциональна»⁹⁸. Другой лидер авангарда, П. Булез, высоко оценил этюды Нэнкэрроу за тщательную продуманность ритмической структуры, но, будучи приверженцем серийного порядка, неодобрительно отозвался об их звуковысотном аспекте — по мнению Булеза, организованном без должного внимания⁹⁹. Стоит, однако, заметить, что Нэнкэрроу время от времени экспериментировал и с серийной техникой — хотя диатонические звукоряды и гармонии джазовой или блюзовой окраски для него, конечно же, более характерны.

В 1980-х годах Нэнкэрроу вернулся к сочинению для обычных инструментов. Он написал Третий струнный квартет, Второе трио для гобоя, фагота и фортепиано, несколько миниатюр. Под конец жизни экстравагантный затворник стал, можно сказать, моден: его творчеству посвящались конференции и фестивали, он удостоился нескольких престижных премий, о нем появилась солидная монография¹⁰⁰. Благодаря специально изобретенному устройству ветхие перфоленды этюдов удалось «оцифровать» и тем самым обеспечить их сохранность для потомства. Некоторые из этюдов были аранжированы для различных инструментальных составов. Относительно часто звучат обработки для камерного ансамбля, которые с согласия Нэнкэрроу и по его указаниям выполнил пианист и композитор А. Михашов. Так и не вернувшись на постоянное место жительства в США, Нэнкэрроу умер в Мехико.

7.7. ГАРРИ ПАРЧ (1901–1974)

Появление такого новатора, как Гарри Парч, по мнению Р. Моргана, было бы невозможно в Европе¹⁰¹. Наряду с другими композиторами США XX века Парч ярко выразил национальную самобытность американской музыки и в тот же момент уже в 1920-е годы проявил интерес к разным художественно-эстетическим концепциям и музыкальным культурам, прежде всего, восточным. Он был бескомпромиссным поборником экспериментальной традиции, но при этом оставался в стороне не только от умеренных направлений в музыке, но и от смелых течений, которыми изобиловала музыкальная жизнь второй половины XX века. Парч работал главным образом в области мультимедиа и в своем творчестве разрушил традиционные взгляды и представления об искусстве.

⁹⁸ Цит. по: *Дубинец Е.* *Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг.* М., 2006. С. 270.

⁹⁹ Там же. С. 272.

¹⁰⁰ *Gann K.* *The Music of Conlon Nancarrow.* Cambridge, 1995.

¹⁰¹ *Morgan R. P.* *Twentieth-Century Music.* New York, 1991. P. 296–297.

В 1960-е годы в США возрастает интерес к таким произведениям, в которых задействованы разные виды искусства, и музыка является составной частью комплексной композиции. Поиски американских композиторов были направлены на открытие новых форм творческой деятельности. Многие спектакли для музыкального театра второй половины XX века представляли собой мультимедиа, основанные на сочетании вокально-инструментального исполнения и других способов художественного выражения, таких как танец, пантомима, драматическое действие, актерская игра. Во время мультимедийных представлений звучала музыка, проектировались киноленты, слайды, использовались электронные средства и многое другое. Все эти тенденции отразились в творчестве Парча.

Деятельность композитора многогранна. Парч обладал неумемной фантазией, энергией, глубокими познаниями и мастерством в конструировании и дизайне новых музыкальных инструментов. Он разработал особую систему звуковысотной организации на основе микрохроматики, использовал весь арсенал современных техник композиции и средств выразительности, смело вторгся в неизведанные звуковые пространства. Сам Парч никогда не пытался заинтересовать кого-либо своими сочинениями. Его творчество осталось невостребованным при жизни автора. Только в последние годы жизни Парча была создана экспериментальная студия, в которой обучались музыканты и осуществлялись его художественные проекты. В музыковедческой литературе Парча часто называют «одиноким гением»¹⁰².

В своем творчестве Парч стремился реализовать идеи «трансэтничности» (transethnicity), «материальности» (corporeality) и «монофонии» (monophony). Первый из этих терминов указывает на преодоление культурных различий между этносами, второй — на преодоление грани между музыкантами и слушателями и переориентацию музыкального восприятия с «абстрактного» и «духовного» на материальное и осязаемое, третий — на преодоление ограничений равномерно-темперированного строя: «монофония» в трактовке Парча означает так называемый чистый строй, обогащенный микрохроматическими интервалами.

Гарри Парч родился в семье пресвитерианского миссионера и вырос в Китае. Затем семья вернулась в США и жила в городах Тусон (Аризона) и Альбукерке (Нью-Мехико). В юности Парч познакомился с мексиканской, индейской и китайской музыкой (мать пела ему китайские колыбельные песни). Проявив способности к игре на фортепиано, он аккомпанировал во время показа немого кино. Парч, как и Г. Кауэлл, в начале своего творческого пути был композитором-самоучкой¹⁰³. В 1920-е годы он изучал классические труды по акустике (Г. Гельмгольца). В 1930-е годы Парч написал около 50 песен, Фортепианный концерт и Струнный квартет. Первым профессиональным композитором, с которым переписывался Парч, был Х. Хэнсон. Именно ему Парч решил показать свои Струнный квартет и 17 стихотворений на стихи Ли Бо. Хэнсон одобрил эти сочинения, но не выразил надежд на успех Парча, и их переписка не переросла в дружбу. Большое впечатление на Парча произвело теоретическое исследование Г. Кауэлла «Новые музыкальные ресурсы». Идея «трансэтничности» Парча была созвучна и некоторым произведениям Кауэлла, в которых тот уже в 1940-

¹⁰² Ibid. P. 303.

¹⁰³ См. об этом: *Gilmore B. Harry Partch: a Biography*. New Haven, 1998.

1950-е годы претворял традиции японской, иранской и индийской музыки. Эстетические воззрения Парча сформировались в результате изучения различных — индийской, китайской, еврейской, христианской — художественных традиций, а также ритуальных обрядов Конго, американских мюзик-холлов и других явлений искусства. На пересечении разных культур и возникла идея «трансэтничности», воплощенная в произведениях Парча.

Еще в 1920-х годах композитор начал экспериментировать с чистым строем на струнных инструментах, изготовил «адаптированный альт» (с виолончельным грифом), разработал аппликатуру для исполнения гамм, состоящих из 29-ти микрохроматических звуков в пределах октавы, и приступил к сочинению большого трактата о «монофонии». Композитор отказался от равномерно-темперированного строя, классико-романтической гармонии и с начала 1940-х годов писал музыку на основе гаммы, насчитывающей 43 звука в октаве. В 1930-е годы опыты Парча приобрели определенную известность, его эксперименты заинтересовали А. Копланда, Р. Харриса, Г. Кауэлла, Ч. Сигера, Х. Хэнсона и О. Люэнинга. В 1934 году Парч получил субсидию от Корпорации Карнеги на продолжение акустических и инструментоведческих исследований в Англии. В Британском музее композитор изучал теорию и историю настройки музыкальных инструментов. Вернувшись в США в 1935 году в разгар Великой депрессии, Парч много путешествовал по Среднему Западу (некоторые исследователи отмечают, что он бродяжничал), временами участвуя в фольклорных проектах Т. Рузвельта, записывая народную музыку США, которую позднее использовал в своих произведениях. Этот период странствий был очень трудным в жизни композитора, что нашло отражение в его пьесе «Горькая музыка», созвучной произведениям поэта Дж. Керуака.

Свои теоретические принципы и художественно-эстетические взгляды Парч подробно изложил в работе «Происхождение музыки» (1949)¹⁰⁴. В книге большое место отведено теории консонанса и диссонанса, необходимой для исполнения музыки Парча. Второе издание (1974) было дополнено главами с описанием новых его инструментов. С середины 1950-х годов Парч жил преимущественно в Калифорнии, занимаясь разработкой своей теоретической системы и изобретением новых инструментов.

Композитор изготовил свыше 20-ти инструментов различных семейств. Большое значение для него имела не только конструкция и звучание инструмента, но и его дизайн. Все инструменты композитора органично вписываются в сценическое пространство его театральных произведений. Для создания инструментов Парч использовал струны (преимущественно гитарные), стекло, металл, бамбук, тыкву и дерево различных пород.

Первыми инструментами Парча были «адаптированный альт» и «адаптированная гитара» и их разновидности, у которых он увеличил грифы. По образцу восточных и античных струнных щипковых композитор создал несколько видов кифар («Кифара 1», «Новая Кифара 1», «Кифара 2», «Суррогатная кифара») и «гармонических канонов», различающихся по номерам 1, 2 и 3 (например, «Гармонический канон 2» также называется «Кастор и Поллукс»). Парч модифицировал фисгармонии, сделав «Хромелоден 1» и «Хромелоден 2». Среди других сконструированных им инструментов — трансформированный японский

¹⁰⁴ Partch H. *Genesis of a Music*. 1st ed. Madison, 1949; 2nd ed. New York, 1974.

кото, «блюбой» и «крайкорд». Парч значительно расширил группу ударных. В его ансамблях участвовали модифицированные маримбы — «Бриллиантовая», «Басовая», «Героическая», «Четырехугольный реверсум», «Бамбуковые маримбы 1 и 2», «Басовая диада мбира» (мбира — африканский инструмент типа ксилофона), имеющая несколько низких тонов, «Мазда маримба» с определенными по высоте звуками, инструмент «Цветок эвкалипта» («Eucal Blossom») в форме цветка типа бамбуковой маримбы. Парч изготавливал ударные из металла, стекла и дерева, например, «Тыквенное дерево», «Конические гонги», инструмент «Военные трофеи» («Spoils of War»), представляющий собой набор стеклянных ваз, «Зимоксил» и многие другие. В трактате «Происхождение музыки» композитор подробно рассказывает об особенностях строя каждого инструмента и способах игры на нем. Свою музыку Парч записывал в специально разработанной табулатурной нотации, а для исполнения своих сочинений композитор организовал ансамбль «Gate 5».

«Бриллиантовая маримба»

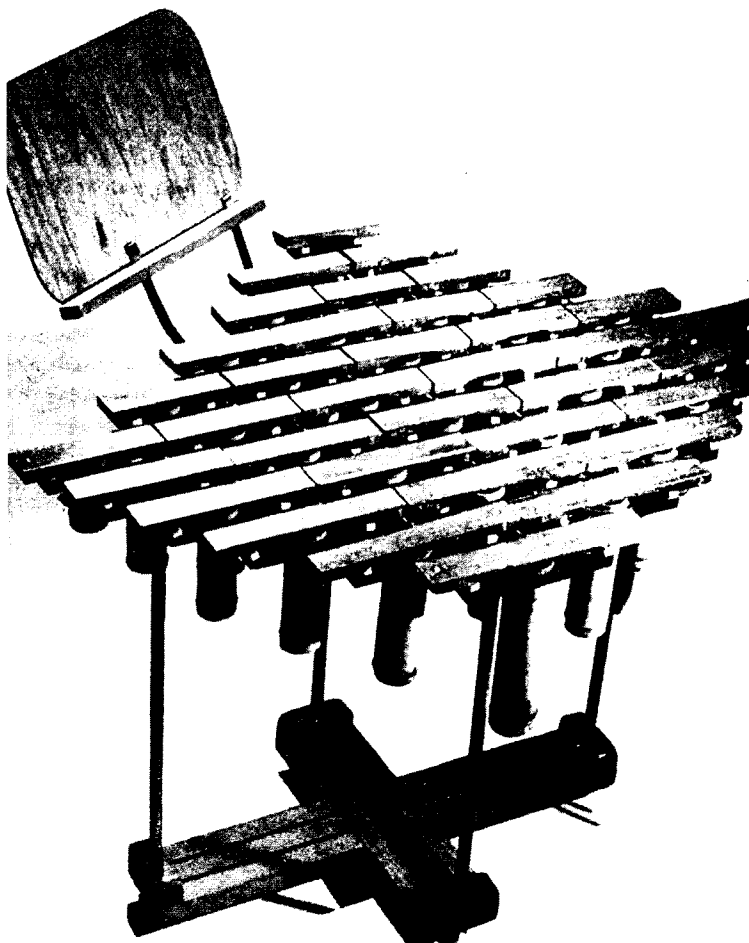
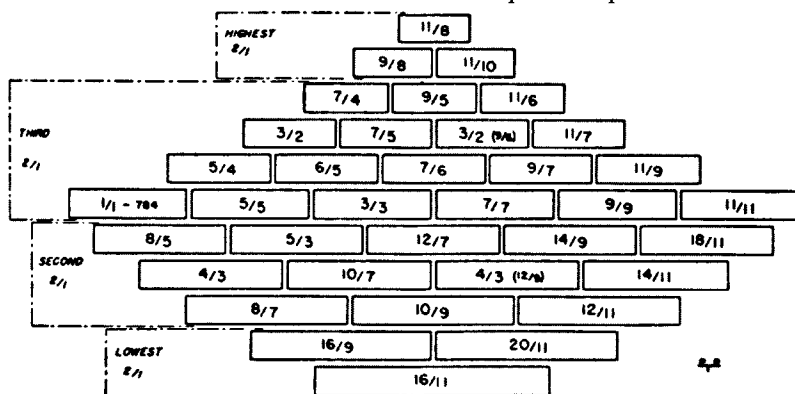
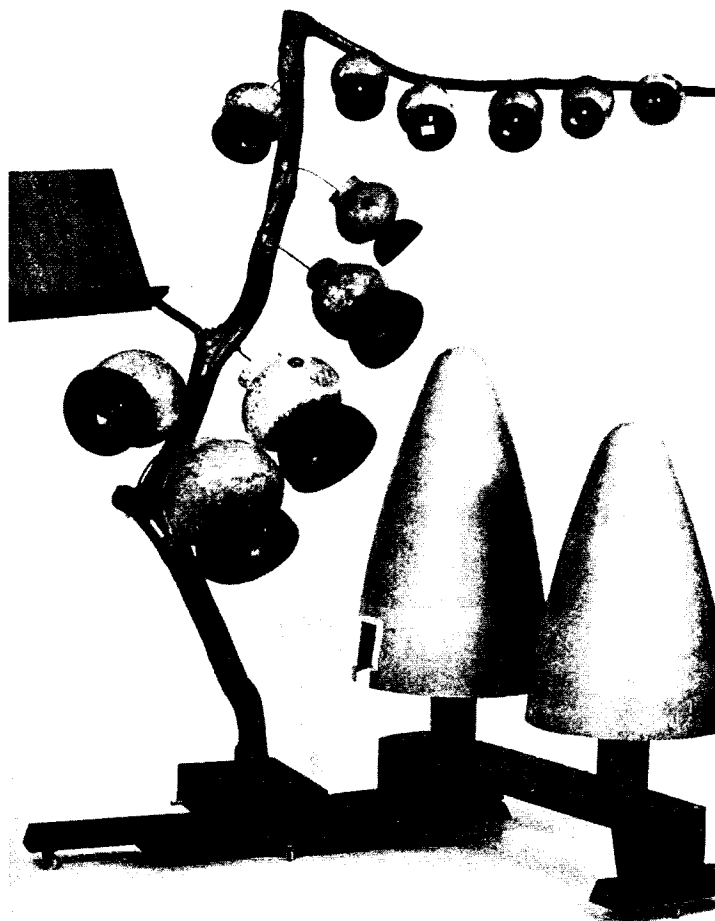
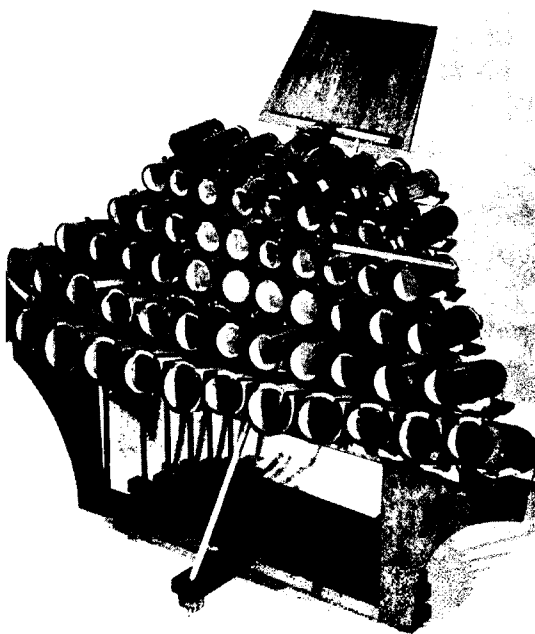
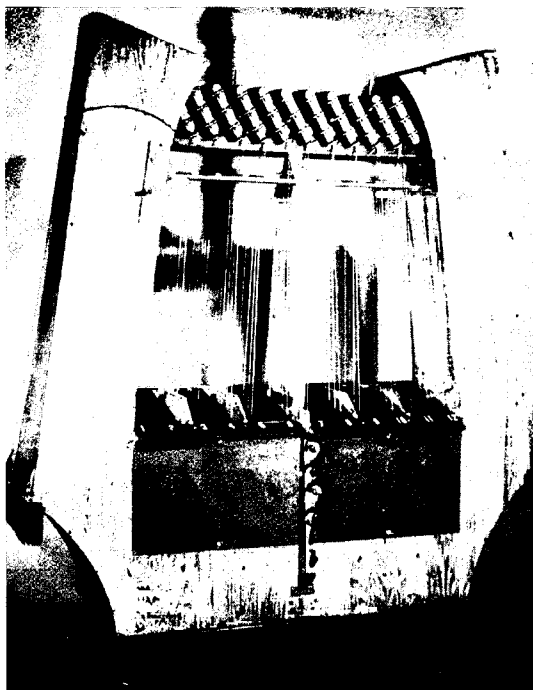


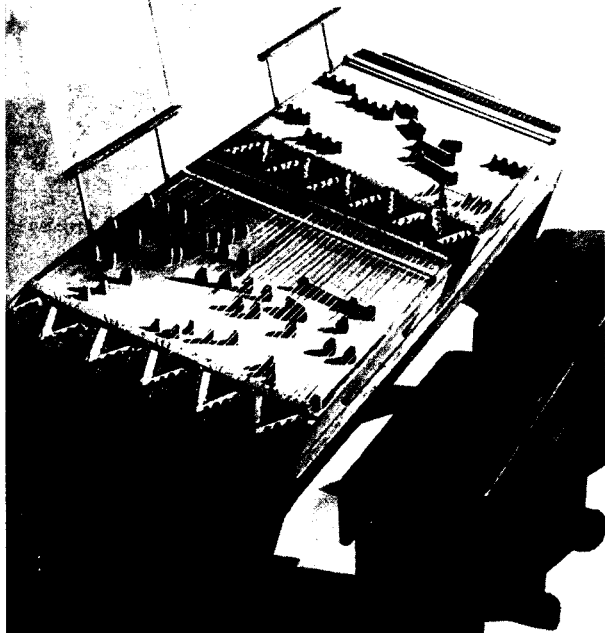
Схема настройки «Бриллиантовой маримбы»



«Тыквенное дерево» и конические гонги



*Кифара 1*



Инструменты Парча ныне хранятся в Университете штата Нью-Джерси в Монтклэре. Один из его ассистентов и последователей Д. Драммонд¹⁰⁵ продолжает работать с ансамблем Парча и часто выступает с концертами, исполняя его музыку. Инструменты Парча выглядят весьма эффектно (некоторые из них представлялись как произведения искусства); все они фигурируют в партитуре «И на седьмой день лепестки опали в Петалуме»¹⁰⁶ (1966).

Большинство произведений Парча предназначено не для концертного, а для театрализованного исполнения: это перформансы с декламацией, пением, танцами, музыкой и т. п., обычно на темы из мифологии разных народов, причем участвующие в спектакле инструменты выступают также в качестве элементов сценического оформления. Среди основных работ композитора — «Эдип» по Софоклу и У. Б. Йейтсу (1952, Окленд, окончательная редакция — 1967); танцевальный фарс-сатира «Очарованные» (в другом переводе — «Заколдованные») (1955); 10 сцен из американской жизни 50-х; «Любовная сцена Ромео и Джульетта» по У. Шекспиру для «хромелодеона», кифары, «Басовой маримбы», «Героической маримбы» (1931, 2-я ред. 1955); Фантазия на тему «Янки Дудл» для «хромелодеона» (1944) и другие.

¹⁰⁵ Дин Драммонд (р. 1949) — композитор, исполнитель, работавший ассистентом Парча в юные годы. В 2007 году в Московской консерватории он прочел лекцию, посвященную инструментам Парча и его теоретической системе.

¹⁰⁶ Петалума — город в Северной Калифорнии.

В 1941 году Парч написал пьесу «Барстоу» (по названию города, в котором он жил) с подзаголовком «Восемь надписей, или Баллада хич-хайкеров»¹⁰⁷. Идея ее создания возникла у композитора под впечатлением от граффити¹⁰⁸. Пьеса предназначена для голоса или чтеца, произносящего текст в сопровождении адаптированной гитары. В этой, по определению Парча, «речевой музыке» использованы прозаический, бытовой текст и элементы американского фольклора. Премьера «Барстоу» состоялась в Чикагской школе дизайна, где наряду с музыкой Парча прозвучали сочинения Дж. Кейджа.

Внимание Парча к слову проявилось и в произведении «Письмо» для голоса или чтеца и инструментального ансамбля (1942). В пьесе использован текст письма друга Парча. Речитация голоса сопровождается инструментальным полифоническим контрапунктом, включающим три паттерна: первый — оstinatное трезвучие *h – d – fis* в партии адаптированной гитары, «Кифары 2» и «блуждая», второй — параллельные секстаккорды, исполняемые «Бриллиантовой» и «Басовой» маримбами, третий паттерн звучит у «гармонического канона» «Кастор и Поллукс». Прием повторения небольших мелодических ячеек, использованный Парчем в этом сочинении, предвосхищает репетитивную технику минималистов.

Основные творческие принципы Парча воплощены в его мультимедийном проекте «Ослепленные яростью» («*Delusion of the Fury*»¹⁰⁹). В 1964 году он приступил к новой театральной работе, сначала озаглавив ее «Возглас из тьмы», а затем переименовав. В основе сюжета лежит два источника — японская легенда XI века (в переводе А. Уайли) в традициях театра Но и Кабуки, представленная в сочинении Парча как пантомима, и эфиопская притча «Правосудие» из сборника африканских сказок. Сочетая восточные и африканские мотивы, Парч воплощает идею «трансэтничности». При всех исторических и культурных различиях эти две истории связаны общей темой — бессмысленности человеческого гнева. «Ослепленные яростью» служит образцом ритуального театра, в котором Парч обращается к традициям античной трагедии и японского театра Но и Кабуки. В своих комментариях к представлению автор отмечал, что его пьеса близка действу древних народов, в котором соединяется актерская работа, танец, музыка и мимика. Все музыканты-инструменталисты одеты в традиционные для театра Но костюмы.

Предваряет пьесу инструментальная увертюра — «*Exordium*», с которой начинается ритуальное действие. В ней воплощается символический образ колеса жизни и смерти, плетущего паутину судьбы. Все инструменты находятся в центре сцены. Ведущую роль в увертюре играют «хромелоден» (или портативный орган) и ударные инструменты, имеющие весьма необычный и красочный тембр: «Героическая» и «Бриллиантовая» маримбы, «Зимоксил», кото и «блуждая», а также множество видовых ударных, таких как бамбуковые клавиесы и тыквенные барабаны-погремушки. Специально для этой пьесы Парч создал ряд новых ударных инструментов.

Тема увертюры соткана из хроматических интонаций, охватывающих узкий диапазон. В гармонии преобладают параллельные созвучия, характерные

¹⁰⁷ Хич-хайкеры — люди, путешествующие автостопом.

¹⁰⁸ Граффити — искусство уличных художников, оставляющих на стенах города надписи, рисунки или символы.

¹⁰⁹ Существуют разные варианты перевода этого названия, например, «Бред ярости» и «Заблуждение ярости».

для некоторых видов американского фольклора. В увертюре излагаются два лейтмотива: первый представляет собой движение по звукам больших терций в партии «хромелодеона», второй — по звукам больших секунд в партии колоколов. Исползуемый Парчем прием многократного повторения небольших ритмических фигур и тем близок репетитивной технике, получившей распространение в минимализме, который формировался в 1960-е годы.

Г. Парч. «Ослепленные яростью» (фрагмент)

Guitar II

Kithara I

Kithara II

Chromelodeon I-1

Chromelodeon I-2

Chromelodeon II-1

Chromelodeon II-2

Harmonic Canon II (Castor and Pollux)

Cloud-chamber Bwls

Spoils of War

Gourd Tree

Zymo-Xyl

Diamond Marimba

Quadrangularis Reversum

Bass Marimba

Eroica

В соответствии с сюжетом пьеса состоит из двух действий, исполняющихся без перерыва: I действие на сюжет в традициях театра Но в жанре трагедии, тогда как II действие — эфиопская притча — трактована автором как фарс¹¹⁰. Раздел, соединяющий два действия, озаглавлен «Sanctus». Парч отмечает, что действие происходит в древние века, но не указывает точного времени и места.

В I акте рассказывается история о воине, погибшем от руки юного противника. Открывается пьеса сценой паломничества убийцы на место преступления и его покаяния перед воином. Внезапно появляется дух убитого воина, а вслед за ним и сын воина, родившийся уже после смерти отца. Сын, так же, как и убийца, преклоняет колени перед духом воина. Сын хочет увидеть лик своего отца. Взмолвленный появлением сына, воин заново переживает все ужасы сражения. Дух погибшего, понимая бессмысленность своего гнева, ищет утешения в единении и с сыном и с убийцей. Парч отмечает, что I действие символизирует собой освобождение от колеса жизни и смерти.

Главных героев действия играют солисты-танцовщики, участвующие в хореографических и пантомимических сценах. Хореографические элементы обладают исключительной важностью: они скупы, но насыщены смыслом, как строки хайку. Все это обусловлено системой символов в театре Но. Актеры японского театра выступают в масках, что не дает им возможности выражать личные чувства. В пьесе Парча лица исполнителей не в масках, а под толстым слоем грима, как в театре Кабуки. Хоры, комментирующие происходящее, расположены с двух сторон сцены. Все действие выдержанно в медленном темпе.

В 1-й сцене хор теней поет в унисон и одновременно образует хоровод, двигаясь медленным шагом под аккомпанемент «хромелодео́на», маримбы и «блю́боя». Унисонность хора выражает идею «монофонии» Парча. Здесь преобладает первый лейтмотив. 2-я сцена — «Паломничество» — основана на втором лейтмотиве: хор исполняет мелодию, охватывающую мажорный квартсекстаккорд. На сцене хористы имитируют действия, совершаемые во время магических обрядов древних народов. В 3-й и 4-й сценах участвуют «хромелодео́н», «Бриллиантовая маримба», кифара и ударные, в партиях которых звучат оба лейтмотива. Хор произносит различные фонемы, характерные для заклинаний. В 5-й сцене хор теней рассказывает о битве, переживаниях и воспоминаниях отца. Гнев воина, недостойный представителя высокой касты, к которой он относится, вызывает в отце желание примирения с врагом. В момент кульминации, обращаясь к своему юному противнику, дух воина поет: «Ты — не мой враг!» Завершает I действие сцена «Молись за меня», основанная на лейтмотиве «хромелодео́на».

Во II действии тоже три героя — юный путник (глухой бродяга), пастушка, разыскивающая козленка и Судья Мира (глухой и близорукий). Юноша готовит себе еду. Женщина подходит и просит его помочь в поисках потерянного козленка, но глухой бродяга не понимает ее и жестами объясняет, что хочет остаться в уединении. Женщина полагает, что путник указывает ей направление в поисках козленка. Найдя его, она напевает колыбельную и возвращается, чтобы поблагодарить бродягу за помощь. Но юноша не понимает, зачем женщина беспокоит его во второй раз, и в порыве гнева между ними возникает ссора. Прихо-

¹¹⁰ Парч придерживается номерной структуры. В каждом действии по 6 номеров: I — «Хор теней», «Паломничество», «Появление духа», «Сын в поисках отца», «Глас, вопиющий из тьмы», «Молись за меня»; II — «Путник готовит пищу на костре», «Потерянный ребенок», «Празднество», «Недоразумение, непонимание», «Арест, Суд и решение Судьи», «Молись за меня».

дят местные жители и заставляют ссорящихся предстать перед Судьей Мира. Не зная причины ссоры, Судья повелевает бродяге взять свою «жену» и «очаровательного козленка» и отправиться домой. В этой сцене Парч пародирует общественное правосудие. Вердикт Судьи представлен как фарс. Парч отмечал, что главная идея сочинения — «показать пантеистическое божество доколониальной Африки, Азии и Америки, которое приходит в жизнь людей, чтобы разрешить их проблемы»¹¹¹.

«Трансэтничный» и «материалистический» подход Парча в музыке оказал заметное влияние на американских композиторов, прежде всего на адептов минимализма и концептуализма, работавших в жанре мультимедиа. Приверженцами чистого строя по примеру Парча стали, в частности, Л. Харрисон, Л. М. Янг и видный музыковед и композитор экспериментального направления К. Гэнн. Определенный интерес к опытам Парча проявили и европейцы, в том числе Д. Лигети.

¹¹¹ *Parch H. Genesis of a Music. 2nd ed. New York, 1974. P. 356.*

ГЛАВА VIII. МИНИМАЛИЗМ

Минимализм как новое художественное явление возник в США в начале 60-х годов XX века. Это первое направление, сформировавшееся в Америке независимо от европейского искусства.

Впервые минимализм проявил себя в живописи, использующей предельный аскетизм в выборе художественных средств, поэтому термин «минимализм» появился в ряде статей, посвященных изобразительному искусству, причем часто он имел негативный оттенок. Предметом критических обсуждений в прессе стали эксперименты с монохромными полотнами Р. Раушенберга (его знаменитая «черная» серия представляет собой несколько холстов с наклеенными и предварительно окрашенными черной краской фрагментами газет) и Ф. Стелла, а также с простейшими геометрическими фигурами в скульптурах Д. Джадда и Р. Серра. Критики называли минималистами художников, которые пытались свести художественный материал в своем творчестве к его первоначальным элементам, стремясь достичь в композициях геометрической ясности и простоты выражения. Молодые художники США выступали против усложненности и изотеричности модного в середине столетия абстрактного экспрессионизма.

Ощутимое влияние на минималистов оказал советский авангард 1920-х годов — супрематизм К. Малевича, конструктивизм В. Татлина — и дадаизм. Особый интерес у минималистов вызывало творчество американского художника-дадаиста и сюрреалиста Мэна Рея¹, применявшего коллажную и другие авангардные техники. Кроме того, важную роль в формировании минимализма сыграли поп-арт с его равноправием всех элементов художественной и нехудожественной культур и самодостаточностью предмета и оп-арт с его ритмическими комбинациями однородных геометрических фигур и преобладанием простейших структур. До того как термин «минимализм» окончательно утвердился, существовали и другие определения: «АБВ-искусство» («ABC-art»), «неомеханическое искусство» («neo-mechanical-art»).

В отношении к музыке термин «минимализм» начал использоваться в статьях, посвященных концертам из произведений Филипа Гласса, Терри Райли, Стива Райха и Ла Монте Янга. Впервые в научный обиход в 1968 году его ввел английский композитор Майкл Найман, также работавший в эстетике минимализма. На концерте, где прозвучали сочинения этих четырех авторов, присутствовал американский музыковед Э. Стрикленд, назвавший группу «потрясающей четверкой». Но некоторых слушателей музыка минималистов привела в замешательство. Произведения Гласса, Райли, Райха и Янга были встречены со скептицизмом и враждебностью. У. Хичкок писал, что «сериалисты обвинили минималистов в музыкальном нигилизме, а авангардисты — в эстетическом фашизме»².

В музыке минимализм возник на одной волне с интересом к философии, религии и искусству Востока, особенно к дзен-буддизму с его практикой медитации и любования природой, на основе которых они создали свою эстетическую концепцию. Композиторы увлекались инструментами, ладовыми и ритмическими

¹ Мэн Рей (Эммануил Родницкий, 1890–1976) — американский художник, родившийся в семье иммигрантов из России, выдающийся представитель дадаизма и постмодернизма.

² Hitchcock H. W. Music in the United States. A Historical Introduction. 4th ed. New York, 2000. P. 329.

системами восточной музыки, а также восприняли принципиально иное, по сравнению с европейским, ритуальное отношение к музыкальному произведению. Минималисты осваивали исполнительскую практику восточных мастеров. Так, Янг и Райли изучали классический индийский танец и пение у Пандит Пран Ната, Гласс — индийскую историю, литературу и игру на табла у Аллаха Ракха, Райх брал уроки игры на ударных у педагога из Ганы и писал музыку для балинезийского гамелана и восточно-африканских ударных инструментов. Их завораживала интонационно-гармоническая утонченность индийской раги и гипнотизм ритмики африканской музыки для ударных. Экзотический звуковой мир далеких цивилизаций привлекал композиторов наряду с религиозно-философскими идеями.

В своих произведениях минималисты использовали самые разные полифонические приемы и изоритмическую технику, обращались к формам бесконечного канона и средневекового органума, а также другим приемам профессиональной европейской музыки Средневековья, Возрождения и барокко. Сами минималисты называли И. С. Баха своим учителем и не прошли мимо находок Э. Сати, И. Стравинского и других композиторов³.

Минималисты серьезно увлекались джазом. Трое из них играли в джазовых ансамблях: Райли как пианист, Райх как ударник, а Ла Монте Янг как саксофонист. Во многих произведениях очевидны следы влияния джазовых импровизаций с их свободой развития, непрерывной ритмической пульсацией и нерегулярностью акцентов. Минимализм оказался близким движению хиппи и рок-культуре 1960-х годов: простота выразительных средств и использование электроники сделало музыку минималистов привлекательной для поклонников как классической, так и эстрадной музыки.

В 1960–1970-е годы музыка минималистов исполнялась преимущественно в галереях, на выставках и в концертах района «даунтаун»⁴ и была неизвестна широкому кругу музыкантов. Американский музыковед О. Карой в своем исследовании провел аналогию развития минимализма и джаза, так как «оба направления вошли на музыкальную сцену через черный ход — джаз через бары, пабы и ночные клубы, минимализм через небольшие выставки и частные галереи»⁵. И только появление опер Гласса («Эйнштейн на пляже») и сочинений Райха («Музыка для 18-ти музыкантов») нарушили эту традицию, и композиции минималистов стали исполняться в крупных музыкальных театрах и концертных залах.

По словам Филипа Гласса, для молодого американского композитора в современной музыке были открыты два пути: продолжить поиски в области додекафонии или придерживаться направления, в котором работал Кейдж, развивая алеаторику. Минималисты предпочли выбрать третий путь, начав с отрицания этих двух. Сериализм не был им близок из-за чрезмерного рационализма и ус-

³ Самый ранний пример репетитивной техники как основы концепции произведения в целом — это музыка «Антракта» Э. Сати (фонограмма к фильму Рене Клера) в его дадаистском балете «Relâche» («Сегодня спектакля нет», 1924). Однако в одном из интервью Райли заметил: «Иногда люди говорят, что минимализм начался с Э. Сати, но также можно сказать, что и с Джексона Поллока. Я не знаю, с кого это началось, но в группе Райх, Гласс, Янг и я очевидно Янг был первым». См.: Talking Music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental Composers / Ed. by W. Duckworth. New York, 1995. P. 282.

⁴ Даунтаун — район Нью-Йорка, где живут и работают художники, которые обычно снимают недорогие мансарды и чердаки в отличие от представителей искусства, картины которых выставлялись в галереях и музеях престижных районов города.

⁵ Carol O. Modern American music. London, 1996. P. 102.

ложности музыкального языка, тогда как методы Кейджа казались хаотичными. Электронная и конкретная музыка, хотя и представляла известный интерес, из-за отсутствия четкой художественно-эстетической концепции не смогла соперничать с сериализмом и алеаторикой.

Минимализм стал альтернативным путем развития музыкального искусства, но в тот же момент — логическим продолжением исканий современниками тех музыкальных направлений, которые они критиковали и которым стремились противопоставить свое творчество. Так, созерцательно-медитативные сочинения Янга, звуковой мир которых порой ограничивается несколькими тонами, несомненно, возникли под воздействием инструментальных миниатюр А. Веберна с их высокой концентрацией мысли и наделением нескольких звуков максимальной выразительностью. Дж. Кейдж положил начало поиску музыкальной значимости в тишине, тем самым предвосхитив одно из важнейших положений минималистов о потенциальной бесконечности звучания музыки. Художественная концепция минималистов формировалась в недрах экспериментальной музыки Кейджа и его школы. Идея моделирования нового звукового пространства путем повторения кратких структурных образований возникла в кейджевском окружении (в частности, у М. Фелдмана), но кристаллизация репетитивности была связана со следующим этапом эволюции американской музыки — «классическим минимализмом»⁶.

Минималистская музыка основана на принципе редукции звукового материала. Ла Монте Янг, которого «благочестиво почитали как дедушку минимализма»⁷ называл минималистской «музыку, созданную минимумом средств»⁸. Композиторы предложили вернуться к тональности и модальности в их простейших формах, не отягченных никакими гармоническими взаимосвязями. Они возродили древнейшие формы музыки, приблизив ее к ритуалу. Во главу угла они ставили звук как базовый элемент всей композиции, основанной на принципе многократного проведения ритмо-мелодических паттернов⁹. Они могли представлять собой простейший звуковой комплекс (небольшой отрезок гаммы или трезвучие), повторяемый на протяжении всего произведения без изменений или с постепенными изменениями. Эта техника композиции получила название репетитивной¹⁰. Она была самой распространенной, но не единственной в музыке минималистов. Так, Филип Гласс сочетал сложнейшие ритмические схемы, найденные в индийской раге, с простыми гармоническими построениями. Стив Райх, увлекаясь музыкой для магнитофонной ленты, изобрел приемы игры скоростями, такие как «постепенный фазовый сдвиг» или «смещение фаз»¹¹.

Характерной особенностью музыки минималистов является тождество всех элементов — тембра, ритма, метра и темпа. Все разделы композиции равны между собой и не связаны принципом взаимоподчинения. В форме отсутствуют контраст, противопоставление и направленность развития: они уступают место статическому разворачиванию материала с едва заметными изменениями и пребыванием в одном состоянии. Всю ткань произведения пронизывает не-

⁶Кром А. Стив Райх и «классический минимализм» // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 209.

⁷Schwarz K. R. Minimalists. London, 1996. P. 9.

⁸Ibid.

⁹Англ. pattern — образец, модель, шаблон, пример, формула, система, структура, принцип.

¹⁰Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 76.

¹¹См. об этом: Байер К. Репетитивная музыка // Советская музыка. 1991. № 1. С. 106–111.

прерывный ритмический пульс, давший повод назвать минималистскую музыку «пульсирующей».

В период возникновения минималистской музыки ее называли по-разному: медитативной, пульсирующей и системной музыкой, акустическим искусством. Определения «акустическое искусство» или «медитативная музыка» представляются более частными: первое указывает на природу минимализма, одним из главных факторов развития которого служит изменение тембровой окраски звучания; второе выходит за пределы минимализма, но в то же время раскрывает свойственный этой музыке созерцательный характер, о чем красноречиво говорят слова Янга: «если слушателя не уносит к небесам, значит, меня постигла неудача»¹². Эффект, возникающий от прослушивания минималистской музыки, близок медитативному погружению, практикуемому в восточных религиях.

Композиторы-минималисты, желая создать нечто отличное от всего, что существовало до них, обратились к разным художественным традициям (от средневековой европейской и восточной музыки до рока и джаза). При всей общности тенденций и наличии близких техник композиции, каждый из минималистов нашел свой творческий путь, преодолев границы одного музыкального направления. Так, Янг, Райх и Райли в большей мере работали в области инструментальной, тогда как Гласс и Адамс — музыкально-театральной музыки. В рамках минимализма они обращались к европейским классикомантическим традициям.

8.1. СТИВ РАЙХ (р. 1936)

Одним из ярких представителей американской культуры второй половины XX века, воплотившим классические принципы минимализма, был Стив Райх — композитор и руководитель инструментального ансамбля. Он, как и его коллеги, проявил себя в рамках минимализма, непрерывно продолжая поиски новых техник и приемов и демонстрируя постепенный отход от базовых принципов этого стиля в сторону самостоятельных исканий. Получив классическое музыкальное образование в лучших учебных заведениях США, Райх активно изучал неевропейские культуры, особенно Восточной Африки и острова Бали, многократно выезжая в эти регионы с экспедициями. Его привлекали экзотические музыкальные инструменты, игре на которых он позднее обучался; особый интерес также вызывали интонационно-ритмические особенности музыки Африки и Азии, на основе которых он создал собственные уникальные приемы, впоследствии подхваченные его современниками. Райх занимался публицистической деятельностью: ему принадлежат две книги и множество статей, в которых он рассказал о своей творческой и исполнительской деятельности.

Стив Райх родился в Нью-Йорке 3 октября 1936 года. Он обучался в различных академических школах, университетах, на курсах игры на экзотических инструментах. С юных лет Райх проявил интерес к трем музыкальным стилям — барокко, о котором он почти ничего не знал, музыке XX века и джазовому бопу, который стал для него особенно важным открытием. На вопрос, почему у не-

¹² Schwarz K. R. Minimalists. P. 12.

го такие разные полюсы увлечений, он отвечал: «Я никогда не слышал музыки эпохи барокко и когда впервые услышал Пятый Бранденбургский концерт Баха, то был потрясен им; [...] в “Весне священной” Стравинского я открыл для себя огромную гамму звуковых красок; [...] также я никогда не слышал джаз, и огромным удовольствием для меня было слушать Чарли Паркера, Майлза Дэвиса и Кенни Кларка»¹³. Эта музыка во многом и повлияла на его последующий выбор стать исполнителем и композитором.

Но сначала он занимался философией в Корнельском университете (1953–1957) и закончил его с получением степени бакалавра. Диссертация Райха была посвящена философии Л. Витгенштейна и его доктрине логического атомизма, представляющей собой проекцию структуры знания на структуру мира. Параллельно Райх играл как ударник в различных джазовых ансамблях (по выходным). Ему казалось, что он был «очень взрослым для того, чтобы начинать карьеру профессионального музыканта»¹⁴. Но в Корнельском университете, посещая лекции известного музыковеда Л. Остина, Райх основательно познакомился с барочной музыкой, западноевропейскими шедеврами и историей джаза. Он впервые узнал о средневековой полифонии и ритмических системах, предшествовавших классической музыке; приобщился к творениям Леонина, Перотина, Г. де Машо и других композиторов. Райх изучал григорианский хорал и традиции синагогального пения. Именно Л. Остин был творческой фигурой, способствовавшей выбору Райха музыкальной карьеры и его серьезным занятиям музыкой.

После окончания Корнельского университета Райх поступил в Гарвардский университет для продолжения философского образования, но вскоре отказался от этой идеи и вернулся в Нью-Йорк. До поступления в Джульярдскую школу музыки Райх занимался с Х. Оуватоном — мастером в области джазовой композиции. Несмотря на то, что музыка до этого времени фигурировала в его жизни как второстепенный предмет, он сумел подготовиться и поступить в Джульярдскую школу, где занимался по композиции у В. Персикетти и У. Бергсма (1958–1961). Сам Райх очень стеснялся того, что он не имел прочной музыкальной подготовки и играл только на ударных, в отличие от других студентов, хорошо владеющих фортепиано. Райх приложил немало усилий и воли к занятиям и в конце обучения получил степень магистра по композиции.

Счастливой возможностью он считал занятия с Л. Берио и Д. Мийо в Миллс-колледже (1961–1963) в Калифорнии. Электронная и сериальная музыка Берио оказала влияние на Райха, но в своем композиторском творчестве он прежде всего следовал собственным творческим инстинктам. Во время учебы в Миллс-колледже Райх был особенно увлечен гармоническими и ритмическими аспектами искусства Дж. Колтрейна. В 1962 году он присоединяется к экспериментаторской группе Центра музыки для магнитной ленты Сан-Франциско. Сам Райх в созданном им ансамбле играл на барабанах. В своих композициях он соединял элементы джазовой и авангардной музыки, которой обучался в Миллс-колледже. В этот период он создал несколько произведений для драматических спектаклей и музыку к кинофильмам.

¹³ Hoek D. Steve Reich. A Bio-Bibliography. London, 2002. P. 2.

¹⁴ Ibid.

После этого Райх увлекся социологией и занимался в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке (1969–1970). Таким образом, его классическое образование было связано с лучшими учебными заведениями США. В 60-е годы XX века он начинает свою деятельность как композитор. В музыке Райха отразились два его увлечения — ритмическими структурами и музыкально-философскими традициями неевропейских стран.

В 1970 году Райх специально изучает секреты исполнительского мастерства на африканских барабанах в Институте африканского искусства. Позднее, в 1973–1974 годы, посещает серию семинаров по балинезийскому гамелану (в Ситле и Беркли в Калифорнии); интерес к его удивительному звучанию он пронес через всю свою жизнь. В 1976–1977 годы он изучает также традиции синагогального пения в Нью-Йорке и Иерусалиме. С 1966 года сочетает исполнительскую и композиторскую практику. Райх получал гранты от фондов Рокфеллера, Гуггенхайма, Кузевицкого и других.

Ансамбль Райха в настоящее время насчитывает около 40 музыкантов. Сам Райх играет на клавишных и ударных инструментах. Ансамбль гастролирует по многим странам Европы и США. Райх часто писал музыку по заказам Южно-немецкого радио, Голландского фестиваля и др. Его сочинения исполнялись в Линкольн-центре, Лондонском Саус-бэнд-центре и т. д.

Музыкальные достижения Райха получили беспрецедентное признание с середины 1970-х годов. Многие его сочинения были удостоены премий Грэмми («Разные поезда» в 1990 году — как лучшая композиция года в исполнении «Кронос-квартета»; «Музыка для 18-ти музыкантов» в 1998 году — как лучшее сочинение для камерного ансамбля); другие композиции получили премии Американской академии искусств и литературы (1994), Баварской академии искусств (1995), Французского правительства (1999), премии У. Шумена Колумбийского университета (2000) и т. д.

В последние годы композитор работает в области мультимедиа («Три сказки», премьера которых состоялась в 2002 году). Райх является и автором ряда музыковедческих исследований. Первая его статья вышла в свет в 1986 году и была посвящена основным принципам минимализма — «Музыка как постепенный процесс»¹⁵. За ней в 1974 году последовали «Заметки о музыке»¹⁶, в которых он описал секреты своего творческого мастерства и дал комментарии к некоторым своим сочинениям. Новации Райха как минималиста были связаны с так называемыми постепенными процессами, открытыми им во время работы с магнитофонной лентой. В классификации техники Райха выделим три основных ее вида, изобретенных в 1960–1990-е годы:

1. процесс постепенного фазового сдвига или смещения фаз;
2. процесс увеличения или постепенного и неравномерного продления отдельных звуков;
3. ритмическая конструкция или выстраивание последовательности импульсов.

В ранних композициях представлен первый вид его техники. Райх говорил, что он заметил интересный эффект при прослушивании двух идентичных магнитофонных записей одновременно на разных аппаратах. В процессе звуча-

¹⁵ Reich S. Music as a Gradual Process. New York, 1972.

¹⁶ Reich S. Writings about Music. Halofax, 1974.

ния диалога магнитофонов возникало расхождение и интересное фоническое сочетание, напоминающее канон. Это явление Райх и назвал процессом постепенного фазового сдвига. Причем в момент расхождения ухо слушателя улавливало и «побочные продукты процесса» — отдельные тоны, мотивы, обертоны, возникающие над общим звуковым полем. Ранними примерами подобной техники являются «Дождь идет» («It's Gonna Rain», 1965) и «Она идет» («Come Out», 1966). В них Райх впервые находит оригинальные звуковые сочетания, которые являются образцом сонористики. Возможно, эти опыты послужили основанием называть музыку минималистов «акустическим искусством». Важно отметить, что в ранних опусах Райх использовал технику постепенного фазового сдвига к «речевым паттернам», основанным на звучании человеческого голоса. Это обусловлено и содержанием двух пьес, которые связаны с социально-политическими событиями эпохи и являются своеобразными актуальными документами того времени. Паттерн первого сочинения построен на фрагментах речи чернокожего проповедника о всемирном потопе¹⁷, второго — на фразах тинейджера из «Гарлемской шестерки»¹⁸, взятого под стражу за участие в политической демонстрации.

В пьесе «Дождь идет» постепенно бесконечное повторение фраз сливается в однородное сонористическое поле, в котором совершенно невозможно различить слова или звуки. К тому же Райх вместе с речью проповедника записал звуки хлопающих крыльями голубей, и это еще более усилило необычный колористический эффект. Пьеса «Она идет» явилась следующим шагом в использовании постепенного фазового сдвига, что связано с высотной организацией материала. Далее Райх уже применял этот прием и в инструментальной музыке — «Фортепианная музыка» (1967), «Фазы» для скрипки и 4-х магнитофонов (1967) и других.

Овладев в совершенстве процессом постепенного фазового сдвига, Райх продолжил свои эксперименты и открыл «процесс увеличения» в музыке (в некоторых работах этот прием называют «постепенным и неравномерным продлением отдельных звуков» или «аддитивным процессом») и ритмические конструкции. Суть «процесса увеличения» заключается в следующем. Райх брал за основу устойчивый аккорд и подвергал его серии повторений, причем при каждом последующем повторении продлевал одну ноту в аккорде на одну длительность (длительность нот может продлеваться в аккорде с обеих сторон, как перед аккордом, так и после него). Так, в середине развития процесса аккорд представляет концентрическую последовательность — ноты вступали одна за другой, звучали определенное время в аккорде и затем по очереди исчезали. Этот прием — один из излюбленных в период 1970–1980-х годов, когда композитор внедряет новый «процесс увеличения» в произведения 70-х и экспериментирует с различными сочетаниями тембров и инструментальных составов. Примерами являются «Четыре органа» для 4-х электроорганов и марак (1970); «Паттерновая фаза» для 4-х электроорганов (1970), «Drumming» («Барабанная дробь», 1971),

¹⁷ Для заглавия Райх заимствовал фразу из проповеди о всемирном потопе. Для современников этот текст обладал зловещим значением, в одном из современных евангельских учений эта фраза являлась аллегорией «нависшей ядерной угрозы», то есть актуальной угрозы холодной войны.

¹⁸ «Гарлемская шестерка» — группа чернокожих подростков, арестованных и осужденных в 1964 году за убийство белого владельца магазина. Один из активистов движения в защиту прав человека предложил Райху для пьесы интервью с подростком.

«Шесть фортепиано» (1973), «Музыка для 5-ти пар клавиесов» (1975), «Музыка для 18-ти музыкантов» (1976).

С. Райх. «Паттерновая фаза» (начало)

El. organ 1

El. organ 2

Complete resulting pattern of organs 1 and 2 (see notes)

* Repeat each bar approximately number of times written.

В 1980-е годы Райх обращается к крупным формам — ансамблям для больших составов. Этот зрелый период творчества композитора представлен двумя крупными сочинениями — «Tehillim» (ивр. «Псалмы», 1981) и «Разные поезда» (1988).

«Псалмы» написаны для оркестра и четырех солирующих женских голосов с усилителями на тексты Псалмов Давида. Райх использует два типа псалмов — хвалебные и дидактические. Тексты псалмов имеют строфическую структуру. Текст «Псалмов» напоминает более прозаический, нежели поэтический в строгом его понимании¹⁹.

Особенностью ритмической организации «Псалмов» является времяизмерительная или квантитативная ритмика. Известно, что квантитативная ритмика характерна для устного профессионального творчества, сохранившего от фольклора синкретическое единство музыки, слова и танца. В основе квантитативности, в отличие от акцентности, лежит формульная организация. Такой тип ритмической организации получил выражение как в античном искусстве, так и в восточной и средневековой европейской музыке.

Использование своеобразного поэтического нерифмованного текста привело к тому, что паттерн приобретает строфическую форму. При повторении паттернов Райх использует полифонические приемы — канонические имитации, бесконечные каноны и другие. Композитор применяет и приемы доклассичес-

¹⁹ «Еврейской поэзии не были свойственны ни метрическое, ни силлабическое стихосложение, ни применение рифмы». Успенский Н. Псалмы // Музыкальная энциклопедия. В 6-ти томах / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 4. М., 1978. С. 478.

кой полифонии — движение параллельными интервалами, как в органах или антифоном пении, и гомофонно-гармонические принципы вокальной музыки.

«Псалмы» — вокально-инструментальный цикл в четырех частях. Состав оркестра большой, но не традиционный. В партитуре отсутствует медная группа, но значительно расширена группа ударных, в которую композитор включил марибамбу и вибратон, подражающие гамелану. Райх использует микрофоны для четырех солистов-вокалистов, деревянных духовых и струнных. К этому времени использование микрофонов было не новым приемом, они усиливали эффект пространственности звучания.

Первая часть «Псалмов» написана на текст 19-го псалма «Небеса проповедают славу Божию». Она основана на репетитивной технике и представляет собой вариантно-строфическую форму с элементами трехчастности. В отличие от ранней музыки Райх использует здесь в качестве паттерна протяженную мелодию, по интонационному складу напоминающую старинную монодию с очень прихотливой ритмикой. Многократное повторение паттерна вызывает ощущение статики — одного из главных принципов минимализма.

Вторая часть написана на текст 34-го псалма «Хочет ли человек жить и любит ли он долгоденствие», так же, как и первая часть, с применением репетитивной техники и в аналогичной форме. Паттерны первой и второй части родственны по мелодической структуре, но различны по характеру. Если паттерн первой части песенного склада, то второй — более скерцозно-танцевального. При традиционной для минимализма статике второй части к фактурно-тембровому развитию добавляется вариантное, характерное для средневековой, как профессиональной, так и народной музыки.

Третья часть на текст 18-го псалма «С милостивым Ты поступаешь милостиво, с мужем искренним — искренно» представляет еще один пример претворения репетитивного метода. В ней паттерн значительно изменяется по сравнению с предыдущими частями и в ритмическом, и в мелодическом отношении, и в способах изложения, напоминающих антифон. При наличии статики и в третьей части главным становится не фактурно-тембровый, а вариантный способ преобразования. Таким образом, форму третьей части можно назвать сквозной строфической из двух разделов, где в первом паттерн удаляется от первоначального вида, а во втором вновь приближается к первоначальному, что образует своеобразную арку.

Финал на текст 150-го псалма «Хвалите Господа» обнаруживает арку с первой частью. Его форма также имеет черты трехчастности. Он представляет собой пример репетитивной техники с синтезом всех основных приемов, использованных на протяжении всего цикла. Паттерн финала близок мелодии паттерна первой части. Со второй частью финал роднят гомофонно-гармонические и полифонические приемы (канонические имитации и подражание органу). Как и в предыдущих частях, в финале господствует статика. Изменения происходят на уровне исполнительского состава.

Таким образом, в «Псалмах» отметим принципиально новые черты стиля Райха:

1. обращение к вокалу,
2. использование текста,
3. протяженные мелодические паттерны, зависимость ритмики от поэтического текста и применение квантитативности,
4. гомофонно-гармоническая фактура,
5. полифонические приемы.

Можно отметить и такие особенности, как акцентная пульсация, статика, тотальная повторность мелодических элементов и репетитивный метод (уже знакомые по ранним сочинениям). Но отличие заключается в том, что паттерном в «Псалмах» служит не минимальный отрезок, а мелодическая линия широкого дыхания. Кроме того, в структуре цикла сочетаются репетитивная техника и классические формы, например, трехчастная. Огромна и роль полифонии. Композитор использует и имитационные приемы свободного стиля — канонические имитации и бесконечные каноны, и жанровые стилизации более ранней эпохи — органум. Таким образом, «Псалмы» выделяются в творческом наследии Райха одновременным использованием как традиционных, так и новых принципов минимализма.

Композиция «Разные поезда» (1988) создана для четырех струнных квартетов, три из которых предварительно записаны на магнитофон и один дан в живом исполнении. Райх создал «музыкальный документ», посвященный жертвам Холокоста во время Второй мировой войны. Эта тема получила отражение в музыке целого ряда композиторов XX века — в «Уцелевшем из Варшавы» А. Шёнберга, «Бабьем яре» Д. Д. Шостаковича, Шестой симфонии Р. Воан-Уильямса, *Dies Irae* К. Пендерецкого. «Разные поезда» Райха представляют драму в чистом виде, глазами ее непосредственных участников. В связи с этим композитор записывает на пленку фрагменты из воспоминаний очевидцев той эпохи и комбинирует их в определенной последовательности, выстраивая динамичный сюжет.

Программа произведения носит автобиографический характер. Автор основывает ее на воспоминаниях раннего детства и осмыслении этих событий в зрелом возрасте. Ярким воспоминанием детства Райха были многократные поездки на поезде из Нью-Йорка в Лос-Анджелес (это было связано с тем, что родители после развода жили в разных городах), которые запомнились ему на всю жизнь²⁰. Но по прошествии многих лет эти впечатления приобрели более трагический аспект: Райх понимал, что, находясь в это же время в Европе (начало 1940-х годов), он, как еврей, путешествовал бы совсем в других поездах. Композитор выразил проблему, волновавшую многих его современников — чувство вины ныне живущих перед теми, кто не уцелел в концлагерях. Таким образом, «Разные поезда» стали примером мемориального жанра.

Для воплощения своей идеи Райх провел кропотливую работу по сбору документальных материалов: записал воспоминания сопровождавшей его в путешествиях гувернантки и воспоминания носильщика, работавшего в те годы на линии Нью-Йорк — Лос-Анджелес. Обратившись за помощью в музей железнодорожного дела, он нашел зафиксированные на пленку звуки и свистки американских и европейских поездов 30–40-х годов прошлого века. Все это помогло ему воссоздать реальную звуковую атмосферу железной дороги тех лет и стало первой сюжетной линией пьесы. Далее он нашел трех людей в Европе — Рачелла, Пол и Рэйчил, тоже родившихся в 1936 году, но, в отличие от него, прошедших через Холокост. Их интервью легли в основу второй сюжетной линии «Разных поездов».

Работая с записанными заранее на пленку фразами, репликами участников драмы, Райх много раз прокручивал их на магнитофоне то ускоряя, то за-

²⁰ Hoek D. Steve Reich. A Bio-Bibliography. P. 1.

медля, для того чтобы уловить музыкальные интонации и положить их в основу паттерна. Так, важными стали интонации терции, кварты и квинты. Многократное их повторение создавало пульсирующее звуковое поле, изображающее лязг и шум движущегося паровоза. На этот фон накладывались реплики людей, которые дублировались в партиях струнного квартета в соответствии с тембром звучащего голоса. К ним добавлялись железнодорожные звуки — вой сирены, свистки кондуктора, звуки паровоза, также зафиксированные на определенной высоте. Образовалась своеобразная полифоническая фактура из трех пластов — квартет, разговорные реплики и конкретные звуки паровоза.

Текст составлен из кратких реплик персонажей, которые при повторении могут использоваться полностью или дробиться на фрагменты. В отличие от паттерна реплики изменчивы, и работа с ними напоминает использованный в ранние годы Райхом прием монофонического сэмплирования.

Произведение состоит из трех частей — «Америка до войны», «Европа во время войны», «После войны» — следующих без перерыва. Сюжетом для первой части стали воспоминания гувернантки и носильщика, для второй — воспоминания узников Холокоста, а третья символизирует послевоенное время, где все так же курсируют поезда, но остается память о событиях войны.

С. Райх. «Разные поезда». I часть (фрагмент)

The musical score is for a string quartet and includes parts for Violins I-1, II-1, I-2, II-2, I-3, II-3, Violas I, 2, 3, and Cellos I, 2, 3. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and markings like *détaché* and *simile*.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes staves for Vln. I-1, Vln. II-1, Vla. 1, and Vcl. 1. The second system includes staves for Vln. I-2, Vln. II-2, Vla. 2, and Vcl. 2. The third system includes staves for Vln. I-3, Vln. II-3, Vla. 3, and Vcl. 3. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes dynamic markings like *f* (forte) and *V* (pizzicato).

Внутри каждой части материал организован посредством репетитивной техники. Выделим три основных элемента, являющихся постоянными во всех трех частях: 1) фон на основе непрерывного звучания паттерна у струнных; 2) предварительно записанные на пленку реплики персонажей и 3) железнодорожные звуки (гудки, сирены и свистки). Эти элементы распределяются между четырьмя квартетами, из которых один находится на сцене, а три других предварительно записаны на магнитофон. Координацией звучания занимается звуко-режиссер, выполняющий и функцию дирижера; он находится в центре, чтобы одновременно слышать все четыре квартета, регулировать их звучание и руководить, чтобы исполнители на сцене следовали его указаниям. Это условие является обязательным для исполнения музыки Райха. Таким образом, «Разные поезда» явились новаторским по жанру произведением — своеобразным музыкальным документом, который позволил композитору отобразить хронику минувших событий. Приемы работы с магнитофонной лентой и репетитивная техника оказались для этого наиболее подходящим средством.

8.2. ТЕРРИ РАЙЛИ (р. 1935)

Вот уже нескольких десятилетий Терри Райли награждают такими эпитетами, как отец минимализма, титан репетитивной музыки, гуру североин-

дийской этники, пророк рэйв-культуры, фигура, равнозначная Ч. Паркеру и Дж. Кейджу.

Терри Райли родился 24 июня 1935 года в северокалифорнийском городе Колфакс. Музыка была для Райли не просто любимым занятием, а естественной средой обитания. Один его дядя играл на гитаре, другой — на трубе, тетья была любительницей аккордеона. Стараниями матери в доме появилось пианино, а у Терри — первый учитель музыки. Еще будучи старшеклассником, Райли пробует себя в композиторской деятельности — по просьбе преподавателя он сочинил песенку для школьного мюзикла. В 1959 году, закончив Государственный колледж Сан-Франциско, Райли поступил в Калифорнийский университет Беркли и спустя некоторое время присоединился к прославленному Центру музыки для магнитной ленты в Сан-Франциско, объединявшему авангардистов Северной Калифорнии. Для Райли это был период живейшего интереса к серийной музыке, в особенности к фортепианным сочинениям А. Шёнберга, в которых его сильнее всего притягивала абсолютная свобода ритма. Серия фортепианных пьес, написанных Райли в то время, также отмечена влиянием Шёнберга. В Беркли у Райли завязалась дружба с Л. М. Янгом, продолжающаяся по сей день. Райли признает значительное влияние Янга на его творчество. Вместе они осуществили ряд экспериментальных работ для Танцевальной компании Анны Алприн, где в их распоряжении оказался богатый арсенал инструментов, и они смогли свободно импровизировать и экспериментировать в области восточных музыкальных традиций.

Еще до встречи с Райли Янг занялся изучением свойств расширенной тональности и разработкой специфической концепции времени, в основе которой лежала идея освобождения от внешнего времени, создания при минимуме композиционных приемов своеобразной воронки, через которую происходит проникновение в изолированное безграничное временное пространство. Развитие этой идеи и стало главной задачей «Театра вечной музыки», основанного Янгом в 60-е годы, среди участников которого, кроме Райли, были Т. Конрад, Дж. Кейл и другие. В тот же период Райли увлекся экспериментами с технологией пленочных «петель». Главным техническим методом Райли стала система задержки времени, названная им «Аккумулятором задержки времени» (фактически состоящая только из двух проигрывателей) и открывшая дополнительные пути реализации потенциала репетитивной музыки. Посредством нехитрых манипуляций с пленкой звуковые циклы многократно комбинировались и накладывались друг на друга. По сути это был простейший сэмплинг, который давал эффект пространственно-звуковой осязаемости. С тех пор Райли часто обращался к этому методу и за долгие годы изучил его досконально. Взаимодействие композитора с пленкой уже происходит на интуитивном уровне, линия взаимного сообщения перемещается в сверхрассудочную вневременную плоскость. Впечатленный творчеством Дж. Колтрейна и Дж. Кейджа, Райли начал тщательно изучать импровизацию и авангардную музыку, что привело его к созданию в 1960 году психоделического альбома «Мескалиновая смесь» («Mescaline Mix») в духе конкретной музыки для танцевального номера компании Анны Алприн. Для Райли это был самый первый творчески реализованный эксперимент с пленочными петлями. Но уже тогда он все больше проникался желанием применить принцип циклических повторений фрагментов в живом исполнении так, чтобы сами музыканты создавали своеобразную «абстрактную фабрику звука».

По окончании Беркли в 1961 году Райли отправился в Нью-Йорк, где примкнул к «Флаксу» — одному из самых радикальных движений послевоенной поры, объединявшему авангардистов. В основе движения лежал показ действительности в иронично-игровых, абсурдных формах, стирание границ между художником и публикой, а также ориентация на событийность (именно здесь своего расцвета достигли хэппенинги и инвайронменты). Однако для Райли «Флаксу» был хоть и заметной, но, в общем-то, мимолетной вехой, завершившейся через восемь месяцев с его отъездом в Европу.

Райли провел три месяца в южной Испании, наездами посещая Марокко — край, дававший щедрую почву для подпитки постоянного интереса Райли к древним музыкальным традициям и тональной музыке. Конечным пунктом европейского путешествия Райли стал Париж. Зарабатывая на жизнь игрой в ночных клубах Военно-морских сил США, Райли осуществил несколько совместных проектов с драматургом К. Дьюи, одним из первых энтузиастов театральных хэппенингов. В 1963 году Райли сочинил музыку для пьесы Дьюи «Дар» по заказу Театра Наций, впоследствии записанную Национальной телерадиокомпанией Франции (ORTF). «Музыка в подарок» представляет собой композицию «Ну так что ж» М. Дэвиса в интерпретации квартета Ч. Бейкера, обработанную через систему задержки времени. В этом сочинении Райли сосредоточился на создании длительных целостных музыкальных форм посредством пленочных «петель». Такой подход обеспечивал течение времени, при котором слушатель входил в самопогруженное, медитативно-созерцательное состояние, а его сознание полностью концентрировалось на объекте. «Пленочная петля подобна мантре», — так словами Райли можно сформулировать основной принцип композиции. Тогда пришло понимание огромного потенциала репетитивной музыки, и композитор стал обращать внимание на все, что так или иначе могло указать ему новые пути к реализации этого потенциала. Так, например, работа с Ч. Бейкером, чисто джазовым музыкантом, раскрыла ему новые грани тональной музыки, и нечто подобное он стремился привнести в свое творчество.

Парижское пребывание Райли было нарушено в 1963 году. В связи с убийством Дж. Ф. Кеннеди закрылись все ночные клубы Военно-морских сил США, и Райли лишился заработка. Он вернулся в Сан-Франциско и снова присоединился к Центру музыки для магнитной ленты. Именно туда в 1964 году он впервые отнес свое главное сочинение — «In C».

Т. Райли. «In C»





Замысел «In C» долгое время зрел, но выплеснулся разом во время одной из автобусных поездок Райли: за два дня композитор сделал нотную запись вдохновенного сочинения. Сначала пьеса называлась «Всемирные деревни для симфонических пьес». Прошло еще много времени, прежде чем она предстала перед слушателями. Когда Райли показал нотную запись «In C» в Центре музыки для магнитной ленты, никто не оставался равнодушным, — но все задавались вопросом: поддается ли вообще это произведение исполнению?

В Центре Райли познакомился с С. Райхом и Дж. Гибсоном. Они в короткие сроки сформировали группу, пригласив в нее и других музыкантов, и приступили к записи. «In C» представляла собой стремящееся к бесконечности движение 53-х самостоятельных фигур. Партитура задавала последовательность фигур, но каждый оркестрант исполнял их *ad libitum*. Ритм составлял магистральную линию, на которой концентрировались все фигуры, а исполнителям открывалась необъятная свобода: каждый был волен сам решать, как долго играть каждую фигуру и когда совершать переход к следующей. Последняя фигура знаменовала собой окончание исполнения. Результатом такой концепции стало невероятно насыщенное, непредсказуемое, магнетическое звучание. Единственным требованием исполнения была взаимная чуткость оркестрантов, ведь Райли сознательно отвергал участие дирижера. Произведение не

могло состояться, пока музыканты сами не настроятся на один ритм, не подчинят свой слух единому пульсу и не приучатся слышать друг друга на протяжении всего исполнения. Эту-то сложнейшую простоту «In C» и предстояло воплотить музыкантам. Участники группы были уже близки к отчаянию, они измучились в поисках решения столь каверзной задачи: как добиться согласованности исполнения при отсутствии внешнего направляющего элемента — дирижера. Все старания оркестрантов попасть в единую колею были тщетны. Процесс «настройки на время» (определение Райли) застопорился. Положение спасла Дж. Брекен, подруга Райха. На фортепиано она принялась играть верхние с, и это стало спасительным фарватером, который позволил музыкантам сфокусироваться и наладить игру.

Премьера «In C» состоялась в Центре музыки для магнитной ленты в ноябре 1964 года. Эта пьеса стимулировала бурное развитие репетитивной музыки — одного из крупнейших направлений послевоенной поры — и стала поистине революционным импульсом, затронувшим музыкальное общество по всему миру. Сам Райли считает, что главный вклад «In C» в музыку заключается в том, что повторение здесь было не одним из средств выразительности, а выступало как основной принцип композиции. Мелодия отсутствовала; замысел сочинения заключался в многократном повторении одних и тех же фрагментов. Через интегральное множество отдельных элементов преодолевается распыленность и разбросанность сознания. «In C» расстилает перед слушателем пленительную, сверхчувственную дорогу к высшей ступени, к первозданному Ничто и позволяет охватить сложнейшие сплетения и связи между этапами движения музыкальной мысли.

Отвечая на вопрос, что явилось импульсом для создания этой пьесы, Райли замечает: «Я никогда не был связан с минимализмом, но зато был очень увлечен психоделией и психоделическим движением 60-х, открывающем сознание. Для моего поколения это был первый взгляд на Восток, опыт общения с пейзажем²¹, мескалином и психоделическими веществами, которые приоткрывали людям путь к высшему сознанию. [...] Помимо обычной музыки, существовавшей тогда, была музыка, которая могла унести вас из одной реальности в другую. Все это было в моих мыслях перед тем, как я написал In C. Я полагаю, что музыка, шаманство и магия взаимосвязаны, и когда они используются подобным образом, это вызывает к жизни самую прекрасную музыку на свете»²².

Композитор понимал, насколько новаторским было его сочинение. Он вспоминал: «Когда я показывал эту пьесу разным людям, я вполне мог уловить степень шока, который они испытывали. Музыкальный климат того времени находился под воздействием мощной интеллектуальной активности, под влиянием музыки Штокхаузена и Булеза, которые доминировали в музыкальном мире, а также Джона Кейджа, который влиял на них на всех. В это время я уже находился в контакте с Ла Монте Янгом и работал с ним, так что In C находится в тесной связи с тем, что мы делали тогда. Это был большой поклон в сторону статической формы»²³.

²¹ Пейот — сорт кактуса, растущего на Юге США и в Мексике, вытяжка из которого называется мескалином и используется в ритуальных обрядах индейцев.

²² Talking music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental Composers / Ed. by W. Duckworth. New York, 1995. P. 269.

²³ Ibid. P. 271.

тельной фигурой музыкального мира. Однако он внезапно оставил нью-йоркскую сцену и в 1969 году перебрался на уединенное ранчо в районе озера Тахо в Северной Калифорнии (по натуре он был и всегда оставался затворником). В 1970 году его посетил Янг в сопровождении гостя, встреча с которым направила течение жизни Райли по совершенно новому руслу. Этим человеком был индийский исполнитель раги Пандит Пран Нат. Интерес к индийской музыке Райли ощутил еще до встречи с Пран Натом на концерте Рави Шанкара и Аллы Ракхи в 1964 году. Тогда же он приступил к изучению игры на табле. Пран Нат был человеком обширнейших познаний в области классической индийской музыки, достигший в ее исполнении пределов совершенства. Райли был покорен личностью Пран Ната и с жаром ухватился за предложение последнего стать его учеником. В Америке карьера Райли на полном ходу набирала обороты, кроме того, он был связан с Колумбийской радиокомпанией контрактом, выполнение которого, однако, Райли растянул на 10 лет. Ему все настойчивее приходили требования явиться в студию на запись, но он оставил все, как есть, и уехал в Дели с Пран Натом. В сентябре 1970 года Райли отправился на шесть месяцев в свою первую поездку в Индию и приступил к изучению раги. Однако вскоре Пран Нат настоял на том, чтобы Райли продолжал писать музыку и вернулся работать в Америку, а через какое-то время и сам перебрался в Калифорнию. Вместе с учителем Райли периодически выступал на концертах, аккомпанировал мастеру, играя на тампуре, табле и исполняя вокальные партии. Это продолжалось 26 лет вплоть до кончины Пран Ната в 1996 году.

В 1971 году по возвращении из Индии Райли продолжил изучение вокальной техники кирана (разновидность раги) и стал преподавать рагу в северокалийфорнийском Миллс-колледже. Тогда же было записано несколько медитативных альбомов, таких как «Счастливое окончание» и «Персидские хирургические дервиши» («The Persian Surgery Dervishes»). В 1980 году на факультете Райли познакомился с основателем и первой скрипкой «Кронос-квартета» Д. Хэррингтоном. Музыку для квартетов в то время писали не многие композиторы. Но поиски привели Хэррингтона к Райли, который, по его мнению, мог бы взяться за такую работу. Учитывая, что Райли не писал музыку в виде партитур с 1965 года, это сотрудничество стало для него и некоторым вызовом, и выходом из добровольного творческого затворничества. Райли переработал музыку, предназначенную для его сольных выступлений, и в результате появились «Песня-Джи» и «Восход планетарного собирателя снов», специально аранжированные для квартета, синтезатора и вокала, премьера которых состоялась в 1981 году.

«Кронос-квартет» дал импульс к плодотворному и частому сотрудничеству Райли как с самим квартетом, так и с другими музыкальными коллективами, и к настоящему времени число их совместных работ исчисляется десятками. А альбом «Танцы Саломеи за мир» для «Кронос-квартета», по оценке американского журнала «Сегодня», стал первым номером среди альбомов классической музыки 1989 года и был номинирован на Грэмми. Еще один любопытный проект совместен с «Кронос-квартетом» был осуществлен весной 2000 года по предложению НАСА. В основе проекта лежали исследования астрофизика Д. Гарнетта и наблюдения за радиоволновой средой разных планет. Установленный на борту челнока «Вояджер» чувствительный зонд фиксировал недоступные человеческому слуху радиосигналы разных планет — Земли, Юпитера, Сатурна, Урана и Нептуна, — которые потом через специальный рецептор плазменных волн перераба-

ывались в слышимые звуки. Из этого материала Райли создал музыкальную программу «Солнечные кольца», исполненную «Кронос-квartetом» на концерте в честь 25-летия космической миссии «Вояжера» в январе 2002 года в Wortham Center's Cullen Theater. Музыка звучала в сопровождении предоставленной агентством НАСА и оформленной дизайнером У. Уильямсом видеозаписи космического пространства.

В 1989 году Райли основал ансамбль «Khayal» (в переводе с арабского «мысль» или «полет воображения»), специализирующийся на групповом вокале и инструментальной импровизации. Последние гастролы труппы состоялись в 1993 году, после чего Райли полностью посвятил себя новому проекту под названием «Странствующий авангард». В рамках этого проекта была осуществлена постановка камерной оперы «Кольцо святого Адольфа». Опера представляла собой музыкально-театральное действо на основе рисунков, прозы, поэзии и математических расчетов швейцарца А. Вульффи, а также джазовой и традиционной индийской музыки. В постановке были задействованы три исполнителя, включая Райли, видеоизображение, слайды; кроме музыки звучали речитативные и чисто декламационные фрагменты. Вульффи много писал на вымышленном псевдонемецком языке, и Райли стремился сохранить речевые особенности в своих песнях, но не в оперном, а скорее фольклорном виде. Всего постановка была показана семь раз.

С 1993 года круг занятий Райли расширился ежегодными групповыми турами в Индию в рамках класса индийской музыки школы Chisti Sabri School of Music под руководством муршида (учителя суфизма) Схабд Кахна. Задача этих февральских поездок — провести студентов по сокровеннейшим уголкам мира классической индийской музыки, находясь в естественной культурной среде, и познакомить их с ценнейшим наследием Пран Ната. Райли регулярно выступал как исполнитель раги на концертах и различных образовательных семинарах, а также продолжал сотрудничать с другими музыкантами, такими как виртуоз табла Закир Хуссейн, великолепная исполнительница на старинном китайском инструменте пипа Бу Ман и другие. Для певицы незаурядного дарования Амелии Кун и ансамбля Sounds Bazaar по предложению руководства фестиваля «Норвич» (Великобритания) в 1999 году Райли написал сочинение «Что сказала река». Увлечение Райли гитарной музыкой привело к появлению в 1995 году серии из 26-ти гитарных пьес, вдохновленных испанской музыкальной традицией и объединенных в альбоме «Книга Абейозудда». Кстати, в записи наряду с другими музыкантами принимал участие и сын композитора — гитарист Гайан, для которого Райли также часто пишет музыку.

В настоящее время в перерывах между концертами и гастролями Райли живет вдали от бурлящей цивилизации, в нескольких часах езды от Сан-Франциско в окрестностях озера Тахо на своем ранчо Sri Moonshine. Композитор продолжает писать музыку, много внимания уделяет занятиям рагой и принимает гостей. Довольствуясь малым, Райли всегда стремился схватить в своей музыке течение вечности. Притягательность его сочинений заключена в потенциальной бесконечности, а их мистерия сродни непредсказуемости горизонта — неизбежного и изменчивого одновременно. Теперь уже трудно найти такую область современной музыки, которой не коснулось бы в той или иной степени влияние Райли и где бы не возникла масса его последователей и эпигонов. Универсальный импульс его работ сказался на творчестве С. Райха,

Ф. Гласса, К. Кардью, Дж. Адамса, Д. Аллена, Б. Ино. Зарождение минимализма началось задолго до Райли, но он вскормил этот плод, и здесь его заслуги не подлежат сомнению.

8.3. ФИЛИП ГЛАСС (р. 1937)

Филип Гласс — крупнейший композитор XX века, один из ярких представителей минимализма, основатель и руководитель своего собственного ансамбля. Гласс получил классическое музыкальное образование, обучался в лучших учебных заведениях Нью-Йорка и Парижа, но нарушил все традиционные представления о жизни и творчестве академического композитора. Примечательно, что сначала музыка Гласса была оценена в кругах фанатов рок-н-ролла и молодежи новой волны и лишь затем получила признание в академической среде.

Главное место в творчестве Гласса занимали музыкально-театральные жанры. После своей первой оперы «Эйнштейн на пляже» композитор писал преимущественно сценические произведения, представив в них новый вариант синтеза музыки и театра на основе эстетики минимализма. Музыковед Р. Шварц отметил, что «музыкально-театральные произведения Гласса вдохнули новую жизнь в американскую оперу XX века»²⁵.

Филип Гласс родился 31 января 1937 года в Балтиморе в семье выходцев из России. В детстве обучался игре на скрипке, флейте и фортепиано, посещая подготовительное отделение консерватории Пибоди. В 1956 году окончил университет Чикаго со степенью бакалавра по математике и философии. В свободное время он занимался фортепиано и анализом современных партитур, а также увлекался спортивными состязаниями. В том же году Гласс поступил в Джульярдскую школу в класс композиции В. Персикетти и В. Бергсма, которую блестяще окончил в 1961 году со степенью мастера композиции. За время обучения он написал много сочинений, преимущественно инструментальных и хоровых (на тексты К. Сандберга и У. Уитмена).

В юности Гласс находился под сильным впечатлением от сериализма А. Веберна, что и получило отражение в его первом сочинении — додекафонном трио. Но вскоре композитор отошел от двенадцатитоновой техники и обратился к традициям Ч. Айвза, Г. Кауэлла, В. Томсона, А. Копланда и У. Шумена, что приветствовали педагоги Джульярда. Как и многие молодые американские музыканты, Гласс совершенствовался на летних курсах в Аспене, Колорадо (1960), где занимался с Д. Мийо и под его руководством написал Скрипичный концерт. Долгое время Гласс был увлечен джазом и часто посещал выступления Дж. Колтрейна. Затем на одном из концертов он познакомился с «Композицией 1961» Л. М. Янга, которая показалась ему по-настоящему авангардной. В начале 1960-х годов Гласс стал посещать представления «Театра вечной музыки» Янга и узнал об экспериментах с магнитной лентой С. Райха.

В 1964 году Гласс уезжает в Париж для занятий с Н. Буланже по двухгодичной стипендии Фулбрайта. Вспоминая дни, проведенные им в классе крайне суровой наставницы, Гласс признает, что без колоссального опыта, полученного им на занятиях Буланже, вряд ли бы он начал писать по-новому.

²⁵ Schwarz R. Minimalists. London, 1996. P. 130.

На музыкальной сцене Парижа того времени господствовали сериальные сочинения П. Булеза, к которым Гласс не испытывал особого интереса. Сильное впечатление на него произвело знакомство с исполнителем на ситаре Рави Шанкаром. Гласс сразу увлекся традиционной индийской музыкой, особенно принципами ритмической организации раги. Работая музыкальным директором на киностудии, Гласс расшифровывал и записывал в нотах исполняемые Шанкаром раги. Объясняя разницу между ритмической системой западной и восточной, в частности индийской, музыки, Гласс писал, что «в западной музыке мы сами делим время, будто бы разрезая батон хлеба. В индийской музыке берется мельчайшая временная единица и объединяется с другими, создавая тем самым большую временную протяженность»²⁶. Увлечение рагой отразилось в музыке к пьесе С. Беккета «Игра», предназначенной для экспериментального театра. Сочинение написано для двух саксофонов, каждый из которых играет два разных звука. Музыка свойственно статическое развертывание материала при внутреннем ритмическом разнообразии благодаря несовпадению мелодических линий по вертикали. Это было первым минималистским произведением Гласса.

Закончив в 1966 году обучение у Буланже, он уехал в Индию и Северную Африку для изучения медитации и эстетики дзен-буддизма. Образцы индийского фольклора, основанные на репетитивности, и африканские инструментальные мелодии, преломленные сквозь призму европейского музыкального мышления в сочетании с чертами американской популярной музыки, определили стиль Гласса конца 1960-х годов. После возвращения в Нью-Йорк он познакомился с композитором С. Райхом и пианистом А. Марфи. На первых порах молодые минималисты организовывали свои премьеры далеко за пределами концертных залов — в галереях и музеях Сохо²⁷, доказывая публике, что их музыка тоже имеет право на существование.

С 1967 года Гласс значительно упрощает музыкальный язык, избавляясь от диссонансов и хроматизмов и основываясь на диатонике и модальности; полифоническую фактуру сменяет параллельное движение в унисон или другой интервал; преобладают предельно быстрые темпы и громкая динамика. Главный принцип произведений — многократное повторение паттерна и ритмическая организация целого. Дебютный концерт Гласса прошел в небольшом кинозале на 140 мест. В программе прозвучали сочинения с характерными чертами инструментального театра: «Растянутое» («Strung out») для скрипки соло с усилителем (1967), «Две страницы» (1968) и «Музыка в форме квадрата» для двух флейт (1968, аллюзия на пьесу Э. Сати «Музыка в форме груши»). Во время исполнения «Растянутого» музыканты двигались по сцене; партия скрипача была выписана на специальной раме в форме буквы L, вдоль которой он шел. В пьесе «Музыка в форме квадрата» ноты были расположены по периметру квадрата внутри и снаружи, и исполнители двигались в противоположных направлениях.

В это время молодые композиторы были охвачены идеей создания постоянного ансамбля для исполнения собственной музыки. В 1966 году возник общий ансамбль Гласса и Райха, но в 1971 году произошел раскол. Часть ансамбля отправилась в турне по Европе, а оставшаяся в Нью-Йорке группа получила наз-

²⁶ Schwarz R. Minimalists. P. 115.

²⁷ Англ. Soho — название района Манхэттена, образованное от первых слогов So[uth of] Ho[uston street].

вание «Ансамбль Филипа Гласса»²⁸. Все инструменты в ансамбле использовались с усилителем; отсутствие ударных полностью компенсировалось высокой энергией новых композиций и стремительным потоком непрерывной пульсации. Звучание музыки Гласса оказалось близким образцам рок-музыки, к тому же некоторые участники ансамбля вышли из мира рок-культуры²⁹.

Значительным сочинением этого периода явилась «Музыка в двенадцати частях» (1971–1974) с продолжительностью звучания 5,5 часов, в которой Гласс представил «каталог идей о ритмических структурах». В каждой части дана определенная модель работы с ритмом, и все они объединены в последней. По насыщенности фактуры и активности гармонического развития эту пьесу сравнивают с «Музыкой для 18-ти музыкантов» Райха.

В 1970-е годы встреча с режиссером и драматургом Р. Уилсоном (р. 1941) ознаменовала начало оперного периода композитора. Еще в Париже Гласс был хорошо знаком с драматургией Б. Брехта, Ж. Жане, С. Беккета, Г. Пинтера, Е. Гротовского, влияние которых он испытал. Его привлекали театр образов Беккета, импровизационное начало в манере Гротовского. На это время в Нью-Йорке приходится расцвет маленьких драматических студий (off-off-Broadway), некоммерческая деятельность которых носила экспериментальный характер. Гласс и Уилсон встретились на представлении спектакля «Жизнь и времена Иосифа Сталина», который поразил композитора не только новыми режиссерскими находками драматурга в области мультимедиа, но и ее масштабами (представление длилось 12 часов), мастерским использованием световой партитуры. Главным стержнем спектакля был образ Сталина, вызываемый к жизни свободным чередованием ассоциативных наплывов. Гласс называл это «бесконечной медитацией в движении»³⁰. Композитор понял, что встретил в лице Уилсона единомышленника.

С 1975 года Гласс сосредоточил свои творческие силы над созданием произведений для музыкального театра, таких как «Эйнштейн на пляже» (1976), «Сатьяграха» (1980), «Эхнатон» (1983), «Фотограф» (1980), «Гражданские войны» (1984), «Дерево можжевельника» (1986), «Падение дома Ашероу» (1988), «Создание для представления планеты 8» (1988), «Тысяча аэропланов на крыше» (1989), «Водородный автомат-проигрыватель» (1990), «Путешествие» (1992). Композитор сотрудничал также с театральным коллективом «Mabou Mines», для которого создал музыку к пьесам «Игра» (1965), «Святой и футболист» (1975), «Страницы из холодного Харбора» (1983) и т. д. Из музыки Гласса к кинофильмам наиболее известны «Северная звезда» (1977), «Геометрия круга» (1979), «Коянискацци» (1981)³¹, «Кундун» — фильм о далай-ламе XIV (1997). Одновременно Гласс принимал участие в ансамблевом музицировании, исполняя свои пьесы.

²⁸ В составе ансамбля были Дж. Гибсон, Д. Лэндли, Р. Пек и Дж. Крипл (флейты и саксофоны), Р. Прадо (труба и флейта), А. Хиски и Д. Оренстайн (сопрано), Ф. Гласс, С. Чамберс, А. Марфи и М. Рисман (клавишные). Рисман был и дирижером.

²⁹ Так, звукорежиссер Курт Мункачи ранее был в рок-группе басистом, а позднее ассистировал на многих концертах Дж. Леннону.

³⁰ Music by Philip Glass by Philip Glass / Ed. by R. T. Jones. New York, 1987. P. 27.

³¹ Этот кинофильм с музыкой Гласса демонстрировался в Московском Международном Доме Музыки в 2003 году.

В творческом наследии Гласса особое место занимает оперная трилогия, посвященная трем важнейшим историческим личностям — М. Ганди в «Сатьяграхе», А. Эйнштейну и Эхнатону в одноименных операх.

Первая опера трилогии «*Эйнштейн на пляже*» была создана в 1976 году. Важным в творческом процессе Уилсона и Гласса был выбор центральной фигуры, вокруг которой выстраивалось бы само представление, — А. Эйнштейна. Название пришло из постъядерной «антиутопии» Г. Шюта «На пляже», которое авторы сочли созвучным идее произведения. Основной замысел оперы направлен не на показ хронологических событий, а на создание опозитизированного портрета Эйнштейна. Ассоциативная направленность сюжета будущей оперы приобрела доминирующий характер благодаря включению текстов четырнадцатилетнего поэта К. Ноуэлза, в стихах которого отражалась причудливая смесь услышанных обрывков фраз, имен и поэтических образов, созданных воображением автора. Сложные и непредсказуемые, они оказали влияние и на музыкальный облик оперы, в которой отсутствовали сольные вокальные номера. Помимо главного героя в сценарий вошли еще четыре персонажа — маленький мальчик, две женщины и пожилой мужчина. Эти герои представляют собой архетипы (как и многие герои Б. Брехта, а в Америке — М. Блицштейна), аллегорические фигуры, которые могут менять свой сценический образ — Старый судья, Свидетель или Водитель автобуса. Но при смене декораций конкретные образы вновь становятся аллегорическими.

Структурная организация спектакля восполнила отсутствие сюжета с последовательным развитием. В пьесе 4 действия, каждое из которых начинается с интермедий, называемых композитором «коленными действиями» (по ассоциации с соединительной функцией человеческого колена). Важную роль в композиции произведения играет троекратное изложение трех визуальных тем — «Поезд», «Суд», «Поле с космическим кораблем», подразумевающее сочетание повторяющихся компонентов сценографии — света, декораций, персонажей. Последовательное чередование постоянно трансформирующихся визуальных тем принимает на себя формообразующую функцию, перекликающуюся с кинематографическими приемами. Во-первых, создается непрерывная ритмическая смена в показе общих и крупных планов с фокусированием внимания зрителя на портретах или отдельных штрихах, отдаляющая происходящее на значительное расстояние. Во-вторых, регулярное возвращение тем позволяет каждой из них пройти несколько уровней на пути от абстракции и неопределенности к конкретности (принцип монтажа).

Идея визуальных лейттем и лейтобразов выражается в необычном сценическом воплощении Эйнштейна в спектакле: символом главного героя на сцене является загримированный под Эйнштейна скрипач, исполняющий лишь музыкальную партию для скрипки соло. Этот видеоряд и лейтобраз, дополняемый предметами, которые окружали ученого в работе — часами, макетом ракеты, гироскопом и другими, — проходит в пяти «коленных действиях».

«Эйнштейн на пляже» представляет собой новаторскую модификацию оперного жанра, новый вариант синтеза музыки и драматического спектакля, выполненный средствами мультимедиа. В связи с характерными элементами минималистской музыки — отсутствием конфликта, сюжетности и преобладанием статики — отпала необходимость в отражении драмы. Таким образом, вопрос о соотношении музыки и театра в «Эйнштейне» решился в пользу последнего.

Кроме того, Гласс пригласил на ведущие женские роли драматических актрис (одной из них была Ш. Сьютон) и танцовщиц (например, хореографа и танцовщицу Л. Чайлдс). Естественно, их вокальная подготовка не предполагала исполнение арий. Главное место уделялось танцам и пантомиме. Не только солисты, но и хористы выступали как танцовщики, и Гласс не был уверен, что они справятся со сложной вокальной партией. Приоритет в подборе поющих актеров, а не певцов соответствовал традиции американского мюзикла.

Музыка явилась частью синтетической целостной концепции и как звуковой спутник визуальных образов утратила свое лидерство. Вариативность на всех уровнях композиции при сохранении звуковых паттернов связана с разными типами развертывания, фактуры, лада, инструментального состава. Гласс отмечает два основных приема композиторской техники в опере. Первый связан с процессом прибавления (additive process) дополнительных звуков к модели, что нарушает его неизменность и меняет ритмическую характеристику.

Ф. Гласс. «Эйнштейн на пляже». 1 д., 2 сц. «Суд» (фрагмент)

The musical score is presented in a standard Western notation format. It includes staves for the following instruments and voices:

- Fl.** (Flute): Two staves, measures 18-23.
- Bass Bb Clarinet**: One staff, measures 18-23.
- Violin**: One staff, measures 18-23.
- S.** (Soprano): One staff, measures 18-23. Lyrics: "Mi La", "Mi La", "Mi Mi", "Mi Mi", "Do La", "Do La", "Do La", "Do La".
- Chorus A**: One staff, measures 18-23. Lyrics: "Mi Mi", "Mi Mi", "Do La", "Do La", "Do La", "Do La".
- T.** (Tenor): One staff, measures 18-23. Lyrics: "Do La", "Do La", "Do La", "Do La".
- B.** (Bass): One staff, measures 18-23. Lyrics: "Do La", "Do La", "Do La", "Do La".
- Organ I**: Two staves, measures 18-23.
- Organ II**: Two staves, measures 18-23.

The score is divided into measures 18 through 23, with measure numbers indicated in boxes above the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Второй представляет циклические структуры (cyclic structures) с полиметрическим сочетанием двух или нескольких звуковых моделей. В наиболее классическом виде этот прием присутствует в сцене «Поезд» (подобный метод нашел широкое применение в джазе):

Ф. Гласс. «Эйнштейн на пляже». 1 д., 1 сц. «Поезд» (фрагмент)

1 x16 2 x12 3 x8

Piccolo x16 x4 x8

Sop. Sax. x16 x4 x8

Ten. Sax. x16 x4 x8

Soprano x16 x3 x8

Alto x16 x3 x8

La Si Do Si La Fa La Si Do Si

Mi Fa La Fa La Fa La Si Do Si

Organ I x16 x3 x8

Organ II x16 x3 x8

Начинается и заканчивается «Эйнштейн на пляже» одной и той же трехзвучной моделью, которая становится остинатным басом для пульсирующих аккордов хора. В дальнейшем этот лейтмотив станет сквозным для всей трилогии.

Ф. Гласс. «Эйнштейн на пляже». Пролог (фрагмент)

1

S A T B

Chorus 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 7 8

Organ

The musical score is for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and organ. It is divided into two systems. The first system is marked with a '2' in a box, and the second system is marked with a '3' in a box. The vocal parts are written in four staves. The organ part is written in two staves. The organ part consists of a series of chords, with some chords marked with a '7' and others with a '6'. The organ part is written in a style that suggests a specific organ registration.

Премьера «Эйнштейна на пляже» состоялась сначала во Франции на фестивале в Авиньоне в 1976 году, а затем в других европейских странах. В роли оркестра выступил собственный ансамбль Гласса. Кульминацией явилась постановка в «Метрополитен-опера». Сочинение стало большим событием не только в жизни композитора, но и всего американского музыкального театра. Новизна, обусловленная синтезом музыки, слова, хореографии, дизайна, света, и свобода замысла явились импульсом для дальнейших экспериментов минималистов.

Вторую оперу — «Сатьяграха» Гласс решил посвятить Махатме Ганди. Сначала он работал над либретто вместе с Констанс де Джонс. Они тщательно собирали материалы и документы о Ганди, совершили поездки в Индию для изучения театра, религии и философии страны, а также документальных фильмов и книг о политической деятельности Ганди в Северной Африке.

Особое влияние оказала на них книга М. Ганди «Сатьяграха» (в переводе с санскрита — «истинная сила»). В основу либретто, написанном на языке оригинала, были положены эпизоды, связанные с наиболее созидательными периодами жизни и деятельности Ганди (между 1893 и 1914 годами). В отличие от архетипов в «Эйнштейне» все герои «Сатьяграхи» — реальные люди. Кроме сюжета о Ганди, Гласс использовал исторические документы — текст письма Мартина Лютера кардиналу Альбрехту.

В опере три действия. Гласс сократил количество предполагаемых по сюжету сцен (21) до семи: такое дробное деление противоречило музыкальному замыслу (показать портрет, а не конфликт). Все сцены представляют собой статичные медитативные вариации на общую тему ненасильственного сопротивления. Театральное время развивается в двух измерениях: в первом действии — во время утреннего рассвета, во втором — в полдень, в третьем — вечером и надвигающейся ночью, но с реальной протяженностью событий в 21 год. Опере предшествует аллегорический пролог, расширяющий ее временные границы до тысячелетий. Он создан в традициях барочной оперы на священный текст двух первых глав «Бхагават-гиты», которые служили Ганди источником мудрости и истины³².

³² Эти две главы и по сей день являются наиболее почитаемым в Индии философским текстом и представляют диалог принца Арджуны и бога Кришны об относительной ценности победы и поражения.

Целостности спектакля способствуют и его визуальные компоненты, которые несут большую смысловую нагрузку. Гласс вводит в оперу три безмолвных персонажа, ассоциируемых с прошлым, настоящим и будущим движения Сатьяграха: это Лев Толстой³³, чьи идеи повлияли на формирование взглядов Ганди (I действие), Рабиндранат Тагор — поэт и мыслитель, моральный авторитет для Ганди (II действие), Мартин Лютер Кинг, американский борец за права человека — символ будущего (финал оперы). В течение спектакля каждый из них сидит на специальной платформе высоко над сценой и взирает на происходящее. Новаторским был и сценический дизайн. В финале оперы М. Л. Кинг стоит за трибуной спиной к зрительному залу, и с последним лучом прожектора армия Сатьяграхи превращается в толпу, внимающую его речам. Это явилось и эмоциональной кульминацией спектакля.

В работе над сочинением Гласс переосмысливает жанр оперы и нарушает каноны минимализма. Если в «Эйнштейне» композитор трактовал хоровые голоса как дополнительные инструментальные тембры, создающие свои линейные пласты, то теперь он обратился к вокальному типу письма в естественном сочетании с пульсирующей оркестровой партией по принципу басса остинато в репетитивной технике. Тотальное равенство всех элементов сменяется аккордовым складом, наличием мелодии и аккомпанемента; иногда наряду с модальностью используется тональность.

Музыка 1-й сцены «Поле правосудия» является очевидным примером возвращения Гласса к традиционным закономерностям. В основе остинатной темы лежит нисходящий фригийский оборот от I к V ступени, который закрепился в старинной европейской музыке как один из наиболее устойчивых.

Ф. Гласс. «Сатьяграха». I д., 1-я сц. «Поле правосудия» (фрагмент)

Score for the first scene of "Satyagraha" by Philip Glass. The score is in 3/4 time with a tempo of ca 92. It features three vocal parts: GANDHI, PIANO, and Gan. The GANDHI part starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and sings "yo - tsyu - ma - na yo - tsyu -". The PIANO part starts with a piano (p) dynamic and plays a repetitive descending eighth-note pattern. The Gan. part enters with the lyrics "ma - na nu - vāk".

³³ Русский писатель и индийский духовный лидер вели переписку, хотя никогда и не встречались.

Gan.

shā - hum yu ā - tā tru

В последующих сценах II и III действий при сохранении общего остинато проявляется тяготение к сквозному принципу развития, большей текучести, а также возвращение к модальности и полиладовости в сочетании одновременно звучащих двух тональных устоев оперы — *a* и *f*.

Ф. Гласс. «Сатьяграха». I д., 2-я сц. «Ферма Толстого» (фрагмент)

vu - dun - te nu pun - de - ta

ā - kum u - pya sthi-tun sum - yug oo

Ф. Гласс. «Сатьяграха». III д. «Ньюкастльский марш» (фрагмент)

Gan.

81 x4 82 x2

mf yu - da yu - da

p



В опере преобладают хоры и ансамбли (сольные номера Гласс избегал из-за необходимости использования малоизвестного для слушателя языка), что соответствует типу оперы-оратории или религиозной мистерии, получившей широкое распространение в XX веке, особенно в творчестве композиторов Франции («Христофор Колумб» Д. Мийо, «Жанна д'Арк на костре» А. Онегера, «Святой Франциск Ассизский» О. Мессiana). Следование этой традиции было отнюдь не случайным. Композитор провел во Франции 2 года, и французские драматурги оказали на него даже большее влияние, нежели композиторы. Премьера оперы состоялась 5 сентября 1980 года в Роттердаме³⁴.

В 1979 году Гласс познакомился с директором музыкального театра Штутгарта Д. Р. Дэвисом, который увлек его своей идеей завершить третью оперу и поставить всю трилогию сразу. Предложение было настолько заманчивым, что композитор сразу приступил к созданию еще одной портретной оперы. Прочитав книгу И. Великовского «Эдип и Эхнатон», он остановил свой выбор на жизнеописании древнеегипетского фараона XVII династии — Аменхотепа IV, или Эхнатона.

«Эхнатон» явилась трагической кульминацией цикла, самой совершенной и зрелой оперой трилогии. В 80-е годы XX века минимализм уже растерял свой бунтарский дух, и композиторы стали возвращаться к тому, что они недавно отрицали. Для Гласса создание «Эхнатона» было шагом в сторону традиций, и прежде всего оперных.

Главный герой оперы Эхнатон известен как религиозный реформатор XIV века до н. э., совершивший переворот не только в религии, но и в науке и искусстве. Радикальность реформ Эхнатона не была воспринята современниками и послужила поводом к его свержению с престола. Он впервые обратился к монотеизму, объявив себя сыном единого и всемогущего бога Атона. Аменхотеп изменил имя на Эхнатон (что означает «угодный богу»), покинул столицу Египта Фивы и уехал в новый построенный им город Ахетатон для служения небесному отцу. По одной из гипотез, учение Эхнатона после его смерти перешло в верования древних иудеев.

В опере три действия (в крайних — по 3 картины, во втором — 4) и эпизод. Она начинается с коронации Аменхотепа IV; центральный раздел — показ многогранной жизни и деятельности фараона. Завершается сочинение

³⁴ Вторая постановка была осуществлена в Штутгарте в 1981 году. Причем постановки значительно отличались друг от друга. Гласс считал, что множество разнообразных постановок позволит представить сценическое произведение наиболее полно.

низвержением фараона, которое символизирует его смерть. Впоследствии Гласс расширил оперу включением погребального ритуала Аменхотепа III, отца Эхнатона.

Структура «Эхнатона» близка концентрической с центром в 6-й (празднество в Ахетатоне, отражение картин внешнего мира Древнего Египта) и 7-й (молитва Атому как выражение внутреннего мира героя) сценах. Они обрамляются 5-й и 8-й сценами — лирическими эпизодами оперы. Следующий круг — 4-я и 9-я сцены — завязка и разрешение конфликта между фараоном и приверженцами старой веры. В них действующие лица как бы меняются местами: если в 4-й сцене Эхнатон и придворные разрушают храм и изгоняют жрецов, то в 9-й — уже изгоняют Эхнатона и разрушают его религию. Завершается опера эпилогом, в котором ощущается дыхание вечности (туристическая экскурсия на руинах Ахетатона). Его можно рассматривать и как «египетскую» трактовку слов Ж. Кокто: «Я хочу сфотографировать Древнюю Грецию с самолета»³⁵.

Сопоставление статичных и замкнутых картин имеет в «Эхнатоне» внутренний ритм и драматургическую закономерность: Гласс обращается к хронологии событий и повествовательности, не свойственным первым двум операм трилогии.

Текст либретто был составлен на основе немногих сохранившихся документов амарнского периода («Амарнские письма» и «Гимн Солнцу») и более поздних материалов, как, например, отрывки из «Книги мертвых» и надписей на стенах пирамид. Особенно интересны тексты любовной поэмы, которые предположительно принадлежат самой Нефертити. Имея опыт работы с транслитерацией санскрита, текст вокальных фрагментов Гласс дал на древнеегипетском и аккадийском языках (так называемые археологические языки, непонятные широкой публике). В отличие от плакатности «маршей-протестов» в «Сатьяграхе» повествовательный характер «Эхнатона» нуждался в словесном пояснении. Гласс вводит партию рассказчика, который предваряет и заключает сцены на английском языке. В кульминации на английском же языке звучит хор «Гимн Солнцу», и сразу за ним следует Псалм № 104 на древнееврейском языке, что символизирует воскрешение веры легендарного египтянина.

При создании «Эхнатона» в музыкальном мышлении Гласса произошли изменения: сильное эмоциональное напряжение невозможно было передать только средствами минимализма. Под влиянием итальянского мелоса Гласс по-своему предваряет *bel canto*. Вокальные фрагменты часто имеют замкнутую форму (куплетную) с инструментальным вступлением и заключением. Оркестровая партия остается верной репетитивной технике небольших моделей, которые подчиняются вокальной партии. Интересно, что главную партию Гласс поручил контратенору (что было созвучно итальянской традиции XVII века) в сопровождении трубы. Своеобразным выходом из минимализма является драматургия спектакля, основанная на столкновении двух противоположных сил: первая — «варварская» сфера воинственного Египта, вторая — идилически проникновенные образы. Для двух полярных групп Гласс использует одни и те же модели. Контраст выражен посредством преобладания медных духовых и ударных в первой сфере и сольных и ансамблевых вокальных фрагментов во второй.

³⁵ Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. М., 1972. С. 39.

Таким образом, трилогия Гласса явилась одним из грандиозных проектов XX века. В ней можно найти плодотворное развитие и синтез различных традиций музыкальных и зрелищных искусств. Важным является и неоднозначность постановочных решений. Многоликость трилогии, ее синтетичность и сложная жанровая природа в сочетании с постоянной трансформацией сценических прочтений делают ее привлекательной для самых разных аудиторий.

Эпическая линия и ораториальность в сочетании со специфическими чертами средневековых мистерий указывает на влияние французских опер. Введение рассказчика типично для оперных либретто П. Клоделя. Сложная организация сценического пространства и визуальных тем в трилогии Гласса перекликаются с методом проекции и обращением к светящимся символам (крест, голубь, глобус) в «Христофоре Колумбе» Д. Мийо. Родство ощущается также между «Сатьяграхой» и «Художником Матиссом» П. Хиндемита и «Святым Франциском Ассизским» О. Мессиана. Их объединяет и медитативный тип драматургии, и философско-религиозный подтекст.

Параллели возникают и между творчеством Гласса и сценическими произведениями В. Томсона и М. Блицтайна. Режиссер Р. Уилсон в постановке «Эйнштейна на пляже» воплотил на новом уровне свободную игру образов и легкий оттенок абсурда оперы «Четверо Святых в трех актах». Роднит с Блицтайном и обращение к драматическому творчеству Б. Брехта (архетипы). Зачастую у Гласса мы встретим использование киноэффектов. Любопытно отметить и влияние традиций развлекательного американского музыкального театра, преимущественно бессюжетных шоу, ревю и мюзикла.

Открытия Гласса нашли преломление в творчестве некоторых современных американских композиторов конца XX века, а также в музыке композиторов европейских стран. Обращение к известным историческим личностям или событиям можно отметить в операх Дж. Адамса «Никсон в Китае» (1987) об исторической встрече двух лидеров — Никсона и Мао Цзэдуна и «Смерть Клингхоффера» (1991) о судьбе человека, погибшего при захвате самолета палестинскими террористами.

8.4. ЛА МОНТЕ ЯНГ (р. 1935)

Ла Монте Янг — один из самых оригинальных композиторов-минималистов и исполнителей, отразивших в своем творчестве ведущие тенденции американской музыки второй половины XX века. Он был широко образованным музыкантом, обладавшим тонким художественным вкусом и глубокими познаниями в области философии и эстетики искусства. Так же, как и другие минималисты, а до них и Кейдж, Янг серьезно изучал неевропейскую музыкальную культуру, в частности, вокальную и инструментальную музыку Индии, влияние которой заметно во многих его сочинениях. Янг хорошо знал современную американскую живопись и написал ряд сочинений под впечатлением от работ Дж. Джонса и Э. Уорхола. Некоторые используемые композитором приемы изложения и развития музыкального материала аналогичны приемам обращения с цветом таких американских художников, как М. Ротко, Б. Ньюман, Э. Келли и К. Ноланд, чьи картины характеризуют вибрация и пульсация цвета.

Музыке Янга свойственны такие качества, как непрерывность звучания и сфокусированность на одном музыкальном событии, длящемся достаточно долгое время. В отличие от С. Райха, Т. Райли и Ф. Гласса, у которых повторение паттернов может трансформировать общую структуру и характер произведения, в сочинениях Янга проведение материала не приводит к значительным изменениям целого, и слушатель пребывает в одном эмоциональном состоянии, сохраняющемся от начала и до конца пьесы. Янг не использует в своей музыке хоть сколько-нибудь развернутых мелодико-ритмических построений, и его минималистские сочинения, порой, ограничиваются одним-двумя звуками, многократно повторяемыми на протяжении длительного периода времени.

Ла Монте (Торнтон) Янг родился в мормонском городе Берн (штат Айдахо) в 1935 году. С юных лет он занимался музыкой, сначала со своим отцом Деннисом, затем — двоюродным дедушкой Торнтоном, играл на гитаре, саксофоне и кларнете, пел ковбойские песни, услышанные им в исполнении его тети Нормы. По воспоминаниям Янга, в детстве он получал яркие звуковые впечатления от шума ветра, проникающего сквозь щели бревенчатой хижины, где жила семья, жужжания насекомых, журчания воды, шелеста деревьев, гула трансформатора и автомобильных моторов, стоявших на бензозаправочной станции его дедушки и в машинной мастерской, где мальчик подрабатывал после школьных занятий. Позднее композитор напишет ряд произведений конкретной, электронной и записанной на магнитную ленту музыки.

Профессиональное музыкальное образование Янг получил в Лос-Анджелесской консерватории, где он учился с 1951 по 1954 год в классе кларнета У. Грина. В эти годы Янг увлекался творчеством джазовых музыкантов, таких как Э. Долфи и Дж. Колтрейн, и в течение многих лет выступал в составе джазовых биг-бэндов, оркестров, танцевальных и эстрадных ансамблей. Интерес к джазу и импровизации обусловил поступление Янга в колледж Лос-Анджелес-Сити (1953–1956). Вскоре исполнительский опыт Янга обогатился теоретическими познаниями: с 1955 по 1956 год молодой музыкант брал уроки композиции и контрапункта у Л. Стайна, затем прошел курс теоретических дисциплин в колледже штата Лос-Анджелес (1956–1957), получил степень бакалавра в Университете Калифорнии в Лос-Анджелесе (1958), занимаясь в классе Р. Стивенсона, и закончил аспирантуру при Университете Калифорнии в Беркли (1958–1960).

Под влиянием своего учителя Л. Стайна в 1956–1958 годах Янг написал ряд серийных сочинений. В них обнаруживаются черты его будущих минималистских опусов. Так, в Пяти маленьких пьесах для струнного квартета «По воспоминаниям о Наяде» (1956) и Октете для медных духовых (1957) в серийной ткани выделяются долго, порой, по несколько минут тянущиеся звуки. Во многих поздних произведениях Янг будет ограничиваться несколькими тонами, длящимися на всем протяжении композиции.

В университете Янг занимался теорией, композицией и традиционной музыкой стран Востока, в частности, Индии, Китая, Индонезии. Обращение к неевропейским культурным традициям отразилось в его ранних сочинениях, например, в Трио для скрипки, альты и виолончели (1958) с его долго тянущимися звуками, образующими красочные созвучия:

♩ = 80

5 8 13

senza vibr. *p*

senza vibr. *ppp*

senza vibr. sul tasto *pp*₃

8 6 4

♩ = 100

8 6 4

8 6 4

3

Длительные паузы придают музыке Трио созерцательно-медитативный характер. Струнные играют без вибрато, не превышая динамический уровень *p*:

10 7 6 7

sul tasto

pp

con sord. *p*

3

10 7 6 7

8 13 7

8 13 7

con sord. sul pont. *pppp*

3

♩ = 100

♩ = 160

В этом произведении очевидны следы влияния музыки А. Веберна, с которой Янг познакомился в студенческие годы. К творчеству Веберна Янг испыты-

вал интерес на протяжении всей жизни. Ему импонировала такая черта стиля нововенца, как тончайшие тембровые изменения при статическом звучании, которых Янг стремился достичь в своих сочинениях.

Летом 1959 года Янг побывал в Дармштадте на семинаре К. Штокхаузена, посвященном творчеству Дж. Кейджа. Сильное впечатление на Янга произвел цикл «Сонаты и интерлюдии» для подготовленного фортепиано (1948), Струнный квартет (1950) и Концерт для фортепиано и оркестра (1958) Кейджа. Вернувшись в Беркли, Янг написал и исполнил несколько пьес, которые вызвали интерес у хореографа А. Алприн, предложившей Янгу и Райли писать музыку к ее танцевальным постановкам, используя необычные звуки и шумы, например, скрежет жестяных банок и звон стекла. В течение нескольких лет Янг работал музыкальным директором труппы А. Алприн и сотрудничал с Райли. Композиторы писали экспериментальные пьесы, которые могли состоять всего из нескольких звуков, длящихся минутами.

В пьесе «Два звука» для магнитной ленты (1960) Янг воплотил идею «отношения к звуку как атому, единичному элементу, изолированному от всего окружающего», и связанного с ним «освобождения звука от локального и физиологического балласта»³⁶. В этом Янг близок в своих творческих устремлениях Кейджу; однако Янг концентрирует все внимание на одном единственном событии, тогда как Кейдж ориентируется в искусстве на принцип одновременного сосуществования множества явлений. Первый из «Двух звуков» представлял собой скрежет металлического предмета, которым исполнитель царапал кусок стекла; второй возник вследствие трения того же металлического предмета по деревянной поверхности. В результате технической обработки записанные на ленту шумы претерпевают едва заметные для слуха изменения тембровых качеств. При всей внешней простоте музыкального материала, сведенного до двух элементов, все внимание направляется на восприятие сложных процессов, происходящих во время звучания. И для того, чтобы проследить за ходом событий, Янг предлагает подолгу вслушиваться в один и тот же звук. В данной пьесе два звука длились около 20-ти минут.

В 1960 году, получив грант, Янг приехал в Нью-Йорк, чтобы в Новой школе социальных исследований изучать электронную музыку у Р. Максфилда — музыкального директора студии Й. Оно. Здесь Янг познакомился с членами международной группы «Флаккус» — Дж. Мачюнасом, Дж. Брехтом, Дж. Маклоу, Б. Вуатье, Д. Хиггинсом, Г. Флинтом, Й. Оно, Н. Ю. Пайком и другими. В манифесте 1963 года лидер «Флаккуса» Мачюнас перечислил три основные цели группы: создание таких произведений искусства, в которых искусство не просто соприкасалось, но соединялось бы с непосредственной жизнью, а в процессе творческой реализации авторской концепции преобладали бы спонтанность и ненамеренность действий. При этом исполнитель и зритель-слушатель становились бы живыми участниками происходящего. Мачюнас выделил главный принцип, которым руководствовалось движение: «искусство должно стать понятным каждому», ибо «искусство — это жизнь, а жизнь — это искусство»³⁷. Он выступал против деления людей на художников и зрителей, композиторов и слушателей, а также против индивидуализма в искуст-

³⁶ Mertens W. American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. London, 1983. P. 25.

³⁷ Ibid. P. 21.

ве, призывая к коллективным импровизационным действиям всех, кто настроен на творческую волну.

В студии Йоко Оно Янг организовал серию концертов, на которых выступали партитуры и проходили «события» участников «Флаксуса», принимал активное участие в проектах этой группы и издании первой в Америке «Антологии», включавшей произведения авангардного искусства (1963), куда вошла одна из его композиций 1960 года. Некоторое время Янг работал в журнале Ч. Андерсона «Блаженство», в котором публиковались партитуры, поэмы и тексты деятелей современного искусства США, в том числе представителей «Флаксуса». Редактор журнала предложил Янгу сделать специальный выпуск, который не был издан, но стал основой для «Антологии». В эту книгу вошли партитуры, эссе, комментарии к современным танцевальным постановкам, поэтические сочинения, произведения концептуального искусства разных авангардных композиторов, писателей, художников, в том числе Э. Брауна, Д. Хиггинса, К. Вулфа, Р. Максфилда и самого Янга.

С 1959 по 1961 год Янг работал в эстетике «Флаксуса», написав несколько вербальных партитур, таких как «Композиции 1960» № 2–6, № 9, № 10, № 13 и № 15; «Композиции 1961» №№ 1–29; «Фортепианные пьесы для Дэвида Тюдора» №№ 1–3 (1960) и «Фортепианные пьесы для Терри Райли» №№ 1–2 (1960). Эти партитуры содержали в себе авторские комментарии к импровизированным театрализованным представлениям. В них принимали участие Дж. Мачюнас, Дж. Маклоу, Дж. Берд, Г. Флинт, Р. Максфилд и др. Приводим примеры некоторых из них:

Л. М. Янг. «Композиция 1960 № 2»

Composition 1960 #2

Build a fire in front of the audience. Preferably, use wood although other combustibles may be used as necessary for starting the fire or controlling the kind of smoke. The fire may be of any size, but it should not be the kind which is associated with another object, such as a candle or a cigarette lighter. The lights may be turned out.

After the fire is burning, the builder(s) may sit by and watch it for the duration of the composition; however, he (they) should not sit between the fire and the audience in order that its members will be able to see and enjoy the fire.

The composition may be of any duration.

In the event that the performance is broadcast, the microphone may be brought up close to the fire.

5 · 5 · 60

Л. М. Янг. «Композиция 1960 № 3»

Composition 1960 #3

Announce to the audience when the piece will begin and end if there is a limit on duration. It may be of any duration.

Then announce that everyone may do whatever he wishes for the duration of the composition.

5 · 14 · 60

Composition 1960 # 4

Announce to the audience that the lights will be turned off for the duration of the composition (it may be any length) and tell them when the composition will begin and end.

Turn off all the lights for the announced duration.

When the lights are turned back on, the announcer may tell the audience that their activities have been the composition, although this is not at all necessary.

6 · 3 · 60

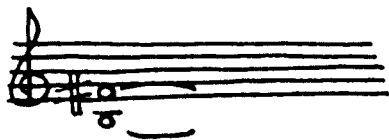
Л. М. Янг. «Фортепианная пьеса для Дэвида Тюдора № 1» и «Композиция 1960 № 7»

Piano Piece for David Tudor #1

Bring a bale of hay and a bucket of water onto the stage for the piano to eat and drink. The performer may then feed the piano or leave it to eat by itself. If the former, the piece is over after the piano has been fed. If the latter, it is over after the piano eats or decides not to.

October 1960

Composition 1960 #7



to be held for a long time

W. Mark Young
July 1960

В процессе реализации замысла «Композиции 1960 № 2» исполнитель разводит в комнате костер, а в «Композиции 1960 № 3» — объявляет начало и окончание пьесы и в течение любого количества времени выполняет любые действия. Четвертая композиция прямо перекликается с «4'33"» Кейджа, поскольку реакция публики становится неотъемлемой частью этого перформанса. Исполнение же «Композиции 1960 № 4» заключается в том, что в аудитории на время отключается свет, а после его включения слушателей информируют, что всё происходившее в эти минуты в зале и вошло в произведение. «Композиция 1960 № 7» стала крайним выражением тенденции увеличения длительностей звуков. Исполнителю следует нажать две клавиши и долго-долго (потенциально бесконечно) удерживать их.

Как и многие другие композиторы второй половины столетия, Янг не прошел мимо алеаторики, характеризующей творчество Кейджа и его последователей. Принцип индетерминизма лег в основу таких сочинений Янга, как «Видение» для 11-ти инструментов (1959), в котором цифры телефонного справочника определяли время появления каждого из 13-ти звуков пьесы.

В 1963 году Янг создал свой собственный ансамбль под названием «Театр вечной музыки», с которым выступал как саксофонист вместе с музыкантами Дж. Кейлом (виола), Т. Конрадом (скрипка), А. Маклизом (ударные) и М. Зазила (вокал). С 1964 по 1966 в ансамбле периодически выступал Т. Райли (вокал). В названии коллектива нашла отражение будоражившая воображение Янга идея

непрерывного звучания музыки. Одним из участников ансамбля была М. Зазила. Она занималась каллиграфией, живописью и видеоартом; познакомившись с Янгом в 1962 году, Мэриан стала женой композитора и участвовала почти во всех проектах Янга и других минималистов. Она готовила световое оформление концертов ансамбля, создавала видеoinсталляции и подбирала слайды. Так же, как и Янг, Зазила подбирала цвета, руководствуясь их пропорциональными отношениями друг с другом. Многие произведения, созданные Янгом после 1962 года, исполнялись «Театром вечной музыки». Этот Театр произвел сильное впечатление на Гласса и Райха.

Период собственно минималистской музыки Янга начинается с 1962 года. Первым его сочинением, написанным в репетитивной технике, была «Арабская цифра (любое целое) для Генри Флинта» или «Икс для Генри Флинта» для гонга или фортепиано (1960), подразумевающая многократное повторение звука или кластера. В одном случае исполнитель 923 раза ударял в гонг колотушкой, в другом — 1698 раз играл кластер на фортепиано. Янг подчеркивает неповторимость и уникальность каждого элемента музыкального материала и именно поэтому предпочитает звукам шумы в отличие от Райха и Райли. Янг говорил, что «мы должны позволить звукам быть тем, чем они являются», поскольку «звуки существуют сами по себе независимо от человеческого существования», а также «независимо от других звуков», и «только тогда, когда звук длится долгое время, мы можем что-то узнать о нем»³⁸. Итак, следующим этапом развития минималистских тенденций в сочинениях Янга стало постепенное увеличение длительностей и пауз, сказавшееся на пьесах из циклов «Четыре сна о Китае» (1962) и «Черепаша, ее сны и путешествия» (1964). Отныне идея сна, грезы, медитации займет главное место в его творчестве. Отсюда — преобладание в музыке простых интервалов и консонантных созвучий, медленных темпов, крупных длительностей. Янг напишет много сочинений, в названиях которых будут фигурировать слова «сон», «греза», «мечта».

«Черепаша, ее сны и путешествия» — это масштабный проект, куда входит несколько произведений для разных инструментов и электроники. Слово «черепаша», объединяющее их названия, служит метафорой для воплощения идеи непрерывного звучания музыки. Каждый элемент специально подобранного звукоряда выполняет определенную функцию: несколько «базовых» высот звучат на протяжении всей пьесы, создавая гул, остальные же тянутся долго, но периодически сменяют друг друга. Гул в низком регистре присутствует во всех пьесах «черепашевого» цикла и служит отправной точкой для импровизации исполнителей, использующих только те высоты, которые входят в обертоновый ряд ключевого для каждого сочинения тона. Важным «добавочным» элементом музыкальной ткани являются разностные комбинационные тоны, образующие вместе с остальными сложные созвучия.

В произведениях Янга редко встречается мелодия в традиционном смысле этого слова. Композитор понимал под мелодией последовательную смену высот, входящих в обертоновый ряд основного звука всего сочинения: «Мелодии не существует (она исчезла), если не считать того, что слух воспринимает как мелодическое движение разных одновременно звучащих высот, выведенных из одного ряда обертонов в другой в результате предшествующих музыкальных условий.

³⁸ Цит. по: Mertens W. American Minimal Music. P. 22.

Еще до того, как первый человек перешел от одной высоты к другой (мелодия), отношение второй высоты к первой было предопределено (гармонически) обертоновой структурой основного тона первого звука. И в жизни Черепахи гул был первым звуком»³⁹.

В одном из электронных сочинений из цикла «Черепаха» — «Изучение сдвигов» для генераторов синусоидальных колебаний (1967) Янг достиг эффекта пульсирующего изнутри звука, создаваемого в результате соединения двух или более константных синусоидальных волн с разными фазами, продуцируемых осцилляторами. Янг говорил, что прослушивание этой пьесы вызывает «поражающее ощущение, что тело начинает мягко вибрировать в пространстве и времени синхронно с этими волнами»⁴⁰. Во время исполнения этого сочинения Янг провел эксперимент, в результате которого выяснил, что при повышении или понижении давления в помещении один и тот же звук воспринимается слухом то как более низкий, то как более высокий, чем он есть на самом деле.

Многие сочинения Янга, написанные после 1962 года, основывались на двухуровневом принципе композиции, при котором первый, базовый уровень составляли непрерывные звуки, выдержанные на всем протяжении пьесы, а второй — сменяемые друг друга высоты, служащие основой импровизации исполнителей. Высоты обоих уровней композитор отбирал тщательным образом, чтобы они образовали друг с другом консонантные созвучия. В электронных сочинениях Янг часто использовал бурдон — непрерывно длящийся на протяжении всей пьесы низкий звук или несколько звуков, извлекаемых с помощью генератора или синтезатора Р. Муга⁴¹.

Важное место в творческой деятельности Янга занимали эксперименты в области сонорики и поиск новых звучаний, что нашло отражение в электронных сочинениях, основанных на синусоидальных звуках, а также в «Хорошо настроенном фортепиано» (1964), названном по аналогии с «Хорошо темперированным клавиром», но противоположном по своей идее. Произведение написано в чистом строе для специально подготовленного («хорошо настроенного») для него инструмента. Поначалу автор задумал 45-минутную пьесу, записанную на магнитной ленте, но затем она разрослась до масштабной 384-минутной композиции.

В «Хорошо настроенном фортепиано» автор использует многозвучные комплексы сонорного характера, отдельные тоны которых извлекаются и сменяют друг друга едва заметно, создавая эффект «туманного», иллюзорного, таинственного звучания, внешне кажущегося неизменным. Аккордовый комплекс вибрирует изнутри вследствие постоянного отключения и подключения к общей массе звучания отдельных тонов. Так репетитивная техника соединяется с приемом длительного выдерживания одного и того же музыкального материала. Все высоты подобраны с целью их максимально близкой связи друг с другом: каждая из них входит в обертоновый ряд ключевого тона.

Ряд произведений Янга имеет несколько версий, отличающихся по инструментально-тембровому составу и методам развития музыкального материала или способам реализации авторской концепции. Композитор как бы представ-

³⁹ Ibid. P. 32.

⁴⁰ Ibid. P. 30.

⁴¹ Роберт Муг (1934–2005) — американский инженер, создатель электроакустических инструментов и музыкальных синтезаторов.

ляет разные аспекты одного и того же звучания, меняющего свой тембровый характер в каждой новой версии. Начало этому положила «Композиция 1960 № 10», текст партитуры которой гласит: «Нарисуйте прямую линию и следуйте ей». Янг создал 30 по-разному датированных версий этого перформанса. Столь же многовариантными были сочинения «Черепаша, ее сны и путешествия», «Четыре сна о Китае» и многие другие композиции.

После 1966 года для продуцирования непрерывных звуков и вибрирующего гула в своих сочинениях Янг использовал преимущественно генераторы, настроенные на определенную частоту, или осцилляторы стабильных синусоидальных волн. Янг использовал оригинальные и модифицированные синтезаторы Муга. В 1966 году он написал одну из пьес цикла «Черепаша» — «Map of 49's dream: the two system of eleven sets of galactic intervals Ornamental Lightyears Tracery»⁴². Композиция включает световые и звуковые частоты, как генерируемые (голос, инструмент или осциллятор), так и разностные комбинационные. Премьера сочинения состоялась в мюнхенской галерее Х. Фридриха в 1969 году. В процессе представления слушатели-зрители погрузились в свето-звуковую среду, окружавшую их со всех сторон в течение нескольких часов.

В 1964 году вместе со своей женой Янг завершил проект под названием «Дом сна» или «Дом мечты». Это серия видео-аудио-инсталляций, которые могут существовать несколько лет и занимать большие выставочные площади. Один из «Домов сна» действовал с 1979 по 1985 год и занимал 6-этажное помещение организации «Диа-арт» в Нью-Йорке. «Дом сна» был построен для регулярных концертных выступлений ансамбля «Театр вечной музыки». Янг называл этот дом художественным пространством, в котором «люди могли жить и сочинять музыку»⁴³. Инсталляции создавались из световых установок, расположенных по разработанной М. Зазила схеме. В 1966 году Янг в своей собственной квартире в Нью-Йорке сконструировал звуковоспроизводящую инсталляцию, которая могла «гудеть» круглосуточно, а иногда какой-нибудь звук длился неделями, причем при перемещении по комнате людей характер звучания инсталляции менялся. Янг и его супруга жили и писали музыку в этом «музыкальном доме» и приглашали туда друзей, чтобы увидеть, как ониотреагируют на такую заполненную звуками среду обитания. Композитора увлекала идея физического воздействия вибраций, и в нескольких поздних сочинениях Янг использовал такой уровень громкости звучания, который заставлял вибрировать находящиеся в зале предметы, а с помощью электроники применял низкие частоты, которые воспринимались не слухом, а осязанием.

В начале 1970-х годов Янг вместе со своим ансамблем выступал с концертами в странах Европы, где исполнял свои недавно созданные произведения. С 1970 по 1996 год он и его супруга изучали традиционную индийскую музыку у мастера Пандит Пран Ната, осваивали индийские музыкальные инструменты и особую манеру пения. В произведениях Янга этих лет проникли элементы индийской музыки с ее характерными ладогармоническими, интонационными, ритмическими и композиционными особенностями. В 1971 году Янг стал музыкальным директором Центра кирана.

⁴² Приблизительный перевод — «Схема сна 49-го: две системы из 11-ти рядов галактических интервалов "Орнаментальный рисунок световых лет"».

⁴³ Mertens W. American Minimal Music. P. 27.

В 1990-е годы Янг вернулся к своему юношескому увлечению — джазовой импровизации — и часто выступал в джазовом ансамбле. Под влиянием индийской культуры в манере исполнения Янга произошли значительные изменения: если раньше его импровизации были основаны на 12-тактовом квадрате и занимали около часа, то теперь они приводили к расширению и трансформации формы исходной модели и длились часами. По заказу «Кронос-квартета» Янг написал пьесу «Кронос Кристалла» для струнных инструментов (1990), в которой воплотил идею пульсирующего изнутри звука. В этом сочинении на протяжении долгого времени звучат преимущественно консонантные аккорды, отдельные тоны которых то исчезают, то появляются снова, создавая эффект подвижного остinato.

Новизна концепций Янга и необычное звучание его произведений приводило в замешательство не только публику, но и издателей и владельцев звукозаписывающих студий. С его музыкой слушатели могли познакомиться только на концертах, но после 1970-х годов композитор все меньше и меньше выступал перед публикой. В 1987, 1991 и 1993 годах импровизации и сочинения Янга были записаны и изданы на нескольких дисках. В эти же годы вышли в свет некоторые партитуры и впервые были исполнены ранее не звучавшие произведения Янга. Композитор был удостоен ряда престижных премий от фондов В. Вилсона (1959), Гутгенхайма (1966), Творческих артистов (1971, 1973, 1977), Национального фонда искусств (1976) и «Диа-арт» (1975–1980).

8.5. ДЖОН АДАМС (р. 1947)

Джон Адамс начал карьеру как «пятый минималист»: именно так позиционировала его критика, присоединив к четверке Янг-Райли-Райх-Гласс. Однако, по меткому выражению композитора и критика К. Гэнна, он воспользовался минимализмом как трамплином, а не как «слышимым процессом»⁴⁴. Взяв на вооружение репетитивность, отчетливую пульсацию, тональность или модальность, он вернулся к симфоническому оркестру, классической традиции, «романтической» эмоциональности: «Я хотел найти музыкальный язык, который бы мог передать необходимую мне выразительность, язык, формально и эмоционально намного более податливый, способный к внезапной смене настроения — от блаженства до неистовства. С этим “классический” минимализм, с его целомудренной чистотой и монохромными эмоциональными мирами, справиться не мог»⁴⁵.

Сегодня Джон Адамс занимает в американской музыке то положение, которое, по мнению критиков, до него завоевал только А. Копланд, во многом благодаря способности «сочетать интеллектуальную строгость и популистскую прямолинейность» в тех пропорциях, которые «позволяют быть востребованным

⁴⁴ Gann K. American Music in the Twentieth Century. Belmont, 1997. P. 229.

⁴⁵ John Adams Reflects on His Career: Interview by Thomas May // The John Adams Reader. Essential writings on an American Composer / Ed. by Th. May. New Jersey, 2006. P. 22. Адамс также замечает, что на эмоциональном уровне сочинения Райха и Гласса 1970-х поразили его зависимостью от некой «теории аффектов». «Семена этой новой “теории аффектов”, — говорит Адамс, — в неоклассицизме Стравинского. Думаю, Стравинский несет такую же ответственность за минималистскую революцию, как искусство барабанного боя в Гане и индийские раги» (ibid).

всеми слушателями»⁴⁶. Адамс принадлежит к типу художников синтезирующих, замыкающих традицию, «собирающих камни». В том числе и поэтому его отношения со временем, в которое ему выпало быть композитором, представляются столь гармоничными. Он ощущает и подчеркивает свою миссию — композитора, который творит в конце первого столетия существования подлинно американской музыкальной традиции. Наследуя этой традиции, он выстраивает мосты и арки к персонажам и явлениям американской истории. Очевидный, опознаваемый на слух «американизм» музыки Адамса, однако, органично сочетается с не менее мощным и значимым для него влиянием европейской традиции. Адамсу не чужд экспериментальный дух, однако новации он ставит никак не выше необходимого ему контакта с широкой аудиторией. Он не мог бы довольствоваться участием непризнанного пионера-одиночки: напротив, скорее он готов делать шаг навстречу слушателю.

Оркестр для Адамса — естественное средство выразительности, его среда обитания, в которой он легко сопрягает позднеромантический состав с инструментами из сферы джаза, рок- и поп-музыки. Любовь Адамса к большому оркестру подпитывает вторая сфера его деятельности — дирижирование.

Джон Адамс родился в Вустере (штат Массачусетс). Учился игре на кларнете у отца и у кларнетиста Бостонского симфонического оркестра Ф. Вискулиа. Отец — первый учитель музыки, играл вместе с ним в духовых оркестрах, марширующих по улицам новоанглийского городка, — это сюжеты, общие для биографий Дж. Адамса и Ч. Айвза. Уроки теории и композиции Адамс брал с десяти лет. К четырнадцати годам он приобрел опыт дирижирования местным оркестром, в котором играл вместе с отцом; этот же оркестр исполнил его первое произведение. В Гарвардском университете (1965–1972) он учился композиции у Л. Кёрчнера, а также у Э. Кима, Р. Сешнса, Г. Шапино и Д. дель Тредичи. В 1969 году Адамс получил степень бакалавра, в 1971 — мастера. Иногда он выступал в качестве кларнетиста с Бостонским симфоническим оркестром.

Адамс искал альтернативу университетскому обучению, сосредоточенному преимущественно на серийной технике. Сильное впечатление на него произвела подаренная родителями книга Дж. Кейджа «Тишина». В Гарварде же Адамс слышал «In C» Т. Райли. Окончательно он обратился в минимализм в 1974 году, прослушав в исполнении С. Райха и его ансамбля «Drumming», стиль которого он определил как «ведро чистой родниковой воды, выплеснутое в утрюмое и напыщенное лицо серьезной музыки»⁴⁷.

В 1971 году Адамс переехал в Сан-Франциско, где он живет по сей день. На Западное Побережье студент Гарварда отправился потому, что атмосфера там была более раскрепощенной (так же в свое время поступил Райх). Ему удалось получить преподавательскую работу в консерватории Сан-Франциско (1972–1982), а студенческий ансамбль новой музыки, которым он руководил, стал для него творческой лабораторией. С Симфоническим оркестром Сан-Франциско, в котором он с 1978 года был консультантом по современной музыке, вместе с музыкальным руководителем оркестра Эдо де Ваартом организовав серию концертов «Новая и необычная музыка», связана вся карьера Адамса. Одним из самых

⁴⁶ Kosman J. Voice of America // San Francisco Chronicle. 2003. May 18. P. 14. Также в кн.: The John Adams Reader. P. 60.

⁴⁷ Цит. по: Gann K. American Music in the Twentieth Century. P. 229.

больших даров Калифорнии Адамс считает «интенсивность и подлинность латиноамериканского искусства и культуры»⁴⁸, что нашло отражение в его оратории «El Niño».

Сочинением, которое Адамс обозначил как свой «opus № 1», стала трехчастная 22-минутная композиция для фортепиано «Фригийские врата» (1977)⁴⁹. Адамс определяет значение «Фригийских врат» как первого внятного высказывания на новообретенном языке: это демонстрация его подхода к минималистской технике, доказательство тому, что с самого начала он искал способ обогатить заложенную в нем стилевую прямолинейность: «“Фригийские врата” — это 22-минутное путешествие по половине квинтового круга... Структура — в форме модулирующей прямоугольной волны, одним полюсом которой является лидийский лад, другим — фригийский. По ходу пьесы периоды звучания лидийского лада постепенно сокращаются, фригийского — удлиняются. [...] “Врата” (“gates”) — термин, заимствованный из электроники; это моменты внезапной ладовой смены. В этой музыке есть “лад” (“mode”), но нет “модуляции”. Для меня “Фригийские врата” интересны топографией своих форм и разнообразием фортепианных идей, многие из которых напоминают пульсацию волновых форм»⁵⁰.

«Фригийские врата» являют также пример типичного для Адамса слияния традиций. В композиции временами проявляются черты рахманиновского фортепианного стиля, что вполне вписывается в общую тему ностальгии Адамса по искусству рубежа XIX–XX веков.

«Фригийские врата» и следующее сочинение — «Shaker Loops» (1983) принесли Адамсу известность. Композитор дает своим произведениям названия, ставящие нелегкую задачу не только перед переводчиком, но и перед англоязычным интерпретатором. Игра слов и смыслов в случае «Shaker Loops» включает технику «петель» («loops»), разработанную в магнитофонных песнях Райли и Райха, музыкальный термин «to shake» (трель или тремоло) и воспоминание о детстве композитора, проведенном недалеко от колонии шейкеров, «видение этих душ (в остальном набожных и работающих), захваченных экстатическим неистовством танца»⁵¹.

Музыкальная идея этого сочинения, сначала воплощенная в струнном квартете «Создатель волн», затем была реализована в струнном Септете (1978), набрав необходимую звуковую массу, а в 1983 году — в версии для струнного оркестра, обретя еще большую плотность. Как очевидно из названия квартета, интерес к форме волны присутствует и здесь, объединяясь с репетитивностью.

«Shaker Loops» еще более ясно демонстрируют использование Адамсом минималистской техники как «трамплина»: он трактует непрерывный пульс как звуковой фундамент, как условие, обеспечивающее исходную упругость формы, однако отказывается от поступенного, длительного разветвления некой конструктивной идеи, от почти научного экспериментального интереса, который, как говорится в приведенной выше цитате, был обречен на «эмоциональную моно-

⁴⁸ Цит. по: Steinberg M. A Nativty for a New Century // John Adams. El Niño. Libretto. P. 16. Также в кн.: The John Adams Reader. P. 174.

⁴⁹ Ее спутница, миниатюрная пьеса «Китайские врата» (1977) использует те же принципы в упрощении; она написана для юных пианистов.

⁵⁰ John Adams on Phrygian Gates and China Gates // www.earbox.com/W-phrygiangates.html.

⁵¹ John Adams on Shaker Loops // www.earbox.com/W-shakerloops.html.

хромность». Задав пульс и используя репетитивность, Адамс выстраивает многонаселенное, рельефное, иерархичное музыкальное пространство. Здесь созданы условия для сколь угодно разнообразных музыкальных сюжетов, для появления (одновременно внезапного и закономерного) тем-героев и мотивов-ассоциаций, музыкальных фигур и жестов, отсылающих к музыке европейской, неевропейской и американской.

Из минималистской эстетики, вероятно, Адамс мог заимствовать и убеждение в ценности чувственной красоты звука. В полной мере это качество раскрывается в «Учении о гармонии» (1984–1985), написанном для оркестра Сан-Франциско. «Учение о гармонии» принесло Адамсу всеамериканскую известность, утвердив его репутацию как композитора, создающего партитуры на «доступном» языке. Имидж «доступности» сложных по структуре произведений создается прежде всего возвращением композитора к тональности или модальности.

«Учение о гармонии» — первое, но не последнее сочинение, в котором Адамс выясняет отношения с А. Шёнбергом. Л. Кёрчнер унаследовал от своего учителя Шёнберга и передал своему ученику Адамсу в высшей степени серьезное отношение к искусству и критический подход к классическому наследию. Адамса привлекает Шёнберг-мастер и Шёнберг-человек, но к его роли «верховного жреца»⁵² в искусстве XX века он относится отрицательно. И обвиняет додекафонию в том, что современный слушатель отвернулся от классической музыки: «Что-то чрезвычайно мощное было потеряно с уходом композиторов от тональной гармонии и регулярного пульса. В том числе, была потеряна аудитория»⁵³.

В избранный им гармонический стиль Адамс верит как в осознанную необходимость: рискуя высказать спорную точку зрения, он утверждает, что наш отклик на тональную гармонию не столько культурный, сколько генетический. Сочинение, для которого Адамс взял название шёнберговского труда, стало для него «погружением в ту гармонию, к которой нам не велено было даже притрагиваться»⁵⁴, сопряжением минималистской техники с гармоническим языком и экспрессией позднего романтизма (Адамс упоминает Г. Малера, Я. Сибелиуса, К. Дебюсси и «Песни Гурре» А. Шёнберга).

После минималистского «райховского» начала I части, где сочетаются несколько слоев, идущих как будто на разных скоростях, и сверкают металлом ударные и духовые, средний раздел открывается широким романтическим жестом, открыто чувственной мелодией. Таким же романтическим оазисом в масштабе всей композиции является II часть, «Рана Амфортаса». «Вагнеровское» название автор объясняет увлечением К. Юнгом и его анализом характера Амфортаса; в качестве же стилистического ориентира называет Десятую симфонию Г. Малера. Название III части, «Мейстер Экхарт и Кваки» — еще один пример словесных и смысловых игр: прозвище родившейся в 1984 году дочери Адамса дано символическому образу ребенка, который нашептывает секреты красоты средневековому мистiku Мейстеру Экхарту. Третья часть «Учения о гармонии» — колыбельная, «примечание к финалу Четвертой симфонии Малера, где не-

⁵² John Adams on Harmonielehre // <http://www.earbox.com/W-harmonielehre.html>.

⁵³ Цит. по: Steinberg M. Nixon in China // The John Adams Reader. P. 113.

⁵⁴ Цит. по: Ross A. The Harmonist // The New Yorker. 2001. January 8. P. 44. Также в кн.: The John Adams Reader. P. 37.

винный ребенок говорит о небесах»⁵⁵. Здесь формируется тембровый комплекс, которым позже Адамс воспользовался для воплощения образа «чуда» в Рождественской оратории «El Niño»: пикколо, челеста, батарея ударных, арфа, ксилофон, вибрафоны, маримбы. Он связан как с финалом малеровской симфонии, так и со «звонным» саундом знаменитых композиций Райха («Tehillim», «Музыка для ударных инструментов, голосов и органа»).

В 1983 году режиссер П. Селларс⁵⁶ обратился к Адамсу с предложением написать оперу на сюжет о пятидневном визите Р. Никсона в Китай и встрече с Мао Цзэдуном в 1972 году. Адамс приступил к работе в 1985 году; через два года опера «Никсон в Китае» была закончена. После премьеры в Хьюстоне в 1987 году (в постановке Селларса с хореографией М. Морриса), опера исполнялась в течение нескольких лет более 70-ти раз, была записана на телевидении и получила награды Эмми и Грэмми; журнал «Time» назвал запись оперы на фирме Nonesuch в числе десяти самых важных записей десятилетия.

Говоря о фигуре Никсона в опере, Адамс декларирует: «Мой Никсон — это не исторический Ричард Никсон, это любой президент. Я трактую его как архетип американского главы государства [...]. Я использую термин “архетип”, потому что опера, чтобы достичь успеха, должна функционировать на мифологическом уровне. [...] Но для меня, как современного американца, мифы — это не король Лир или Одиссей, но исторические фигуры и события [...] часто раздутые масс-медиа до мифологических масштабов»⁵⁷.

Идея «Никсона», очевидно, возникла не без влияния опер Гласса. Давно ожидаемая опера на сюжет из американской истории поразила публику и критику выбором совсем недавних событий. Задача, поставленная перед собой авторами, была рискованной и заманчивой: вывести в опере политиков, которых все потенциальные слушатели и зрители премьеры видели на экранах телевизоров и страницах газет и помнили до мелочей их внешность, манеры, речь.

В постановке Селларса был, казалось бы, достигнут эффект документального кино: максимальное сходство солистов с портретами политиков, особенно Никсона и госсекретаря США Г. Кисинджера; тщательный подбор костюмов; сцены точно выстроены по фотографиям и кадрам телесъемки — приземление президентского самолета, рукопожатие Никсона и премьер-министра Китая Чжоу Эньлая, сцена в кабинете Мао.

Однако режиссер отрицал «реализм» сценического решения, заявляя, что на самом деле стилизовал постановку в духе Пекинской оперы: остранение было достигнуто с помощью жанра, далекого от документальности, реализма и современности. Аналогичным способом остранения было рифмованное (по требова-

⁵⁵ Strickland E. John Adams // Strickland E. American Composers: Dialogues on Contemporary Music. Bloomington; Indianapolis, 1991. P. 191.

⁵⁶ Питер Селларс (р. 1957) заслужил репутацию одного из самых экстравагантных современных режиссеров. Студентом Гарварда он поставил «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера для театра марионеток и «Антония и Клеопатру» У. Шекспира в университетском бассейне; среди более чем ста его спектаклей, поставленных в театрах и на фестивалях США и Европы (в том числе, на Зальцбургском), большую известность получила серия моцартовских опер: «Свадьба Фигаро», действие которой разыгрывалось в небоскребе; «Дон Жуан» в испанском квартале Нью-Йорка и «Так поступают все» в американском городке эпохи Рейгана, в кафе ветерана вьетнамской войны Альфонсо. Селларс — апологет современной оперы. Он поставил оперы О. Мессиана, П. Хиндемита, Д. Лигети, Саарьяхо, стал инспиратором и соавтором всех театральных проектов Адамса.

⁵⁷ Strickland E. John Adams. P. 185.

нию Адамса) либретто оперы, созданное поэтессой Э. Гудмен, и традиционная оперная модель: с ариями, ансамблями и хорами, с солистами, поющими обычными оперными голосами под аккомпанемент оркестра.

Эта модель позволила либреттисту и композитору создать оперный текст, в котором мгновенно совершается переход от комедии к трагедии, от пародии к абсолютной серьезности тона, от дипломатического протокола к метафизике. Это качество оперы ярко демонстрирует виртуозная ансамблевая сцена в кабинете Мао Цзэдуна (I акт, 2-я сцена), в которой Адамс, следуя зигзагам переговоров, подтекстовывает вокальную речь героев то пританцовывающими мотивами саксофонов, то по-вагнеровски многозначительными репликами всего оркестра.

При главенстве узнаваемого адамсовского стиля — прочного эклектичного сплава, в котором поздний романтизм естественно пересекается с минимализмом, джазом и поп-музыкой, — в партитуру инкрустированы остроумные ссылки на оперные формы и каноны, на оперный репертуар от XVII до XX века: это балетный дивертисмент в центре оперы, три секретарши Мао, напоминающие трех дам из «Волшебной флейты» В. А. Моцарта, колоратура жены Мао (квазицитата арии Бабы Турчанки из «Похождений повесы» И. Стравинского), «закадровый» голос Никсона, напоминающий зов Куинта в «Повороте винта» Б. Бриттена.

Разнообразие вокальных номеров — сольных и ансамблевых — ложится на мощный оркестровый фундамент, плотную пульсирующую материю. Пласты ритмических остинато создают близкий рок-музыке мощный пульс, в который втягиваются сложные ансамблевые или ариозные эпизоды. Это американский минимализм, пропущенный через голландский опыт Луи Андриссена и его коллег: в оркестре Адамса, состоящем всего из 34-х музыкантов, саксофоны и синтезаторы создают тот «кричащий» тембр, который ввели в употребление голландские ансамбли медных духовых, начиная с ансамбля «Volharding». В решении многих эпизодов очевидно также признание в любви к американской танцевальной и бытовой музыке — фокстротам, маршам и биг-бэндам. Эту тему Адамс продолжит в «Пугающих симметриях» (1988).

Вторую оперу Адамса, созданную в 1989–1991 годы, отделял от представленных в ней событий еще меньший промежуток времени. Сюжетом оперы «Смерть Клингхоффера» стала трагедия, происшедшая в 1985 году: группа палестинских террористов захватила итальянский лайнер, совершавший круиз; погиб один из пассажиров. Премьера оперы состоялась в Брюсселе в марте 1991 года во время войны в Персидском заливе. Спектакль Селларса с хореографией Морриса прошел также в Лионе, Вене, Бруклине и Сан-Франциско, сопровождаемый острыми дискуссиями и даже пикетами.

«Смерть Клингхоффера» демонстрирует движение Адамса в сторону ораториальности. Как сразу же констатировали критики, это скорее пассионы: хоры отмечают границы сцен — комментируя происходящее, как хор античной трагедии, помещая актуальные события во вневременной контекст. Это «Хор океана», «Хор ночи», «Хор Агари», «Хор пустыни», «Хор дня». Отметим «Хор Агари»: его текст — это свободный пересказ главы 21-й Книги Бытия, включенной (как и тексты нескольких других глав) в «Пещеру» Райха. Совпадение дат таково (Райх работал над «Пещерой» в 1990–1993 годах), что фрагменты, возможно, сочинялись одновременно.

В 1990-е годы Адамс работает в интенсивном графике как композитор (выполняя многочисленные заказы) и как дирижер (выступая с крупными оркест-

рами и руководя фестивалями). Кроме своих сочинений он включает в программы фестивалей и концертов музыку Я. Сибелиуса, И. Стравинского, Ч. Айвза, А. Копланда, С. Райха, Ф. Гласса, Ф. Заппы.

Под влиянием фундаментального труда Н. Слонимского «Тезаурус ладов и мелодических рисунков»⁵⁸ в сочинениях Адамса 1990-х годов — в том числе, в Камерной симфонии (1992) и Скрипичном концерте (1993) — усиливается роль модальности. Свою признательность автору «Тезауруса», с которым Адамс был знаком, он выразил в оркестровом сочинении «Slonimsky's Earbox»⁵⁹ (1996).

В *Камерной симфонии* Адамс вновь вступает в диалог с Шёнбергом — более тесный, чем в «Учении о гармонии», хотя не лишенный иронии: замысел сочинения родился в момент, когда композитор изучал партитуру шёнберговской симфонии под звуки мультфильмов 1950-х, которые в соседней комнате смотрел его семилетний сын. Адамс пишет: «Гиперактивные, одновременно агрессивные и акробатические саундтреки мультфильмов смешались в моем сознании с музыкой Шёнберга, самой по себе гиперактивной, акробатической и в немалой степени агрессивной, и я внезапно понял, как много общего у этих двух традиций»⁶⁰.

Шёнберговская модель помогла Адамсу объединить массивное оркестровое звучание своих опусов предшествующего периода, написанных крупным мазком, с «прозрачностью и мобильностью камерного сочинения»⁶¹. Полифоническая активность партитуры не имеет аналогов у Адамса: пятнадцать инструментов (шёнберговский состав с включением синтезатора, ударных, трубы и тромбона) ведут множество самостоятельных линий и пластов.

Кроме Шёнберга в Камерной симфонии явственно присутствие Стравинского: двойные ноты скрипки в I части отсылают к «Сказке о солдате», нисходящие гаммы кларнетов и фаготов во II — к Октетту. Адамс говорит также о влиянии Мийо и Хиндемита.

Обостренный интерес к линейности, к мелодии достигает кульминации в Скрипичном концерте, который автор рассматривает как пример «гипермелодии» или «бесконечной мелодии» солирующей скрипки, разворачивающейся на протяжении всех трех частей.

Фортепианный концерт «Записи века» (1996) стал приношением К. Нэнкэрроу и его «Этюдам для механического пианино», а также хитроумным фортепианным механизмам 1920-х годов, но в первую очередь — трем фортепианным концертам в джазовом духе: Дж. Гершвина, А. Копланда и М. Равеля.

Третье музыкально-театральное произведение Адамса — «Я смотрел на потолок и увидел небо» (1995) — роднит с двумя предыдущими лишь злободневность сюжета. Жанр сочинения — «пьеса с песнями». Сюжет — история семи молодых американцев разных этносов, которые пережили разрушительное Норфриджское землетрясение в Лос-Анджелесе в 1994 году. На тексты Дж. Джордан Адамс написал 25 песен с элементами госпела, баллады, рэпа и фанки и аккомпанементом рок-ансамбля.

⁵⁸ Slonimsky N. Thesaurus of Scales and Melodic Patterns. New York, 1947.

⁵⁹ Еще одно труднопереводимое название. Значение слова «earbox» находится на пересечении значений «музыкальный ящик», «музыкальный аппарат», «ушная раковина». Вероятно, наиболее точным по смыслу вариантом в данном случае будет «Слух Слонимского». Адамс считает «earbox» достоянием самого Николая Слонимского — неутомимого создателя собственных новых слов.

⁶⁰ John Adams on the Chamber Symphony // <http://www.earbox.com/W-chambersymphony.html>.

⁶¹ Ibid.

Вступление в XXI век Адамс отметил сочинением «*El Niño*»⁶² (2000) — рождественской оратории на библейские тексты и испанские стихи — от средневековых до современных. В американской музыке «*El Niño*» — одно из редких произведений на духовную тему; в контексте западной музыки — первое масштабное произведение крупного композитора XX века в жанре рождественской оратории. В «*El Niño*» давнее тяготение Адамса к мифу нашло наиболее полное выражение.

Адамс ориентируется в оратории прежде всего на «Мессию» Г. Ф. Генделя. В отношении выбора и компоновки текстов либретто Адамс и Селларс опирались также на модели баховских «Страстей» и «Рождественской оратории» (где соединяются тексты разного происхождения) и «Военного реквиема» Б. Бриттена (где соединяются также разные языки). Однако соотношение текстов и языков в «*El Niño*» иное. В число канонических текстов входят фрагменты Евангелий от Матфея и от Луки, а также книг Исаяи и Аггея из Ветхого завета. Кроме этого, в либретто включены апокрифы Нового завета, тексты средневековой мистерии и рождественской проповеди Мартина Лютера. Все эти тексты даны на английском, как и средневековое анонимное светское стихотворение. Другой язык оратории — испанский. На нем звучат стихи латиноамериканских поэтов XVII и XX веков, духовные и светские.

Двухчастная композиция «*El Niño*» ближе композиции баховских пассионов. Обе части открываются и закрываются хоровыми номерами. Оркестр в туттийных фрагментах впечатляет роскошным мощным звуком (оркестровых фрагментов в «*El Niño*» три; во всех воплощается один и тот же образ: экстатический восторг от приближения сверхъестественной силы) и мгновенно истончается до эфемерных тембровых сочетаний, поражая контрастами грандиозного и камерного. Так, на границе №№ 1 и 2 могучее крещендо обрывается тихим звоном гитары, символизирующей здесь и народную испанскую (латиноамериканскую) музыку, и старинные лютни и теорбы.

В «*El Niño*» нет закрепления голосов за партиями персонажей. Как в баховских пассионах, «мадригальные» номера (на испанском), исполняющиеся «безымянными» сопрано, альтом и басом, комментируют повествование (на английском), где сопрано поет партию Марии, бас — Иосифа, Ирода и Господа Бога. Контраст вокальных стилей между испанскими и английскими номерами выдерживается на протяжении всей оратории.

В число солистов «*El Niño*» входят три контратенора — участники «Театра голосов» П. Хиллиера. Им отданы партии архангела Гавриила (трио) и волхвов (соло). Как и Райх, отсылающий в «Пословице» и «Пещере» к Перотину, Адамс создает образ средневекового пения — раннего органума или фобурдона. В «*El Niño*» есть примеры барочной музыкальной символики и звукописи: «глориальный» D-dur; трезвучия, символизирующие Святую Троицу; божественная сила, явленная в мощных аккордах и широких интервалах.

Селларс создал мультимедийную постановку, в которой кроме солистов и хора участвуют мимы-танцовщики; действие разыгрывается на фоне фильма: в нем история Рождества проецируется на современную Калифорнию, образы Марии, Иосифа, младенца-Христа — на юную латиноамериканскую пару и их ребенка, волхвов — на бездомных бродяг, обитающих в пустыне между аэродро-

⁶² *El Niño* (исп.) — «дитя», «младенец», «мальчик».

мом и побережьем. Мировая премьера оратории прошла в Париже в декабре 2000 года, американская премьера состоялась в Сан-Франциско в 2001 году.

Следующим произведением Адамса для музыкального театра стала опера «Доктор Атомный» (2005). Ее главным персонажем является американский физик Роберт Оппенгеймер, руководитель «манхэттенского проекта», в ходе которого была создана первая атомная бомба, а основное действие происходит на испытательном полигоне в Лос-Аламосе (штат Нью-Мексико) в последнюю ночь перед секретным испытанием бомбы 16 июля 1945 года. Опера, написанная вновь на либретто Селларса, возвратила Адамса к американскому мифу XX века.

Выход в мифологическую плоскость в «Докторе Атомном» определяет сам феномен атомной бомбы, который Адамс и Селларс считают одним из центральных мифов XX века, и при этом рожденным в США: «Атомная бомба — конечный архетип, конечная, вечно маячащая вдали угроза. Помню, в детстве, [...] живя в самой что ни на есть безопасной идиллической деревне в Нью-Гэмпшире, я однажды иду спать, мать целует меня и выключает свет. Я слышу звук реактивного самолета высоко в небе и прихожу в панику, потому что думаю, что это русские летят нас бомбить. [...] Атомная бомба стала чертой, отчеркивающей новую эпоху человеческой истории, когда человек как биологический вид перестал двигаться вместе с остальными тварями божьими, [...] но внезапно приобрел возможность разрушить родное гнездо, в буквальном смысле разрушить планету»⁶³.

Селларс говорит об атомной истории в категориях борьбы света и тьмы и ставит «Доктора Атомного» в ряд с самым известным оперным образом конца мира: «Это “Гибель богов” нашего поколения, с нашей скоростью, с нашими моментами напряжения, нашей нервной энергией, но ничто не является метафорой, все — реальность»⁶⁴.

Тень атомной бомбы появляется в музыкальном театре США не впервые. Финальную сцену «Эйнштейна на пляже» Ф. Гласса можно интерпретировать как ядерный холокост (взрывная волна от звука амплифицированных инструментов, ровный пульс и истерический отсчет цифр). Вторая из «Трех притч» (1998–2002) С. Райха и Б. Коро, повествующая об испытаниях атомной бомбы на Тихом океане, включает обратный отсчет как постоянный элемент музыкальной структуры.

В «Докторе Атомном» обратный отсчет начинается в 3-й сцене II акта и идет сорок минут (вместо реальных двадцати). Ожидание взрыва длится на протяжении всей оперы. Когда в первой сцене Оппенгеймер читает список потенциальных целей бомбежки в Японии, оркестровый аккорд, в котором сталкиваются увеличенное и два мажорных трезвучия, звучит как прорицание неизбежной трагедии; он возвратится в конце оперы. Однако собственно взрыва в опере нет: «Еще до самой первой ноты Адамс знал, что любая попытка живописать в музыке атомный взрыв в конце концов окажется клише. Его решение изобретательно и находчиво. Когда приходит момент, и в ушах у вас, кажется, уже звучит оркестровая канонада, все внезапно стихает, и мы переживаем детонацию как будто находимся... в Лос-Аламосе. Музыка странная — утонченная, рассредоточенная...

⁶³ Из выступления Адамса на пресс-конференции перед премьерой оперы. Цит. по: Ross A. Countdown // The New Yorker. 2005. October 3. P. 64.

⁶⁴ Ibid. P. 62.

Вы ощущаете разряды в атмосфере, чувствуете, как меняется мир. Слышен мягкий голос японской женщины. Мы знаем, что случится дальше»⁶⁵.

Задача звукового воплощения научно-технического прорыва, осуществленного учеными манхэттенского проекта, заставляет Адамса вспомнить в партитуре «Доктора Атомного» первые опыты в области электронной музыки, которые происходили как раз в 1940-е годы, саундтреки к научно-фантастическим фильмам и музыку Э. Вареза, прежде всего — «Ионизацию» и «Электронную поэму».

За «Доктором Атомным» последовало сочинение, никак не связанное с актуальными сюжетами американской истории. Это опера «Цветущее дерево» (2006) по древнеиндийской сказке — современная версия «Волшебной флейты», посвященная году Моцарта.

Джон Адамс, отметивший в 2007 году свое шестидесятилетие, воспринимается сегодня как один из ведущих американских композиторов. Созданный им и Питером Селларсом тип музыкального театра доказал свою жизнеспособность; сплав в его творчестве традиций американской и европейской музыкальных культур, высоколобого интеллектуализма и доступных самой широкой аудитории звуковых красот и мощной энергии ритма, обеспечил ему признание, которое в современном мире редко выпадает на долю «серьезного» композитора.

⁶⁵ *Tommasini A.* Countdown to the Eve of Destruction // *New York Times*. 2005. October 3.

ГЛАВА IX. ПОСТМОДЕРНИЗМ

В музыкальной культуре США второй половины XX века произошли значительные перемены. В противовес доминирующим «Великой традиции» и модернизму как основным векторам культуры США первой половины XX века появилось множество авторских философско-эстетических концепций и разнообразных художественно-стилевых тенденций, объединяемых понятием «постмодернизм». Впервые этот термин появился в статьях и книгах В. Томсона¹, затем — в работах У. Хичкока, который пользовался выражением «плюралистический постмодернизм»², и Р. Тарускина³, определившего постмодернизм как смешение стилей и жанров в своеобразном «плавильном котле» второй половины XX века.

Одним из проявлений постмодернизма в музыке США стал неоромантизм, возникший в 1970-е годы почти параллельно с минимализмом. Представители неоромантизма отвергали идеи и принципы авангарда, отдавая предпочтение художественной простоте. Среди композиторов, принадлежавших этому направлению, — Д. дель Тредичи, Дж. Крам, Дж. Рокберг, Л. Фосс, Дж. Левинсон, Дж. Дракман, Дж. Швортнер, У. Олбрайт, Дж. Харбисон, У. Кей, У. Болком и другие. Их творческие концепции строились на основе традиций музыки прошлого, прежде всего Г. Малера, Р. Штрауса и других. Однако американские неоромантики обращались и к современным техникам композиции, таким как полистилистика, связанная с сочетанием нескольких стилевых моделей в одном произведении «в контрастном или взаимодополняющем соотношении»⁴, коллаж, сонорика.

Тредичи и Дракман впервые начали использовать термин неоромантизм в своих статьях и устных выступлениях⁵. Однако в научных исследованиях конца XX века наряду с неоромантизмом утвердилось и понятие «новая эклектика». Впервые оно встречается в работах по современной архитектуре⁶ и выражает «намеренное сочетание разных исторических элементов»⁷. Карлхайнц Штокхаузен сформулировал идею новой эклектики как феномена «мировой музыки» (нем. *Weltmusik*). Композитор считал, что новая эклектика, основанная на соединении различных стилевых традиций, расширяет и обогащает мир музыкального искусства. Принимая участие в Дармштадтских курсах, американские композиторы познакомились с концепцией Штокхаузена и по-своему воплотили ее в своем творчестве. Оба понятия — неоромантизма и новой эклектики повсеместно встречаются в исследованиях по американской музыке конца XX века⁸.

¹ Thomson V. *Modernism Today*. New York, 1967. P. 195–198.

² Hitchcock W. *Music in the United States*. 4th ed. New Jersey, 2000. P. 332.

³ Taruskin R. *Music in the Western World. A History in Documents*. Belmont, 2008. P. 501.

⁴ Чигарева Е. Полистилистика // Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С. 431.

⁵ См. об этом: Taruskin R. *Music in the Western World*. P. 504–509; Hitchcock W. *Music in the United States*. P. 339–344.

⁶ См. об этом: Постмодернизм. Энциклопедия / Ред.-сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск, 2001. С. 601.

⁷ Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции. С. 26.

⁸ См. об этом: Strickland E. *American Composers. Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington, 1991; Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. New York, 1997; Griffiths P. *Modern Music*. New York, 1994.

9.1. ДЖОРДЖ КРАМ (р. 1929)

В американской музыке второй половины XX века ярким представителем неоромантизма или новой эклектики является Джордж Крам. К. Гэнн называет его «композитором, соединившим в своем творчестве различные тенденции национальной музыки от Э. Макдоуэлла до Р. Харриса вместе с европейскими стилями начала XX века»⁹. Е. Стрикленд отмечает, что в музыке Крама представлен широкий диапазон стилей: композитор обращается к рождественским кэрол и средневековым органумам, модальности и атональности, приемам баховского контрапункта и тембровым находкам музыки XX века¹⁰. Крам развивает принципы цитирования, полистилистики и коллажа, характерные для музыки США в целом. Благодаря этим техникам Крам находит новые смысловые связи между музыкой прошлого и настоящего. Вместе с тем Крам пользуется всем арсеналом современной музыки, включая додекафонию, сонорику, стереофонию и другие композиционные средства, получившие развитие в музыке XX века. Он продолжает традицию жанра «Музыка для...», представленного в творчестве Б. Бартока, П. Хиндемита, Э. Вареза, Дж. Кейджа и других.

Джордж Крам родился в Чарлстоне (штат Западная Вирджиния) — историческом центре негритянской культуры, с которой он был хорошо знаком. Музыкальное образование юноша получил в колледже Чарлстона, в Университете Мичигана в Энн-Арборе (класс Р. Л. Финни) и в Высшей школе музыки в Берлине (класс Б. Блахера). Будучи студентом университета, Крам увлекался и классическим искусством, и ритуалами индейцев Северной Америки, и афроамериканской музыкой, и поэзией Ф. Г. Лорки, на тексты которого он создал ряд произведений. В юности Крам проявил интерес к мистицизму и символизму, что получило отражение в его сочинениях.

С 1959 по 1964 год Крам преподавал в Университете Колорадо, где познакомился с будущим исполнителем своих фортепианных пьес — пианистом Д. Бургом. Там же зародились идеи некоторых музыкальных проектов Крама. По сей день в Университете Колорадо проходят его авторские концерты. В 1965–1995 годах Крам был главой композиторского факультета Пенсильванского университета в Филадельфии. Его учениками были: Дж. Рис (р. 1950), ставший деканом композиторского факультета Пенсильванского университета после ухода Крама на пенсию, Дж. Левинсон (р. 1951), также учившийся и у О. Мессиана, Т. Уитман (р. 1960) и многие другие. В настоящее время Крам — почетный профессор этого университета. Ежегодно он проводит мастер-классы, принимает участие в международных фестивалях, проходящих в США, Европе, Африке и Азии. В 1993 и 1997 годах в Москве и Петербурге были организованы фестивали музыки Крама, во время которых композитор проводил мастер-классы для студентов столичных консерваторий. В 2006 году состоялся московский фестиваль «Джордж Крам, его ученики и единомышленники».

Ранние произведения Крама — Соната для виолончели соло (1955), Вариации для симфонического оркестра (1959) на двенадцатитоновую тему, Пять пьес для фортепиано (1962) — были пробой пера, но они принесли успех молодому автору. Уже в Пяти пьесах для фортепиано проявились черты стиля Крама, его

⁹ Gann K. American Music in the Twentieth Century. P. 222.

¹⁰ Strickland E. American Composers. Dialogues on Contemporary Music. P. 160.

интерес к тембровым эффектам и необычным исполнительским техникам игры на фортепиано.

Музыка Крама тесно связана с художественными традициями прошлого. Прежде всего, он обращается к новациям и открытиям Ч. Айвза начала XX века, получившим развитие в творчестве как американских, так и европейских композиторов. Крам цитировал музыку не самого Ч. Айвза, но его любимых композиторов — И. С. Баха и Л. ван Бетховена. Так, в музыкальную ткань пьесы № 11 из цикла «Макрокосмос II» он включил фрагмент из фортепианной сонаты Бетховена ор. 106.

Крам пишет преимущественно камерную музыку¹¹ за исключением трех композиций для оркестра¹². Тематически связанные сочинения он объединяет в циклы¹³. Названия ряда опусов Крама были навеяны произведениями У. Уитмена, Ф. Г. Лорки, Ю. О'Нила, Т. Вулфа и других. Так, камерный ансамбль «Идиллии для незаконнорожденных» Крама перекликается с пьесой «Луна для незаконнорожденных» Ю. О'Нила, «Эхо времени и реки» — с романом «О Времени и Реке» Т. Вулфа. Сам композитор отмечал, что его ранние пьесы «Ночная музыка» для камерного оркестра и «Ночь четырех лун» возникли под впечатлением от Седьмой симфонии Г. Малера и сочинений Б. Бартока (ноктюрнов из его симфонических произведений и одной из пьес фортепианной сюиты «На вольном воздухе»)¹⁴.

В одном из интервью Крам признался: «Самое большое влияние на мою музыку оказал Барток, которого я называл одним из ярких колористов в том понимании и направлении, которое идет от Дебюсси»¹⁵. Крам восхищался «Микрокосмосом» Б. Бартока, фортепианными прелюдиями и оркестровой Прелюдией к «Послеполуденному отдыху фавна» К. Дебюсси. В пьесе «Идиллии для незаконнорожденных» он цитировал фрагмент из пьесы К. Дебюсси «Сиринкс». Кроме того, Крам был хорошо знаком с музыкой Г. Малера. Особенно близки ему были Четвертая симфония и «Песнь о земле». Аллюзия на тему из вокального цикла «Песни об умерших детях» слышна в пьесе «Ночь четырех лун». Под

¹¹ «Четыре книги Мадригалов» на стихи Г. Лорки для сопрано и камерного ансамбля (1965–1969), «Песни, бурдоны и рефрены смерти» на стихи Г. Лорки для баритона и камерного ансамбля (1968), «Ночь четырех лун» (1969), «Древние голоса детей» (1970), «Голос кита» для флейты, виолончели и фортепиано (1971), *Lux aeterna* для пяти исполнителей в масках (1971), «Видение» на стихи У. Уитмена для сопрано и электрического фортепиано (1979), «Маленькая сюита на Рождество» (1980), «Идиллия для незаконнорожденных» для электрической флейты и ударных (1986), «Дух времени» для двух электрических фортепиано (1988), «Поиск» для гитары саксофона, арфы, контрабаса и ударных (1994), «Мир собаки» для гитары и ударных (1997), «Вокализ» («*Vox Humana I*») для сопрано и трех инструментов (2005) и другие.

¹² «Эхо времени и реки для камерного оркестра» (1967), «Звезда-дитя» для сопрано, детского и мужского хоров, колокола и большого симфонического оркестра (1977), «Заколдованный пейзаж» для оркестра (1984).

¹³ Среди них — «Ночная музыка I» (1963) и «Ночная музыка II. Четыре ноктюрна» (1964) для камерного оркестра и фортепиано, «Макрокосмос» в 4-х томах (1972–1979), из которых первые два для фортепиано соло, третий — «Музыка для летнего вечера» для двух фортепиано и ударных, а четвертый — «Небесная механика» для фортепиано в 4 руки (везде используется электрическое фортепиано); «Эхо I» («Одиннадцать эхо осени») для камерного ансамбля (1966) и «Эхо II» («Эхо времени и реки») для камерного оркестра (1967); «Образы I» («Черные ангелы») для электрического струнного квартета (1970) и «Образы II» («Последовательность мечты», или в другом переводе «Цепочка снов») для камерного ансамбля; четыре книги американских песен «*Unto the Hill*» (2002–2004) для сопрано, двух фортепиано и ансамбля ударных (название цикла заимствовано из строфы псалма «В горы»).

¹⁴ Strickland E. *American Composers. Dialogues on Contemporary Music*. P. 161, 166.

¹⁵ Ibid. P. 160.

воздействием музыки этих композиторов, которые были для него кумирами, Крам проявил огромный интерес к тембровой окраске звучания, что нашло выражение в его фортепианном цикле «Макрокосмос»¹⁶.

В сочинениях Крама, например, «Макрокосмосе» и «Мадригалах» также очевидны связи со старинной музыкой: органумами и мессами Средневековья и раннего Возрождения, изоритмическими мотетами Г. де Машо, Г. Дюфаи, Дж. Данстейбла. Крам обращается и к жанрам сарабанды («Черные ангелы») и пассакалии («Макрокосмос II»), использует элементы стиля фламенко («Древние голоса детей»).

Произведения Крама преимущественно программны. Однако эта программность нового типа: она основана на философском восприятии мира и ритуалах древних народов. Интерес Крама к звуку как таковому, как мифологическому элементу, связанному с древними культурами (пракультурами), был обусловлен художественно-эстетическими принципами композитора. Звук у Крама играет роль основополагающего элемента музыкального произведения. Крам применял микротоновую технику, обращался к шумам, стремясь расширить тембровую палитру звучания, использовал «расширенное фортепиано», подразумевающее игру как на струнах (*pizzicato* и *glissando*), так и на клавишах инструмента (с употреблением третьей педали *sostenuto*). Крам подчеркивал, что когда он работал над Пятью пьесами для фортепиано, знал об экспериментах Г. Кауэлла и Дж. Кейджа, но еще не слышал звучания «струнного» или «подготовленного» фортепиано. Позднее Крам познакомился с музыкой Кейджа для подготовленного инструмента и восхищался его тембровыми красками. Сам Крам трансформировал звучание фортепиано, помещая на его струны стеклянную палочку или хрустальный стакан, вибрирующие и дребезжащие при нажатии клавиши.

Композитора завораживала «магия звука»¹⁷. В одном из интервью Крам сказал: «Я всегда рассматриваю музыку в качестве очень странной субстанции, наделянной магическими возможностями. Музыка — это нечто почти осязаемое, осязаемое, и все же она нереальна, иллюзорна. Музыка может быть проанализирована только на механическом уровне; важные же ее элементы — духовный импульс, психологическая кривая, метафизические импликации — могут быть восприняты только с помощью самой музыки. Я интуитивно чувствую, что музыка должна быть первичной клеткой, из которой произошли язык, наука и религия»¹⁸. Крам разработал новые приемы игры на инструментах для создания особых тембровых эффектов. Использование микрофона, усилителей и электронных средств (называемые им «электрическими»¹⁹), по мнению композитора, усиливало «сюрреалистический» характер звучания голоса или инструмента. В некоторых пьесах Крама исполнители должны одновременно петь и играть на духовых, петь в деку и струны фортепиано, играть на сцене и за ее пределами, водить контрабасовым смычком по краю тамтама и т. д. Вокальные партии Крама включают выкрики, шипение, мурлыканье,

¹⁶ Примечательно, что Крам намеревался процитировать в «Макрокосмосе» прелюдию С. В. Рахманинова *Des-dur*, но во время публикации и записи музыки возникли проблемы с авторскими правами, и ему пришлось отказаться от этой идеи. Дэвид Бург посоветовал Краму процитировать ноктюрн Ф. Шопена *Des-dur*. Но характер музыки этой пьесы не вполне соответствовал идее сочинения и после долгих поисков Крам остановил свой выбор на «Фантазии-экспромте» Шопена, которую часто играл в юные годы.

¹⁷ См. кн.: George Crumb and Alchemy of Sound. Essays on His Music / Ed. by M. D. Grace. Colorado, 2005. P. 37.

¹⁸ George Crumb: Profile of a Composer / Ed. by D. Gillespie. New York, 1985. P. 20.

¹⁹ Англ. amplified, electric instrument.

цоканье языком, скандирование фонем или цифр, свист. Такого рода исполнительские приемы, по мнению автора, придают его музыке характер магического заклинания и раскрывают метафизическую сущность музыки.

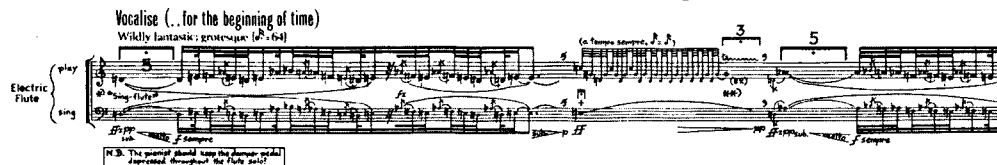
В партитурах Крама можно встретить самые разные инструменты: мараки, китайские тарелочки, банджо, ситар, мандолину, игрушечное пианино, варган, музыкальную пилу, электрогитару, «стеклянную гармонику» (наполненные водой стаканы, по краям которых исполнитель водит смычком)²⁰, по словам композитора, воссоздающую звучание «божественной музыки». Вместе с данными инструментами Крам вводит и особые приемы игры, например, удары стеклянной палочкой или глиссандо по струнам стеклянным цилиндром, надетым на палец (этот прием называется «bottle neck» — «горлышко бутылки»). С помощью необычных тембровых качеств инструментов и исполнительских приемов он создает свой неповторимый звуковой мир.

Музыке Крама свойственен экспозиционный тип изложения. Композитор претворяет характерный для концерто грассо принцип концертирования и раскрытия тембровых возможностей солирующих инструментов. Кроме того, Крам обращается и к классическим формам, усложняя их сквозным и вариационным развитием. В некоторых сочинениях он использует полифонические принципы формообразования.

Крам индивидуализирует музыкальную форму в соответствии с концепцией произведения и нетипичным составом исполнителей. Ярким примером служит пьеса «Голос кита» для электрических флейты, виолончели и фортепиано (1971), написанная в рамках экологического движения, выступающего за сохранение жизни почти исчезающего вида горбатого кита. В 1970-е годы проблема сохранения природы и экологии была особенно актуальной.

В 1969 году Крам услышал записи пения кита в Музее национальной истории в Нью-Йорке, и у него, не без влияния творчества О. Мессиана, возникла идея воплощения в музыке звуков природы. Основная тема пьесы — своего рода «песня кита» исполняется музыкантом, одновременно поющим и играющим на флейте.

Дж. Крам. «Голос кита» (начало)



Музыка льется как непрерывный звуковой поток (в партитуре отсутствуют тактовые черты и обозначение размера), в завершение которого возникает аллюзия на тему симфонической поэмы «Так говорит Заратустра» Р. Штрауса, олицетворяющая мир таинственной природы. Вторая тема воплощает образ моря. Она звучит в партии виолончели соло — любимого инструмента Крама, по его мнению, обладающего самым выразительным тембром. Крам применяет здесь скордатуру: виолончель настроена *h-fis-dis-a*.

²⁰ Не путать с инструментом «стеклянная гармоника», изобретенным в XVIII веке Б. Франклином.

Variations on Sea-Time
[SEA THEME] Adagio (♩ = 50); solemn, with calm majesty

Крам называл форму пьесы мозаичной, основанной на чередовании двух тем, символизирующих взаимосвязанные друг с другом явления природы. Тема моря открывает второй раздел произведения, представляющий собой ряд сонорных вариаций, имеющих названия определенных геологических периодов — археозойская, протерозойская, палеозойская, мезозойская и ценозойская.

В коде пьесы флейтист и виолончелист попеременно насвистывают мелодию «морского ноктюрна», а третий исполнитель играет на фортепиано (создавая красочные звуковые эффекты с помощью игры *pizzicato* и *glissando* на струнах фортепиано) и античных тарелочках.

Дж. Крам. «Голос кита» (кода)

Sea-Nocturne (...for the end of time)
Adagio (♩ = 60); serene, pure, transfigured

Тема ноктюрна имеет подзаголовок «...на конец времени», вызывающий ассоциации с Квартетом О. Мессиана. Этот словесный комментарий связан с замыслом сочинения: первый раздел пьесы называется «Вокализ (...на начало времени)», второй же завершается «Морским ноктюрном (...на конец времени)». Оба раздела охватывают огромное временное пространство. Все средства музыкальной выразительности в данном сочинении направлены на создание созерцательно-медитативных образов.

Крам одновременно с М. Кагелем и другими композиторами работал в жанре «инструментального театра», индивидуально трактуя его. Композиции Крама — это театрализованные представления с масками, костюмами, декорациями, световым оформлением, определенными действиями музыкантов на сцене. В «Ночи четырех лун» певцы могут быть одеты в костюмы актеров кабаре, в «Голосе кита» все музыканты одеты в черные свитера, брюки и черные полумаски. Все эти приемы деперсонификации вызывают ощущение таинственности и недосказанности художественного произведения, а голубой свет, которым залита сцена, рисующий пейзаж безбрежного океана, усиливает этот эффект. В «Lux Aeterna» исполнители также выступают в черных костюмах, певица зажи-

гает свечи перед началом сочинения и гасит их в конце его. Исполнение пьесы «Эхо времени и реки» предполагает шествие музыкантов через весь концертный зал. В комментариях к своим сочинениям Крам описывает все детали от расположения артистов на сцене, их движений, мимики и жестов до характера исполнения. В одной из пьес композитор отмечал, что пианист «должен играть на фортепиано как танцовщик»²¹.

По словам Г. Чейза, Крам развивает в своих произведениях «квази-сюрреалистическую» концепцию с «трагическим ощущением жизни»²². Центральное место в его творчестве занимает созданный под впечатлением от Вьетнамской войны «электрический квартет» «Черные ангелы» (1970) — театральное действо с костюмами и декорациями с подзаголовком «Тринадцать образов из стран Тьмы». В этом произведении представлены почти все используемые Крамом техники композиции. Он отмечал, что на характер его звучания отчасти повлияла музыка Б. Бартока²³.

Крам назвал квартет «притчей о нашем беспокойном современном мире»²⁴. В сочинении вслед за художниками Возрождения он воплотил образ черного ангела как символ падешего ангела. По словам композитора, «противопоставление Бога и Дьявола предполагает нечто большее, чем метафизическую реальность»²⁵. В квартете Крам изображает «три стадии путешествия Души»²⁶. Отсюда — трехчастная арочная композиция, включающая три тренодии: «Уход (Падение)», «Отсутствие (Духовное уничтожение)» и «Возвращение (Искупление)».

Квартет имеет концентрическую форму и состоит из 13-ти эпизодов, образующих три микроцикла — 1-й (1–5), 2-й (6–9), 3-й (10–13). Концепция сочинения отражена в характерных названиях частей: «Звуки костей и флейт», «Потерянные колокола», «Пляска смерти», Сарабанда и т. д. Осью симметричной конструкции служит центральная тренодия — № 7, озаглавленная, как и вся композиция, «Черные ангелы» и рисующая апофеоз темных сил. Крайние части (№ 1 и № 13) объединены образами «электрических насекомых».

Дж. Крам. «Черные ангелы». № 13 «Ночь электрических насекомых» (начало)

13. Threnody III: Night of the Electric Insects [Tutti]

²¹ Strickland E. American Composers. Dialogues on Contemporary Music. P. 169.

²² Chase G. America's Music. New York, 1992. P. 593.

²³ Strickland E. American Composers. Dialogues on Contemporary Music. P. 162.

²⁴ Цит. по: George Crumb. Black Angels. CRI SD 283. New York, 1971.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

Весь квартет можно рассматривать как два концентрических цикла. При чем эпизоды первого микроцикла, как в зеркале, отражаются во втором, выполняющем функцию репризы.

Схема частей квартета «Черные ангелы»

PROGRAM

I. DEPARTURE

1. [Tutti] THRENODY I: Night of the Electric Insects

2. [Trio] Sounds of Bones and Flutes

3. [Duo] Lost Bells

4. [Solo: Cadenza accompagnata] Devil-music

5. [Duo] Danse Macabre
(Duo alternativo: Dies Irae)

II. ABSENCE

6. [Trio] Pavana Lachrymae (Der Tod und das Mädchen)
(Solo obbligato: Insect Sounds)

7. [Tutti] THRENODY II: BLACK ANGELS!

8. [Trio] Sarabanda de la Muerte Oscura
(Solo obbligato: Insect Sounds)

9. [Duo] Lost Bells (Echo)
(Duo alternativo: Sounds of Bones and Flutes)

III. RETURN

10. [Solo: Aria accompagnata] God-music

11. [Duo] Ancient Voices

12. [Trio] Ancient Voices (Echo)

13. [Tutti] THRENODY III: Night of the Electric Insects

(NUMEROLOGY)

13 times 7 and
7 times 13

7 in 13

13 over 7

7 and 13

13 times 7

13 under 13

7 times 7 and
13 times 13

13 over 13

7 times 13

13 and 7

7 over 13

13 in 7

7 times 13 and
13 times 7

*) This central motto is also the numerological basis of the entire work

Центром первого цикла (№ 1–6) стал № 4 для скрипки соло с аллюзией на тему «Дьявольских трелей» Дж. Тартини; во втором (№ 7–13) кульминация приходится на № 10 под названием «Божественная музыка» с солирующей виолончелью и «стеклянной гармоникой». Певучая тема виолончели в высоком регистре символизирует, по словам композитора, голос Бога. Виолончель сопровождают нежные, почти невесомые звуки «стеклянной гармоники». В отличие от диссонантной музыки предшествующего, «дьявольского» раздела, божественная музыка выдержана в светлых тонах (H-dur).

10. God-music [Solo: Aria accompagnata]

Adagio (with profound calm) $\text{♩} = \text{ca. } 50$

13 and 7

Glass Harmonica (Vln. I.) 7 Crystal Glasses
(Vln. II.) 7 Crystal Glasses
(Vla.) 6 Crystal Glasses

Electric Cello

Vox Dei

pp *molto cantabile* *mp*

cal arco, legatissimo *cal arco, legatissimo* *(sempre sim.)*

Важную роль в творчестве Крама, особенно в «Макрокосмосе» и «Lux Aeterna», играет числовая символика²⁷. В данном случае она обусловлена концепцией сочинения, связанной с идеей сакральной, «божественной силы». Числа «7» и «13» выступают как формообразующие факторы квартета, определяющие его ритмическую и звуковысотную структуру²⁸. Цифры могут означать, что музыкантам следует молчать или исполнять данный фрагмент в течение 5-ти, 7-ми или 13-ти секунд, либо повторять остинатные фигуры 7 или 13 раз. Звуки также объединяются в группы по 7 или 13. Участники квартета считают вслух от одного до семи, либо произносят числа 7 и 13 на немецком, французском, русском, венгерском, японском языках и суахили²⁹.

Дж. Крам. «Черные ангелы». № 1 «Ночь электрических насекомых» (начало)

Vibrant, intense! $\text{♩} = 60$
sempre sul pont. a glissando

Electric Violin I. *(sempre sim.)*

Electric Violin II. *(sempre sim.)*

Electric Viola *(sempre sim.)*

Electric Cello *(sempre sim.)*

fff *fff* *fff* *fff*

sub *sub* *sub* *sub*

7 *3* *4* *7*

В квартете Крама представлена широкая панорама стилей. В пьесе № 6 — «Павана Lachrimae» композитор цитирует тему песни Ф. Шуберта «Смерть и де-

²⁷ В музыке второй половины XX века числовая символика стала важной составляющей концептуального мышления многих композиторов (О. Мессяна, К. Штокхаузена, С. Губайдулиной и других).

²⁸ «7» является с давних времен счастливой цифрой, символом целостности.

²⁹ Суахили — язык народа Западной Африки, к которому американцы проявили большой интерес в 1960-е годы.

вушка». Она звучит печально и возвышенно. Композитор рекомендует играть тему паваны, «как консорт виол», держа инструменты вертикально на коленях, как виолу да гамба. Тема средневековой секвенции *Dies Irae* символизирует «падшего ангела» в №№ 5 и 7, где Крам для воплощения дьявольских образов использует тритоновое созвучие и жесткое вибрато у струнных. В квартете представлены самые разные штрихи, подробно описанные в авторских комментариях. Наряду с типичными (трели, тремоло, вибрато) Крам применяет и приемы игры «как паутинка», «мимолетное видение». В дуэте двух скрипок «Древние голоса» (№ 11) музыканты используют уже упоминавшийся прием «горлышко бутылки», а в № 13 — играют с помощью наперстка. В пьесе № 3 («Потерянные колокола») скрипач сначала играет длинным контрабасовым смычком по краю там-тама, другие участники ансамбля выстраивают интервалы из флажолетов.

В пьесе № 2 — «Звуки костей и флейт» исполнители, по словам автора, должны играть так, «как стучат тибетские молитвенные камни»³⁰. Для создания этого эффекта Крам записывает партии двух скрипок и виолончели на одной линейке, вуалируя тем самым мелодические очертания темы. Скрипки играют *col legno battuto* и *col legno tratto* легким касанием струн. *Glissando* брошенным смычком у скрипок и *pizzicato* у виолончели сочетается с щелканьем пальцев и языком. Все три исполнителя произносят слоги «та-ко-то».

В партитурах Крама большое значение имеет графическое начало. Так, в пьесе № 4, «*Crucifixus*» из цикла «Макрокосмос II» два нотных стана пересекаются в форме креста: исполнитель сначала читает горизонтальную строку, затем вертикальную. В «Спиральной галактике» нотный стан свернут в спираль: пианист начинает играть в крайне низком регистре (на *pp*), постепенно переходит в средний (*ppp*) и в конце пьесы достигает верхнего (*pppp*). В «Песнях, бурдонах и рефренах смерти», пьесах «Перпетуум мобиле» из «Макрокосмоса I» и «Солнцаблизнецы» из «Макрокосмоса II» нотная строка образует круг, символизирующий Солнце и Луну. Подобным образом нотный стан располагался в партитурах мадригалов одного из представителей английского Возрождения У. Бёрда.

Коллажная техника представлена в ряде композиций Крама. Он стремился зашифровать свои мысли с помощью цитат и аллюзий, например, на музыку И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, М. П. Мусоргского, Ф. Шопена, Г. Малера, Р. Штрауса, А. Берга. Нередко музыкальные темы самого Крама переходят из одной его пьесы в другую.

Крам обращался и к песенному фольклору США, так как с детства хорошо его знал. Так, в пьесе № 5 «Царство Морфея» из цикла «Дух времени» (1988) Крам цитировал народную аппалачскую песню. В начале XXI века Крам увлекся изучением аппалачского фольклора, негритянских спиричуэлов, песен Гражданской войны и североамериканских индейцев. Дочь композитора, певица Анна Крам предложила отцу написать произведение на основе различных песенных традиций США. В 2004 году Крам завершил четырехчастный цикл «В горы» («Аппалачские песни печали и тоски») для сопрано, электрического фортепиано и четырех исполнителей на ударных инструментах. Всего в цикле около ста разнообразных ударных и шумовых инструментов.

В этом сочинении Крам остался верен своим творческим принципам, использовал сонорную и коллажную техники, а также приемы создания пространст-

³⁰ Цит. по: George Crumb. *Black Angels*.

венного эффекта звучания и особое расположение нотного текста на странице партитуры. Так, в инструментальной интерлюдии к песне № 4 (3-я книга) под названием «Крещение в Аппалачах. Псалом на закат и сумерки» два ударника исполняют сначала фрагмент, зафиксированный в центре партитурного листа в виде круга, а затем — все остальные фрагменты, обозначенные латинскими буквами, по секторам в алфавитном порядке, отделяя их небольшими паузами. На протяжении всей интерлюдии пианист играет очень тихо, а вокалист исполняет свою партию в стиле, характерном для народного пения. В цикле цитируются и песни белых американцев, и спиричуэлы, и блюзы, и патриотические гимны ревивалистов.

Джордж Крам был удостоен ряда премий и наград от фондов Гуттенхейма, Кусевицкого, Колумбийского университета, Американской академии искусств и литературы. В 1968 году он получил Пулитцеровскую премию за произведение «Эхо времени и реки», в 1989 году ему вручили Золотую медаль принца Монако. Музыка Крама обладает необыкновенной притягательностью и свежестью звуковых образов: она постоянно звучит в концертных залах различных городов США и Европы.

ГЛАВА X. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

10.1. ОПЕРА

Американская опера XX века представляет собой богатейшую панораму стилей, сюжетов, образов, настроений. За всю историю развития оперы в США в этой области искусства не было какого-то одного лидера за исключением Дж. К. Менотти, активно работавшего в этом жанре во второй половине XX века. У. Г. Фрай и В. Дамрош в XIX веке, а Д. Тейлор, Дж. Гершвин, В. Томсон, Д. Мур или Ф. Гласс в XX столетии — каждый композитор открыл что-то новое на пути развития оперы.

Прочная связь искусства США с европейскими художественными традициями сохранилась и в XX веке: музыка Менотти была воспитана духом Италии, Томсон был связан с культурой Франции. Тем не менее, все они, прежде всего, представители американского искусства, а особенность последнего — эклектичность, многоязычие. В своем развитии музыкальная культура США черпала вдохновение из самых разных источников, что и определило путь развития американской оперы. В виду стилистической пестроты как музыкального, так и других видов искусства, в США не сложилось какого-то определенного «американского» оперного стиля: исследователи отмечают в ней лишь черты итальянской оперы, немецкой или французской музыки.

Одна из характерных особенностей американской оперы XX века — ее склонность к реализму, так называемому «американскому веризму». Моду на веризм ввел Менотти в своих операх «Медиум» (1946) и «Консул» (1950). Вскоре эта тенденция проявилась в творчестве Л. Хойби («Шарф», 1955; «Лето и туман», 1971), К. Флойда («Сусанна», 1956), С. Барбера («Ванесса», 1958) и других композиторов США.

Другая стилистическая черта американских опер — их связь с киноискусством, установившаяся со времен «немого» кино. Партитура «Тримониши» (1911) С. Джаплина усыпана фигурациями, типичными для музыки, исполняемой таперами и сопровождающей показ фильма; большие экраны на сцене с видеопроекцией служили сценическим оформлением в опере Дж. Антейла «Трансатлантическая» (1930)¹; а мультимедийные оперы Ф. Гласса нацелены на специфические приемы кино- и телеискусства (например, быстрые смены сцен и декораций, постоянное переключение планов, разделение сцены на несколько «уровней», киноэкраны и т. п.). Примечательно, что реалистические тенденции усиливались в американской опере параллельно с развитием киноиндустрии: опера в какой-то степени вторила фильмам — их сюжетам и образам. В 1930–1940-х годах большой успех имели масштабные кинокартины с романтической, в духе Р. Вагнера, музыкой М. Стайнера или А. Ньюмена, и

¹ Кинопроекции на оперной сцене применялись в нашумевшей постановке Б. Брехта — К. Вайля «Трехгрошевой оперы» в 1928 году в Берлине; в опере А. Берга «Лулу» также планировался кинопоказ (в сцене ареста, суда и побега Лулу во II акте). Возможно, что Берг знал фильм «Ящик Пандоры» (реж. Г. В. Пабст, 1929) и ориентировался на него при создании оперы. Связь музыкально-театральных жанров со стремительно развивающимся киноискусством ярко проявилась именно в США.

многие композиторы, среди них — М. Блицтайн, К. Вайль, Л. Хойби, С. Паулюс, писали оперы, следуя концепции популярных фильмов того времени. По замечанию исследователя, «опера всегда была и остается лирическим барометром американской жизни»².

В начале XX века в Америке широкое распространение получили романтическая оперетта и так называемые «индейские оперы», основанные на историях из жизни коренных жителей страны. Самыми известными романтическими опереттами были «Красное перо» (1903) Р. де Ковена, «Непослушная Мариетта» (1910) В. Херберта, «Роз-Мари» (1924) и «Странствующий король» (1925) Р. Фримла, «Студент из Гейдельберга» (1924) и «Песнь пустыни» (1926) З. Ромберга. Авторы «индейских опер» в своих произведениях обращались к теме сосуществования разных народов или возрождали образ не испорченного цивилизацией благородного дикаря. Используя псевдо-аутентичные образцы музыки индейцев Северной и Южной Америки, композиторы пытались таким образом найти путь к созданию национальной оперы. К таким произведениям относятся оперы «Натома» (1911) В. Херберта, «Пойа» (1910) А. Невина, «Танец солнца» (1913) У. Хэнсона, «Последний из Могикан» (1916) П. Алена, «Пылающая стрела» (1922) М. Мур.

После Первой мировой войны в Америке опера как жанр претерпела значительные перемены. В эпоху стремительно развивающейся киноиндустрии, появления большого числа звукозаписывающих студий и радиокomпаний условия оперного спектакля стали казаться устаревшими. Отныне слушатель мог наслаждаться музыкой, а зритель — смотреть спектакль, не выходя из дома; дорогостоящие оперные постановки не окупались. Другая проблема была творческого характера. Вплоть до театральных работ В. Томсона практически ни один из композиторов не смог добиться убедительной оперной просодии на английском языке. Первая из опер Томсона — «Четверо Святых в трех актах» (1934) была во многих смыслах знаковым произведением в истории американской оперы. Во-первых, основой вокального стиля Томсона служит омузыкаленная речь на английском языке, каждый слог которой слышен и понятен, и которая подходит как для ариозного пения, так и для речитатива. Во-вторых, благодаря драматургии Г. Стайн и сценарию М. Гроссера опера избавилась от типичной сюжетной фабулы с любовным треугольником: Томсон отказался от сюжета как основы музыкально-театрального повествования. В-третьих, композитор освободил оркестр от романтической гипертрофированности звучания. Вместо роскошного оркестра Р. Вагнера или утонченной тембровой палитры К. Дебюсси Томсон использовал звучание небольших инструментальных групп, исполняющих духовные гимны и народные англоамериканские мелодии.

К англоязычной музыкальной декламации обращался и М. Блицтайн в своей опере «Реджина» (1949), хотя большинство произведений композитора, например, социально-политический мюзикл «Колыбель будет качаться» (1937), в жанровом отношении ближе музыкальной песне, чем опере, а их музыка основывалась на современной популярной песне, а иногда и на фольклорном материале. В «Реджине» Блицтайн умело соединяет элементы джаза, негритянских спиричуэлов, бродвейской эстрадной песни и даже аллюзии на музыку Л. М. Готтока.

² Kirk E. K. American Opera. Urbana; Chicago, 2001. P. 1.

К типичным американским темам и образам обращались многие композиторы. Среди них — Д. Мур. Его оперы («Дьявол и Дэниель Уэбстер», 1939; «Гиганты на земле», 1951; «Баллада о Бэби Доу», 1958) основаны на историях из жизни первых поселенцев Америки, а по структуре близки итальянским и французским операм XIX века. Американский сюжет и музыкальные идиомы англо-ирландского происхождения характерны и для сочинений К. Флойда, в частности, его оперы «Сусанна» (1954).

При написании оперы американские композиторы, во-первых, обращались к национальным по тематике сюжетам, а во-вторых, черпали музыкальный материал из трех основных источников: народных песен и танцев афроамериканцев, белых переселенцев (преимущественно англоирландского происхождения) и индейцев (но в наименьшей степени), а также современной популярной музыки, главным образом, бродвейской. Два первых источника вдохновили Дж. Гершвина на создание оперы «Порги и Бесс» (1935), ставшей одной из самых популярных и «американских» по духу опер за всю историю развития этого жанра в США. Соединившее в себе признаки оперы и мюзикла, произведение Гершвина одновременно и типично и уникально. Типичность «Порги и Бесс» заключается в том, что эта опера вбирает в себя все известные американскому слушателю и зрителю компоненты театрального произведения: она основана на теме любовного треугольника³, не лишена шаблонности трактовка негритянских персонажей. В музыке «Порги и Бесс» преобладает негритянский фольклор (спиричуэл) и элементы джазовой музыки (блюз, регтайм); заметное влияние на музыкальный стиль оказала популярная песня, традиции европейской оперы (арии, дуэты, лейтмотивы, сквозное развитие). Уникальность оперы Гершвина состоит в слиянии всех этих элементов в органичное целое, в придании оригинального — тривиальному, возвышенного — обыденному, профессионального — дилетантскому. Бродвейская песня и негритянский спиричуэл получают симфоническое развитие, которое, в свою очередь, не лишает весь спектакль доступности и естественности восприятия.

В истории американской оперы период 1920–1940-х годов — один из лучших в первую очередь из-за чрезвычайного многообразия тем, сюжетов, образов. От индейской оперы «Вайнона» (1926) А. Бимбони, поставленной в Миннесоте, до вагнерианского «Оруженосца короля» (1927) Д. Тейлора, исполненного в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк), от «Четырех Святых в трех актах» (1934) В. Томсона (Хартфорд) и «Трансатлантической» (1930) Дж. Антейла (Франкфурт-на-Майне) до спектаклей «Порги и Бесс» (1935) Дж. Гершвина и «Колыбель будет качаться» (1937) М. Блицштейна, с успехом прошедших в Нью-Йорке, — все эти произведения обладали силой и убедительностью музыкального высказывания, в той или иной степени отразили наиболее характерные черты американской культуры тех лет. По меткому замечанию одного из историков американского театра И. Мордена, «прославленные американские сочинения живут не столько в соответствии с законами традиций и преемственности поколений, сколько согласно одному конкретному моменту в истории, который сами же и создают [...]. Американские оперы отличаются от европейских так же, как они разнятся между собой»⁴.

³ Для американского театра раннего этапа развития характерен сюжет «boy meets girl», который заключается в том, что интрига всего действия возникает в результате знакомства юноши и девушки, героя и героини.

⁴ Цит. по: Kirk E. K. American Opera. P. 232.

Следующий этап развития оперы в США пришелся на 1940–1950-е годы. Это время укрепления новой реалистической оперы — «американского веризма». Среди произведений тех лет — «Консул» (1950) и «Святая с Бликер-стрит» (1954) Дж. К. Менотти, «Уличная сцена» (1947) К. Вайля, «Реджина» (1949) М. Блицштейна и «Грозовой перевал» (1951) Б. Хермана. В центре этих оперных спектаклей стоят яркие и сильные герои, характеры которых психологически точно запечатлены в музыке. Во многом американские веристские оперы ориентированы на стиль Дж. Пуччини.

Следует заметить, что в эти же годы современная американская опера с успехом набирает ход. Спектакли ставятся на сцене и удерживаются в репертуаре. Причин тому две. Первая — значительное расширение репертуара благодаря таким композиторам, как Д. Ардженто, Дж. К. Менотти, Л. Бернштейн, К. Флорид, Д. Бисон и другие. Вторая — развитие института малых оперных театров, нередко существующих при университетах. Так, в 1950–1960-е годы были открыты: «Кентукки-опера» (1952), «Тулса-опера» (1953), «Санта-Фе-опера» (1956), «Сиэтл-опера» (1962), «Миннесота-опера» (1964). В те же годы начали работу крупные компании: «Лирик-опера» в Чикаго (1954), «Гранд-опера» в Хьюстоне (1955), Оперный театр в Далласе (1957), которые ввели традицию на исполнение опер современных композиторов США. Самым важным сторонником идеи развития национального оперного искусства была и остается «Нью-Йорк Сити Опера»⁵.

«Американский» репертуар с самого начала был «автографом» компании. За свою историю «Нью-Йорк Сити Опера» поставила более 60-ти опер композиторов США, из них 23 мировые премьеры. В их числе: «Беспокойный остров» (1949) У. Г. Стилла, «Ласковая земля» (1954) А. Копланда, «Крылья голубки» (1961) Д. Мура, «Страсти Джонатана Уэйда» (1962) К. Флориды, «Самый важный человек» (1971) Дж. К. Менотти и многие другие. Этот театр был первым в США, который поставил на профессиональной сцене американскую фольклорную оперу, которую писали А. Копланд и К. Флорид. В 1960-е годы регулярные постановки произведений композиторов США возобновил и самый крупный театр страны — «Метрополитен-опера». Именно там были поставлены оперы С. Барбера «Ванесса» (1958) и «Антоний и Клеопатра» (1966), премьера которой состоялась на открытии нового здания «Метрополитен-опера» в Линкольн-центре, по заказу которой и была создана.

1970-е и 1980-е годы в истории американской оперы — это период экспериментов, новых трактовок и подходов к жанру оперы. Л. Бернштейн и С. Сондхайм работали на пересечении мюзикла и оперы; Д. Ардженто в таких операх, как «Путешествие Эдгара Алана По», «Записки Асперна», «Сон Валентино» использовал приемы теле- и киноискусства; Л. Хойби в операх «Лето и туман» (1971), «Буря» (1986) и Т. Пасатьеры в «Чайке» (1974) и «Трех сестрах» (1986) переосмыслили традиционные идиомы романтической оперы; Дж. Харбисон в «Полнолунии в марте» (1979) и Дж. Итон в «Плаче Клитемнестры» (1980) применяли сонорную и микротоновую технику, электронные средства звукоизвлечения, необычные способы игры на акустических инструментах; Дж. Кейдж в цикле «Европер» (1987–1991) экспериментировал со всеми компонентами оперного спектакля.

⁵ «New York City Opera» (Нью-Йоркская городская опера) была основана в 1943 году; в 1966 году она переехала в здание Линкольн-центра в Нью-Йорке.

Заметной фигурой на сцене американского оперного театра тех лет был Ф. Гласс. Его опера «Эйнштейн на пляже» (1976) — первая из трилогии опер-портретов (две другие — «Сатьяграха», 1980 и «Эхнатон», 1984) была первой действительно новаторской оперой после «Четырех Святых в трех актах» В. Томсона. В отличие от большинства композиторов, писавших оперы, в той или иной степени ориентируясь на музыкально-драматургическую модель «Р. Вагнер — Р. Штраус — Дж. Пуччини», Гласс обратился к иному виду музыкального театра — «театру образов». Его «Эйнштейн на пляже» — сочинение, объединяющее музыку, танец, разговорную речь и пение в серии пантомим. Сюжета как такового здесь нет; есть лишь различные образы-метафоры. Главные в представлении Гласса не действие, а созерцание картин в сопровождении репетитивной музыки. Находки Гласса в области музыкального театра и минимализма вдохновили других авторов, указав на один из возможных путей развития американской оперы. Хотя такие заметные композиторы (младшие современники Гласса), как Дж. Адамс, Э. Дэвис и С. Уоллес ориентировались на «театр образов» лишь как стартовую площадку для своих собственных открытий. Их «оперы», например, «Никсон в Китае» Адамса (1987), представляют один из вариантов современной трактовки жанра с использованием стилистически разнородных музыкальных элементов (минимализм, джаз, рок) и новейших технических достижений.

В XX веке американская опера прошла долгий путь развития. И менялась она по мере того, как менялась культура этой страны, как менялись люди, живущие в ней. Американская опера столь же многогранна и разнопланова, как и жители Америки, прибывшие со всех концов света.

10.1.1. С. ДЖАПЛИН. «ТРИМОНИША»

На вопрос, какая была первая американская национальная опера, есть, казалось бы, очевидный ответ: «Порги и Бесс» Дж. Гершвина — самая известная опера из Нового Света, в которой переплелись важнейшие музыкально-стилистические особенности культуры США. Но у «Порги и Бесс» были предшественники. Гершвин не был первым, кто обратил внимание на богатейший культурный пласт, именуемый джазом, блюзом, спиричуэллом и т. д. И до Гершвина были те, кто всерьез рассматривал афроамериканскую традицию как основу для создания национальной оперы. Два афроамериканских композитора, Скотт Джаплин (1868–1917) и Гарри Лоренс Фриман (1869–1954), представили свое решение задачи: Джаплин в 1911 году оперой «Тримониша», Фриман в 1913 году — оперой «Вуду»⁶. Обе оперы долгие годы ждали своего сценического часа. Фриман сам присутствовал на премьере оперы «Вуду» в 1928 году: артисты были только черные, постановка была воспринята как эксперимент, как попытка автора доказать, что у афроамериканцев тоже есть свое искусство. Опера была украшена джазовыми, блюзовыми эпизодами, спиричуэлами и ритуальными напевами вуду; «балетные» сцены

⁶ Любовная история оперы разворачивается на фоне ритуалов древнего африканского культа «вуду», который практиковался отдельными негритянскими общинами в Луизиане в канун дня Святого Джона.

представляли собой кейкуоки, танго и клог-дансы⁷; музыкальными номерами были арии, баллады и ансамбли. Но даже в 1928 году Америка не была готова к восприятию серьезной оперы, которая говорила на языке рабов. В этом же убедился другой композитор — Скотт Джаплин, чья «Тримониша» ждала своего часа более половины столетия⁸.

Считается, что в юности Джаплина учил музыке немецкий скрипач Ю. Вайс. А музыку своих предков он впитал у себя в доме, буквально звенящем от пения, танцев, игры на скрипке и банджо. Затем Джаплин становится странствующим пианистом, играющим в стиле пред-регтайма — «jig-piano», и параллельно еще занимается в первом в Америке академическом учебном заведении — Колледже Джорджа Р. Смита в Седалии (штат Миссури). А с публикации в 1899 году знаменитого «Регтайма кленового листа» («Maple Leaf Rag») Джаплин получает титул «Короля регтайма». Именно в этом «звании» Джаплин взялся за сочинение оперы.

Для оперы «Тримониша» характерны простота и естественность музыкальных номеров, баланс между классико-романтическим вокально-инструментальным и популярным песенными стилями. Увертюра, регтайм, сентиментальная салонная баллада, «парикмахерский» квартет⁹, танец и хор, итальянская оперная лирика и энергия афроамериканских ритмов — все это чудесным образом соединяется в органично и изящно выстроенном архитектурном целом. А сама несколько наивная история о молодой девушке Тримонише, спасенной от злодеев своим возлюбленным и ставшей лидером негритянской общины, говорит о таких вечных вещах, как любовь, понимание, чуткость, взаимовыручка. Опера веселая и добрая, как мудрая притча; это одна из первых в Америке «семейных» опер, которая и развлекает, и поучает.

«Тримониша» состоит из 27 номеров, объединенных в 3 действия. В опере нет переходов от номера к номеру, но нет и разговорных диалогов: Джаплин пишет речитативы, а названия каждому номеру дает в духе ранних кинофильмов: «Удивление», или «Смущение», или «Тримониша в опасности».

Увертюра к опере представляет все произведение в миниатюре: здесь звучат три основные темы. Это регтаймовая тема Тримониши (или тема счастья), тема злодеев и тема финального слоу-дрэга¹⁰.

⁷ Англ. clog (башмак на деревянной подошве, сабо) dance (танец) — вид чечетки, исполняемой в башмаках на деревянной подошве.

⁸ Оперу Джаплина обнаружили только в 1971 году, когда было издано собрание сочинений композитора, в том числе и «Тримониша». Пробное прослушивание оперы состоялось в Атланте в 1972 году, а полноценная постановка еще через три года, в мае 1975, в «Гранд-опера» Хьюстона.

⁹ Это квартет мужских голосов, основанный на так называемых «парикмахерских гармониях», в течение нескольких десятилетий тесно связанных с музыкой «хилбили», ковбойской музыкой, эстрадными мужскими квартетами и негритянской музыкой. Этот тип гармонии предположительно возник в парикмахерских Юга, когда цирюльники и клиенты, чтобы скоротать время, объединяли свои голоса в ансамбле, гармонизируя какую-нибудь популярную мелодию. «Парикмахерская гармония» — это последовательность диссонантных аккордов. По происхождению она косвенно связана с техническими возможностями аккомпанирующих инструментов типа банджо и гитары.

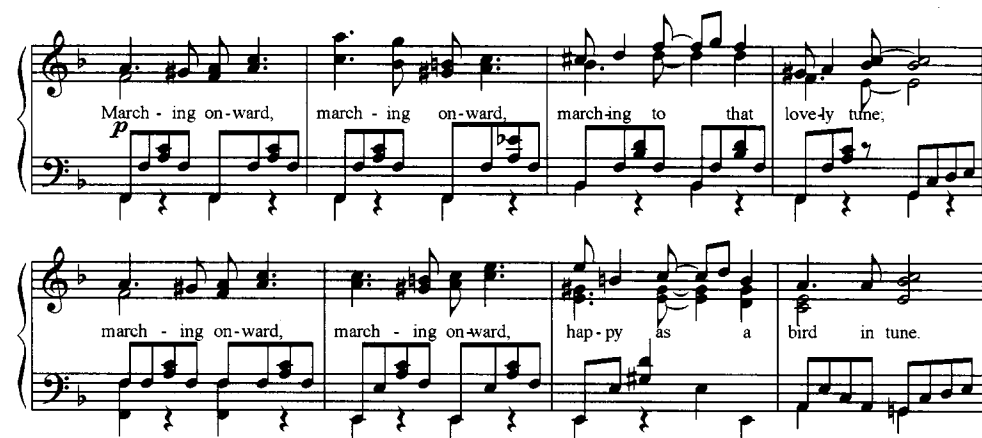
¹⁰ Англ. slow drag (медленное движение) — популярный в Америке на рубеже XIX–XX веков медленный танец. Как самостоятельное явление слоу-дрэг привлек внимание в конце 1920-х годов в таких шоу, как, негритянское ревю «Deep Harlem» (1929). В отличие от других распространенных танцев негритянского происхождения, ассоциировавшихся с регтаймом начала столетия, слоу-дрэг не был комическим танцем.

С. Джаплин. «Тримониша». Увертюра (главная тема)



Две первые появятся в опере после увертюры еще несколько раз, играя роль лейтмотива или, во всяком случае, важной музыкальной характеристики. Учитывая некоторую наивность текста оперы, смысловую нагрузку в создании портретов героев несет на себе именно музыка. Медленный, чувственный слю-дрег завершает оперу.

С. Джаплин. «Тримониша». Финал (слю-дрег)



Пять главных персонажей представлены в самом начале оперы (№ 2 — «Мешок с проделками»): родителям Тримониши, Неду и Монише (бас и сопрано) поручены краткие ариозные диалоги; мошенник Зодцетрик (баритон, продолжатель традиций шоу менестрелей и театральный предшественник Спортинг Лайфа из «Порги и Бесс» Дж. Гершвина) появляется с репликами декламационного плана; для лирических героев Тримониши и Ремуса (сопрано и тенор) Джаплин пишет лирические соло и дуэты любовного настроения.

Любопытно использование Джаплиным хоровых сцен: в той или иной степени хор присутствует практически в каждом номере, регулируя степень драматической напряженности или внося в действие элемент веселья и игры (один из самых блестящих фрагментов — заключение I акта, хоровой регтайм «Тетя Дайна дудит в трубу», № 18). Подобное отношение к хоровому компоненту спектакля, с одной стороны, говорит о связи произведения Джаплина с традицией европейской оперы, а с другой — о несомненном влиянии традиций негритянского духовного пения.

Возможно, «Тримониша» была недостаточно изысканна и сложна для джазового Гарлема, и недостаточно профессиональна и серьезна для академической

сцены, но в истории она занимает особое место — одной из первых национальных американских опер.

10.1.2. ВИРДЖИЛ ТОМСОН. «ЧЕТВЕРО СВЯТЫХ В ТРЕХ АКТАХ»

В 1934 и 1935 годах появляются два произведения, которым будет суждено стать поворотным пунктом в истории американской оперы. Речь идет об операх В. Томсона «Четверо Святых в трех актах» и Дж. Гершвина «Порги и Бесс». В обоих случаях белые авторы-американцы предназначили свои оперы для афроамериканских актеров. Для начала 1930-х годов — периода после Великой депрессии подобная тенденция к единению белого и черного населения Америки была показательной.

Оперы Гершвина и Томсона демонстрируют настолько разный подход к самой природе жанра, насколько это вообще возможно. Каждый из авторов преследовал свои артистические цели: Гершвин рассматривал оперу как жанр драматический и ассоциативный, Томсон — как абстрактный и колористический; для Гершвина была важна «история», сюжет, для Томсона — символ и последовательность звуковых (лингвистических) идей. Оба композитора начинали свою карьеру в «эру джаза», в эпоху «ревущих 20-х», которая была отмечена не только внутренней социокультурной активностью в США, но и контактами с Европой и, прежде всего, с музыкальной столицей мира, какой в те годы был Париж. Американские художники, поэты, музыканты слетались в Париж, в город-праздник, «который всегда с тобой» (Э. Хемингуэй), чтобы непременно посетить артистический салон Г. Стайн или творческую студию Н. Буланже. При этом контакты с Ж. Кокто, Э. Сати, М. Равелем, Дж. Джойсом, Э. Паундом, П. Пикассо подразумевались сами собой.

Томсон жил в Париже долгие годы, именно в Париже была написана его опера; и на Томсона французская культура, французский авангард начала века оказал куда большее воздействие, нежели на Гершвина. Гершвин, несколько раз побывав в столице Франции и встретившись с Равелем, все же оставался американцем, а музыкально — артистом Бродвея. Его «Порги и Бесс» гораздо теснее связана с культурой и музыкальным театром Америки, нежели опера «Четверо Святых в трех актах» Томсона. Последний, впитав в себя идеи парижского модернизма 1910–1920-х, вместе с Г. Стайн создал любопытнейший образец конструкции оперы с помощью прежде не использовавшихся этим жанром средств: статика вместо динамики, чередование независимых картин вместо связанных между собой сцен, легкий намек на сюжет вместо естественной для жанра драматической основы действия, ротация речевых и музыкальных элементов вместо принципа органического роста и развития музыкального материала. Вследствие этого опера Томсона, по сравнению с «Порги и Бесс» Гершвина, гораздо более абстрактна и в национальном плане (несмотря на премьеру силами афроамериканских артистов). Однако, несмотря на разность подходов, оба композитора создали оперы, знаковые как для жанра, так и для американской культуры в целом. В 1934 году сначала Хартфорд (штат Коннектикут), а затем и Нью-Йорк, и Чикаго знакомятся с первой оперой Томсона «Четверо Святых в трех актах», а в 1935 году сначала в Бостоне, а затем и на Бродвее — с оперой Гершвина «Порги и Бесс».

Вирджил Томсон (1896–1989) появился в Париже в 1925 году, где встретил поэта-авангардиста из Калифорнии Гертруду Стайн, в сотрудничестве с которой будут написаны две из трех опер Томсона. Стайн покорила Томсона своей поэзией. Необычность ее работ заключалась в эллиптическом повторении слов, фраз, выражений, что, по мнению самой Стайн, позволяло поэту «исследовать» и почувствовать объект изучения с самых разных сторон¹¹. Подобный стилистический подход был в духе времени — времени отрицания крайностей, излишней помпезности и напыщенности романтизма и экспрессионизма. В музыкальном отношении на Томсона оказал колоссальное влияние Э. Сати¹², «учивший самой простой дерзости нашей эпохи — быть простым»¹³. Впрочем, Томсон обладал и достаточной индивидуальностью, чтобы, восхищаясь экспериментами Стайн и Сати, генерировать свои собственные идеи. То, что отличает стиль Томсона, коренится в атмосфере протестантских гимнов и народных напевов Канзас-Сити, где и вырос композитор.

Над оперой «Четверо Святых в трех актах» Томсон работал вместе со Стайн в течение 1927–1928 годов. Она «колдовала» над текстом, по воспоминанию Томсона, как композитор над музыкой, «позволяя словам непринужденно развиваться через их звучание и смысл... Я воспользовался своей музыкальной свободой, следуя свободе поэтической, и то, что в результате получилось, — фактически дословный пересказ моего детства в Миссури»¹⁴.

Название оперы — «Четверо Святых в трех актах» — парадоксально. В опере задействовано гораздо больше святых, чем четыре, а, кроме того, здесь четыре действия, а не три. Это «почти-что-название» полностью соответствует идее «почти-что-оперы», написанной на «почти-что-либретто». Сюжета как такового в опере нет, есть лишь серия картин — зарисовок сцен из жизни святых в Испании XVI века, созданных Стайн и организованных в подобие сценария Морисом Гроссером¹⁵. Еще один парадокс: местом действия выбрана Испания, но с самого начала опера предназначалась для афроамериканских артистов. По мнению авторов, они в гораздо большей степени, нежели белые певцы, обладают четкой дикцией, умением преподнести изображаемый образ и искренним отношением к религиозной тематике. Главные персонажи в опере — Св. Тереза (представлена двумя одинаково одетыми певицами — сопрано и контральто), Св. Игнатий и их поверенные — Св. Сеттлмент и Св. Чавес.

¹¹ Так, весь текст оперы «сконструирован» в духе приведенной здесь цитаты:

Pigeons on the grass alas.
Short longer grass short longer longer
shorter yellow grass. Pigeons large pigeons
on the shorter longer yellow grass
alas pigeons on the grass.

Гертруда Стайн. «Четверо Святых в трех актах»

¹² За краткость, лаконичность, простоту и прозрачность стиля Томсон получил неофициальное имя «американского Сати».

¹³ Сапонов М. Жан Кокто. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре. М., 2000. С. 18.

¹⁴ Цит. по: Rockwell J. Four Saints in Three Acts // The New Grove Dictionary of Opera / Ed. by S. Sadie. V. 2. New York, 1992. P. 266.

¹⁵ Этот сценарий был разработан Гроссером уже по окончании работы над всей оперой, непосредственно перед постановкой, дабы слушатели не терялись в абстрактном действии оперы.

В. Томсон. «Четверо Святых в трех актах». I д. Трио Св. Игнатия и двух Св. Терез (фрагмент)

Св. Тереза-1

They nev-er knew a-bout it green and they nev-er knew a-bout it

Св. Тереза-2

They nev-er knew a-bout it green and they

Св. Игнатий

They nev-er knew a-bout it green they nev-er knew a-bout it

she never knew a-bout it they never knew a-bout it they never knew a-bout it she nev-er knew a-bout it.

never knew a-bout it they they and she.

she never knew a-bout it they never knew a-bout it they never knew a-bout it she nev-er knew a-bout it.

Роль «квазизакадрового» комментатора действия выполняют Коммер (меццо-сопрано) и Компер (бас).

На протяжении всей оперы два хора также делают комментарии к происходящему на сцене, а в третьем действии даже появляются моряки и юные танцовщицы, которые исполняют совсем несвятое танго.

В. Томсон. «Четверо Святых в трех актах». III д. Танго (фрагмент)

Tempo di tango

mp

В тексте оперы, и музыкальном, и поэтическом, много шуток¹⁶. И если текст оперы с трудом укладывается в либретто, то музыка гармонично соответствует идее калейдоскопа и коллажа — как в смысле использования разных музыкальных идиом, так и в смысле определенной дробности музыкального целого.

Томсон проявляет себя как мастер блестящей англоязычной просодии, которая во всех деталях отражает особенности «нестандартного» стиха Г. Стайн. В результате кубистический текст Стайн силами Томсона приобрел нужную цельность, связность и общую логику построения. Какими же средствами авторы достигают этой логики построения и развертывания материала, при условии, что в этой квазиопере нет ни лейтмотивов, ни сколь бы значимых тематических арок, ни, наконец, музыкальных портретов действующих персонажей? Основная структурная ячейка здесь — лингвистическое звучание слова и его музыкальная параллель.

В качестве одного из наиболее употребительных вербальных символов используется число, которое подсознательно придает повествованию ощущение единства¹⁷. В опере часты реплики: «*Four saints are never three... four saints are leave it to me three saints when this you see*» или «*ten saints can*» или «*one two three four five six seven all good children go to heaven*». В любовной сцене II действия Компер во всеуслышание объявляет номер каждой новой сцены; кроме того, в опере множество скороговорок, основанных на произнесении цифр.

В. Томсон. «Четверо Святых в трех актах». II д. Любовная сцена (фрагмент)

¹⁶ Например, в гимническом монологе Св. Игнатия о Святом Духе Стайн вместо надлежащего слова «dove» (голубь) иронично использует слово «pigeon» (голубок), которое Томсон «приправляет» забавными синкопами.

¹⁷ Об этом структурном принципе говорит в своем очерке об опере Томсона Элиз Кирк (см.: Kirk E. K. American Opera. P. 214–222).

Scene four. Scene five.

be. At-tached or. Sent to de - rive.

Музыкальная многоликость оперы зависит, во-первых, от практически незаметно сменяющих друг друга стилей (аллюзии на средневековый хорал или гокет, протестантский гимн, мадригальные хоры и даже некоторые приемы ораторий Г. Ф. Генделя); во-вторых, от особенностей инструментовки (небольшой оркестр из двадцати пяти музыкантов «приправлен» саксофонами, цимбалами, малыми барабанами и аккордеоном, что придает общему звучанию черты ранней американской музыки).

В. Томсон. «Четверо Святых в трех актах». I д. Гокет (фрагмент)

Soprano
Alto
Tenor
Bass

secco and tell it so to be to go to see to saw
ff secco Could they grow if it was left to go to see to
to build to come to hand to coup-le to rec-ti - fy
saw to place to rest to beam to name to

В. Томсон. «Четверо Святых в трех актах». III д. Походная песня (фрагмент)

Allegro marziale

f They might be ve - ry well ve - ry well ve - ry well they might be



Реакция зрителей была столь же парадоксальной¹⁸, как и само произведение, являющееся своего рода концентратом литературного и музыкального модернизма 20-х годов. Одни критики объявили оперу Томсона — Стайн чепухой и детским лепетом; другие насмехались над «странным» действием (точнее, недействием) пьесы и отсутствием какого-либо смысла; третьи острили, что текстом оперы с успехом могли бы быть либо тезисы диссертации, либо список вин. А один медицинский журнал, услышав «поэтические пассажи» в духе:

to know to know to love her so.
four saints prepare for saints.
it makes it well fish.
four saints prepare for saints
it makes it well well fish
it makes it well fish prepare for saints.
in narrative prepare for saints. Prepare for saints.
two saints. Four saints.
two saints prepare for saints it
two saints prepare for saints in prepare for saints¹⁹,

не долго думая, объявил мисс Стайн жертвой психического заболевания, при котором больной страдает явно выраженным расстройством речи, заключающимся в многократном повторе пациентом только что сказанных слов, фраз или предложений²⁰. Если бы психотерапевт, вынесший подобный врачебный вердикт, с таким же «критическим» подходом отнесся и к музыке оперы, диагноз распространился бы и на личность композитора. Впрочем, «справедливость» вскоре восторжествовала: дерзкий и афористичный С. С. Прокофьев дал опере (не без основания!) новое название —

¹⁸ От восторга до полного неприятия в сочетании с упрямым желанием досмотреть и дослушать до конца и прикрепить к опере ярлык либо концептуальной зауми, либо бесстыдного издевательства авторов представления над зрителями. Не говоря уже о том, что «сюжет» из жизни католических святых (главные из них — Св. Тереза Авильская и Св. Игнатий Лойола) был разыгран силами исключительно негритянских исполнителей! Томсон ухватился за эту своеобразную для того времени идею после визита в афроамериканский ночной клуб, где был покорен музыкой и пением афроамериканцев. Однако Стайн поначалу возражала против набора для премьеры негритянской труппы. Причина носила рациональный характер: несоответствие тематике произведения. Из письма Стайн Томсону: «Ваши негры, возможно, обладают лучшими, чем белые артисты, голосом и произношением, но мне все еще не нравится идея чернокожих персонажей. Это слишком даже для современных писателей, именующих себя футуристами. И я не понимаю, как это связано с темой моей пьесы» (цит. по: Brinnin J. M. *The Third Rose*. Gertrude Stein and Her World. Boston; Toronto, 1959. P. 320). И хотя Томсон, по собственному признанию, остановил свой выбор на негритянских артистах исключительно из соображений исполнительских, конечный результат стал органическим компонентом общей парадоксальности спектакля.

¹⁹ Приведен начальный фрагмент текста хора («Знать чтобы знать как ее любить / Четверо Святых готовятся к [появлению] святых») из Пролога оперы. Опасаясь неточным переводом неверно передать суть модернистской поэзии Стайн, остальные строки текста автор оставляет без перевода.

²⁰ Brinnin J. M. *The Third Rose*. Gertrude Stein and Her World. P. 326.

«Четыре ноты в трех актах»²¹. Позже оперу Томсона провозгласят предтечей минимализма.

Автор мнения другого рода — писатель и критик К. ван Вехтен, друг Томсона и непосредственный свидетель всего постановочного процесса. Вот выдержка из его письма Стайн в Париж после премьеры оперы: «Представление имело сногшибательный успех. Столь возбужденной толпы зрителей я не видел со времен “Весны священной”. Разница лишь в том, что на сей раз зрители были возбуждены от удовольствия. Афроамериканские исполнители божественны, как на картинах Эль Греко, более испанские, более святые, более оперные в своем достоинстве, простоте и экстраординарной пластике движений, чем любой белый артист... Не менее вдохновляющими были и хореография Фредерика Эштона, и художественное оформление Флорин Стеттхаймер. Представьте себе небесно-голубые декорации из целлофана в глубине сцены, окантованные белыми лентами подобно “валентинке”, на фоне которой блистает роскошеством красный бархат костюмов, в которые облачены темнокожие “испанские” герои...»²². А издатель А. Орко с удовлетворением заметил присутствовавшего в зале на очередном представлении и неистово аплодировавшего А. Тосканини, который, казалось, был полностью поглощен происходящим²³.

Впрочем, многие зрители, смеясь, впоследствии вспоминали, что в течение всего спектакля понятия не имели ни о происходящем на сцене, ни о музыке, и, будучи всецело захвачены радостной атмосферой безудержной фантазии авторов, даже не пытались что-либо понять и проанализировать. Как оказалось, такой интуитивно выбранный подход к восприятию оперы «Четверо Святых в трех актах» был наиболее близок замыслу драматурга и композитора.

10.1.3. ДЖОРДЖ ГЕРШВИН. «ПОРГИ И БЕСС»

«Я люблю “Порги и Бесс” за отсутствие в ней респектабельности, из-за которого эта опера может быть популярной и даже тривиальной и в тоже время идти своей дорогой как профессиональное сочинение, не задумываясь о вкусах большинства», — писал после премьеры оперы Гершвина в 1935 году В. Томсон. Хотя Томсон и осуждал произведение за «фальшивый фольклор, суетливый аккомпанемент» и «оркестровку в духе Рождественского пудинга», он ценил сам факт того, что все три часа, которые длится опера, слушаются на одном дыхании, и каждым моментом произведения можно наслаждаться от души²⁴. И это при том, что самое очевидное свойство «Порги и Бесс» — слияние стилистики популярной («тривиальной», по Томсону) и профессиональной музыки, а также использование афроамериканских идиом, было ко времени написания оперы не в новинку. В «Порги и Бесс» Гершвин мастерски обращается с составляющими двух указанных стилистик. Опера стала самым известным и любимым американским произведением этого жанра в истории музыки.

²¹ The Virgil Thomson Centenary: 1896–1996. Bloomfield, 1996. P. 5.

²² Цит. по: Brinnin J. M. The Third Rose. Gertrude Stein and Her World. P. 321.

²³ Ibid. P. 326.

²⁴ Цит. по: Thomson V. George Gershwin // Modern Music. 1935. № 13. P. 43.

Одним из источников вдохновения для Гершвина стал Гарлем и движение 1920-х годов, получившее название «Гарлемского Ренессанса». Это было время интенсивных творческих контактов между белыми и черными музыкантами: А. Копланд и П. Уайтмен частенько посещали гарлемские кафе и клубы, а Гершвина нередко видели «сидящим на полу, буквально разинув рот от восхищения виртуозностью нескончаемой джазовой импровизации, окружавшей его»²⁵. Для Гершвина джаз и был той самой «американской народной музыкой», которая наполнила все его песни для «Тин Пэн Элли», шоу, инструментальную музыку и неподражаемую «Порги и Бесс». Но джаз был не единственной формой активности афроамериканских музыкантов в первой трети столетия. Едва ли не большей известностью пользовался негритянский спиричуэл: духовные песнопения до «Порги и Бесс» звучали в фильме Д. Мёрфи «Император Джонс» (1933) по пьесе Юджина О'Нила с Полем Робсоном в главной роли²⁶. А 1929 год был отмечен появлением сразу двух произведений на негритянскую тематику и с участием афроамериканских актеров, в том числе и прославленного в 1920-е годы «исполнителя» спиричуэла — «Хора Холла Джонсона»: это пьеса драматурга М. Коннели «Зеленые пастбища» (1936)²⁷ и фильм режиссера К. Видора «Аллелуйа!» (1929). Кроме того, тема расовых взаимоотношений до «Порги и Бесс» была поднята в мюзикле Дж. Керна и О. Хаммерстайна II 1928 года «Плавучий театр». Гершвину осталось лишь внимательно присмотреться к тому, что уже вышло на поверхность американской культурной действительности, что он и сделал с присущими ему легкостью и виртуозностью.

Первое знакомство Гершвина с героями Кэтфиш-Роу из романа Дюбоза Хэйворда «Порги» произошло в 1926 году. Кстати, в 1928 году Дюбоз и Дороти Хэйворды написали на основе романа пьесу, с успехом поставленную в том же году на Бродвее. В постановке звучали песни и спиричуэлы. Премьерой «Порги и Бесс» — театральной пьесы начинается отсчет в истории создания «Порги и Бесс» — оперы.

Сюжетная основа «Порги и Бесс» — театральная пьеса Хэйвордов, а не роман. Сценический вариант истории о калеке Порги, сделанный Хэйвордами — это, прежде всего, действие, напряженность диалогов, сконцентрированность образов, в отличие от описательного по своей сути романа²⁸. Некоторые персонажи романа были упразднены ради того, чтобы главные действующие лица — Порги, Бесс, Спортинг Лайф, Краун — получили большую силу и выразительность. А вместе с музыкой Гершвина сместились и некоторые акценты в характерах: так, Спортинг Лайф в опере не зловещий наркоторговец, каким он был у Хэйворда, а скорее танцующий и юмористичный мошенник, «милый и симпатичный злодей», по выражению Гершвина.

²⁵ Цит. по: *Kirk E. K. American Opera*. P. 206.

²⁶ Впервые ведущая роль была отдана афроамериканскому актеру.

²⁷ В том же году М. Коннели снял фильм по пьесе, в котором участвовали лишь афроамериканские актеры.

²⁸ Например, примечательно окончание двух сочинений. В романе Порги, вернувшись из тюрьмы и узнав, что Бесс его покинула, сдается на волю судьбе. В пьесе и, соответственно, опере Порги отправляется в путь на поиски Бесс. Подобная quasi-оптимистичная концовка позволила Гершвину закончить всю оперу потрясающим по своей энергетике и эмоциональности спиричуэлом.

Moderato scherzoso (happily, with humor)

Sporting Life

p

It ain't ne-ces-sa-ri-ly so, It ain't ne-ces-sa-ri-ly

p

so, De 't'ings dat yo' li'-ble To read in de Bi-ble, it ain't ne-ces-sa-ri-ly so.

С музыкой Спортинг Лайфа в оперу входит то очарование легкости и бесшабашности происходящего на сцене, которое свойственно лучшим музыкальным комедиям Гершвина. С последними «Порги и Бесс» роднит и типология вокальных номеров, поскольку наряду с оперными ариями и речитативами Гершвин пишет привычные ему песни. И здесь композитор превзошел сам себя в яркости песенных, ариозных и речитативных характеристик героев.

Об одиночестве Порги мы узнаем из его речитативной реплики, резко контрастирующей ажиотажу и агрессии игры в кости (1-я сцена I действия: «Когда Бог создал калеку»); о своем счастье Порги поет в банджо-песне (1-я сцена II действия: «У меня ничего нет»); смелостью и отчаянием полна музыка, характеризующая Порги в конце оперы, когда он отправляется в путь на поиски Бесс.

Дж. Гершвин. «Порги и Бесс». 1-я сц. II д. Молитва Порги

Порги (поет, как псалом)

Gawd got plenty of mon-ey for de sau-cer. An' he go-in' to sof-ten dese people heart for to

fill de sau-cer till he spill all o-ver. De Lawd will pro-vide a grave for his chil-len.

Главные характеристики Бесс сконцентрированы в ее ариозных речитативах (исследователи называют их «потенциальными песнями»). Один из ярчайших моментов — окончание 2-й сцены II действия, когда Бесс в отчаянии пытается убедить Крауна позволить ей вернуться к Порги. Кроме того, оба главных героя совершенно естественно для оперы объединяются в любовных дуэтах II действия — «Бесс, теперь ты моя женщина» (1-я сцена) и «Я люблю тебя, Порги» (2-я сцена); и это уже дань уважения Гершвина оперной традиции.

Дж. Гершвин. «Порги и Бесс». 2-я сц. II д. Речитатив Бесс из дуэта с Крауном

It's like dis, Crown! I's the on - ly wo-man Por-gy ev-er had an' I's think in' now, how it will be to-night when all these oth-er nig-gers go back to Cat fish Row. He'll be sit - tin' an' watch-in' the big front gate, a - count-in' 'em off wait-in' for Bess. An' when the las' wo-man goes home to her man an' I ain' there

Дж. Гершвин. «Порги и Бесс». 3-я сц. II д. Дуэт Порги и Бесс (фрагмент)

Andantino (with great feeling)

Bess

I wants to stay here, but I ain't wor-thy. You is too de-cent to un-der-

p cantabile

stan', For when I see him he hyp-no-tize me, When he take hol' of me with his hot han'.

Дж. Гершвин. «Порги и Бесс». 1-я сц. II д. Дуэт Бесс и Порги (фрагмент)

Andantino cantabile

Porgy

Bess, you is my wo-man now, You is, You is! An'

mf con calore

you mus' laugh an' sing an' dance for two in-stead of one. Want no

wrin-kle on yo' brow no - how, be - cause de sor-row of the past is all done,

Другие персонажи — Краун, Клара, Джейк и Сирина — второстепенны и потому психологически более схематичны. Так, образ Крауна вбирает в себя все возможное в музыке «зло» (в мелодике, оркестровке, характере его лейтмотива), но в то же время этот герой поет по-народному веселую и чуть развязную песенку «Рыжеволосая красотка», которая несколько необоснованно выбивается из общего контекста образа.

Зато роль хора в опере трудно переоценить: он создает неповторимую звуковую атмосферу, которая и является важнейшей особенностью «Порги и Бесс». Пьеса Хэйвордов, подобно другим пьесам того времени на негритянский сюжет, изобиловала спиричуэлами. Критик «New York Morning Telegraph» Чарлз Айзексон писал о спектакле: «Музыка буквально вплетена в действие пьесы. От перво-

го занавеса и до конца негры поют о своих радости и горе. Исчезновение пения лишило бы всю постановку ее силы»²⁹.

Пожалуй, эта особенность театральной постановки стала для Гершвина отправной точкой. И помимо самой идеи присутствия в опере спиричуэлов, в оперу вошли тексты трех эпизодов пьесы: «Колыбельная» с текстом «Тише, малыш, не плачь» стала основой для колыбельной Клары «Летняя пора» («Summertime»); а спиричуэлы «Земля Обетованная» и «Я на пути в небесный край» послужили основой для финалов I действия и всей оперы соответственно.

Дж. Гершвин. «Порги и Бесс». 1-я сц. I д. Колыбельная Клары

Moderato (much expression) *p*

Clara

Sum- mer time an' the liv- in' is

rit. *pp espr.*

eas - y, Fish are jump-in', an' the cot-ton is high.

mp poco rit. *a tempo*

poco rit. *mf a tempo*

Другая часть духовных песнопений в «Порги и Бесс» была написана самим Гершвиным: его пребывание на Фолли-Бич-Айленд близ Чарлстона в атмосфере негритянского пения дало композитору богатейшие возможности для усвоения стиля и вокальной манеры черных жителей Америки, отразившейся, в частности, в молитве Сирины:

Дж. Гершвин. «Порги и Бесс». 3-я сц. II д. Молитва Сирины (фрагмент)

Сирина (с религиозным жаром)

Oh doc-tor Je - sus, who done trou-ble de wa-ter in de Sea of Gal - ler-ie.

An' like-wise who done cas' de dev-il out of de af-flict-ed time an time a - gain.

²⁹ Цит. по: Kirk E. K. American Opera. P. 210.

Не случайно сам Гершвин называл «Порги и Бесс» «народной оперой», а все произведение — «новой формой, объединяющей оперу с театром»³⁰.

В опере можно выделить три ведущих типа хора: хор-участник, хор-фон и хор-комментатор. Первый тип преобладает во всех массовых и обрядовых сценах. Таковы ритуальные хоровые номера в сцене оплакивания Роббинса, сцене бури, бытовые хоры в заключительной сцене оперы. В то же время хор легко может отстраняться, становясь фоном, звучащей декорацией для показа жизненных перипетий героев. В этом случае мы имеем дело со вторым типом — хором-фоном. Этот прием используется в сцене бури (4-я сц. II д.). Духовный гимн «Господь сотрясает Небеса» демонстрирует смену функций хора: в первой строфе внимание композитора сфокусировано на хоре как участнике, во второй — в момент появления речитативных реплик героев — внимание переключается на уровень личностных отношений, и хор уходит на второй план. Наконец, третий тип — хор-комментатор наиболее ярко заявляет о себе в комической сценке со стряпчим Фрезьером (1-я сц. II д.). Допрос Бесс выполнен в лучших традициях игрового музыкального театра и заставляет вспомнить блестяще остроумные эскапады Чудаков в опере С. С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Это хор мейерхольдовско-прокофьевского просцениума, беззастенчиво вмешивающийся в ход действия, перебивающий речь главных персонажей и отпускающий в их адрес колкие замечания.

Опыт Гершвина — автора музыкальных комедий проявил себя и в таком приеме, как повтор песни. Для мюзикла было типично повторение наиболее успешного номера (hit tune) из первого акта во втором, в качестве биса. Но уже Керн с Хаммерстайном II в «Плавучем театре» придали этой особенности драматургическое значение, когда повтор номера (песня «Старушка-река») драматургически обоснован и вызван не успехом у публики, а сценической, ситуативной, психологической необходимостью. С другой стороны, для жанра оперы подобный прием, основанный на идее «арки-портала»³¹ или лейтмотива, абсолютно естественен. В произведении Гершвина соединились обе тенденции: знаменитая колыбельная Клары «Summertime» является и повтором одной из лучших мелодий оперы³², и одновременно несет на себе драматическую нагрузку. Четырежды повторяясь в опере, эта песня-блюз становится американским вариантом «колыбельной смерти». Впервые появляясь в опере сразу после темпераментного вступления (1-я сц. I д.), песня становится той «трещиной» на внешне безупречно гладкой поверхности повествования, которая, в конечном итоге, обернется трагедией. Почему главной темой оперы, ее визитной карточкой стала «ария» второстепенной героини? Ответ, по-видимому, в том, что колыбельная не принадлежит только Кларе, ее ребенку или Бесс, которая подхватит эту тему после смерти Клары, а отражает некую идею вечного движения колеса жизни — от рождения к смерти, и так по кругу, из поколения в поколение³³.

³⁰ Ibid.

³¹ Записано со слов Е. Долинской.

³² Как некогда заявил один влиятельный критик Бродвея, мюзикл не может быть хорош, если после спектакля зритель не может напеть ни одну из его мелодий.

³³ Эту мысль подтверждает тот факт, что колыбельная каждый раз появляется на пике конфликтной ситуации. В первый раз (1-я сц. I д.) — в нравственном конфликте с динамичным «пошленьким блюзом» (выражение Гершвина) вступления; во второй (там же) — как контраст джазовой песенке Джессики «Женщина — та еще штучка»; в третий (4-я сц. II д.) — в противостоянии со сценой бури; и, наконец, в четвертый (1-я сц. III д.) — в преддверии убийства Крауна.

Гершвин оперирует повторностью не только целого номера, но и лейтмотивного характера. В опере находит применение весь арсенал композиционных приемов интеграции материала: от кратких повторений песенных тем героев до широко развитой сети лейтмотивов, от микрорефренности внутри сцены до крупных реминисценций в масштабе всей оперы. Наиболее яркий пример — повтор фуги игры из I в III действии: ситуация двойного убийства создает музыкальную «арку-портал».

Дж. Гершвин. «Порги и Бесс». 1-я сц. I д. Тема фуги из сцены драки



Понятие лейтмотива получает в опере двоякую «расшифровку»:

- «лейтмотив как имя»³⁴, когда он звучит в ситуации прямо или косвенно связанной с героем или состоянием;
- лейтмотив как рефрен, скрепляющий «ткань» внутри сцены, например, в 3-й и 4-й сценах II акта, основанных на многократном повторе тем рассвета и бури.

С самого начала «Порги и Бесс» вызвала у критиков множество вопросов, и самым животрепещущим был вопрос о жанровой природе сочинения. Что это — опера или бродвейский мюзикл (учитывая тот факт, что как театральный композитор Гершвин прежде работал лишь в жанре музыкальной комедии и ревью, да и сама «опера» была поставлена на Бродвее)? Рассуждения концентрировались, главным образом, вокруг установленных законов обоих жанров, а вот специфика произведения не учитывалась. Бродвейские критики считали речитативы скучными и утомительными, а представители академических жанров заявляли, как В. Томсон, что вся опера — «пример либретто, которое никогда не должно было быть написано на сюжет, который никогда не должен был быть выбран человеком, который никогда прежде этого не делал»³⁵.

Другие нападки на оперу происходили с позиций расовых взаимоотношений, и афроамериканские музыканты и критики обвиняли оперу за уничижительное отношение к их народности и несоответствие музыкального материала ни самой истории, ни истинному искусству негритянских артистов в Америке. В ответ на последние упреки Гершвин говорил, что стремился не столько к аутентичности произведения, сколько к созданию нужной атмосферы. Следует отметить, что сам Гершвин не обольщался на счет так называемой «аутентичности» своей «Порги и Бесс» и потому, когда композитор передавал партии в руки афроамериканских актеров, отобранных для пре-

³⁴ Термин Е. Назайкинского. См. об этом: Назайкинский Е. Лейтмотив как имя // Слово и музыка / Ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 36. М., 2002. С. 71–85.

³⁵ Thomson V. George Gershwin. P. 36.

мьеры оперы, он сказал им: «Это не моя культура. Я отдаю эту оперу вам. Вы сделаете ее аутентичной»³⁶. Как бы то ни было, «Порги и Весс» — одно из известнейших произведений, когда-либо написанных рукой американского композитора. У нее есть все, что необходимо настоящей опере — сюжет, постановка, арии, речитативы и что еще более важно — глубина характеристик, чувство, мелодрама, напряженность неразрешенного конфликта, отраженные в мастерски созданной партитуре. И потому Гершвин, вручая партитуру оперы артистам, передал ее не только им, но и всему миру.

10.1.4. ДЖ. К. МЕНОТТИ. «МЕДИУМ». «ТЕЛЕФОН»

Джан Карло Менотти (1911–2007) — крупная фигура в музыкальном искусстве XX века. Итальянец по происхождению, большую часть жизни проживший в Америке, оставил яркий след в истории американской музыки. Его творческое наследие охватывает практически все музыкальные жанры: оперу, балет, симфонию, симфоническую поэму, концерт, камерно-инструментальный ансамбль, музыкально-сценические, фортепианные, вокальные и хоровые сочинения. Но прежде всего Менотти известен как оперный композитор, создавший 23 произведения в этом жанре³⁷. Заслуженное признание сыскали себе его самые известные оперы «Медиум», «Телефон», «Амал и ночные гости», «Мария Головина», «Святая с Бликер-стрит» и «Консул». Две последние получили престижные награды Ассоциации театральных критиков Нью-Йорка, Ассоциации музыкальных критиков Нью-Йорка и две Пулицеровские премии.

Менотти — необычайно одаренная и разносторонняя творческая личность. Композитор одновременно был и либреттистом и режиссером-постановщиком не только своих опер, но и опер других композиторов³⁸. На протяжении всей своей жизни Менотти занимался литературной деятельностью: писал оперные либретто, пьесы для драматического театра³⁹, театральные скетчи, телевизионные сценарии. Важной стороной его творческой деятельности была публицистика. Во многих статьях Менотти проявил активную художественную позицию и выразил свои представления об искусстве в целом, роли композитора в современной жизни и взгляд на собственное творчество.

³⁶ Цит. по: *Porgy and Bess: an American Voice. A documentary produced by the University of Michigan in collaboration with Vanguard Films and Mejo Working Production, 1999.*

³⁷ Оперы: «Амелия едет на бал» (1937), «Старая дева и вор» (1939), «Островной бог» (1942), «Медиум» (1945), «Телефон» (1947), «Консул» (1950), «Амал и ночные гости» (1951), «Святая с Бликер-стрит» (1954), «Мария Головина» (1958), «Последний дикарь» (1963), «Лабиринт» (1963), «Ложь Мартина» (1964), «Помогите, Глоболинки!» (1968), «Самый важный человек» (1971), «Таму-таму» (1973), «Герой» (1976), «Яйцо» (1976), «Чип и его собака» (1978), «Сумасшедшая» (1979), «Невеста с Плутона» (1982), «Мальчик, который слишком быстро вырос» (1982), «Гойя» (1986), «Поющий ребенок» (1993).

³⁸ Менотти написал либретто для оперы Л. Фосса «Знакомства и прощания» (1960) и трех опер С. Барбера: «Ванесса» (1958), «Партия в бридж» (1959) и «Антоний и Клеопатра» (2-я ред. 1975). Как режиссер он поставил «Богему», «Манон Леско» Дж. Пуччини, «Пеллеаса и Мелизанду» К. Дебюсси, «Тристана и Изольду» Р. Вагнера, «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, «Лючию ди Ламмермур» и «Дона Паскуале» Г. Доницетти, «Дон-Жуана» В. А. Моцарта, «Похождения повесы» И. Стравинского.

³⁹ Две драматические пьесы Менотти «Двойник Мадам Оупик» и «Прокаженный» стали одними из лучших достижений автора в области музыкально-драматического искусства.

Неоценимым оказался и его вклад как педагога. Начиная с 1941 года, Менотти преподавал в Музыкальном институте Кёртис в Филадельфии, воспитав целую плеяду американских композиторов, таких как С. Холингсворт, Л. Хойби, Н. Рорем. Именно ему они обязаны своим высоким профессиональным уровнем и широким творческим развитием.

Большое значение имела деятельность Менотти как продюсера и импресарио. Главным его детищем был «Фестиваль Двух Миров», созданный в 1958 году в небольшом итальянском городке Сполето. Он стал неотъемлемой частью культурной жизни страны и одним из самых важных исторических событий своего времени. Почти двадцатью годами позже, в 1977 году, в небольшом южном городке Чарлстон (штат Южная Каролина) Менотти основал аналогичный фестиваль, тем самым, подчеркнув смысл его названия и действительно создав «Фестиваль Двух Миров» — Америки и Европы.

Решающим этапом творческого становления композитора была постановка его первой оперы «Амелия едет на бал» (1937) в «Метрополитен-опера», ставшая примечательным событием того времени, так как главная оперная сцена США не баловала американских композиторов своим вниманием. Опера «Старая дева и вор» (1939) впервые в Америке была написана для исполнения на радио. «Амал и ночные гости» (1951) на протяжении нескольких десятилетий ежегодно транслировался на канале NBC, став неотъемлемым атрибутом рождественских праздников. «Последний дикарь» (1963) была поставлена в парижском театре «Опера Комик», а «Лабиринт» (1963) — единственное в своем роде сочинение, созданное и исполняемое на телевидении, так как сценическая постановка этой оперы требует большого арсенала специального технического оборудования. Но, пожалуй, наибольшую популярность композитору принесли две оперы — «Медиум» и «Телефон», которые по праву считаются вершинами оперного творчества Менотти. Они получили долгую репертуарную жизнь не только в Америке, но и в Европе.

«Медиум» (1945) — лирико-психологическая драма, в которой ясно прослеживаются преемственные связи с итальянской веристской традицией. Менотти следует одному из основных принципов веризма — переживать, а не играть пьесу, следуя исторической и психологической правде. Основой оперы послужил достоверный бытовой сюжет, в котором изображена жизнь простых американцев⁴⁰. События оперы описываются порой с натуралистическими подробностями, но внимание композитора в первую очередь было направлено на изображение сложного духовного мира своих героев с максимальной непосредственностью и показом жизни со всеми ее драматическими моментами.

⁴⁰ Основная сюжетная линия такова: главная героиня — Мадам Флора (композитор на протяжении оперы называет ее Баба, поэтому в дальнейшем мы также будем называть героиню Баба), медиум, бессовестно обманывает своих клиентов (супругов Мистера и Миссис Гобино и Миссис Нолан), вводя их в заблуждение мнимыми видениями и вымышленными феноменами до тех пор, пока не случается то, к чему она сама не была готова. Во время сеанса Баба ощущает присутствие потусторонних сил и чувствует прикосновение чьей-то руки к ее шее. Этот случай, который она не может объяснить, практически сводит ее с ума. От осознания своей полной беспомощности Баба выплескивает свой гнев на наивных и непоколебимых в своей вере клиентов и на приемного сына Тоби, который, как ей кажется, скрывает за своей немотой ответ на доводящий ее до безумия вопрос. Перепуганная до смерти, ставшая жертвой своего же собственного мошенничества, Баба убивает Тоби — призрак и символ страданий, который всегда будет преследовать ее с нерешенной загадкой его незыблемого безмолвия.

«Медиум» представляет собой стройную композицию из двух действий, в которых сочетаются сквозные сцены, основанные на музыкально-драматических диалогах, и сольные песенные или ариозные эпизоды. Несмотря на сквозную структуру, каждое действие можно разделить на четыре сцены, границы которых отмечены приходом и уходом действующих лиц. Структуру оперы можно представить следующей схемой⁴¹:

I действие

- 1-я сц. (Моника и Тоби) — экспозиция лирической линии (ц. 2–5);
- 2-я сц. (Баба, Моника и Тоби) — экспозиция образа Бабы (4 т. после ц. 5 — ц. 8);
- 3-я сц. (сцена сеанса) — драматическая кульминация (ц. 10 — 7 т. до ц. 29);
- 4-я сц. (Баба и Моника) — временное примирение героев (7 т. до ц. 29 — ц. 35);

II действие

- 1-я сц. (Моника и Тоби) — центральная лирическая сцена (8 т. до ц. 2 — 8 т. после ц. 7);
- 2-я сц. (Баба и Тоби) — драматическая сцена (8 т. после ц. 7 — 7 т. после ц. 17);
- 3-я сц. (Баба и клиенты) — нарастание драматизма (7 т. после 17 — ц. 31);
- 4-я сц. (Моносцена Бабы) — кульминация и трагическая развязка (ц. 31 — ц. 43).

Важным конструктивным средством в «Медиуме» служит лейтмотивная система. Главное место занимает лейтмотив рока, который впервые звучит во вступлении: пять аккордов, задающие тон всей опере, символизируют собой зловещее предзнаменование неотвратимого трагического конца. Драматизм темы передан гармоническими и тембровыми средствами, такими как движение параллельными мажорными терциями в высоком регистре у деревянных и медных духовых в сочетании с ударными эффектами фортепиано и скачок на интервал ноны в низком регистре:

Дж. К. Менотти. «Медиум». Вступление (тема рока)

Molto lento ♩ = 63 (in 4)

⁴¹ Границы разделов указаны по партитуре: Menotti G. The Medium. Vocal Score. New York, 1997.

Наряду с лейтмотивом рока интонационный облик «Медиума» также определяют лейтмотивы Бабы, Тоби, клиентов, смеха Мики, Дудли и кукольного представления.

Основными музыкальными формами являются монолог и диалог. В связи с жанром оперы и характером сюжета в вокальных партиях преобладает речитативно-декламационное начало. «Единственный вопрос, который меня интересовал, — писал композитор, — раскрытие лирической драмы. И для этого я хотел сделать декламацию частью всего целого. На мой взгляд, только Пуччини справился с этой задачей. Вот почему я считаю “Богему” одной из самых значительных опер. Не прерывать движение и в то же время ясно выражать внешнее сценическое действие — вот к чему я стремился»⁴². Влизиость речитативов «Медиума» к разговорной интонации дает возможность отразить в них разные типы высказывания и передать внутреннее эмоциональное состояние героев. Отсюда — множество средств и приемов, использованных Менотти в вокальных партиях: *parlando*, лирические ариозные эпизоды, драматический речитатив, *Sprechstimme*, ритмодекламация, ритмизованная речь, смех, крик и т. д.

Оркестровая партитура «Медиума» основана на принципе так называемого «мозаичного» симфонизма, главным признаком которого служит сцепление различных по своему содержанию эпизодов. Чередование контрастных сцен, следующих друг за другом, способствует непрерывному музыкальному развитию. Оркестр чутко реагирует на тончайшие нюансы вокальной партии⁴³. В оркестре же возникает весь тематизм оперы.

«Медиум» продолжает традиции итальянского веризма с его интересом к миру простого человека. Менотти воплощает драматический сюжет, поднимая актуальную во все времена нравственную проблему выбора между разумом и инстинктом, добром и злом. Публика не осталась равнодушной к чувствам и образам, выраженным средствами музыки, и была потрясена драматической силой произведения. Мистическая окраска оперы и детали сценической постановки усилили впечатление. Об огромной популярности сочинения Менотти свидетельствует факт, что «Медиум» до недавнего времени занимал место одной из самых исполняемых современных опер, а также стал первой американской оперой, положенной в основу фильма-оперы (режиссер Дж. К. Менотти, 1947). Среди людей, высоко оценивших оперу, был Ж. Кокто, который сказал: «Менотти делает из драматических спектаклей оперы, а из опер — спектакли. В своем изумительном “Медиуме” он сумел найти свой вокальный стиль и поднять его до уровня лирической драмы. “Медиум” — это настоящее открытие. Менотти создал магическую атмосферу и психологическое ощущение драматической напряженности. “Медиум” — очень важная веха в современном лирическом театре»⁴⁴.

Вскоре после премьеры оперы (1946) в Колумбийском университете Менотти прочел в газете объявление о том, что Балетное Общество для Джорджа Баланчина в следующем сезоне будет представлять серию одноактных опер, таких как «Поругание Лукреции» Б. Бриттена и «Дитя и волшебство» М. Равеля.

⁴² Цит. по: Chotzinoff S. A Little Nightmusic. New York, 1965. P. 69.

⁴³ В состав оркестра, в зависимости от величины зала, входит от 14-ти до 25-ти инструментов. Среди них — флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, фортепиано, струнный квинтет и ударные (тарелки, малый барабан, большой барабан, треугольник, тамбурин).

⁴⁴ Цит. по: Kirk E. K. American Opera. P. 247.

Менотти решил встретиться с Л. Керстайном (основателем Балетного Общества) и спросить его о возможности включения «Медиума» в программу следующего сезона. Керстайн согласился, но так как одного «Медиума» было недостаточно для программы целого вечера, он попросил Менотти сочинить короткую оперу для начала, в качестве интермедии к «Медиуму». Так несколькими месяцами позже на свет появилась опера «Телефон», премьера которой с огромным успехом прошла 18 февраля 1947 года в Нью-Йорке в паре с «Медиумом».

Опера «Телефон» написана для двух солистов (сопрано и баритон) и инструментального ансамбля. Сюжет оперы разворачивается быстро: всего за 25 минут зритель успевает проникнуться состраданием, наблюдая за любовной «трагедией» несчастного Бена, который никак не может объясниться в любви и сделать предложение Люси потому, что в ее квартире беспрестанно звонит телефон. Отталкиваясь от классических образцов оперы-буффа с характерными для нее музыкально-драматургическими особенностями, Менотти модернизирует этот жанр в духе времени. Так, в основе «Телефона» лежит типичная для комической оперы ситуация соперничества. Однако, здесь весьма необычен состав любовного треугольника: в отличие от традиционной схемы (одна женщина и двое мужчин, или две женщины и один мужчина) в опере Менотти любовный треугольник составляют Бен, Люси и... телефон (отсюда — подзаголовок оперы «Любовь втроем»)!

Для оригинальной истории Менотти нашел адекватное музыкальное решение. Опера представляет собой одноактную композицию сквозного строения, развертывающуюся в непрерывном течении музыки, без деления на номера, с использованием речитативных реплик, диалогов, ариозных и дуэтных эпизодов при активном участии оркестра. Такая сжатость потребовала от композитора особой изысканности письма, экономности выразительных средств, детализации всех элементов музыкальной ткани, высокой степени концентрированности формы, фактуры, тематизма, одним словом, камерности, которая, начиная с «Медиума», станет главным признаком оперного стиля Менотти. В опере есть лейтмотивы, которые звучат только в оркестре. Они характеризуют психологические состояния героев (лейтмотив Бена) и сопровождают действие оперы (лейтмотив телефона).

Вокальным и инструментальным номерам оперы свойственна простота выразительных средств. Так, Ария Люси (ее первый разговор по телефону с Маргарет) сочетает в себе интонационно-гармонические черты современной эстрадной песни и композиционные особенности традиционных оперных и камерно-инструментальных жанров. Арии свойственен танцевальный характер, изящная мелодическая линия, светлый и радостный тон высказывания:

Дж. К. Менотти. «Телефон». Ария Люси (фрагмент)

Lucy

lo! Hel-lo? Oh, Mar - ga-ret, it's you. I am so glad you called, I was just

p

Lucy

think - ing of you. It's been a long time since you called me.

The score for Lucy's song is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: 'think - ing of you. It's been a long time since you called me.'

Другой пример — завершающий оперу блестящий вокально-инструментальный вальс, несколько угловатое и подчеркнуто ритмизованное движение которого придает музыке черты гротескной танцевальности, воссоздающие атмосферу оперетточных вальсов:

Дж. К. Менотти. «Телефон». Дуэт Люси и Бена (фрагмент)

Lucy

My num - - - ber! Oh!

Ben

What, then? Your num - - - ber? I'll

Lucy

please don't for - get to call my num - ber, my dar - ling, re - mem - ber to

Ben

nev - er for - get to call your num - ber, yes, dear. I'll re - mem - ber to

The musical score for the duet 'Телефон' by John C. Menotti is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It is marked 'Tempo di valzer' (Waltz tempo). The score is for Lucy and Ben. Lucy's part is in treble clef, and Ben's part is in bass clef. The piano accompaniment is in grand staff. The lyrics are: 'My num - - - ber! Oh!', 'What, then? Your num - - - ber? I'll', 'please don't for - get to call my num - ber, my dar - ling, re - mem - ber to', 'nev - er for - get to call your num - ber, yes, dear. I'll re - mem - ber to'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco rit.' and 'p'.

Фактура оперы «Телефон» наполнена аллюзиями на музыку Ф. Шуберта, И. Штрауса, П. И. Чайковского, В. А. Моцарта. Однако влияние стилей этих композиторов не означает слепого подражания им или заимствования выразительных средств. Менотти отражает лишь основные признаки музыки того или иного времени. Это не стилизация, а тонкая ирония. Принцип стилиевой многоплановости, применяемый в опере, привнес в нее множество ярких драматургических эффектов. С ним связаны неожиданные повороты в развитии действия и музыки, смелые контрасты, образные столкновения, внезапные вторжения, создающие веселую комедийную атмосферу. Несмотря на то, что музыкальная ткань

этой оперы-юморески соткана из очень несхожих, исторически и жанрово разнородных составляющих, ракурс преломления их един и связан одним авторским взглядом и методом подачи материала.

«Телефон» — одно из ярких явлений в области американской оперы. Она впитала в себя лучшее, свойственное классической комической опере и вместе с тем продемонстрировала индивидуальную трактовку комического жанра.

10.1.5. Р. ЭШЛИ. ТЕЛЕОПЕРЫ

Проблему оперного композитора, всегда пребывающего в зависимости от оперных театров и рискующего никогда не услышать свое творение, Роберт Эшли (р. 1930) решил радикальным способом — отказавшись и от театра и от пения. Выбором Эшли стала телеопера, в которой он сам является главным исполнителем, читая тексты собственного сочинения.

Эшли можно считать символом концептуализма 1960-х годов, хотя одновременно он выходит за рамки этого направления. В 1960-е Эшли организовал фестиваль современных исполнительских искусств группы ONCE в университете Мичигана (Энн-Арбор); вместе с тремя другими композиторами (Д. Берман, Г. Мамма и О. Люсьер) основал группу «Sonic Arts Union», с которой в 1966–1976 годах выступал в Америке и Европе.

В интересе к речи у Эшли есть пересечения со Стивом Райхом, с тем отличием, что Эшли рассматривает речь не как материал, а как центральный элемент музыкального театра. В Университете Мичигана Эшли работал в лабораториях, занимавшихся исследованием речи и акустики. Его особенно интересовали речевые патологии: он убежден в том, что страдает мягкой формой так называемого синдрома де ля Туретта — нервным тиком, который вызывает спонтанное, непроизвольное произнесение слов и фраз. Запись своих приступов Эшли включал в электронные коллажи. Так было создано «Непроизвольное письмо» (1979) — эскиз к будущим операм.

Первой из них стала телеопера «Совершенные жизни» (1977–1983). Начальная версия сочинения демонстрирует найденный Эшли новый тип «монооперы» в самом простом и аскетичном виде: она исполнялась композитором соло в сопровождении фортепиано и магнитофонной записи. Позднее к этому проекту присоединились другие музыканты, появился видеоряд: в число постоянных сотрудников Эшли входят пианист и композитор «Blue» Дж. Тиранни, композитор и певица Дж. Ла Барбара, автор электронных композиций и импровизаций Т. Хамильтон, видеорежиссер Дж. Сэнборн.

Эшли заслужил сравнение с Р. Вагнером и К. Штокхаузеном тем, что мыслит оперными циклами. Его телеоперы «Совершенные жизни», «Атланта (Деяния бога)» (1982) и «Вот идея Элеоноры» (1993) образуют трилогию; персонажи переходят из одного сочинения в другое.

Телеоперы складываются из ряда эпизодов, созданных с расчетом на продолжительность показа ежевечернего телесериала: «Совершенные жизни» — семь эпизодов по 30 минут. Все эпизоды идут в одном темпе, но каждый из них основан на своей ритмической схеме (источники схем весьма разнообразны; среди них есть, например, Тибетская Книга мертвых).

Текст и тщательно разработанная ритмическая структура — и есть основной вклад Эшли в композицию; собственно музыкальное ее наполнение часто является созданием исполнителей, с которыми он работает. В первой записи эпизода «Парк» из «Совершенных жизней» фон для текста Эшли создают: ритмический рисунок на табла в исполнении музыканта по имени Крис, переливы в диатоническом мажоре и миноре на электронном клавишном инструменте «клавишет» (Дж. Тирани), аккорды струнных на синтезаторе.

Либретто Эшли — стихотворения в прозе, в которых всегда присутствует несколько уровней смысла. Критики и исследователи упоминают в связи с его текстами Г. Стайн, Т. С. Элиота и Дж. Джойса, отмечая характерно американскую тематику и язык. В них нет последовательно рассказанной истории, сюжетные линии разорваны; мы встречаем лишь фрагменты и смутные намеки, поток сознания. Эшли читает эти тексты в определенном темпе и ритме; его голос, который многие слушатели считают гипнотическим, играют важнейшую роль в создании характерного звучания его произведений.

Опера «Совершенные жизни» была показана на Четвертом канале Британского телевидения (1984), затем в Европе и США, на кино- и видеофестивалях по всему миру. Парадоксальным образом «Совершенные жизни» и несколько других опер Эшли, предназначенных для телевидения, все же пришли и в музыкальный театр и в сценических версиях были показаны на гастролях в Европе, Азии и США. После трилогии Эшли написал еще целый ряд опер; к 2006 году их было уже двенадцать.

10.1.6. ДЖ. ХАРБИСОН. «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»

Джон Харбисон (р. 1938), решив написать оперу по великому роману Ф. С. Фицджералда о «потерянном поколении», осознавал трудности, которые его ожидали: «С одной стороны, американский сюжет вызывает у публики живой отклик, с другой стороны, у каждого свой Гэтсби»⁴⁵.

Харбисон родился в городе Оранж (Нью-Джерси), учился в Гарвардском колледже у У. Пистона. Позднее композитор стажировался в Высшей школе музыки в Берлине у Б. Блахера (1961) и Принстонском университете у Р. Сешнса и Э. Кима. С 1969 года Харбисон преподает на кафедре музыки в Массачусетском технологическом институте.

В детстве Харбисон регулярно слушал трансляции спектаклей «Метрополитен-опера», был самым юным членом Оперной гильдии театра, с одиннадцати лет в свой день рождения ездил с отцом в Нью-Йорк: первыми операми, услышанными в «Метрополитен-опера», были «Свадьба Фигаро» и «Тристан и Изольда». Харбисон видел себя оперным композитором, но начав профессиональную карьеру, столкнулся с невозможностью работать в этом жанре. Он получал немало заказов на инструментальные жанры: он создал три симфонии, несколько концертов, ряд камерных сочинений.

В 1974 году Харбисон написал оперу «Зимняя сказка» по У. Шекспиру — без заказа и надежды на постановку. Впервые он смог услышать ее в 1979 году в Сан-Франциско, и этот опыт не сыграл решающей роли в его компози-

⁴⁵ Blue R. W. An Opera Composer in Search of An Opera House // www.usoperaweb.com/2002/april/harbison.

торском становлении. Через пять лет появилась вторая опера, «Полнолуние в марте» по У. Б. Йейтсу — короткая и более практичная. Харбисону удалось добиться ее постановки в Нью-Йорке в 1979 году. Либретто обеих опер композитор написал сам.

О «Гэтсби» Харбисон мечтал много лет и приступил к сочинению оперы задолго до того, как в 1991 году получил заказ к 25-летию дебюта Дж. Ливайна в «Метрополитен-опера» (1996). В 1980-е годы композитору пришлось прервать работу над этим сюжетом, поскольку ему не удалось получить разрешение от фонда Фицджералда. Написана была только увертюра; появился также фокстрот для оркестра «Вспоминая Гэтсби» (1985).

Либретто двухактной оперы по заказу «Метрополитен-опера» Харбисон вновь написал сам, воспользовавшись помощью нескольких консультантов; позднее критики сочли просчеты в структуре спектакля одной из причин не слишком удачной премьеры оперы, которая состоялась только в 1999 году. Вторая редакция оперы, в которую Харбисон внес изменения и сделал ряд купюр, была поставлена в «Метрополитен-опера» в 2002 году и на сей раз получила высокую оценку критики.

Харбисона привлекали в романе как раз те черты, которые можно считать неоперными: небольшое число диалогов, минимум действия. Вслед за романом Фицджералда, «Великий Гэтсби» Харбисона должен был стать оперой-воспоминанием, в которой главную роль играет ностальгия по легендарным 1920-м годам и воссоздание атмосферы ушедших времен.

В опере о «веке джаза» естественно предположить звучание популярной музыки 1920-х. В произведении Харбисона есть немало примеров «музыки в кадре»: она доносится из радиоприемника, ее играет джаз-бэнд на вечеринке у Гэтсби. Это не цитаты, а стилизация композитора, написавшего собственные фокстроты и чарльстоны в стиле 1920-х (возможно, такие писал его отец — музыкант-любитель).

Однако эта музыка остается фоном, на котором развивается основной музыкальный сюжет: герои Харбисона изъясняются на европейском музыкальном наречии без какой-либо ощутимой американской специфики; заметно влияние Б. Бриттена и А. Берга. Пожалуй, попытку слияния европейского и американского языков можно найти в увертюре, построенной по модели старинной французской увертюры: медленный минорный первый раздел с пунктирным ритмом, с контрастом напряженного движения по полутонам и широкого жеста, и быстрый мажорный второй — легкомысленный фокстрот; в третьем разделе два пласта накладываются друг на друга.

Ностальгическая нота звучит в опере с первой сцены, в диалоге главной героини Дэйзи с ее подругой Джордан (в их дуэт про самый длинный день вплетен терцовый мотив «Summertime» Дж. Гершвина) до финального монолога Ника Кэрруэя, от лица которого в романе Фицджералда ведется повествование. Ностальгична и постановка оперы режиссером М. Ламосом в сценографии М. Йергана с преобладанием прохладных тонов и намеков на немногие приметы времени в ореоле меланхолического воспоминания.

10.1.7. Э. ДЭВИС. «ИКС. ЖИЗНЬ И ВРЕМЕНА МАЛКОЛМА ИКС»

В 1985 году «Порги и Бесс» Дж. Гершвина была впервые поставлена в театре «Метрополитен-опера», полвека спустя после премьеры. В тот же год на фестивале в Филадельфии прошла так называемая «пред-премьера» оперы Энтони Дэвиса (р. 1951) «Икс. Жизнь и времена Малколма Икс». Через год состоялась и премьера в театре «Нью-Йорк Сити Опера». Произведение 35-летнего композитора критика расценила как самую значительную оперу после «Эйнштейна на пляже» Ф. Гласса. Соседство опер Гершвина и Дэвиса во времени и в пространстве (в двух театрах Линкольн-центра) было символическим, демонстрируя, как развивалась афроамериканская тема в американском искусстве XX века, отражая изменения социальные и политические.

В биографии афроамериканского композитора и пианиста Энтони Дэвиса также есть общее с биографией Гершвина (и гершвиновской традицией в американском искусстве): он один из тех музыкантов, которые существуют между двумя мирами — академической музыки и джаза. Дэвис учился у А. Форта в Йельском университете. С 1981 года композитор ведет в этом университете курсы джазового фортепиано и афроамериканской музыки. Известный джазовый пианист и руководитель ансамбля «Эпистема», Дэвис в то же время является автором концертов и опер: после «Малколма» он написал еще три: «Под двойной луной», (1989), «Таня» (1992) и «Амистад» (1997). Сейчас он преподает в Йельском университете и в Гарварде.

Главный герой оперы — афроамериканский деятель Малколм Икс (1925–1965)⁴⁶, проповедник организации «Исламская нация», сторонник сепаратизма (в противоположность М. Л. Кингу), впоследствии от него отказавшийся, после паломничества в Мекку — Эль-Хадж Малик Эль-Шаббаз, блестящий оратор, «апостол насилия», погибший от руки убийцы.

Дэвис объясняет, почему для своей первой оперы он выбрал столь противоречивую фигуру: «Малколм Икс был героем моего поколения. [...] Это настоящая одиссея, классическая история человека, который меняется и кем-то становится; история трех превращений. Мне кажется, это естественный для оперы сюжет. Я чувствовал, что здесь был тот же тип сюжета, который Вагнер заимствовал из скандинавской мифологии: в каком-то смысле это наша, американская мифология. [...] Малколм Икс всегда был личностью противоречивой, и это тоже меня привлекало. Я считал, что важно написать оперу о таком персонаже американской истории, который вызывает у людей разные чувства и оценки»⁴⁷.

⁴⁶ Имя «Malcolm X» должно быть транслитерировано как «Малколм Экс», однако в этом случае теряется смысл, заключенный в знаке «икс», который ставится при имени новообращенного мусульманина — взамен клички, которую белый хозяин дал привезенному из Африки рабу, предку Малколма. «Икс» обозначает отсутствующее исконное африканское имя и временное переходное состояние — в ожидании момента, когда Аллах даст мусульманину настоящее вечное имя. См.: Завьялова М. Доктор прописал кровопускание: риторика насилия и афроамериканская литература 1960-х годов // НЛО. 2003. № 64.

⁴⁷ Strickland E. Anthony Davis // Strickland E. American Composers: Dialogues on Contemporary Music. Bloomington; Indianapolis, 1991. P. 73.

Опера охватывает все этапы жизни Малколма: детство, гибель отца, уличные «университеты» — наркотики и грабежи, — арест, тюрьма, изучение Корана и истории афроамериканцев, встреча с лидером «Исламской нации» Элайджей Мохаммедом, обращение в ислам, отречение от своего «рабского имени» и принятие имени «Икс», служение в качестве духовного пастыря, паломничество в Мекку, отказ от сепаратистских идей и присоединение к исламскому сообществу, гибель во время речи в Гарлеме.

Эта насыщенная событиями биография показана пунктиром в ряде коротких сцен, перемежающихся интерлюдиями, в которых на премьере звучали импровизации ведущих инструменталистов фри-джаза.

В исполнении оперы участвуют шесть солистов и вокальный ансамбль, члены которого также поют по четыре-пять второстепенных партий (соседей, персонажей нью-йоркского «дна», полисменов, пилигримов). Как в «Порги и Бесс», белые в этом мире в основном полицейские (а также репортеры и пилигримы в Мекку); соответственно был подобран и состав исполнителей на премьере.

Дэвис выстраивает музыкальные параллели с «Порги и Бесс» и «Рапсодией в блюзовых тонах» Дж. Гершвина как музыкальными символами эпохи, в которую прошли детство и юность его героя. Персонаж, обучающий Малколма уличной философии, — двойник Спортинг-Лайфа из «Порги». Постановщики «Малколма» также обратились к «бедному» стилю спектаклей агитпропа 1930-х годов.

Остинато — частый прием Дэвиса; характерный звуковой образ «Малколма» создают ансамблевые сцены, в которых гипнотически повторяющиеся афористические фразы приобретают характер одновременно лозунга и заклинания, являясь современным эквивалентом хоровых спиричуэлов («Африка для африканцев» в 1-й сцене I акта, сцены в Гарлеме).

«Малколм» был расценен критикой как лучшая опера «третьего течения»: Дэвису удалось создать органичный сплав языка традиционной оперы и джаза, выбрать верную пропорцию звучания оркестра и собственного джазового ансамбля.

10.1.8. ДЖ. КЕЙДЖ. «ЕВРОПЕРЫ»

Джону Кейджу принадлежит несколько произведений, не являющихся операми в традиционном понимании этого слова, но имеющих отношение к этому жанру. Это — «Европеры 1 и 2» (1987), «Европеры 3 и 4» (1990) и «Европера 5» (1991).

В 1985 году художественные руководители Франкфуртской оперы Х. К. Мецгер и Р. Рин предложили Кейджу написать сочинение, которое, по замыслу Мецгера, должно было быть последней хвалебной песней романтической опере. Но знаменитый эксперименталист создал два сценических опуса, в которых, как отмечал Мецгер, «сущность традиционных форм европейского музыкального театра была выражена через тотальный коллаж всего того, что образует эти формы»⁴⁸.

⁴⁸ Metzger H.-K. Europe's Opera: Notes on John Cage's «Europas 1 and 2» (1987) // Writings about John Cage / Ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor, 1993. P. 229.

Взяв в нотной библиотеке «Метрополитен-опера» несколько десятков оперных клавиров⁴⁹, Кейдж выбрал разные музыкальные фрагменты (арии, увертюры, танцевальные и интермедийные эпизоды, инструментальные лейт-мотивы) и «составил» из них свою композицию, ограничив отдельные инструментальные номера определенными временными рамками. Как отмечает Мецгер, «Кейдж сохранил “уникальный” характер каждого эпизода с его темпом, ключом, фразировкой, динамикой и знаками артикуляции»⁵⁰. Тем не менее, он не оставлял выбранные вокальные и инструментальные фрагменты абсолютно неизменными. Комбинируя их в свободном порядке и помещая в иной контекст, композитор менял голоса или инструментовку, так что бас пел сопрановую арию, струнные играли транспонированные партии медных или деревянных духовых и т. д. «Исполнитель в костюме персонажа из “Свадьбы Фигаро” мог спеть арию “La donna è mobile” из “Риголетто”, сопровождаемую “неправильными” инструментами, а ария Золушки могла прозвучать в исполнении солистки, одетой в платье Кармен»⁵¹. Кейдж подчеркивал, что «между характером исполняемой арии и действиями или движениями певца и его местоположением на сцене нет никакой связи»⁵². Все элементы спектакля также могут меняться местами, как фигуры на шахматной доске с 64-мя клетками⁵³.

В партитуре первой «Европеры» слева над нотными знаками Кейдж указывал темп и время, в течение которого должен прозвучать данный музыкальный материал. Например, первый фрагмент занимает не больше пяти минут (0'00"–5'00"), второй длится с 5'00" до 7'30" (хотя может начаться позже, а закончиться раньше указанного), продолжительность третьего — около 30 секунд (7'30"–8'00"):

Дж. Кейдж. «Европера 1 и 2» (фрагмент)

ORGAN (OPTIONAL)

0'00" ↔ 5'00"



⁴⁹ Перечислим некоторые из них: «Орфей» К. В. Глюка, «Дидона и Эней» Г. Пёрселла, «Миньон» А. Тома, «Севильский цирюльник» и «Золушка» Дж. Россини, «Любовный напиток» Г. Доницетти, «Идомей», «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Похищение из Сераля», «Волшебная флейта» и «Так поступают все» В. А. Моцарта, «Фиделио» Л. ван Бетховена, «Перикола» и «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Фауст» и «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, «Фрейщц» К. М. Вебера, «Сицилийская вечерня», «Травиата», «Риголетто», «Трубадур», «Бал-маскарад», «Сила судьбы» и «Фальстаф» Дж. Верди, «Джоконда» А. Понкьелли, «Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Валькирия», «Парсифаль» и «Золото Рейна» Р. Вагнера, «Кармен» Ж. Бизе, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Проданная невеста» Б. Сметаны, «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, «Веселая вдова» Ф. Легара, «Летучая мышь» И. Штрауса, «Богема» Дж. Пуччини и многие другие.

⁵⁰ Metzger H.-K. Europe's Opera: Notes on John Cage's «Europeas 1 and 2». P. 232.

⁵¹ Piccolomini M. Europeas (1988) // Writings about John Cage. P. 244–245.

⁵² Cage J. Notes on Compositions V (1987–1992) // John Cage: Writer / Ed. by R. Kostelanetz. New York, 1993. P. 204.

⁵³ Примечательно, что число 64 выполняет в «Европерах» организующую функцию: в первых версиях звучат фрагменты из 64-х опер, а сценическая площадка во всех пяти «Европерах» делится на 64 участка. Это число связано с китайской «Книгой перемен», включающей 64 гексаграммы с предсказаниями (краткими афоризмами и философско-поэтическими комментариями), определяемыми в процессе гадания по «И-Цзин».



5'00" ↔ 7'30"

Moderato



7'30" ↔ 8'00"

Andante moderato



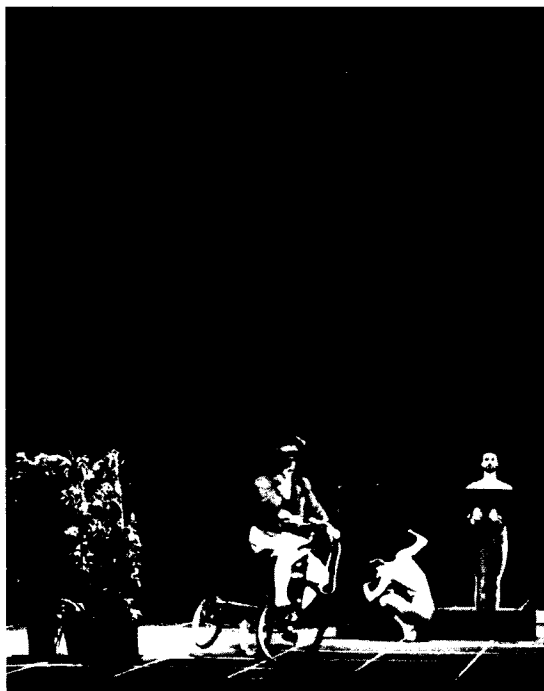
В 1987 году композитор завершил диптих «Европеры 1 и 2», и через несколько месяцев в оперном театре во Франкфурте-на-Майне на одном из ноябрьских концертов, приуроченных к 75-летию композитора, состоялась премьера сочинения⁵⁴. Отклики в прессе были противоречивыми: театральные критики и слушатели оценивали «Европеры» Кейджа по-разному — от полного неприятия до горячей поддержки авангарднейшей из опер. В спектаклях участвовали танцоры, 19 певцов-солистов⁵⁵, исполнявших вокальные партии из разных опер, 28

⁵⁴ Во Франкфуртской опере «Европеры 1 и 2» исполнялись 15, 20, 23 и 30 ноября и 3 декабря 1987 года, 4, 8 и 11 января, 10 апреля, 14 и 19 мая 1988 года. В Америке они впервые прозвучали в июле 1988 года. В этом же году издательство Петерс опубликовало партитуру первых двух «Европер» (№ 67100a).

⁵⁵ По замечанию Мецгера, «певцы и их арии представляют собой разные типы голосов, встречавшихся в традиционных европейских операх». См.: Metzger H.-K. Europe's Opera: Notes on John Cage's «Europereas 1 and 2». Р. 233. Десять певцов участвовали в «Европере 1» (лирико-колоратурное сопрано, лирическое сопрано, высокое лирическое сопрано, драматическое сопрано, колоратурное меццо-сопрано, драматическое меццо-сопрано, тенор-буфф, высокий лирический тенор, драматический баритон, низкий бас), девять — в «Европере 2» (колоратурное сопрано, лирическое меццо-сопрано, контральто, лирический тенор, драматический тенор, лирический баритон, басовый баритон, лирический бас, бас-буфф).

инструменталистов⁵⁶, игравших небольшие оркестровые фрагменты, хор и оператор, который озвучивал магнитную ленту с записью сто одной арии. Солисты по своему желанию выбирали арии, которые хотели бы исполнить во время представления⁵⁷. На сцене выступали представители всех видов искусства от музыкантов до мимов, танцоры были одеты в костюмы темного цвета, оркестранты были разделены на группы и рассажены вокруг сцены, функцию дирижера выполняли часы, по которым ориентировались все исполнители.

Фотографии со спектакля «Европеры 1 и 2» (1987)



Некоторые сценические детали «Европер 1 и 2» Кейдж описал в одном из писем, адресованных Р. Костеланцу и датированных весной 1987 года: «Пустая сцена (без занавеса). На задней стене — непрерывно меняющийся коллаж из цветных и черно-белых слайдов. [...] Никакого занавеса и никакого деления на акты. Пока слушатели рассаживаются по местам, на сценической площадке меняются слайды, а группа исполнителей и других участников спектакля на глазах

⁵⁶ 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, 1 туба, ударные, литавры и 5 струнных инструментов соло, использующих микрофоны.

⁵⁷ Из письма Кейджа Р. Костеланцу: «Как только какой-нибудь из перечисленных вокалистов подпишет контракт, сразу же сообщи мне его имя и адрес. Я свяжусь с ним или с ней, отправлю список опер, из которых он должен выбрать арии, укажу местоположение на сцене, будет ли оно меняться или нет [...]. Каждый солист будет исполнять свою партию независимо от других, принимая участие в указанный момент или позже, передвигаясь по сцене вслед за танцорами, которые будут одеты в черное, как ассистенты в японском театре». См.: *Cage J. Storia dell'Opera* (1987) // John Cage: Writer. P. 207.

у зрителей готовятся к своему выступлению»⁵⁸. В предисловии к партитуре «Европер 1 и 2» Кейдж также указывает некоторые композиционные особенности произведений⁵⁹. Так, сочинение представляет собой коллаж независимых элементов: музыки, хореографии, света, костюмов, декораций, сценического действия; певцы выступают в костюмах, заимствованных из разных оперных постановок; записанные на магнитную ленту фрагменты из опер разных композиторов звучат периодически, время от времени подключаясь к действию. Инструментальные фрагменты занимают от 1-го до 16-ти тактов, арии взяты из 64-х опер разных композиторов. Ни один элемент фактуры «Европер» не связан с каким-либо другим. Функцию декораций выполняют картины, на которых изображены певцы и композиторы прошлого, а также рисунки, заимствованные из старых театральных энциклопедий, образующие «меняющийся пейзаж». Танцоры одеты в костюмы темного цвета; реквизит взят из Словаря Уэбстера⁶⁰, причем страницы издания выбирались Кейджем по методу случайных действий.

В 1988 году театральный режиссер А. Михашов предложил Кейджу написать новую версию оперы для лондонского фестиваля «Алмейда», и в 1990 году в рамках этого фестиваля впервые прозвучали «Европеры 3 и 4». В этих постановках Кейдж использовал старинные граммофоны, на которых звучали арии из разных опер. В «Европере 3» исполнительский состав ограничен двумя пианистами, играющими фортепианные обработки оперной музыки, в том числе транскрипции Ф. Листа, шестью вокалистами и шестью операторами, ставившими пластинки с записями опер на 12-ти проигрывателях «Виктрола»⁶¹. Четвертая «Европера» предназначена для пианиста, играющего фортепианные транскрипции, двух певцов, исполняющих свои любимые арии, и оператора, озвучивающего с помощью граммофона записи опер В. А. Моцарта, Р. Вагнера, К. Сен-Санса и многих других композиторов.

Наконец, в 1991 году цикл оригинальных сочинений Кейджа был завершен «Европерой 5», исполненной в том же году во время проведения в городе Буффало Североамериканского фестиваля новой музыки. Это самая камерная из «Европер». В ней участвуют пианист и радиоинженер: первый играет на фортепиано, находясь за сценой, второй управляет радиоприемником, на котором звучит музыка, транслируемая на местных радиостанциях, либо в определенные моменты включает и выключает музыкальные телеканалы. Ограничение числа участников было необходимо для исполнения оперы во время концертного тура театрального коллектива.

В одной из сценических постановок «Европеры 5» (спектакль был записан на видеокассеты и компакт-диски), которую осуществил А. Михашов, участвовали пианист, сопрано, тенор, музыкант, управлявший проигрывателем «Виктрола», и оператор, работавший с магнитной лентой и световой установкой. Два вокалиста пели арии, выбрав их по своему желанию из классического оперного

⁵⁸ Cage J. *Storia dell'Opera* (1987). P. 207.

⁵⁹ См.: Cage J. *Europers 1 & 2*. Edition Peters, 1988.

⁶⁰ Общепринятое название словаря Н. Уэбстера, впервые изданного в 1828 под названием «Американский словарь английского языка». В первое издание, в котором были отражены особенности американского варианта английского языка, вошло около 70 тыс. словарных статей. В дальнейшем словарь многократно переиздавался, в том числе в других редакциях.

⁶¹ «Виктрола» — товарный знак граммофонов, патефонов, проигрывателей и пластинок корпорации «RCA» (Radio Corporation of America, New York). В «Европерах» (а также многих других произведениях Кейджа) использовались проигрыватели и пластинки марки «Виктрола».

репертуара, а пианист играл шесть различных транскрипций оперных тем. Живое исполнение сопровождалось звучанием шести фрагментов из опер прошлых столетий, записанных на пластинки, наконец, пятый участник ансамбля использовал магнитную ленту с заранее записанной музыкой, а также радиоприемник и телевизор с отключенным звуком.

Определенного сценического или последовательно разворачивающегося сюжета, как и сквозного музыкального развития, в «Европерах» нет. Однако для «Европер 1 и 2» Кейдж написал 12 разных либретто⁶², скомбинировав, согласно случайным действиям, несколько эпизодов из уже существующих оперных либретто. В пятой же «Европере» внешнее действие сведено к минимуму: вместо персонажей, пусть даже заимствованных из опер других композиторов, на сцену выходят солисты, уже не играющие никаких ролей, и операторы, управляющие проигрывателями или радиоприемниками. Если в первых версиях еще предусмотрены костюмы, декорации, даже несколько вариантов либретто, то в последней «Европере» все внимание сконцентрировано на случайном и ненамеренном соединении разнородных музыкальных событий, происходящих непосредственно здесь и сейчас, независимо от желания автора или исполнителя.

Принцип случайного совпадения музыкальных фрагментов из разных произведений выдвинут композитором на первый план. Освещение сцены и появление исполнителей определяется компьютерной программой, основанной на методе случайных действий из китайской «Книги перемен». В результате оперные певцы превращаются в концертных исполнителей, а сама опера — в мультимедийное представление. Композитор выступает в роли «дизайнера» воображаемого звукового и светового «пейзажа». Используемый в «Европере 5» материал благодаря уменьшению числа синхронных действий в большей мере, чем в предыдущих версиях, сохраняет свой первоначальный вид и не подвергается каким-либо изменениям, поскольку цель перформанса состоит не в том, чтобы показать сюжет, полный драматических коллизий, а послушать классическую музыку, покоряющую своей красотой и совершенством. И в этом плане Кейдж выступает в «Европере 5» не как композитор, а как созерцатель. Фрагменты из произведений XVIII–XIX веков мелькают в сознании слушателей как далекие воспоминания безвозвратно ушедшего прошлого, кадры черно-белого кино или фотографии из старого альбома, бережно хранимые памятники истории культуры.

«Европеры» Кейджа представляют собой не классические музыкально-сценические произведения, а импровизацию на тему оперы, в которой автор размышляет о будущем музыкального театра, выказывая свое бережное отношение к традициям и подводя своеобразные «итоги» многовекового развития жанра, чем и объясняется широкая историческая панорама и красочный музыкальный пейзаж, составленный из художественных элементов прошлого. Все они соединяются друг с другом по принципу пространственно-временного коллажа, полистилистики, политональности, политемпии, полимелодики, полижанровости, политембровости, полиметрии и полиритмии: вокалисты поют арии в разных тональностях, с разной скоростью, одновременно с музыкой из других произведений, а также на фоне звучания радиоприемника, пластинок или магнитной ленты. «Несмотря на впечатление полного беспорядка и хаоса, возникающее после просмотра “Европер”, сочинение Кейджа захватывает тем,

⁶² См. об этом: Cage J. *Storia dell'Opera* (1987). P. 207.

что в нем отражена главная сущность традиционной большой оперы, о которой не следует забывать. [...] Ощущением величественности, невероятной роскошью и сказочной фантазией «Европеры» наполнены так же, как и традиционная опера. Разница состоит лишь в том, что сочинение Кейджа не имеет в своей основе драматического сюжета, развитие которого, в конце концов, приводит к катарсису. Зрители сами могут придумать сюжет, составив его из нескольких элементов, представленных во время спектакля, или же могут выбрать любое из двенадцати различных либретто, предусмотренных программой»⁶³.

Ни один музыкальный эпизод «Европер» не был сочинен самим Кейджем: всё это «найденная музыка» в духе «реди-мейд» М. Дюшана или «комбинированных картин» Р. Раушенберга. Костюмы и декорации для первых двух спектаклей были заимствованы из старых театральных энциклопедий с комментариями к оперным постановкам, присланных по просьбе Кейджа из библиотеки Нью-Йорского института моды и включавшей 13 или 14 томов. На сцене многократно менялись в течение всего представления плакаты с изображением старых оперных декораций, не связанных с происходящим во время спектакля, а также фотографии композиторов и певцов прошлого. Некоторые сценические детали также представляли собой «реди-мейд» из опер других авторов, например, велосипед, на котором исполнители въезжают на сцену, или дирижабль, уплывающий от зрителей вглубь сцены и символизирующий окончание «Европеры 1».

Кейдж назвал «Европеры» «восточным сочинением» в связи с использованием метода случайных действий, разработанного им в инструментальной музыке 1950-х годов. Все элементы музыкального спектакля подчинялись алеаторному принципу. Например, выбор опер был «основан исключительно на критерии законности»⁶⁴: Кейдж использовал фрагменты опер, не защищенных авторским правом. Затем из этих опер случайным образом он выбрал 64 партитуры. Следующим шагом было свободное распределение партитур в две группы: в первую вошли те, что послужили источником инструментальных номеров, во второй оказались партитуры, из которых Кейдж заимствовал вокальные номера. Последовательность исполнения и время звучания инструментальных фрагментов также были определены методом случайных действий, вокальные же фрагменты выбирали сами солисты. Случайным же образом композитор определил, в каком одеянии будет выступать тот или иной солист, независимо от того, какую арию он будет петь и какие действия выполнять на сцене. «Действия, совершаемые исполнителями на сцене, и необходимый реквизит были случайно выбраны из Словаря Уэбстера английского языка»⁶⁵. Подбрасывая монеты, Кейдж определял номер страницы со статьей о каком-либо действии или предмете, который включался в партитуру «Европер»⁶⁶. «Время для выпол-

⁶³ Piccolomini M. *Europeras* (1988). P. 245.

⁶⁴ Metzger H.-K. *Europe's Opera: Notes on John Cage's «Europeras 1 and 2»*. P. 232.

⁶⁵ Ibid. P. 234.

⁶⁶ Так, в «Европере 1» оказались птица, рыба, дерево, горшечные цветы, кукла, кровать, кресло, диван, ванна, ковер, половик, шляпа, маски, шаль, кануэ, гондола, фургон, автомобиль «Хонда», лошадь, мишень, удочка, корзина, скакалка, цилиндр, чертовое колесо, чучело, секундомер, микрофон, платформа, пьедестал, лестница, неоновые лампы, рама и многое другое. Исполнители катались на лошади и джипе, садились в фургон и купались в ванне, переодевали костюмы и маски, лежали на диване и ковре, мотали головой и закрывали повязкой глаза, танцевали и прыгали, прятались за декорациями и деревьями, надували мыльные пузыри и плавали в гондоле, ловили рыбу и спускались с лестницы, готовили чай, при этом на сцене плыли облака, капал дождь и т. д.

нения каждого действия также было определено посредством случайности»⁶⁷. Затем «посредством метода случайных действий из огромного числа эскизов к изящным костюмам разных эпох и стран Кейдж выбрал необходимое ему количество»⁶⁸.

Картины, которые должны были украшать сцену вместо декораций, Кейдж отбирал в городской библиотеке Франкфурта-на-Майне, просмотрев огромное количество фотографий и эскизов к оперным постановкам прошлого, а также портретов композиторов, певцов и рисунков с пейзажами. Кейдж откладывал все связанное с европейской оперой, что попадалось на глаза во время просмотра. Всего получилось 232 «цитаты из мира недавно созданных картин» или «цитаты из прошлого»⁶⁹. Следующим шагом было сокращение количества изображений, а также увеличение или уменьшение их размеров посредством случайных действий (заметим, что все изображения были сделаны черно-белыми, чтобы на их фоне ярко выделялись цветные костюмы). Затем Кейдж составил «пространственно-временной план появления и исчезновения плакатов»⁷⁰, в котором было указано, какой из них должен был находиться на сцене дальше или ближе остальных. Этот план предполагал сложные манипуляции с полотнами, быстро меняющимися во время спектакля, но технических возможностей франкфуртского оперного театра не было достаточно для воплощения задуманного Кейджем, поэтому ему пришлось ограничить число картин, находящихся на сцене одновременно, до трех. Таким образом, метод случайных действий влиял на все этапы появления «Европер» — от создания партитуры до конкретной ее звуковой реализации.

«Европеры» Кейджа основаны на концепции музыкальной формы не как замкнутого целого, в котором интегрированы все элементы композиции, а как открытого и потенциально бесконечного процесса следования друг за другом разнородных и независимых музыкальных событий по вертикали и по горизонтали. Поскольку для автора импровизация важнее рациональной продуманности, он отказался от поэтапного развертывания музыкальной мысли и синтезирующего принципа как такового. Последующее не вытекает из предыдущего, прошлое не влияет на будущее, каждый элемент самоценен, существует сам по себе и не связан с остальными, все равноправно и равнозначно. В результате произвольного чередования, перечисления, накопления и наслаивания материала образуется «расщепленная» форма с неограниченным и разнонаправленным становлением множественных явлений, а музыкальная композиция превращается в произвольное соединение визуальных и акустических объектов реальности. «Искусство превращается из объекта, созданного одной личностью в процесс, приводимый в движение группой людей. [...] Художника уже не интересуют результаты: только само действие. Искусство в процессе появления самого себя — это и есть жизнь»⁷¹.

Использование метода случайных действий и обращение к открытой форме было обусловлено тем, что Кейдж стремился отразить в искусстве качества, свойственные окружающей среде, и в особенности то, что он называл ненамеренностью и индетерминизмом творческого процесса, всеизменчивос-

⁶⁷ Metzger H.-K. Europe's Opera: Notes on John Cage's «Européras 1 and 2». P. 234.

⁶⁸ Ibid. P. 235.

⁶⁹ Ibid. P. 236.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Kostelanetz R. John Cage. London, 1971. P. 171.

тью и одновременной множественностью явлений, взаимопроникновением искусства и природы. Принцип одновременного сосуществования самостоятельных и независимых элементов Кейдж считал одним из характерных принципов становления Бытия. «Где бы вы ни были, что бы вы ни делали, одновременно происходит огромное количество событий. Они витают в воздухе, принадлежат всем нам. Жизнь богата, и люди должны быть внимательны к ее множественности»⁷².

Идея всеизменчивости и одновременной множественности нашла отражение в постмодернистском искусстве и философии. Архитектуре 1970-х, по мнению ее исследователя Ч. Дженкса, свойственен принцип «множественности форм рациональности», отражающий идею «многоразличия и многозначности действительности», «множественности существования жизненных миров, плюрализма форм культуры», «плюрализма как новой модели восприятия культуры и общества», а также «осуществления множественности возможностей в жестких рамках строжайшей дисциплины разума»⁷³. Философию постмодерна (Л. Альтюссер, Ж. Льютар, Ж. Делез) отличает от классической восприятие мира в его единстве и многообразии, поэтому «вместо понятия картины мира, в основе которой лежат принципы системности, соподчиненности, прогресса появляется образ лабиринта»⁷⁴ с разветвленными коридорами, но без центра и периферии. Этот мир-лабиринт, где все возможно, равноценно и равноправно, «устроен так, что каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой»⁷⁵. Мир безграничен и един, он требует восприятия, подразумевающего плюрализм форм, методов, принципов и направлений освоения бытия с его равновесием многообразия и равнозначностью множественности. По Льютару, постмодерн «означает обязательный плюрализм», проявляющийся «во всей широте культуры и жизни» и живущий «одновременностью неодновременного»⁷⁶.

Примечательно, что кроме понятия лабиринта в постмодернистской философии существует и понятие «хаосмоса» как внутреннего тождества мира и хаоса, введенное Ж. Делезом⁷⁷. В «хаосмосе» — одном из начальных оснований действительности — все равноправно, равновозможно, равнослучайно. «Видимо, так это выглядит для человека, который ищет реальность безотносительно к существующим понятиям, правилам, нормам»⁷⁸. Пространство между идеями и «хаосмосом» дает возможность «осуществления множеству разнородных, но и равнозначных жизненных форм, пока не сформируется мышление, способное к интуитивно-интеллектуальному “схватыванию” неразложимой целостности мира»⁷⁹.

К театру Кейдж относился как к самой всеохватывающей и открытой из существующих художественных форм, способной соединить в себе музыку, хореографию, живопись, сценическое действие, наконец, жизнь и искусство, отразить мир со всей его множественностью событий, позволив им происходить не-

⁷² Cage J. Indeterminacy: New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music. Ninety Stories by John Cage, with Music. Smithsonian/Folkways CD DF 40804/5, 1992.

⁷³ См.: Кирилленко Г., Шевцов Е. Философия. Справочник для студента. М., 1999. С. 235.

⁷⁴ Там же. С. 240.

⁷⁵ Там же. С. 240–241.

⁷⁶ Там же. С. 248.

⁷⁷ См.: Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 358.

⁷⁸ См.: Кирилленко Г., Шевцов Е. Философия. С. 254.

⁷⁹ Там же. С. 255.

посредственно и случайно. Вместо того чтобы отвергать оперные традиции прошлого, Кейдж обратился к новой, радикальной форме музыкального театра. Опера, по мнению Кейджа, «воплощает прообраз театральности — того, что сегодня особенно подвергается сомнению. В процессе дезинтеграции основных принципов сценического искусства появляются новые возможности»⁸⁰. При этом новаторская форма музыкального театра, представленная в «Европерах» Кейджа, «возникла не из оперы и не в результате критического отношения к ней, а [...] вследствие развития его методов композиции. Она не имеет ничего общего с традиционной оперой, ее особенностями и закономерностями»⁸¹.

«Европеры» оказались последними сочинениями величайшего экспериментатора и новатора XX века. «Почему в качестве материала для своих “Европер 1 и 2” Кейдж выбрал цитаты из опер, словарей, иллюстрированных книг прошлого, — спрашивает Мецгер, — вероятно, потому, что их лучше поймут в будущем. Должно же когда-нибудь человечество получить возможность продолжить свое существование в совершенно новой форме исторического развития благодаря случайному политическому, экономическому, технологическому, социальному [...] фактору»⁸². В «Европерах» Кейдж сделал смелый шаг вперед в поисках совершенно нового, на который отважился бы не каждый композитор. «Кейдж обладал огромной силой воздействия вследствие постоянного стремления изменить наше представление о том, что такое искусство»⁸³. И «Европеры», несомненно, не только отражают оригинальные взгляды Кейджа на музыку, но и являются яркими, питающими мысль и трогающими сердце памятниками интереснейшей и творчески насыщенной эпохи.

10.1.9. С. РАЙХ. «ПЕЩЕРА»

Райх никогда не испытывал приязни к оперным голосам и всегда подчеркивал, что опера как жанр, в котором пение *bel canto* и традиционный оркестр считаются обязательными, его не интересует. Его признания удостоились лишь редкие образцы музыкального театра XX века: «Трехгрошовая опера» К. Вайля, «Похождения повесы» (из-за любви к творчеству И. Стравинского в целом), «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока.

В 1980-е годы Райха все больше увлекала работа с речью и голосами. Он открыл метод работы с «речевыми мелодиями», то есть нотированными фрагментами записанных интервью. В соединении с видеорядом (его автор — жена Райха, видеохудожник Берил Коро) этот метод позволил композитору создать в «Пещере» (1990–1993) свой тип музыкального театра, объединяющий инструментальную партитуру, неоперное пение, речь и документальное видео. По мнению Райха и Коро, наиболее точно этот жанр можно обозначить как «документальный музыкальный видеотеатр»⁸⁴. В «Пещере», как и в «Tehillim» и «Разных поездках», написанных в 1980-е годы, Райх возвращается к своим корням, рабо-

⁸⁰ Metzger H.-K. Europe's Opera: Notes on John Cage's «Europeras 1 and 2». P. 229.

⁸¹ Ibid. P. 230.

⁸² Ibid. P. 238–239.

⁸³ Piccolomini M. Europeras (1988). P. 245.

⁸⁴ Из интервью Райха и Коро: Two Conversations about Three Tales / By R. W. Blue // <http://usopera-web.com/2002/september/threetales.htm>.

тает с сюжетами, текстами, языком, музыкальным материалом, связанными с историей еврейского народа — древней и современной. «Пещера» объединяет оба рода текстов, используемых в предшествующих сочинениях: библейские (как в «Tehillim»), и современные интервью (как в «Разных поездах»), а также способы работы с ними.

Согласно преданию, Авраам (для мусульман — Ибрагим), Сара (Сараи) и их потомки похоронены в пещере в Хевроне, которая получила название «пещеры патриархов». Согласно еврейским мистикам, через пещеру, в которой похоронены Адам и Ева, лежит путь к садам Эдема. Это место священо для трех религий: христианства, иудаизма и ислама (мусульмане ведут свой род от Авраама через его сына Измаила, рожденного Агарью). Райх и Коро задавали одни и те же вопросы: «Кто для вас Авраам?», «Кто для вас Сара (Агарь, Агари, Измаил, Исаак)?» современным израильтянам (I акт), палестинцам (II акт) и американцам (III акт), затем сопоставив их ответы друг с другом и с фрагментами из Книги Бытия, Корана и Торы. «...Мы знали, что это место резонирует не только с событиями далекого прошлого, но и настоящего — нынешнего израильско-арабского конфликта. Однако мы решили уйти от откровенной политизации и вместо этого сконцентрироваться на ответах израильских евреев, палестинских мусульман и американцев на вопросы о древних персонажах Библии и Корана, связанных с этим местом. На этом пути актуальные события косвенным образом затрагивались в нашем диалоге с прошлым. [...] Большинство американцев, которых мы интервьюировали, почти ничего не знали об Аврааме, Саре, Агари, Измаиле и Исааке, у них не было ощущения связи с ними, еще меньше — с этой отдаленной и большей частью забытой пещерой, из которой происходит и их собственная мифология. По контрасту с этим евреи и мусульмане, пусть втянутые в чудовищный конфликт, обнаруживали свою общность — благодаря знанию о пещере и фигурах, связанных с нею религиозно, исторически и культурно»⁸⁵.

Каждое из трех действий «Пещеры» построено на чередовании двух основных типов текстов: интервью и священных текстов. Первые звучат в записи; из речевой интонации рождаются музыкальные рисунки инструментальных и вокальных партий⁸⁶, соответственно меняется темп и тональность.

Другой тип письма избран для текста Книги Бытия: он отсылает к средневековому органуму, хотя интервал между вокальными линиями колеблется от терции до сексты⁸⁷. Райх включает в «Пещеру» также более привычный тип документального материала: запись кантилляции Торы и Корана. Наконец, композитор вводит еще один тип взаимодействия слова и музыки: *Typing Music*⁸⁸ — звук ударов по клавишам компьютерной клавиатуры, на которой печатается текст Книги Бытия, появляющийся на нескольких экранах на английском, не-

⁸⁵ *Thoughts about the Madness in Abraham's Cave* (1994). Steve Reich and Beryl Korot // *Reich S. Writings on Music, 1965–2000* / Ed. with an Introduction by P. Hillier. New York, 2002. P. 178–179.

⁸⁶ «Пещеру» исполняет «Ансамбль Стива Райха». Партитура написана для вокального квартета, деревянных духовых (флейта, гобой, английский рожок, кларнет и бас-кларнет, на которых играют двое исполнителей), клавишных, ударных, двух скрипок, альты и виолончели.

⁸⁷ Три года спустя Райх написал «Пословицу» (1996) для «Театра голосов» Пола Хиллиера, где сходство с органумом становится очевидным. Райх поставил мелизматические дуэты теноров против силлабической партии сопрано, таким образом «перевернув» *organum triplum* Перотина, на которого он ссылается в аннотации к произведению.

⁸⁸ Приблизительный перевод: «Музыка компьютерного набора» или «Набирая музыку (на компьютере)».

мецком, французском и иврите. Письменная речь в «Пещере» также обретает звучание.

Соотношение этих элементов несколько меняется от действия к действию: во II действии вокалисты включаются в звучание интервью, подхватывая значимые слова и фразы; в III действии ответы интервьюируемых и тексты Книги Бытия переплетаются теснее, взаимодействуя на уровне фраз.

Мировая премьера «Пещеры» состоялась в Вене 16 мая 1993 года под управлением Пола Хиллиера. После «Пещеры» Райх и Коро создали на основе документальных материалов еще один мультимедийный проект: «Три притчи» (1998–2002). Притчи повествуют о катаклизмах XX века и событиях, связанных с вмешательством в природу и последствиями научного и технического прогресса: крушении самого большого пассажирского дирижабля, испытаниях атомной бомбы на Тихом океане и клонировании животных.

10.1.10. ТАН ДУН. «ЧАЙ»

За «Никсоном в Китае» Джона Адамса, в котором на оперной сцене вместо сказочного Китая «Турандот» Дж. Пуччини впервые был представлен сюжет из недавней китайской истории, вскоре последовали оперы, авторами которых стали два композитора китайского происхождения, работающие в США с середины 1980-х годов: Тан Дун и Брайт Шенг.

Тан Дун (р. 1957) познакомился с западной музыкой только в девятнадцать лет, в Центральной консерватории (Пекин): он рос в эпоху культурной революции, и его музыкальный опыт ограничивался народными песнями и песнопениями даосских монахов, а также игрой на скрипке в Пекинской опере. В начале 1980-х годов Тан Дун стал ведущим композитором китайской «Новой волны».

Всего три года спустя после приезда Тан Дуна в Нью-Йорк, где он учился в Колумбийском университете, его первая опера, «Девять песен», была поставлена в одном из театров нью-йоркского даунтауна (1989). Через восемь лет за ней последовала вторая — «Марко Поло», премьера которой состоялась в «Нью-Йорк Сити Опера» в 1997 году. О стремительной карьере, сделанной Тан Дуном в США за десять с небольшим лет, и его статусе в американской музыке свидетельствует тот факт, что он был одним из четырех композиторов из разных стран мира, которые получили заказ Баховской академии в Штутгарте на «Страсти-2000», при этом представляя не Китай, но США: по условиям заказа каждый автор писал на своем языке; «Водные страсти по Матфею» Тан Дуна написаны на английском.

Среди других престижных заказов Тан Дуна есть «2000 сегодня: мировая симфония к новому тысячелетию», транслировавшаяся полусотней телеканалов 1 января 2000 года. Широкой публике Тан Дун известен как автор саундтрека к фильму «Крадущийся тигр, притаившийся дракон» (реж. Анг Ли, 2001), за который композитор получил «Грэмми» и «Оскара».

Философия, культура, традиции Китая являются постоянным источником музыкальных замыслов Тан Дуна, которые он реализует в рамках западных музыкальных жанров. Он использует и национальные китайские инструменты (как поступают и западные композиторы), однако более характерным признаком его стиля являются звучания, извлеченные им из немusикальных инструментов и материалов: в его композициях шуршит бумага, сыпется чай, звучат камни и во-

да. Если в этом есть национальный элемент (рассказывая о своем детстве, Тан Дун вспоминает о профессиональных плакальщиках, которые должны были проводить дух человека в новую, загробную жизнь; их инструменты были импровизированными, например, разнообразная кухонная утварь), то он во всяком случае не единственный: столь же сильно в этом ощущается влияние Кейджа, который был кумиром Тан Дуна.

То же самое можно сказать и о вокальном стиле Тан Дуна: используемые им мелодические модели и элементы вокальной техники Пекинской оперы естественно включаются в арсенал разнообразных способов звукоизвлечения, разработанных композиторами экспериментальной традиции.

Именно в таком варианте синтез восточной и западной культур в музыке Тан Дуна демонстрирует свою органичность. В некоторых произведениях языки восточной и западной музыки, напротив, разведены, символизируя разные полюса человеческого существования. В опере «Марко Поло» (1995), сюжетом которой является физическое и духовное путешествие героя с Запада на Восток, физическое измерение представлено музыкой западного авангарда, духовное — стилем Пекинской оперы. Соответственно меняется инструментовка: от старинных европейских к индийским, тибетским и китайским инструментам.

Нередки, правда, случаи, когда Тан Дун оперирует трафаретными звуковыми образами восточной «экзотики» и западного оперного или оркестрового искусства. Так произошло в последней на сегодня опере Тан Дуна «Первый император» (2007), поставленной в «Метрополитен-опера» известным китайским кинорежиссером Чжаном Имоу под управлением самого композитора.

В большинстве своих произведений Тан Дун стремится к ритуалу и театральности. «Девять песен» (1989) обозначены как «ритуальная опера»; инструментальные сочинения носят названия «Оркестровый театр» (четыре сочинения 1990–1999 годов), «Из Пекинской оперы» (скрипичный концерт 1987 года, ред. 1994). Оперой называет композитор и произведение, написанное им для «Кронос-квартета» и пипы (китайской лютни): «Призрачная опера» с подзаголовком «ритуальная пьеса для музыкального театра» (1994). Музыканты в ней играют не только на своих инструментах, но на тибетских колоколах, гонгах, камнях, бумаге, водных инструментах и поют.

Наиболее успешным на сегодняшний день воплощением представлений Тан Дуна о музыкальном театре является опера «Чай» (2002). Ее сюжет построен вокруг «Книги чая» VIII века — трактата, повествующего о выращивании и приготовлении чая, о наслаждении им. Правильный способ обращения с чаем символизирует верно избранный жизненный путь. Готовясь к созданию оперы, Тан Дун посетил древние города и храмы Китая и Японии, изучая чайные церемонии. Композитор также принял участие в создании либретто на китайском языке.

«Чай» — опера-ритуал, где симфонический оркестр соединяется с природными «инструментами», которые выполняют в равной степени важную звуковую, визуальную и смысловую функции. В первом действии, разворачивающемся под знаками воды и огня, это разнообразные виды водяной перкуссии; опера открывается усиленными через микрофон и динамики звуками падающих капель и плеска воды. Во втором «звучит» бумага: шорох и треск сминаемых и разрываемых листов, их колебание. В третьем приходит черед камней и керамики.

Премьера оперы «Чай» состоялась в Токийском «Сантори-холле» под управлением автора; европейскую команду постановщиков возглавил художественный руководитель «Нидерландской оперы» П. Ауди, создав собственные театральные метафоры, не повторяющие традиции китайского или японского театра.

10.1.11. ДЖ. КОРИЛЬЯНО. «ПРИЗРАКИ ВЕРСАЛЯ»

Джон Корильяно — выдающийся современный американский композитор, имеющий широкую популярность не только в своей стране, но и за рубежом. В США и Европе регулярно проходят фестивали, посвященные его музыке. В 1996 году был создан струнный квартет имени Дж. Корильяно. Ему принадлежит большое число оркестровых, хоровых, камерных сочинений, произведений для музыкального театра, музыки к кинофильмам. Среди них — три симфонии (1989, 2000, 2005), Концерт для фортепиано с оркестром (1968), Концерт для гобоя с оркестром (1975), Концерт для кларнета с оркестром (1977), Концерт для флейты с оркестром под названием «Фантазия пестрого дудочника» (1982), Концертные вариации для гитары и камерного оркестра «Трубадуры» (1983), «Вояж» для флейты и струнного оркестра (1983), Струнный квартет (1995), «Фанфары DC» (1997), написанные для Национального симфонического оркестра США, «Светотень» для двух роялей, настроенных с разницей в четверть тона (1997), Симфония с участием оркестра, хора и солистов (сопрано, тенора, баритона) «Трилогия Дилана Томаса» (1999), Концерт для скрипки с оркестром (2003), музыка к фильму «Красная скрипка», получившая приз Американской киноакадемии «Оскар» (2000), и многие другие сочинения.

Корильяно родился в Нью-Йорке 16 февраля 1938 года в музыкальной семье. Его отец с 1943 по 1966 года работал концертмейстером Нью-Йоркского филармонического оркестра, а мать была пианисткой. Дж. Корильяно окончил Колумбийский университет и Манхэттенскую школу музыки, где он занимался композицией под руководством Пола Крестона. В настоящее время Корильяно занимает должность почетного профессора музыки в Леман-колледже при Нью-Йоркском университете и с 1991 года работает в Джульярдской школе. В том же 1991 году он был избран членом Американской академии и Института искусств и литературы, в состав которой входят 250 самых выдающихся художников, скульпторов, архитекторов, писателей и композиторов США. В 1992 году фирма «Музыкальная Америка» назвала его своим первым «Композитором года», а Национальный клуб искусств Нью-Йорка наградил золотой медалью.

Композитор завоевал мировое признание благодаря исключительно выразительным качествам и яркой эмоциональности своей музыки, изобилующей богатством и многообразием композиторских приемов. Корильяно пишет преимущественно тональную музыку в неоромантическом стиле, иногда с элементами джаза и рок-музыки. Вместе с тем он относится к тем композиторам, которые достаточно свободно владеют и используют в своем творчестве современные техники письма — серийную, четвертитоновую, пуантилистическую и др. Корильяно наделен великолепным мелодическим даром. В начале творческой карьеры его стиль был достаточно традиционен, позднее испытал мощное воздействие европейского авангарда. Корильяно считает, что композитор должен постоянно стремиться к поиску новых идей и обновлению методов сочинения.

Одним из главных достижений творческой карьеры, по мнению самого композитора, является его опера «Призраки Версаля», написанная по заказу «Метрополитен-опера» к 100-летию юбилею театра. Примечателен тот факт, что с 1967 году в «Метрополитен-опера» не осуществлялась ни одна новая оперная постановка современного американского композитора, и опера Корильно фактически стала первым произведением за долгий 24-летний период.

Опера создавалась в течение 12 лет в содружестве с либреттистом В. Хоффманом. Премьерный спектакль прошел в декабре 1991 года и имел большой успех. Это произведение сразу приобрело огромную популярность: оно исполнялось в «Метрополитен-опера» в 1991 и 1994 годах, в «Чикагской лирической опере» — в 1995 году. Общенациональная премьера транслировалась по телевидению, а затем запись оперы вышла на видеокассетах и лазерных дисках. «Призраки Версаля» завоевали премию «Композиция года», присужденную «International Classic Music Awards». В постановке принимали участие известные музыканты — дирижер Дж. Ливайн, певцы Т. Стратас, М. Хорн, Р. Флеминг, Дж. Квулико, П. Казарас и другие. Декорации и костюмы создал Дж. Конклин. В апреле 1999 года состоялась европейская премьера оперы в новой постановке, осуществленной Дж. Сирлиным и приуроченной к открытию оперного театра в Ганновере (Германия). Дирижировал А. Дельфс. Эта постановка была удостоена награды «GFO Wanderpreis» как лучшая работа сезона 1998–1999 годов. Критики отмечали сценическую и музыкальную целостность и высокий художественный уровень оперного спектакля.

«Призраки Версаля» — большая двухактная опера продолжительностью около трех часов. Первое действие состоит из пяти картин, второе — из девяти картин и финала.

Для своей оперы Корильно использовал третью часть знаменитой трилогии о Фигаро известного французского драматурга П. О. Бомарше (1732–1799) под названием «Виновная мать» (или «Преступная мать»). Как известно, по первой пьесе «Севильский цирюльник» была написана опера Дж. Россини (1816), по праву считающаяся вершиной буфонного жанра в истории итальянской оперы. Заметим также, что еще ранее на этот сюжет была создана опера-буффа в 4-х актах Дж. Паизиелло (1782). Вторая пьеса — комедия «Женитьба Фигаро» легла в основу блестящей оперы В. А. Моцарта (1786). К сюжету третьей пьесы в свое время обращался Д. Мийо, написав оперу «Преступная мать» (1966), которая, к сожалению, не стала популярной.

В третьей части трилогии Бомарше отходит от того типа комедии, который принес ему мировую славу. Этой пьесе уже в меньшей степени присущи необычайная живость характеров, стремительность действия, фейерверк острот, выразительный саркастический смех, блестящие диалоги, характеризующие Бомарше-комедиографа. Остепенившийся, лишенный задора и блеска Фигаро озабочен здесь лишь благополучным завершением дел своего бывшего противника — графа Альмавивы. Все известные персонажи в этой пьесе «постарели» на 20 лет. Остроумная комедия с чертами сатиры превратилась в мелодраму. Наряду с данным литературным источником в сюжетно-фабульную драматургию Дж. Корильно ввел историческую линию, которая воспроизводит эпизоды, связанные с правлением французской королевы Марии Антуанетты и ее казнью (1755–1793). После свержения монархии, 10 августа 1792 года Мария Антуанетта была арестована и казнена. В опере также получили отражение исторические события Великой французской революции (1789–1794).

Реальность и фантастика, трагическое и комедийное, события прошлого и настоящего переплелись в опере воедино. Сюжетно-фабульная канва произведения связана с оригинальным «распределением» персонажей. Здесь показаны два существующих независимо друг от друга и вместе с тем взаимодействующих мира: призраков и реальных действующих лиц. В роли призраков выступают и известные исторические личности, и некоторые персонажи, введенные композитором и либреттистом в спектакль. К ним относятся: Мария Антуанетта, Людовик XVI, сам драматург П. О. Бомарше, Маркиз (молодой человек, являющийся наперсником короля Людовика XVI), некая Женщина в шляпе, Оперный квартет измученных аристократов, Трио сплетниц. Реальные действующие лица — это, прежде всего, герои комедии Бомарше, исторические личности и другие персонажи, необходимые для развития сюжетно-фабульного и музыкального действия: Фигаро, Сюзанна, Граф Альмавива, Розина, Леон — внебрачный сын Розины и Керубино (молодой человек около 20 лет), Флорестина — внебрачная дочь графа Альмавивы и неизвестной дамы (девушка, близкая по возрасту Леону), Патрик Оноре Бежарс — друг графа Альмавивы, страстно желающий жениться на Флорестине, Вильгельм — молодой слуга Бежарса, Керубино, турецкий посол Сулейман-паша, Английский посол, египетская певица Самира, Мария Антуанетта (поющая голосом привидения), Женщина в шляпе.

Жанр этого сочинения, как и многих других опер второй половины XX века, трудно определить однозначно. В нем соединены комедия, сатира и драма. По типу спектакля опера близка к крупномасштабным сочинениям Дж. Верди («Аида», «Дон Карлос», «Сила судьбы»), а также В. А. Моцарта и Дж. Россини («Свадьба Фигаро», «Севильский цирюльник»). В ней очевидны признаки большой оперы с характерным отражением исторических событий, массовыми народными сценами, балетными номерами, и вместе с тем — оперы-буффа и музыкальной драмы. Большое значение имеет принцип театра представления, столь характерный для оперной драматургии XX века. Авторское жанровое обозначение — «Grand Opera Buffa». Это указание обозначает соединение двух жанровых типов, наследующих традиции комической и большой (или большой парижской) оперы. Следует заметить, что такое «нетрадиционное» сочетание встречается в оперном искусстве сравнительно редко. Одним из примеров служит опера Р. Штрауса «Ариадна на Наксосе», в которой есть признаки оперы-seria и оперы-buffa.

Музыкальная драматургия оперы во многом определяется структурой либретто. Это сценический тип, ставший открытием XX века и получивший название «параллельная драматургия»⁸⁹. В «Призраках Версаля» он представлен тремя планами. Первый из них связан с отражением потустороннего мира, в котором находятся казненные Мария Антуанетта, Людовик XVI и их придворные — французская аристократия. Для этого плана драматургии характерно использование серийной, четвертитоновой и алеаторной техник, диссонантной гармонии. Второй план образуют заигравшаяся остроумная буффонада, разнообразные комедийные ситуации, создающие ощущение карнавальности, импровизационности, свободы, игры, сиюминутности действия. Это — мир Фигаро, Сюзанны, Альмавивы, Розины, Керубино и прочих комедийных персонажей. Здесь используются классическая тонально-гармоническая система и тонкие полисти-

⁸⁹ Характерные образцы опер с параллельной драматургией — «Солдаты» Б. Циммермана, «Лолита» Р. Щедрина, «Мастер и Маргарита» С. Слонимского и др.

листические приемы. Третий план воспроизводит драматические события Великой французской революции, которые показаны благодаря массовым хоровым сценам, отражающим страшную стихию народного бунта — кровавого и беспощадного. Музыка маршей и гимнов французской революции воссоздает интонационную лексику той эпохи. Такое соединение различных планов вполне оправдано смысловой логикой сочинения.

Одна из основных идей «Призраков Версаля» предопределена юбилейными торжествами «Метрополитен-опера»: произведение должно было создать веселое праздничное настроение и торжественную атмосферу. В опере Корильяно много искрящегося юмора, шуток, заразного смеха. Это своеобразное музыкальное приношение автора знаменитому театру. В «Призраках» как бы в «сжатом виде» отражена история театра и самого оперного жанра. По своему замыслу «Призраки Версаля» в некотором роде сопоставимы с Третьей симфонией А. Шнитке, написанной в связи с открытием в Германии концертного зала «Гевандхауз», в которой слышны напоминания о музыке Р. Вагнера, Г. Малера, И. С. Баха и многих других композиторов. По-видимому, этим во многом и объясняется полистилистическая направленность сочинения Корильяно. В нем возникают многочисленные аллюзии на известные оперы, приобретающие важный смысл в контексте сюжетно-фабульного и музыкального действия и воздействующие на драматургию и композицию целого: «Севильский цирюльник» и «Итальянку в Алжире» Россини, «Свадьбу Фигаро» и «Похищение из Сераля» Моцарта, «Валькирию» Вагнера и другие. Так, арию Фигаро из I действия оперы, где он спасается от преследующих его кредиторов, которые готовы посадить его в тюрьму за неуплату долгов, характеризуют искрометность, быстрый темп, огненный темперамент, буффонная скороговорка. Все эти черты вызывают ассоциации со знаменитой каватиной Фигаро из «Севильского цирюльника» Россини (№ 2 в I действии оперы):

Дж. Корильяно. «Призраки Версаля». Ария Фигаро

Figaro starts to straighten up, gains confidence and energy

dip - lo - mat, ac - ro - bat, teach - er of et - i - quette, stu - dent and swords - man, spy and mu - si - cian.

I've been sat - ir - ist, pes - sim - ist, sur - geon and cal - vin - ist, Span - ish e - co - no - mist, clock - mak - er, pharm - a - cist,

тая опера И. Стравинского «Похождения повесы» — одно из любимейших произведений Корильяно, которым он восхищается всю свою жизнь. О влиянии Стравинского свидетельствует способ работы с «чужим материалом»: Корильяно намеренно избегает прямого цитирования и псевдоцитат и, напротив, тонко воспроизводит композиционные, ритмические, фактурные и иные стилистические особенности музыки разных эпох и композиторов. Кроме того, он широко пользуется приемами полистилистики, которые, по мысли А. Шнитке, «проявляются в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее»⁹⁰. В «Призраках Версаля» очевидны оригинальные «повторения» некоторых сюжетно-сценических ситуаций «Повесы». Например, в блестящем, ярко-комедийном «суматошном» финале первого действия оперы вездущий Фигаро переодевается в костюм Бабы-турчанки, пытаясь обмануть графа Альмавиву и Английского посла.

Другая идея оперы Корильяно связана с пониманием сущности оперы — жанра, в котором воплощаются глобальные концепции, рассматриваются серьезные этико-философские, религиозные, социальные проблемы. В опере, по словам великого режиссера Б. А. Покровского, «есть великая мудрость», по его мнению, «философия в красоте — вот что такое опера. И если до этой философии произведения режиссер не доберется, он просто ставит обыкновенные действия, обыкновенные события»⁹¹.

Важнейший вопрос, который ставится в опере, на первый взгляд, весьма утопичен: способно ли искусство воздействовать на ход исторических событий, повернуть историю вспять или изменить судьбу человека? По ходу сюжета страстно влюбленный в королеву Марию Антуанетту писатель и драматург П. О. Бомарше сочиняет для нее новую пьесу — «Фигаро для Антонии». Бомарше представляет пьесу, главными участниками которой становятся известные персонажи — Фигаро, Сюзанна, Курубино, Розина, граф Альмавива и другие. Он, чувствуя себя «хозяином» положения, мастерски осуществляет свой план, руководя ходом сюжетно-фабульного действия. Возникает своеобразный «театр в театре». Сила искусства, по замыслу Бомарше, должна изменить страшную участь королевы, а ее душа — обрести, наконец, покой в ином мире. На сцене появляются огромные часы, создающие иллюзию возвращения в прошлое. Намерения великого драматурга осуществились не полностью — исторические события остались без изменения, но воздействие искусства и искренняя любовь Бомарше принесли королеве долгожданный покой. Конец оперы символизирует торжество духа, катарсис и вместе с тем — покаяние, всепрощение.

«Призраки Версаля» Корильяно — одно из самых ярких и талантливых сочинений в истории американской оперы второй половины XX века. Театрализация, блестящая сценография, выдвижные сцены и кулисы, ослепительные головокружительные эффекты, прекрасные декорации, костюмы, гримерное искусство — все эти качества, свойственные лучшим постановкам ведущих американских оперных театров, в полной мере проявились в «Призраках Версаля». Удивляет в этом спектакле естественная, виртуозная, легкая актерская игра: исполнители свободно двигаются в пространстве сцены, органично сочетая изящную пластическую и блестящую вокальную техники, что характерно для мюзик-

⁹⁰ Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990. С. 328.

⁹¹ Раньше и теперь. Беседы Бориса Покровского с Аллой Богдановой. М., 2001. С. 127.

ла. В оперном спектакле сконцентрирована мощная энергия, создающая тот тип непосредственно-вдохновенного искусства, который завораживает зрителя.

10.2. МЮЗИКЛ

Мюзикл (или музыкальная комедия) — одна из форм американского музыкального театра XX века, соединившая в себе несколько жанровых разновидностей (оперу, оперетту, ревю, бурлеск) и сложившаяся на основе песенных и танцевальных номеров в стиле популярной музыки. Мюзиклы могут опираться на принцип единого драматургического развития, а могут включать несколько, последовательно сменяющих друг друга сценических номеров. В связи с этим разделяют сюжетные мюзиклы (*book musicals*⁹²), рассказывающие некую историю, и собственно ревю (*revue*), демонстрирующее искусство постановщиков и актеров. Мюзикл может быть сценической, телевизионной или кинопостановкой и использовать популярные песни и диалоги.

В начале XX века мюзикл получил распространение и в Европе. Любопытно, что критик С. Смит в 1950 году обратил внимание на то, что «в своей основе музыкальная комедия не является специфической американской формой музыкального театра даже теперь. Театральное действо, в котором разговорные диалоги чередуются с музыкальными эпизодами — песнями и танцами, и основанное на некоем сюжете, объединяющем все представление, является классической формой зингшпиля, комической оперы, оперетты, [...] бурлески, пантомимы в той же степени, в какой эти особенности свойственны современной американской музыкальной комедии. Одним словом, это форма всех сочинений для музыкальной сцены, за исключением ревю, балета и оперы»⁹³. Таким образом, специфику мюзикла определяют не особенности каждого из составляющих представление элементов — музыки, танца, сценографии и т. п., а уникальная система их органичного взаимодействия в условиях коммерциализации искусства. Одним из центров по «производству» мюзиклов был Нью-Йорк с его множеством театров, расположенных в центральном районе Бродвея на Манхэттене⁹⁴. Лучшие мюзиклы Бродвея так называемого «золотого века» (периода приблизительно с 1927 до середины 1960-х годов) соединяли в себе различные театральные элементы — либретто, музыку, стихи, дизайн, танец, актерскую игру, как это не происходило ни в испанской сарсуэле, ни в немецком зингшпиле, ни в австрийской оперетте, ни во французской комической опере.

Среди множества исследований, посвященных американскому мюзиклу, наибольший интерес представляет статья Д. Блока, которая подводит итоги развития мюзикла в период с 1927 («Плавучий театр» Дж. Керна) по 1957 год («Вестсайдская история» Л. Бернстайна). На основе ряда критериев (продолжительность сценической жизни спектакля, степень ориентации мюзикла на оперные принципы композиции, качество музыкально-драматического развития, развитость характеристик персонажей, естественность и связность в чередова-

⁹² Термин «*book musical*» означает, что весь музыкальный спектакль построен по законам театрального спектакля с обязательной логикой сюжетного развития и драматической мотивацией действий героев.

⁹³ Цит. по: *Grant M. N. The Rise and Fall of the Broadway Musical*. Boston, 2004. P. 4.

⁹⁴ Термин «Бродвей» появился в 1880-е годы и относился к театрам, расположенных в Нью-Йорке рядом с 14-й улицей. Но уже к началу XX века «Бродвеем» стал считаться район от 14-й до 45-й улицы.

нии сцен, органичность взаимопроникновения речитативных, песенных и танцевальных сцен и т. д.) автор дает список из двенадцати лучших бродвейских мюзиклов за указанный период времени⁹⁵:

1. «Плавучий театр» (Дж. Керн и О. Хаммерстайн II), 1927;
2. «Порги и Бесс» (Дж. и А. Гершвины), 1935;
3. «Приятель Джоуи» (Р. Роджерс и Л. Харт), 1940;
4. «Оклахома!» (Р. Роджерс и О. Хаммерстайн II), 1943;
5. «Карусель» (Р. Роджерс и О. Хаммерстайн II), 1945;
6. «Целуй меня, Кэт» (К. Портер), 1948;
7. «Тихий океан» (Р. Роджерс и О. Хаммерстайн II), 1949;
8. «Парни и девушки» (Ф. Лёссер), 1950;
9. «Король и я» (Р. Роджерс и О. Хаммерстайн II), 1951;
10. «Моя прекрасная леди» (Ф. Лоу и А. Дж. Лернер), 1956;
11. «Самый счастливый парень» (Ф. Лёссер), 1956;
12. «Вестсайдская история» (Л. Бернстайн и С. Сондхайм), 1957.

Эти мюзиклы вошли в золотой фонд бродвейских театров, а некоторые из них стали даже частью репертуара оперных трупп, как, например, «Вестсайдская история» или «Порги и Бесс» — опера с чертами мюзикла⁹⁶. Опера Гершвина основана на традиционном для мюзикла методе «комплексного» сочинения, над которым работал либреттист, автор стихов и композитор (Дюбоз Хэйворд, Айра и Джордж Гершвины); кроме того, «Порги и Бесс» так же, как и многие мюзиклы, проходила своего рода «апробацию» — до премьеры на Бродвее, чаще всего за пределами Нью-Йорка проходили пробные спектакли, во время которых в структуре самого произведения и деталях постановки происходили значительные изменения⁹⁷.

В своем высшем проявлении бродвейский мюзикл был воплощением идеи абсолютного произведения искусства для масс. В отличие от европейской культуры, в которой признается самоценность произведения искусства, его автономность не только от зрителя, но даже от создателя, в американской культуре первостепенное значение имеет взаимодействие между актером и зрителем, между автором и слушателем, между производителем и потребителем. Ориентация на

⁹⁵ Block G. The Broadway Canon from Show Boat to West Side Story and the European Operatic Ideal // Journal of Musicology. 1993. V. 11. № 4. P. 525–544.

⁹⁶ Многие западные историки без сомнений относят «Порги и Бесс» к мюзиклам. Однозначной жанровой атрибуции у этого произведения действительно нет, поскольку нет объективной оценки произведения. Чаще всего, выбор в пользу «оперы» или «мюзикла» в отношении этой музыкально-театральной работы Гершвина происходит по принципу «к какому лагерю принадлежит исследователь»: сторонники мюзикла утверждают, что это несомненный мюзикл, представители оперы склонны относить «Порги и Бесс» к их, оперной, епархии.

⁹⁷ В случае с «Порги и Бесс» опера сначала была дана в концертном исполнении в Карнеги-холле, затем 30 октября 1935 года состоялась ее первый показ в Бостоне в «Колониальном театре»: изданная партитура в том виде, как ее закончил Гершвин за месяц до бостонской премьеры, свидетельствует о множестве изменений, которые были внесены композитором в партитуру в процессе репетиций (см. об этом: Hamm C. The Theatre Guild Production of «Porgy and Bess» // Journal of the American Musicological Society. 1987. V. 40. № 3. P. 495–532). И лишь после этого опера была представлена в Нью-Йорке 10 октября в «Театре Алвин» как премьера: все предыдущие спектакли считались пробными. И опять, как это обычно бывает с мюзиклами, «Порги и Бесс» после 124-х представлений в Нью-Йорке была закрыта и труппа (постановка осуществлялась Театральной Гильдией вместе с Р. Мамуляном) «вывезла» спектакль на гастрольный тур в Филадельфию, Питтсбург, Чикаго, Детройт и Вашингтон, где тур и закончился 31 марта 1936 года. Это была единственная при жизни Гершвина постановка «Порги и Бесс».

широкую аудиторию, понятность и доступность представления — характернейшая особенность мюзикла.

В целом диапазон тем и сюжетов мюзиклов чрезвычайно широк. Самые первые мюзиклы были связаны с легкой романтической историей, сопровождаемой песенно-танцевальной музыкой. По жанрово-тематической направленности спектакля различают мюзиклы-сказки, народные мюзиклы, шоу-мюзиклы и т. д. Впервые такая классификация была применена по отношению к киномюзиклам⁹⁸. Схожий принцип систематизации в связи с театральными мюзиклами предложил музыковед Дж. Свэйн, который выявил следующие типы⁹⁹:

- мюзикл-оперетта: «Плавучий театр» (Дж. Керн — О. Хаммерстайн II), (1927);
- мюзикл-народная опера: «Порги и Бесс» (Дж. и А. Гершвины), 1935;
- мюзикл-моралите: «Карусель» (Р. Роджерс — О. Хаммерстайн II), 1945;
- мюзикл-миф: «Моя прекрасная леди» (Ф. Лоу — А. Дж. Лернер), 1956;
- мюзикл-трагедия: «Вестсайдская история» (Л. Бернстайн — С. Сондхайм), 1957;
- этнический мюзикл: «Скрипач на крыше» (Дж. Бок — Ш. Харник), 1964;
- религиозный или исторический мюзикл: «Иисус Христос суперзвезда» (Э. Ллойд-Уэббер — Т. Райс), 1971;
- мюзикл-концепт: «Кордебалет» (М. Хэмлиш — Э. Клебан — М. Беннет), 1975;
- мюзикл-триллер: «Суини Тодд» (муз. и сл. С. Сондхайма), 1979.

Все перечисленные «типажи» мюзиклов можно встретить в разные годы, на разных этапах исторического развития жанра в целом. Принято выделять 4 периода¹⁰⁰: до 1918 года; 1919–1942 годы; 1943–1959 годы; с 1960 года.

Первый период заканчивается 1918 годом — годом последнего шоу Дж. Керна в «Принцесс-театре». Спектакли этого маленького театра, в котором вместе с Керном работал английский либреттист Г. Болтон и поэт-песенник П. Г. Вудхаус, были первой ступенькой в формировании концепции интегрированного мюзикла. В них была воплощена идея органичного взаимодействия музыкального и сценического начал: музыкальные номера отражали характеры персонажей, а комедийные ситуации были обусловлены сюжетом. Сами сюжеты и характеры были правдоподобными, а диалоги — современными и основанными на повседневной лексике.

Второй период, совпадающий с расцветом американской популярной песни «Тин Пэн Элли», отмечен поиском новой концепции мюзикла, которая отличала бы его от преобладавших в то время преимущественно развлекательных шоу. С появлением в 1927 году мюзикла Керна на текст О. Хаммерстайна II «Плавучий театр» идея незамысловатого по музыкальному стилю и сценическому оформлению спектакля, который несет определенный художественный смысл (так называемого «message musicals»), все более завладевает умами бродвейских артистов. Мюзикл приобретает амбиции не разношерстного развлечения, а полноценного, драматически выстроенного спектакля, который надо,

⁹⁸ См. об этом: *Altman R. The American Film Musical*. Bloomington; London, 1987.

⁹⁹ *Swain J. P. The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey*. New York, 1990.

¹⁰⁰ См. об этом: *Snelson J., Lamb A. Musical // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by H. Hitchcock, S. Sadie. V. 17. London; New York, 2001. P. 453–465.*

прежде всего, смотреть и слушать. Окончательно эта тенденция реализуется в мюзикле Р. Роджерса на стихи Хаммерстайна II «Оклахома!».

Третий период начался премьерой спектакля в 1943 году на Бродвее. Бум на мюзиклы, написанные по модели Роджерса — Хаммерстайна II продлился вплоть до середины 1960-х годов, когда определенные события в социально-политической и культурной жизни страны навсегда изменили облик мюзикла. В начале 1960-х годов полностью изменился мир поп-музыки (на которую всегда опирался мюзикл): разверзлась пропасть между молодежной суб-культурой «наркотиков и рок-н-ролла» и музыкального «истеблишмента» Бродвея, сложившегося в предыдущие десятилетия.

В эпоху рок-культуры мелодии из мюзиклов потеряли свое стабильное место на радиоволнах и в таблицах популярных рейтингов. Творческая активность на Бродвее резко снизилась. Многие авторы предпочли мюзиклу доходные сферы поп-музыки, радио и телевидения. Некоторые, как мэтр бродвейской сцены И. Берлин, в негодовании ушли от дел. Стало ясно, что формулы и стили, безотказно работавшие на мюзикл в течение десятилетий, безвозвратно канули в лету. Настала эпоха новых экспериментов. Так, 1960-е годы стали закатом «золотого века» мюзикла и началом нового времени в истории музыкального театра США.

Истоки мюзикла — драматические спектакли с музыкой, преимущественно легкой, в стиле популярных на рубеже XIX–XX веков европейских и американских песен и танцев. Непосредственные предшественники мюзикла — комическая опера и оперетта, мюзик-холл, шоу менестрелей, водевиль, бурлеск и их всевозможные модификации под воздействием новинок XX столетия — регтайма и джаза. Мюзиклы более зрелого периода включают в себя широкий тематический спектр сюжетов, элементы самых разных течений поп-музыки, самые новые достижения в области танца, театрального представления (будь то спектакли, основанные на методе К. С. Станиславского, или развивающие концепцию эпического театра Б. Брехта).

Определение «музыкальная комедия» впервые появилось в 1880–1890-х годах и употреблялось по отношению к комедийным музыкальным пьесам в Великобритании и Америке. В начале XX века возникают другие жанровые названия, например, «музыкальная история» или «музыкальная пьеса». Второй из этих терминов вошел в широкое употребление после Второй мировой войны, когда логика подобных шоу стала определяться, прежде всего, логикой драматической пьесы. Приблизительно в те же годы закрепилось и понятие «мюзикл».

Музыкальные комедии 1890-х годов были непритязательными пьесами на любовную тему с самыми незамысловатыми диалогами и музыкальными номерами (сюжетное единство не было обязательным фактором). А уже столетие спустя мюзикл мыслился как концептуальная театральная форма, выразительным средством которой доступен почти любой сюжет (вовсе не обязательно любовно-лирического содержания), музыкальный стиль (от рока до литургических напевов) и принцип композиции (от последования разрозненных музыкальных фрагментов до тщательно выстроенного и продуманного симфонического развития). Такие произведения по музыкальному стилю, характеру героев, ситуациям, диалогам и т. д. остаются мюзиклами, но, подобные лучшим образцам оперной и симфонической музыки, приобретают существенные черты оперного жанра, такие как единство и непрерывность развития, обусловленность музыкальных номеров ситуацией, замена разговорных диалогов речитативами. Поэтому

не случайно такие мюзиклы, как «Вестсайдская история» Бернстайна, «Самый счастливый парень» Лёссера или «Суини Тодд» Сондхайма называют «бродвейскими операми».

С другой стороны, избавление от разговорных диалогов не является решающим фактором для изменения статуса постановки с «мюзикла» на «оперу». Например, все шоу 1980-х Э. Ллойд-Уэббера, основанные на принципе непрерывного пения, обозначены не как оперы, а как мега-мюзиклы. Этот термин был введен в связи с шоу Ллойд-Уэббера, отмеченными роскошью сценического решения и коммерческой прибыльностью; они ставились одновременно по всему миру. Стилистика ллойд-уэбберовских спектаклей настолько захватила театры Бродвея, что они стали моделью для большинства шоу конца XX века других авторов и идентифицировались с самим понятием мюзикла в целом. Как реакция на мега-мюзиклы уэбберовского типа возникли спектакли с нарочитым избеганием и речитативов, и излишней помпезности постановки, как, например, сказка Сондхайма «В лес!», в связи с которыми возродился термин «музыкальная комедия».

Непосредственными предшественниками мюзикла по обе стороны Атлантики считаются комические оперы, бурлески и экстраваганцы второй половины XIX века. Тогда же лондонский театральный менеджер Дж. Эдвардс ввел в обиход термин «музыкальная комедия». В 1892 году в «Театре радости» («Gaiety Theatre») он поставил музыкальный фарс Ф. О. Карра «В городе» — произведение с незамысловатым сюжетом и песенно-танцевальными номерами (при участии женского кордебалета), в котором блистали звезды современной оперетточной сцены. Год спустя в том же театре Эдвардс представил новое шоу — «Веселую девчонку» с музыкой С. Джонса, которое и получило название «музыкальная комедия». Но в США подобные шоу появились гораздо раньше.

Одной из первых музыкальных комедий, в которой отсутствие связного повествования компенсировалось красочностью и богатством постановки с обилием песенно-танцевальных сцен, был «Черный мошенник» (1866). Два продюсера, Г. Джаррет и Г. Палмер для подготовки шоу-экстраваганцы пригласили в Нью-Йорк парижскую балетную труппу. Но буквально накануне премьеры в театре вспыхнул пожар, и постановка сорвалась. Другой продюсер, У. Уитли готовил премьеру своего шоу: «“Черный мошенник” — мелодрама без музыки»¹⁰¹. Продюсеры балетной труппы, оставшейся без театра, предложили Уитли объединить усилия и поставить шоу, которое включало бы и диалоги, и песни, и танцы. «Черный мошенник» с музыкой Ч. Барраса был первым шоу на Бродвее, поразившим воображение зрителей ослепительными декорациями, женским кордебалетом, фантастическими сценами с демонами и ангелами, всевозможными превращениями и самой современной театральной машинерией. Первое бродвейское шоу не сходило со сцены более четверти века.

Следующий важный этап истории мюзикла в Америке — деятельность иммигрантов из Европы: Р. Фримла, В. Херберта, З. Ромберга и Дж. Козна. Благодаря их сочинениям в Америке обрела популярность оперетта, которая с течением времени все более «американизировалась». Уже в спектакле «Маленький Джонни Джонс» (1904) Дж. Козна проявились черты американской музыкаль-

¹⁰¹ В мелодрамах обычно монологи и диалоги действующих лиц сопровождаются музыкой, которая чередуется с декламацией, а иногда исполняется одновременно с речью. В США мелодрама с конца XVIII века была одной из распространенных театральных форм и часто называлась «опера».

ной комедии: вместо романтических историй, идеализированных героев и музыкального развития оперного типа в нем были актуальные персонажи и самые популярные песни и танцы с современной лексикой (вербальной и музыкальной: одна из песен этой комедии — «Мое почтение Бродвею»). Музыкальный стиль американских комедий стал заметно отличаться от европейских образцов по мере проникновения в них элементов афроамериканской культуры, в особенности кейкуока и регтайма¹⁰², и стандартизации музыкальной структуры популярной песни к схеме ААВА.

Среди композиторов-новаторов в области популярной песни и музыкальной комедии был Джером Керн. С его именем связаны самые яркие достижения театра США начала XX века. Музыкальные комедии Керна — Болтона — Вудхауса служили образцом спектакля, соединявшего современную музыку, остроумные диалоги и относительно реалистические характеры. Вместе они поставили шесть комедий; особенно популярными были «Очень хорошо, Эдди!» (1915) и «О, леди, леди!» (1918). Каждый из спектаклей был шагом в сторону все большей целостности и реалистичности спектакля. Эти шоу оказали огромное воздействие на будущих «королей Бродвея» — Р. Роджерса и Дж. Гершвина.

К середине 1920-х годов Бродвей и вся Америка были очарованы джазом. Дж. Керн, В. Юманс и Дж. Гершвин после «регтаймовых» опытов 1910-х годов И. Берлина и С. Джаплина перевернули мир популярной американской музыки. Ритм фокстрота пришел на смену маршу XIX и регтайму начала XX века. Подавляющее большинство популярных песен в период с 1920-го по 1960-е годы были написаны в ритме фокстрота. Песня-фокстрот В. Юманса «Чай для двоих» для шоу «Нет, нет, Нанетта» (1924) стала музыкальным символом того времени. Фред и Адель Астер «синкопировали» под ритмы фокстротов Гершвина в блистательном реву «Леди, будьте добры!» (1924), сделав четку одной из характерных черт музыкальных комедий 1920-х годов; главным хитом этого шоу стала песня «Очаровательный ритм». Вскоре появились комедии «На цыпочках» (1925), «О'кей!» (1926) и «Мордашка» (1927). Мюзикл «Повеса» («Girl Crazy», 1930) открыл Бродвею сразу две звезды: Э. Мерман в популярной и по сей день песне «Я нашел ритм» и Дж. Роджерса с песней «Обнимаю тебя». Изменился и состав театрального оркестра. До 1910 года типичный салонный и театральный оркестр состоял из флейты, трубы, струнного квинтета и ударных, в период же с 1910 по 1925 год танцевальный ансамбль салонного оркестра был заменен бэндом в стиле «диксиленд»: медные (трубы и тромбоны), деревянные (саксофоны и кларнеты) и ритм-секция; струнные могли присутствовать для усиления эффекта sweet jazz. Ритм-секция, выполнявшая функцию поддержки постоянной метрической пульсации¹⁰³, впервые стала самостоятельной инструментальной группой, состоящей из фортепиано, ударных, контрабаса, вытеснившего тубу (неизменного участника маршевых оркестров начала века), и гитары, заменившей более ранние арфу, мандолину или банджо.

¹⁰² Подъем исполнительского уровня афроамериканских музыкантов привел к распространению новых музыкальных и танцевальных идиом. Так, кейкуок был отличительной чертой популярного спектакля «В Дагомее» (Нью-Йорк, 1902; Лондон, 1903) и благодаря постановке в Европе способствовал моде на афроамериканские ритмы.

¹⁰³ Каждый инструмент ритм-секции выполнял определенную функцию: ударник отбивал каждую четверть на малом барабане; гитарист и пианист чередовали аккорды на 1 и 3 и 2 и 4 доли соответственно; контрабас играл роль continuo, исполняя линию фундаментального баса.

К концу 1920-х годов, когда появилась новая «команда» аранжировщиков Бродвея — Р. Р. Беннет, Х. Шпиалек, У. Водери, У. Г. Стилл, А. Ньюман и М. Стайнер¹⁰⁴, ритм-секция стала определять музыкальный облик всех бродвейских постановок: как виртуозных шоу-номеров, так и медленных баллад. В XIX веке ансамбль шоу менестрелей был почти исключительно ритм-секцией; но она не оказала никакого влияния на стилистический облик современной популярной песни. После 1920 года вся популярная музыка была задумана и аранжирована для танцевального ансамбля с ритм-секцией. Как следствие, вся театральная музыка приобрела сходство со стилем песен пианистов-плаггеров¹⁰⁵ с характерным четырехдольным ритмом фокстрота и акцентами баса на 1-й и 3-й долях такта. Так появился «ритм Бродвея», который в своих самых различных проявлениях — от мягкого и вкрадчивого рефрена под четотку Ф. Астера до яркого вокала Э. Мерман, был итогом двух новаций в американском театре — появления вокализированного фокстрота с поддержкой ритм-секции.

В 1920–1930-е годы на Бродвее преобладали два типа мюзиклов (оба представлены в творчестве Дж. Гершвина). В мюзиклах первого типа, таких как «О'кей!», «Мордашка» и «Повеса» сохранилась самостоятельность и логическая завершенность каждого отдельного музыкального номера (как если бы он исполнялся сам по себе). Мюзиклы второго типа унаследовали традиции европейской оперетты, где каждая песня или танец рассматривалась как элемент более крупной единицы — сцены.

1927 год подарил зрителю именно такой вид музыкального шоу, построенного вокруг сюжета и смыслового содержания всего спектакля, в котором все музыкальные номера связаны друг с другом и объединены в развернутые сцены. Спектакль «Плавучий театр» Роджерса на стихи Хаммерстайна II (по новелле Э. Фербер) в постановке Ф. Зигфилда имел невиданный успех, хотя в мюзикле не было ни традиционного женского кордебалета, ни эффектных, рассчитанных на угоду зрителю номеров, ни царящего настроения безоблачного счастья. Охватывающий события более трех десятилетий, мюзикл рассказывает о драме в семье актеров плавучего театра (который традиционно назывался в Америке «show boat»). Эмоциональная экспрессия, характеризующая этот мюзикл, настолько отличала его от обычных увеселительных комедий Бродвея, что критика после премьеры спектакля немедленно назвала в числе его неоспоримых преимуществ смысловую насыщенность. «Плавучий театр» содержал интересные ансамбли, любовные дуэты, развернутые арии и был основан на системе повторяющихся музыкальных номеров (песни «Старушка-река» и арии «Я не могу его не любить»), что сближало мюзикл с оперой. В этом спектакле впервые в истории

¹⁰⁴ Из этого списка двое последних, Ньюман и Стайнер, впоследствии заработают репутацию основоположников голливудского саундтрека; Стилл заявит о себе как один из первых афроамериканских композиторов академического направления. А Беннетт станет главным оркестратором Бродвея, без которого не были бы возможными лучшие мюзиклы Керна и Роджерса. Без искусства Беннетта такие хиты, как «Плавучий театр» или «Король и я» навсегда бы остались простой последовательностью мелодий. Именно благодаря этому человеку вся «сочиненная» Роджерсом музыка, которая состоит из 32-тактных песенных фрагментов, и исполнение которой уложилось бы в полчаса, была превращена в одиннадцать часов непрерывного звучания партитуры. Но, тем не менее, композитором по-прежнему считается «кузнец мелодий» Роджерс, а не профессиональный музыкант и великолепный знаток оркестра Беннетт. Как это ни парадоксально, но согласно логике и вкусам Бродвея, профессионально обученный музыкант нередко оказывался слишком «ученым» для того, чтобы сочинить простую и запоминающуюся мелодию — основу всей бродвейской музыкальной индустрии.

¹⁰⁵ Плаггер — пианист-иллюстратор, играющий в музыкальных издательствах и магазинах.

бродвейского искусства была поднята серьезная и болезненная проблема расовой дискриминации¹⁰⁶. Жанр мюзикла достиг качественно нового уровня. Впрочем, разговорные диалоги, типажи героев и прочее были оставлены, и потому новаторский подход авторов и серьезность затронутой темы не вызвали у зрителей непонимания: напротив, мюзикл пользовался огромной популярностью.

В 1930-е годы бродвейские авторы все более стремились к созданию цельного и художественно выстроенного произведения искусства в условиях популярного музыкального театра. И блестящая национальная опера Гершвина «Порги и Бесс» (1935) — «народная опера», по определению автора, также создавалась на гребне этой тенденции. Среди наиболее интересных спектаклей 1930-х годов — диптих «О тебе я пою» (1931) и «Оставьте им их пирог» (1933)¹⁰⁷. Это блестящая политическая сатира братьев Гершвиновых и либреттистов Кауфмана и Рискинды на тему президентских выборов в США. Злободневная тематика здесь мастерски облечена в форму европейской оперы-буффа с типичными «многофигурными» финалами в конце каждого из двух актов, живыми ансамблями, комическими ситуациями и музыкальными пародиями.

Влияние популярной музыки на мюзикл распространялось не только на вокальные номера, но и на хореографический компонент спектакля, ставший едва ли не самой главной особенностью музыкальной комедии. Изменение концепции жанра в целом сказывалось на изменении танцевальных стилей, представленных в мюзиклах. В 1920–1930-е годы преобладали тэп¹⁰⁸ и женский кордебалет, напоминающий о реву начала века. В мюзикле «На цыпочках» (1936) Роджерса на стихи Л. Харта с хореографией Дж. Баланчина классическая хореография впервые становится элементом бродвейской комедии. В 1943 году в «Оклахоме!» хореограф А. де Милль также ввела в мюзикл классический балет. В дальнейшем развитие мюзикла привело к почти полному доминированию танца: «Вестсайдская история» Л. Бернштейна с хореографией Дж. Роббинса представляет собой мюзикл-балет или хореографическую драму, в которой большая часть действия передана средствами пластического искусства. Начиная с 1960-х годов ведущим стилем на Бродвее становится модерн, а его символом — тридцать лет не сходящий со сцены знаменитый мюзикл хореографа-постановщика М. Беннета «Кордебалет» (1975).

«Оклахома!» Р. Роджерса — О. Хаммерстайна II¹⁰⁹ почти сразу же после своей премьеры, состоявшейся 31 марта 1943 года в Театре Св. Джеймса в Нью-Йорке, была провозглашена вехой в истории мюзикла. Эта музыкальная комедия, став образцом для подражания, ознаменовала собой начало нового, третьего этапа в истории музыкального театра США. Она открыла «золотой век» мю-

¹⁰⁶ Знаменитая песня из «Плавучего театра» «Старушка-река» стала символом реки Миссиссиппи, на которой и происходит действие. В ней герой размышляет о судьбе негритянского народа в США. Не случайно эта песня в послевоенные годы стала обязательной во всех концертах и публичных выступлениях Поля Робсона, прославленного певца и борца за права своего народа. Автор текста, Оскар Хаммерстайн II намеренно обратился в песне к теме расовых взаимоотношений: по его мнению, в тексте «Старушки-реки» отразились все сложности и проблемы негритянской жизни в Америке. Хаммерстайн II настаивал на введении этой песни в пьесу и придал ей важнейшую музыкально-смысловую функцию.

¹⁰⁷ «О тебе я пою» — первый мюзикл в США, удостоившийся Пулитцеровской премии за лучшую театральную пьесу.

¹⁰⁸ Англ. tap — танец типа чечетки в двухдольном размере, возникший в США и представляющий собой отбивание ритма стопами.

¹⁰⁹ «Оклахома!» положила начало плодотворному сотрудничеству авторов. За ней последовали по сей день популярные «Карусель» (1945), «Тихий океан» (1949), «Король и я» (1951), «Звуки музыки» (1959).

зикла. В течение десяти лет спектакль не сходил со сцены, и не только американской: он был представлен в Германии, Южной Африке, Австралии и Великобритании. «Если шоу и срабатывает безупречно, — писал Р. Роджерс, — то это благодаря тому, что его индивидуальные части дополняют друг друга... В великом мюзикле оркестровка звучит так же, как выглядят костюмы. Это именно то, что отличает «Оклахому!». Это сочинение, над которым работали многие, но которое создает иллюзию существования лишь одного автора»¹¹⁰.

«Оклахома!» одновременно нарушает и поддерживает традицию мюзикла. Здесь нет открывающего спектакль кордебалета, нет хорового номера вплоть до середины I акта, но есть балет и неожиданный сюжетный поворот — убийство героя, драматизирующий наивную историю¹¹¹. В мюзикле присутствуют и общепринятые условности, и разумная доля новаторства. Сохранение первого требовалось для успеха у зрителей, восприятие которых в целом консервативно и инерционно. Второе же было необходимо для того, чтобы критики заговорили об «Оклахеме!» как об успешном и новом с художественной точки зрения спектакле, органично сочетающем все компоненты. В «Оклахеме!» блестяще решена проблема взаимодействия музыки и драмы в условиях мюзикла.

«Оклахома!» вошла в историю музыкального театра как первая совместная работа композитора Ричарда Роджерса и поэта и драматурга Оскара Хаммерстайна II, сотрудничавших на протяжении чуть менее 20-ти лет¹¹². Оба автора мюзикла — и Роджерс, и Хаммерстайн II — подошли к моменту создания «Оклахомы!» с большим опытом работы в условиях бродвейских театров¹¹³. Театральная Гильдия предложила Роджерсу сделать музыкальный спектакль по повести Л. Риттс, и композитор обратился за помощью в написании либретто к Хаммерстайну II. Самым удивительным в дуэте Роджерса и Хаммерстайна II было совпадение их творческих индивидуальностей. Простота и чувствительность тона высказывания — поэтического и музыкального, легкость и романтическое очарование стали приметами стиля обоих. Музыкальный стиль Роджерса, остававшийся в традициях популярной американской песни, как никакой иной соответствовал поэтическому языку Хаммерстайна II. Он стал одним из тех (наряду с А. Гершвиным), кто ввел в сценический обиход пов-

¹¹⁰ Rogers R. Musical Stages. New York, 1976. P. 227.

¹¹¹ Мюзикл написан по новелле Л. Риттс «Цветет сирень». Место и время действия — ферма в Оклахеме, около 1900 года. Сюжет рассказывает о молодой девушке Лори, которая выбирает, с кем ей пойти на танцы — с фермером Джадом, которого она побаивается, или ковбоем Кёрли, которого она любит. Безобидная история приобретает совсем иную окраску, когда выясняется, что Джад — убийца с серьезными отклонениями психики, а Кёрли, в результате ссоры с Джадом, вынужден его убить в целях самозащиты.

¹¹² Наиболее успешными музыкальными песнями Роджерса и Хаммерстайна II были «Тихоокеанские истории» (1949), «Король и я» (1951), «Я и Джульетта» (1953), «Карусель» (1945, восстановлена в 1954), «Звуки музыки» (1959). По одному лишь числу своих сценических успехов Роджерс и Хаммерстайн II превосходят всех других создателей мюзиклов своего времени. Их работы составили репертуар «золотого века» Бродвея.

¹¹³ Оскар Хаммерстайн II был выходцем из театральной семьи, в начале 1920-х работал с драматургом О. Харбахом, успешно сотрудничал с З. Ромбергом и Дж. Керном. Невероятный успех с последним в работе над «Плавучим театром» (1927) вызвал череду других совместных театральных проектов, среди которых был мюзикл «Музыка повсюду» (1933). Впрочем, после этой постановки в жизни Хаммерстайна II начался 10-летний период творческого затишья: несмотря на ряд контрактов в Голливуде Хаммерстайн II вплоть до появления «Оклахомы!» находился на периферии музыкально-театральной жизни Нью-Йорка. Иначе складывалась карьера Ричарда Роджерса. С 1920-х годов, активно работая с талантливым поэтом Л. Хартом, Роджерс написал множество успешных шоу, среди которых — «Янки из Коннектикута» (1927), «Люби меня» (1932), «На цыпочках» (1938), «Парни из Сиракуз» (1938) и «Приятель Джо» (1940).

седневный английский язык, в то время как одновременно с этой тенденцией существовала традиция «высокого» штиля, идущая от У. Ш. Гилберта и Л. Харта (их последователями стали К. Портер, С. Сондхайм, А. Дж. Лернер). Лингвистической эквилибристике Гилберта и утонченности Харта Хаммерстайн II противопоставил простоту и ясность. Хаммерстайн II пользуется минимумом средств для создания психологически разностороннего портрета персонажа. Сам Хаммерстайн II называл свой подход «более примитивным типом стихосложения»¹¹⁴. Простоте и изяществу поэтического слога Хаммерстайна II отвечал чуть наивный и романтический музыкальный слог Роджерса. Характеры героев «Оклахомы!» раскрываются в их лирических высказываниях: каждая песня в этом мюзикле — портрет героя, а не вставной шоу-номер, а каждый герой — живой человек с самыми противоречивыми эмоциями, а не маска, которой подвластен лишь один образ.

Роджерс был непревзойденным мелодистом, сочинявшим свои мелодии с невероятной скоростью. Подтверждение тому — созданный в течение двух часов «Монолог», в течение часа — «Это могла быть весна» или родившаяся за десять минут выходная ария Лори «Какое чудесное утро». По этому поводу Хаммерстайн II «сокрушался»: «Это самая неприятная часть нашего сотрудничества. У меня на то, чтобы написать текст песни, уходит неделя, порой и все три. Но после того как я отдаю мои старания ему [Роджерсу], он справляется со своей работой за час или два»¹¹⁵. Впрочем, несмотря на свою легкость, мелодии песен Роджерса подчинены строгой логике развития. Так, главный «любовный дуэт» в мюзикле — дуэт Лори и Кёрли «Люди скажут, что мы влюблены» основан на мелодии, в которой преобладает интервал квинты, выполняющий структурообразующую функцию.

Р. Роджерс. «Оклахома!». I д. Дуэт Лори и Кёрли (фрагмент)

Laurey

Don't throw bouquets at me Don't please my

folks too much Don't laugh at my jokes too much

¹¹⁴ Цит. по: Swain J. The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey. P. 84.

¹¹⁵ Ibid. P. 87.

В целом для музыкального языка мюзиклов, будь то вокальный или хореографический номер, как и бродвейской песни середины столетия, были характерны ритмы регтайма (И. Берлин, Дж. Гершвин), фокстрота (В. Юманс, К. Портер), вальса (Дж. Керн, Р. Роджерс). Фокстрот и регтайм совершили переворот в популярной песне: на ритме фокстрота базируется едва ли не большая часть всех песен и арий из мюзиклов эпохи «золотого века» — вплоть до начала 1960-х годов. У Роджерса ритмическим «оппонентом» фокстрота был вальс, музыкально напоминавший слушателю об одном из предшественников мюзикла — оперетте¹¹⁶. С одной стороны, присутствие вальса в мюзиклах Роджерса объясняется трехстопным метром стихов Хаммерстайна II, с другой — музыка Роджерса была тесно связана с музыкой века романтизма. «Романтическими» приметами стиля Роджерса, кроме вальса, стали «бесконечная» мелодия и экспрессивная хроматическая гармония. В «Оклахоме!» Роджерсу во многих номерах удается соединить квазифольклорный напев (E-dur с пониженной VII ступенью, придающей мажору миксолидийский оттенок) с отсутствием четкой структурированности формы за счет излюбленного приема — прерванных, расширенных, несовершенных каденций. Признание Кёрли в своих чувствах («У меня есть доброе предчувствие») сопровождается последовательностью альтерированных созвучий, придающих портрету героя оттенок эмоциональной чувствительности.

Р. Роджерс. «Оклахома!». I д. Ария Кёрли «Какое чудесное утро» (фрагмент)

Curly
Moderato

Oh, what a beau-ti-ful morn - in' Oh, what a beau-ti-ful day

Совсем иной музыкальный образ Джада — соперника Кёрли. Его песня «Одинокая комната» — типично «злодейский» монолог со всеми традиционными атрибутами: в тексте — констатация состояния одиночества и несбыточности мечты о желаемой девушке рядом, в музыке — минорный лад, вокальная речитация со скачками в пунктирном ритме и оstinatным сопровождением и, наконец, финальная каденция, в которой на тоническое трезвучие h-moll накладывается cis в вокальной партии. Как заметил Л. Энджел, «Джад отныне не хнычущий, страшненький, отвратительный и всем угрожающий неудачник; он жалкое существо, которому мы сочувствуем, хоть и несколько побаиваемся его»¹¹⁷.

¹¹⁶ Роджерс неоднократно замечал, что из музыкальных воспоминаний детства с ним навсегда остались некогда услышанные им и полюбившиеся оперетты.

¹¹⁷ Engel L. The American Musical Theater. New York, 1975. P. 105.

Jud
Moderato

The floor creaks, the door squeaks, There's field-mouse a-nib-bl'in' on a broom And I

set by my-self, like a cob-web on a shelf, By me-self in a lone-ly room.

Музыка в «Оклахоме!» следует развитию драмы, и последовательность номеров, количество которых в сравнении с другими мюзиклами было небольшим¹¹⁸, была тщательно продумана с точки зрения логики сценического развития. Базовый принцип ранних мюзиклов — реприза номеров — был переосмыслен. Прежде номер из первого акта мог повторяться во втором ради удовольствия публики: это был своего рода бис внутри действия. «Оклахома!» показала возможность мгновенной репризы номера, сразу после прервавшего его на несколько минут диалога. Самое начало мюзикла (1-я сцена I акта) — экспозиция двух героев, Кёрли и Лори, дважды поющих песню «Какое чудесное утро», при этом партия Лори продолжает номер. Так в единую сцену слились песенный и разговорный эпизоды, и музыкальными средствами установились отношения между героями.

Нередко сама драматическая ситуация требует повторения вокальной сцены. Так, ироническое соло Уилла «Я не могу сказать нет» вслед за Эдо Энни на те же слова указывает на сходство этой пары. Подобный принцип реминисценций распространяется и на более протяженные участки действия. Тема любовного дуэта Лори и Кёрли «Люди скажут, что мы влюблены» из I действия возвращается во II после помолвки и традиционного поцелуя: тему, исполняемую в этом случае оркестром, подхватывает Кёрли, но поет он ее с легким изменением текста — вместо прежнего «Люди скажут, что мы влюблены», от которого веет опасением и боязнью огласки, звучит уверенное и счастливое «Пусть говорят, что мы влюблены!». С одной стороны, диалог героев вторгается в музыкальное повествование, а с другой — музыка прерывает речь, что создает драматическое «натяжение» действия.

¹¹⁸ Сокращено в сравнении с более ранними спектаклями. Например, в «Плавучем театре» Керна — Хаммерштейна II содержится около 20 номеров, в «Оклахоме!» их около 12.

Кульминационный момент II акта спектакля связан с ссорой между Кёрли и Джадом и убийством последнего. Конфликтная сцена в музыкальной комедии заставила авторов найти особое ее художественное решение, и Роджерс, будучи лириком, а не трагиком, предпочел оставить драматический финал мюзикла без музыкального сопровождения.

Хореография в «Оклахоме!» также подчинена драматическому развитию спектакля. Классическим балетом авторы заменили тэп 1920-х годов. Ярким образом служит последняя сцена I акта. Это так называемый «балет сна» (или «балет мечты») — хореографическая характеристика героини. Лори пытается разобраться в себе, кто же ей из двух поклонников больше по душе и с кем же ей поехать на танцы — Джадом или Кёрли. С этими мыслями Лори засыпает, и в этот момент действие переключается в сферу танца: танцы и пантомима рисуют возможный исход сложившейся ситуации. Хореограф «Оклахомы!» Агнесс де Милль была убеждена в действенности танца в раскрытии внутреннего мира героини: «Балет показал то, что происходило в ее [Лори] голове и сердце, все ее ужасы, страхи, надежды; фактически, счастье в жизни Лори целиком зависело от ее выбора. И первый акт, который традиционно завершался комедийным финалом, на этот раз закончился резко, убийством героя. Зрители поняли страх Лори — страх неопределенности»¹¹⁹. Во сне Лори все предстало в зеркальном отображении. Те же два претендента на ее руку, тоже свадьба, но внезапно на месте жениха вместо Кёрли появляется Джад, и победителем из драки выходит Джад, поскольку Кёрли задушен.

В «Оклахоме!» развита стройная система интеграции вербального, музыкального и хореографического компонентов спектакля, когда авторами намеренно создается иллюзия, что диалог прерывает песню, а песня — диалог, а танец без словесных комментариев отражает новый этап развития сюжета. Все это способствовало созданию «интегрированного» мюзикла, по модели которого впоследствии писали многие авторы музыкальных комедий. Роджерс вспоминал: «Внезапно все стало сознательными в отношении органически выстроенного мюзикла, как будто об идее слияния песни, сюжета и танца никто прежде не думал. Никто теперь и не помышлял о более или менее серьезном спектакле без введения в него серьезного балета»¹²⁰. По словам поэта-песенника А. Дж. Лернера, «самое главное, что сделала “Оклахома!”», было объединение тех разрозненных тенденций, которые подспудно развивались в театре. Совершив это, спектакль обозначил дорогу в будущее»¹²¹.

Особый вклад в историю бродвейского театра принадлежит немецкому композитору К. Вайлю (1900–1950), с конца 1920-х работавшему с Б. Брехтом, автором «Трехгрошевой оперы» (1928)¹²². Он был одним из немногих на Бродвее профессиональных композиторов, имевших опыт в написании произведений серьезной, а не развлекательной музыки. Первые работы Вайля для Нью-Йорка — антивоенная пьеса «Джонни Джонсон» (1936) и историческая сатира-аллего-

¹¹⁹ Цит. по: Swain J. The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey. P. 101.

¹²⁰ Rogers R. Musical Stages. P. 229.

¹²¹ Цит. по: Swain J. The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey. P. 97.

¹²² В 1933 году Курт Вайль был вынужден бежать от нацистского режима из Германии. Сначала он на два года задержался в Париже, затем переехал в Нью-Йорк. После В. Херберта, умершего в 1924 году, Вайль был первым композитором академической выучки, кто сделал блестящую карьеру на Бродвее. Обычно композиторы-эмигранты из Европы, такие как М. Стайнер или Э. В. Корнгольд, уходили в киноиндустрию США и работали над музыкой к кинофильмам.

рия на тоталитарный режим «Праздник никербокеров» («Knickerbocker Holiday», 1938)¹²³. Среди театральных работ Вайля, сделанных в США — «Леди во тьме» (1941), «Прикосновение Венеры» (1943), «Затерянный в звездах» (1949) и «Уличная сцена» (1947)¹²⁴.

В 1940–1950-е годы расцветает классический бродвейский мюзикл. Это эпоха лучших музыкальных комедий и авторских союзов. В течение пятнадцати лет каждый год приносил новый мюзикл, причем, это были мюзиклы-хиты, сценическая жизнь которых длится по сей день. «Прикосновение Венеры» (1943), «Карусель» (1945), «Энни, возьми оружие» (1946), «Бригадир» (1947), «Целуй меня, Кэт» (1948), «Тихий океан» (1949), «Затерянный в звездах» (1949), «Парни и девушки» (1950), «Король и я» (1951), «Моя прекрасная леди» (1956), «Самый счастливый парень» (1956), «Вестсайдская история» (1957), «Цыганка» (1959), «Звуки музыки» (1959) — это далеко не весь список музыкальных пьес того времени.

1943 год оказался дебютным для авторских дуэтов Р. Роджерса и О. Хаммерстайна II, Ф. Лоу и А. Дж. Лернера (стилистически оба дуэта двигались в направлении лирической музыкальной драмы, и у обоих любимым хореографом была А. де Милль) и многих других. Лучшие работы Лоу — Лернера — это мюзиклы «Последний день зимы» (1943), «Бригадир» (1947), «Моя прекрасная леди» (1956) и «Камелот» (1960). К 1948 году театры Бродвея узнали имена композиторов Дж. Стайна и Ф. Лёссера¹²⁵ и хореографов М. Кидда и Г. Чемпиона. Следующий бум на Бродвее произвел союз авторов во главе с Л. Бернштайном. Поэты-песенники и либреттисты Б. Комден и А. Грин, хореограф Дж. Роббинс и директор-постановщик Дж. Эбботт буквально ворвались на Бродвей в 1944 году постановкой «В городе»¹²⁶. Они создали динамичную музыкальную комедию в духе роджерсовских «На цыпочках» и «Приятель Джоуи». Блестящим итогом сотрудничества Бернштейна и Роббинса стала «Вестсайдская история» (1957).

6 января 1949 года Джером Роббинс позвонил Леонарду Бернштайну, чтобы обсудить возникшую у него идею музыкального спектакля на тему шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта». Спустя чуть менее десяти лет после привлечения к проекту Артура Лорентса (либреттист), Стивена Сондхайма (автор стихов) и Харольда Принца (продюсер) в результате долгой работы над партитурой и сценографией «Вестсайдская история» была закончена. Премьера состоялась 26 сентября 1957 года в театре «Зимний сад» в Нью-Йорке.

Поначалу критики не оценили мюзикл. Острота сюжета и жестокость персонажей неприятно поразили многих зрителей¹²⁷. Представшая перед их глазами история менее всего походила на музыкальную комедию. Идея приятного и веселого времяпрепровождения лежала в основе этого жанра. Но по мере «взросле-

¹²³ Англ. knickerbocker (слэнг.) — прозвище уроженцев или жителей Нью-Йорка.

¹²⁴ Стилистически «Уличная сцена» принадлежит более традиции оперных спектаклей, нежели музыкальному театру. В связи с этим произведением (а также некоторыми работами Гершвина, Лёссера и Бернштейна), как уже говорилось, в литературе фигурирует термин «бродвейская опера».

¹²⁵ Стайн пришел на Бродвей из Голливуда, где он работал с Фрэнком Синатрой. Среди наиболее известных его театральных работ — «Джентльмены предпочитают блондинок» (1949), «Питер Пэн» (1953), «Цыганка» (1959). Лёссер также работал в Голливуде, а на Бродвее появился в 1948 году с мюзиклом «Где Чарли?». Наибольшую известность получили его музыкальная комедия «Парни и девушки» (1950) и написанный с оглядкой на оперу мюзикл «Самый счастливый парень» (1956).

¹²⁶ Этот мюзикл родился из самостоятельного балета Бернштейна с хореографией Роббинса.

¹²⁷ Только после 732-го спектакля «Вестсайдская история» начала становиться популярной; далее последовали спектакли по всей стране, а в 1960 году мюзикл был восстановлен на Бродвее. Окончательно же репутацию сочинению Бернштейна сформировал фильм, выпущенный на MGM в 1961 году.

ния» мюзикла изменялась сама концепция «развлекательного». Х. Принц заметил: «Кто сказал, что чтобы быть развлеченным надо, чтобы тебя пощекотали? Думаю, наоборот, более полезно быть несколько огорченным. Это позволяет зрителю сопереживать и быть частью происходящего. Не скрою, что и я хожу в театр в ожидании небольшой драмы»¹²⁸. Его мысли оказались созвучной идее Бернштейна: «Уличные драки, двойная смерть... все это не важно в сравнении с более важной идеей: сделать мюзикл, который поведал бы нам трагическую историю средствами жанра музыкальной комедии... Может ли это получиться?»¹²⁹.

«Вестсайдская история» повествует о двух влюбленных, Тони и Марии, живущих в западной части Нью-Йорка. Сюжетные «декорации» к этой лирической линии — жесточайшая борьба за главенство над территорией между двумя уличными бандами тинейджеров. Тони — один из тех, кто именует себя «Турбинами» («Jets») и считает своим долгом охранять территорию от пуэрториканцев, а Мария — сестра Бернардо, главаря оппозиционной группировки «Акулы» («Sharks»), состоящей из тех самых пуэрториканцев. Поскольку Тони и Мария находятся по разные стороны баррикад в этой уличной войне за власть, свои чувства, так же, как и свою, пусть и шуточную, женитьбу, они держат в секрете. Как и в трагедии Шекспира, любовь героев обречена: в стычке банд Тони убивает брата Марии (в отместку за то, что тот убил его лучшего друга: это «мотив Меркуцио»). Преследующий Тони «официальный» жених Марии из ее клана стреляет в самого Тони, который умирает на руках у Марии.

Кроме сюжетных линий в мюзикле имеется масса аллюзий на героев из Вероны: от момента встречи героев (вечеринка вместо бала) и намека на образ патера Лоренцо (здесь это Док, владелец аптеки) до знаменитой сцены у балкона, тайной женитьбы и ложном известии о смерти Марии. Автор либретто — Артур Лоренте внес два важных изменения в композицию современной истории о Ромео и Джульетте. Во-первых, Мария, в отличие от Джульетты, остается жива. Во-вторых, препятствия, которые помешали героям Шекспира осуществить свои намерения, здесь превращаются в намеренную ложь, субъективное зло, корень которого кроется в проблеме социальных предрассудков и межэтнической ненависти. Именно это заставило Аниту, подругу Марии, солгать о ее смерти (4-я сцена II действия). На Аниту, пришедшую к Доку, чтобы передать Тони детали его побега с Марией, нападают «Турбины», и девушка, которая подвергается оскорблениям и едва ли не насилию, вынуждена солгать. Трагедия «Вестсайдской истории» затрагивает не просто борьбу двух семейных родов, но возможные социальные последствия расовой ненависти двух противостоящих общин внутри территориально замкнутого пространства.

Трагедия в рамках жанра мюзикла в то время была настоящим вызовом не только зрителям и критикам, но и самому Бернштейну. К моменту создания «Вестсайдской истории» он был всемирно известным дирижером и автором трех с успехом шедших на Бродвее шоу. Но ни одно из трех не было трагическим¹³⁰. Полного согласия сценарий и творческий потенциал Бернштейна достигли лишь в «Вестсайдской истории». Это был материал, который потребовал методов композиции,

¹²⁸ Цит. по: Kirk E. K. American Opera. P. 316.

¹²⁹ Цит. по: Swain J. The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey. P. 205.

¹³⁰ Мюзикл «В городе» (1944) был авторской транскрипцией балета о трех моряках. «Чудесный город» (1953) был написан по мотивам комической пьесы «Моя сестра Эйлин». Попытки более серьезного осмысления Бернштейном драматических возможностей музыкального театра можно найти в его «Кандиде» (1956) — сочинении пограничном между музыкальным театром и оперой. Но и в этом случае намерения Бернштейна придать серьезный тон повествованию шли вразрез с самим текстовым материалом, основанном на классической сатире Вольтера.

незнакомых прежде бродвейским мюзиклам, зато вполне традиционных в области академических жанров оперы или симфонии. Та самая интеграция всех компонентов спектакля здесь должна была быть доведена до высокого уровня.

Идея сквозного развития воплощена в «Вестсайдской истории» на всех уровнях, начиная с мотивно-ритмического. Три характерных элемента предстают в мюзикле как строительные ячейки целого, пронизывающие партитуру от Пролога до Финала: лейтинтервал — тритон, лейтаккорд — трезвучие-кластер с высокой и низкой терцией одновременно и лейтритм — гемиола. Тритон — знаковый интервал буквально во всех номерах мюзикла, ярче всего проявляющийся в сценах с участием Тони и тех его репликах, которые прямо или косвенно связаны с Марией — от сцены-предчувствия («Что-то случится») до встречи с Марией на вечеринке («Танец в зале») и гимна своей любви к Марии («Мария»). Трезвучие-кластер обеспечивает гармоническое единство музыкальных номеров. С одной стороны, оно служит характерным национальным признаком: трезвучие с двойной терцией имитирует блюзовую интонацию и вместе с синкопированным ритмом создает аллюзию на джазовую музыку. С другой стороны, данная лейтгармония значительно облегчает использование хроматической тональности со множеством модуляций («Песня Турбин», «Что-то случится», «Сцена у балкона» и др.). Наконец, гемиола — тоже узнаваемый музыкальный элемент «Вестсайдской истории» — вытекает из самой идеи «локального» музыкального колорита и, в частности, синкопирования и гибкого изменчивого метра. Один из примеров — рефрен в ансамбле «Америка» с чередованием метра $\frac{3}{4}$ и $\frac{6}{8}$.

Все эти элементы сконцентрированы уже в Прологе¹³¹, музыка которого сопровождает происходящее на сцене молчаливое действие — хореографическую предысторию конфликта банд «Турбин» и «Акул». Сюжетно и музыкально Пролог является предпосылкой для дальнейшего развития действия.

Л. Бернстайн. «Вестсайдская история». Пролог (фрагмент)



¹³¹ Подобно «Оклахоме!» и «Карусели» Роджера Бернстайн ликвидирует типичную для музыкальных комедий увертюру (которая всегда была ничем иным, как цепочкой самых известных мелодий предстоящего шоу), заменяя ее хореографическим Прологом.

Другой уровень взаимосвязи сцен — тематические соответствия, благодаря которым образуется единая музыкально-повествовательная цепь. Материал Пролога интонационно родственен последующей «Песне Турбин»; в середине этой песни «Турбины» напевают мелодию, которая в танцевальной сцене — вечеринке, где встречаются Тони и Мария, станет главной темой оркестра. Позже в этой же сцене будет звучать «Ча-ча», представляющая собой танцевальную версию будущей песни Тони «Мария». А тема песни, в свою очередь, цитируется в начале «Сцены у балкона».

Третий и четвертый уровни организации мюзикла — это конструирование крупных сцен за счет непрерывной последовательности музыкальных номеров, не практиковавшееся прежде на Бродвее, и хореографическая драма, т. е. драматическое действие, переданное средствами танца. Трижды в «Вестсайдской истории» музыкальные номера следуют один за другим без перерыва, и каждый раз это случается в ключевые моменты драмы. Первая последовательность — I акт, включает танцы на вечеринке — «Мамбо», «Ча-ча», «Джамп», — далее захватывает соло Тони «Мария» и «Сцену у балкона». Музыка почти не прерывается. Тематически эта цепочка номеров посвящена встрече и зарождению любви Тони и Марии.

Л. Бернстайн. «Вестсайдская история». I д. «Сцена у балкона» (главная тема)

Maria
Molto allegro
mf (warmly)

To - night, to - night, it all be - gan to -

night, I saw you and the world went a - way.

Вторая последовательность завершает I действие и включает номера «Одна рука, одно сердце» (сцена шуточной свадьбы Тони и Марии), квинтет «Сегодня вечером» (момент сборов враждующих сторон на решающую битву) и «Бой» (между «Турбинами» и «Акулами»). В отличие от первой «сюиты» номеров, эта

выстроена в манере, напоминающей оперные финалы — с противопоставлением действующих сил и соответствующего им тематического материала при постоянно убыстряющемся темпе развития событий и нагнетании напряжения. Вторая «сюита» заканчивается двойным убийством — сначала Рифа, друга Тони, а затем Бернардо. Важнейшей функцией наделен квинтет «Сегодня вечером» — классический большой оперный ансамбль, основанный на контрастной полифонии. Каждый его участник — со своей партией: «Турбины» и «Акулы», Анита и Тони с Марией, которые на фоне динамичных реплик враждующих банд продолжают тему своего любовного дуэта из предыдущей сцены у балкона.

Л. Бернстайн. «Вестсайдская история». II д. Квинтет «Сегодня вечером» (фрагмент)

Maria
Tony
Anita
Jets
Sharks

To - day the min - utes seem like hours, The hours go so
An - i-ta's gon-na have her day, An - i-ta's gon-na have her day,
They be - gan it, They be - gan it,

Картина боя между двумя группировками образует арку с Прологом: обе сцены решены хореографически и построены на одном музыкальном материале. Танец в «Вестсайдской истории» — это четвертый из упомянутых уровней организации материала. Он здесь играет настолько активную роль, что весь мюзикл получил определение «оперы-балета»¹³². Всего здесь 12 хореографических номеров, поставленных Дж. Роббинсом. Такое большое их количество было бы недопустимо, не будь эти номера частью единого драматического действия. «Вестсайдская история» — первый в истории мюзикл, для танцевальных сцен которого композитор специально написал музыку, а не отдал все на откуп аранжировщику, как это было принято, чтобы тот «переписал» песни в танцевальной манере. Серьезная драма потребовала серьезных отношения и к танцевальной музыке, тем более что по значимости танец здесь — то, что следует после слова. Наиболее интересные из таких сцен — Пролог, «Ча-ча», «Бой», «Балетный дивертисмент», «Насмешки» (сцена издевательства над Анитой), Финал — все являются двигателем действия.

С танцем связана и третья из упомянутых последовательностей музыкальных номеров: это «Балетный дивертисмент» (после сцены боя и убийств Тони приходит к Марии и обещает забрать ее вместе с собой). Эта сцена — традиционный со времен «Оклахомы!» «балет сна». Ее протяженность — от ариозо Тони «Я

¹³² См.: *Stempel L. Musical Play Expands // American Music. 1992. № 2. P. 136–169.*

заберу тебя с собой» и песни «Где-то есть место для нас», звучащей за сценой (ее начальные фразы перейдут к Марии в момент смерти Тони) до номеров «Похоронная процессия» и «Ночной кошмар», в котором вспоминаются события боя.

В исследованиях о «Вестсайдской истории» повторяется мысль об одной из важнейших для мюзикла тем — теме любви. Бернштейн максимально подтвердил эту мысль музыкально, когда жесткая и враждебная музыка Пролога в конечном итоге через танцевальную сюиту на вечеринке трансформируется в любовную сцену у балкона, а трагическое и болезненное воспоминание о событиях кровавого боя смягчается краткой репризой песни о надежде на существование где-то далеко рая для влюбленных — «Где-то есть место для нас». И эта же тема — последняя в партитуре мюзикла: ее начальные фразы поют Мария и умирающий Тони, а затем подхватывает оркестр после смерти юноши.

Л. Бернштейн. «Вестсайдская история». II д. Финал (фрагмент)

Adagio Maria *mp* *cresc.* *f* (She falters and stops.)
 Hold my hand and we're half-way there. Hold my hand and I'll take you there Some-how, Some day!

Tony *cresc.* *f* (He dies.)
 Hold my hand and I'll take you there Some-how,

В этом месте Бернштейн намеревался сначала написать развернутую арию для Марии, но, как сам признавался, не смог найти подходящей музыки: «Сначала я подумал, что это должна быть ее [Марии] самая развернутая ария. Не могу даже точно сказать, как много набросков я сделал в поисках этой арии. Я пытался сделать ее циничной и быстрой. Другой вариант был похож на речитатив. Третий — в духе арий Пуччини. Но каждый раз после 6–7 такта я сдавался. Все было слишком глупо...»¹³³. В итоге Бернштейн ограничился просто речью: Мария обвиняет всех, кто из-за своей слепой ненависти оказался виновным в смерти Риффа, Бернардо и Тони. А подтекст — и примирение, и вновь зарождающаяся надежда на будущее — в теме «Где-то...».

Л. Бернштейн. «Вестсайдская история». II д. Финал (фрагмент)

Meno mosso *pp* *pp*

¹³³ Цит. по: Swain J. The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey. P. 244.

Как заметил один из авторов статей о «Вестсайдской истории», поступок Марии «свидетельствует о самом важном различии между этой пьесой и пьесой Шекспира: “Вестсайдская история” задумана, прежде всего, как социальный документ, в то время как “Ромео и Джульетта” — это *Liebestod*. И для современного произведения, каким является сочинение Бернштейна, очень важно то, что разрешение конфликта приходит не извне как постскрипtum, а благодаря героине, оказавшейся в эпицентре этой “войны”»¹³⁴.

В 1960-е годы в музыкальном театре происходят значительные перемены. С бродвейской сцены постепенно по разным причинам уходят лучшие его представители: Берлин, Бернштейн, Хаммерштейн II, Лёссер, Лоу, Портер. Мюзикл Лёссера — сатира на большой бизнес «Как преуспеть в бизнесе без усилий» (1961, кинофильм — 1967), принеся композитору Пулитцеровскую премию, закрепила за ним репутацию одного из лучших авторов Бродвея. Но это было последнее его значительное произведение. Дуэт Роджерса и Хаммерштейна II завершился мюзиклом «Звуки музыки» (1959, кинофильм — 1965). После смерти Хаммерштейна II в 1960 году Роджерс продолжил работу в театре, но не имел большого успеха. Исключение составляет лишь его музыкальная пьеса «Слышу ли я вальс?» (1964) на текст новой восходящей звезды — С. Сондхайма¹³⁵. В результате музыкальная комедия оказалась в руках молодого поколения авторов, пришедших на Бродвей и опиравшихся в своем творчестве на новые музыкальные, композиционные и драматургические принципы. Из старшего поколения лишь Дж. Стайн продолжал работать по модели мюзикла «золотого века»: его «Цыганка» (1959) на стихи Сондхайма и «Смешная девчонка» (1961, кинофильм — 1968) пользовались громадным успехом.

Другая причина, приведшая к изменению обстановки в бродвейских театрах и завершению «золотого века» мюзикла, кроется в изменении политической атмосферы в США. Если Вторая мировая война и война в Корее усиливали патриотические настроения, то необъявленная Вьетнамская кампания и ее провал вызвали резкую критику политического устройства страны. Идиллические настроения «классического» мюзикла времен «Оклахомы!» уже не соответствовали действительности. А поскольку мюзикл всегда отличался тем, что отражал современную ему социальную и общекультурную атмосферу, художественно-стилистические изменения были неизбежны. Перевороту в музыкальном театре способствовала революция в области популярной музыки, когда на смену песне 1930–1940-х годов с ее свинговой лирикой и ритмами фокстрота пришел рок. В середине 1960-х годов еще чувствовался аромат эпохи «золотого века», финальным аккордом которого стали мюзиклы «Привет, Долли!» (1964) Дж. Хермана, «Смешная девчонка» (1964) Дж. Стайна, «Скрипач на крыше» (1964) Дж. Бока. В последующие десятилетия на сцене музыкального театра появились следующие типы мюзиклов:

- рок-мюзиклы: «Волосы» (1968) и «Два джентльмена из Вероны» (1971) Г. МакДермота, «Иисус Христос суперзвезда» (1971) Э. Ллойд-Уэббера¹³⁶;

¹³⁴ Houghton N. *Romeo and Juliet and West Side Story: An Appreciation* // *Romeo and Juliet / West Side Story*. New York, 1965. P. 11.

¹³⁵ К тому времени Сондхайм уже заявил о себе как о перспективном поэте, написав текст «Вестсайдской истории» для Бернштейна.

¹³⁶ Невообразимый успех, сопутствующий постановкам мюзикла «Иисус Христос суперзвезда», был началом «вторжения» британского мюзикла в США.

- мюзиклы в духе «золотого века» и «Оклахомы!», так называемые новые «book musicals»: «Энни» (1976) Ч. Строса;
- концепт-мюзиклы¹³⁷: это, в основном, мюзиклы, написанные С. Сондхаймом и поставленные Х. Принцем — «Компания» (1970), «Фолли» (1971), «Маленькая ночная музыка» (1973), «Увертюры Тихого океана» (1973);
- мега-мюзиклы¹³⁸: «Эвита» (1979), «Кошки» (1982), «Призрак оперы» (1988) Э. Ллойд-Уэббера и других авторов, следующих его модели;
- музыкальные комедии в духе 1920-х годов — всегда развлекательные, наполненные шуткой и смехом: искрометный мюзикл М. Брукса «Продюсеры» (2001) и новая постановка «42-й улицы», сделанная выдающимся хореографом и постановщиком Г. Чемпионом;
- «jukebox musicals»¹³⁹, или механические мюзиклы — так после появления шоу «Мамма миа» (2001), основанном на песнях группы «АББА» (Б. Андерсон, Б. Ульвеус), стали называться мюзиклы, основанные на популярных песнях (такие мюзиклы могут иметь или не иметь сюжетную основу и литературный первоисточник).

Пеструю картину музыкального театра США конца XX века дополняют мюзиклы «классической» и «пред-классической» эпох (1920–1940-х годов).

Мюзикл появился на грани двух традиций — серьезной музыки и популярного развлечения. Траектория развития мюзикла на протяжении всего прошедшего столетия пролегает через представления в духе европейской оперетты и мультимедийные шоу на основе популярной эстрадной музыки, через незамысловатые и, порой, нелепые сентиментальные истории и жесткую политическую сатиру, через спектакли, представлявшие собой не более чем коллекцию зрелищных номеров, и глубоко интегрированные, подчиненные единому драматическому развитию пьесы. При всем этом логика движения самого жанра в XX веке трудно поддается систематизации, поскольку она не линейная, а круговая, или спиралевидная, и тем самым очень сходна с логикой самой истории вообще. Так, к концу столетия в спектакли отчасти возвратилась эстетика мюзиклов начала века (зрелищность, разрозненность вокальных и танцевальных номеров, отсутствие четкой драматической мотивации действия, ориентация всего спектакля на главного актера — «звезду» и т. д.); а вместе с этим «откатом» назад уступил свои права и идеал мюзикла середины века (1940–1960-е годы) с его стремлением быть максимально приближенным к серьезному театральному искусству, в идеале — к опере.

¹³⁷ Концепт-мюзикл (concept musical) подразумевает шоу, построенное вокруг какой-то идеи (будь то конфликт бытовой или общечеловеческий, скажем, конфликт между разными культурами или противоречия между семейной и холостой жизнью). Через сюжет авторы исследуют различные типы взаимоотношений между героями и разные ситуативные моменты. Например, «Компания» Сондхайма повествует о холостяке, пытающемся найти в Нью-Йорке свою любовь и распутывающем клубок проблем в жизни пяти других семейных пар. А знаменитый «Кордебалет» (1975) Хэм-лиша и Беннетта рисует жесткую систему кастинга в современном театре, попутно раскрывая личную историю каждого из танцоров. Идею концепт-мюзикла проводили в жизнь композитор С. Сондхайм, постановщик Х. Принц и хореограф М. Беннетт.

¹³⁸ Мега-мюзиклы характеризуют роскошь постановки по последнему слову техники на сюжет по типу «мыльной оперы», одновременный прокат по всему миру и, как следствие, невероятная финансовая прибыль.

¹³⁹ Англ. jukebox — музыкальный автомат, популярный в 1930-е годы. В музыкальных пьесах М. Блицштейна они были обязательным атрибутом в сценах в гостиницах.

К началу ХХI века сложившихся канонов (музыкальных, композиционных, постановочных «норм») для мюзиклов столь много, что «говорить о том, каким мюзикл должен быть, а каким нет — нонсенс. Он должен быть всем, чем хочет; а если вам он не нравится — вы просто можете на него не ходить. Есть только один элемент, который обязан иметь каждый мюзикл — это музыка. И она обязана быть хорошей». Этим словам можно верить, поскольку произнес их настоящий знаток мюзикла — поэт Оскар Хаммерстайн II¹⁴⁰.

10.3. ХЭППЕНИНГ

Летом 1952 года в колледже Блэк Маунтин произошло «Неназванное событие», вошедшее в историю мирового искусства. В течение 45 минут Джон Кейдж читал лекцию, находясь на верхней ступени лестницы, стоявшей в углу концертного зала; поэты Чарлз Олсон и Мэри Ричардс попеременно читали свои стихи, находясь на верхней ступени другой лестницы, стоявшей в противоположном углу зала; Мерс Каннингем и другие танцоры исполняли хореографическую композицию, двигаясь вокруг зрителей; пианист Дэвид Тюдор играл на фортепиано, стоявшем в центре зала; художник Роберт Раушенберг ставил грампластинки с записями музыки; в одном конце зала показывали кинофильм, в другом — слайды, в третьем — окрашенные в белый цвет картины Раушенберга. Зрители сидели в четырех треугольных секциях, образующих квадрат, вершины которых сходились к маленькой сцене. Исполнители осуществляли свои действия не только на сцене, но и между треугольными секциями и за их пределами. Звук, свет и цвет окружали зрителей со всех сторон. Так Кейдж провел свой первый мультимедийный перформанс, названный позднее хэппенингом. План художественного действия, как и соединение составляющих его разнородных элементов, был случаен, а само действие происходило непосредственно здесь и сейчас, на глазах у зрителей, отсюда и название новой художественной формы.

Хэппенинг — импровизированное театрализованное действие, в котором соединены разные виды искусства (музыка, живопись, литература, поэзия, скульптура, архитектура, хореография, кино) и стерты границы между искусством и жизнью, а также автором, исполнителем и зрителем. Иногда для хэппенингов писались сценарии и роли, диалоги и монологи, создавались костюмы и декорации, но в них всегда доминировал фактор случайности и непредсказуемости происходящего, который отличал хэппенинги от традиционных театральных представлений.

Новая форма творческой деятельности возникла на волне экспериментальных опытов композиторов Нью-Йоркской школы и представителей поп-арта и «Флаксуса» как альтернатива театрального спектакля и музыкального произведения, исполняемого на сцене или в концертном зале. Хэппенинг представляет собой разновидность «искусства действия» и основывается на принципе случайного совпадения художественных и нехудожественных элементов, включая спонтанную реакцию зрителей, превратившихся из пассивных очевидцев в активных и непосредственных участников художественной акции.

¹⁴⁰ Цит. по: Green S. The World of Musical Comedy. New York, 1960. P. 7.

В хэппенинге могут быть задействованы не только разные виды искусства, но и феномены окружающей среды, например, явления погоды или шумы городского транспорта. Художественные акции проводились в определенном месте и определенное время, зачастую на открытом воздухе и в общественных местах — на улицах, в галереях, в парках и даже в поездах (!). Так, хэппенинг Кейджа под названием «Il treno» (ит. «Поезд»), или «В поисках утраченной тишины» происходил в поездах. 26, 27 и 28 июня 1978 года З. Готти и Дж. Кейдж провели 3 экскурсии (из Болоньи в Равенну, Римини и Поретто) на поездах, каждая со своей программой, маршрутом и остановками. Во время поездки пассажиры исполняли музыкальные произведения, включали радиоприемники, пели, разговаривали, а во время остановок, напротив, хранили молчание. Осенью 1971 года Кейдж осуществил хэппенинг «Демонстрация звуков окружающей среды», состоящий из простых действий: 300 человек свободно прогуливались в окрестностях территории Университета Висконсина, прислушиваясь к звукам природы — шелесту листьев, пению птиц, гулу автотранспорта... А 21 ноября 1981 года во французском городе Метц произошел хэппенинг «Événement/Environnement METZment»¹⁴¹ для слушателей, которые, гуляя по парку, разговаривали, смеялись, пели и производили разные звуки, сливающиеся с шумами окружающей среды.

Продолжительность хэппенингов Кейджа была разной: от нескольких секунд до нескольких часов. Радио-событие «Звукодень» для скрипки, фортепиано, голоса и девяти музыкантов (1978) длилось 10 часов, в течение которых исполнители извлекали звуки с помощью традиционных инструментов, «растительных материалов» и наполненных водой морских ракушек, а также озвучивали записанные на пленку шумы окружающей среды. Дж. Кейдж, Г. Султан, П. Жуковски и Д. Стратос 15 июня 1978 года в Амстердаме провели «Звукодень» («Sounday»). Хэппенинг для чтецов, певцов, роялей, оркестра, магнитофонных операторов и публики под названием «Mewantemooseicday»¹⁴² длился 18 часов и включал несколько событий, произошедших в течение 21 ноября 1969 года на территории Университета Калифорнии в городе Дэвис: исполнение пьесы Э. Сати «Неприятности», чтение лекции Кейджа «33 1/3», показ кинофильма, проведение презентации и др. В трехчасовом перформансе «Музицирк» (1987) соединились живое исполнение нескольких десятков сочинений Кейджа, озвучивание записанной на магнитную ленту музыки, чтение лекции под названием «Эссе», показ слайдов и картин и многое другое.

В 1976 году Канадская радиовещательная корпорация заказала Кейджу написать произведение, приуроченное к 200-летию независимости США. Это «Лекция о погоде», в которой произносимые вслух в определенной ритмической системе тексты писателя-трансценденталиста Г. Торо сочетались с показом видеофильмов и озвучиванием записей шума ветра, бриза, дождя, грома и других погодных явлений. В произведении «Многоквартирный дом 1776», также связанном с празднованием 200-летия США, были соединены светские и духовные напевы разных конфессий многонациональной страны. Музыкальный материал включал народные песни времен Войны за независимость (1775–1783), религиозные песни, военные марши и гимны, а также инструментальные наигрыши и мелодии композиторов конца XVIII века (например, из «Книги барабанщика»

¹⁴¹ В названии — игра слов Metz — Метц и environment — окружающая среда.

¹⁴² В этом слове «спрятаны» и переплетены слова: «хотеть», «мяучить», «мычать», «день».

Б. Кларка). Все эти вокальные и инструментальные номера, исполняемые во время хэппенинга и записанные на магнитную ленту, звучали вместе, поочередно подключаясь и отключаясь от театрализованного действия. Четыре солиста — протестант, сефард, индеец и чернокожий американец пели национальные песни и гимны. Так Кейдж представил фоносферу своей страны, когда из окон многоквартирных домов одновременно доносится речь и музыка разных стран и континентов.

Свои художественные действия Кейдж называл «событиями». Термин «хэппенинг» появился в 1958 году в статье Аллана Капроу (1927–2006) — американского художника и дизайнера, работавшего в области поп-арта, «пространственного театра» и «искусства действия» и проводившего хэппенинги с 1958 по 1975 год в театрах, колледжах, университетах, галереях и музеях разных городов США. В 1966 году Капроу написал книгу «Ассамбляж, окружающая среда и хэппенинги», в которой изложил основополагающие принципы этого рода искусства.

Аллан Капроу учился у Кейджа в Новой школе социальных исследований с 1956 по 1958 год. Он увлекался творчеством художников и композиторов Нью-Йоркской школы, а затем примкнул к поп-арту и концептуализму. По словам Капроу, «на организацию серии так называемых хэппенингов его подвиг танец вокруг холста художника Джексона Поллока»¹⁴³ с его техникой спонтанного нанесения или разбрызгивания краски по холсту. Капроу интересовало постижение смысла, скрытого в картинах художника. По мнению Капроу, автоматическое письмо Поллока подчеркивало спонтанную непосредственность творчества. Поначалу Капроу сам занимался абстрактной живописью, затем, как и многие другие художники, испытал влияние эстетики Раушенберга и Кейджа. Капроу считал, что искусство становится жизнью или, по крайней мере, создает панораму жизни. Кейдж выразил эту мысль иными словами: «Искусство это не бегство от жизни, а скорее вход в нее»¹⁴⁴, поэтому нужно «вернуть окружающую среду в искусство»¹⁴⁵. Раушенберг отмечал, что в своем творчестве он стремится проникнуть между искусством и жизнью. Формированию концепции «случающегося» в творчестве Капроу способствовало знакомство не только с «автоматическим письмом» Поллока, «методом случайных действий» и индетерминизмом Кейджа с его установкой на театрализацию и синтез искусств, но и творчеством Марселя Дюшана с его идеей художественно-эстетического преобразования обыденного предмета в объект искусства.

Одна из первых художественных акций Капроу называлась «18 хэппенингов в 6-ти частях» и прошла в октябре 1959 года в нью-йоркской галерее «Рубен» на Четвертой Аvenues. Капроу разделил пространство зала на 3 «комнаты», поставив прозрачные пластиковые панели. Посетители, переходя в определенное время из одной комнаты в другую, становились свидетелями следующих событий: в одном помещении танцоры исполняли хореографическую композицию, в другом — молодой человек рисовал картины и зажигал спички, в третьем — оркестр играл музыку на игрушечных инструментах. В хэппенинге участвовали Р. Раушенберг, Дж. Джонс, А. Лесли, Л. Джонсон и другие; актеры импровизировали воображаемую пьесу, художники разбрызгивали краску на стены, а заводные куклы двигались и танцевали. В действе Капроу не было ни сюжета, ни прог-

¹⁴³ Лесли Р. Поп-арт. Новое поколение стиля. Минск, 1998. С. 47.

¹⁴⁴ Kostelanetz R. *Conversing with Cage*. New York, 1988. P. 211.

¹⁴⁵ Ibid. P. 212.

раммы, ни запланированной последовательности событий, но смысл его хэппенинга состоял в том, чтобы посетители галереи видели и слышали все происходящее одновременно благодаря прозрачным стенкам и хорошей акустике. Реакция на проведенный в нью-йоркской галерее хэппенинг была незамедлительной. По словам театрального критика Р. Шечнера, написавшего заметку в нью-йоркской «Times», Капроу создал новый театр, объединивший разные виды искусств, случайные действия и игру. А искусствовед Ф. Портер описал это событие в журнале «Нация» так: «Актеры входили, что-то читали или рассказывали, играли на музыкальных инструментах, рисовали или просто передвигались по комнате. И все это сопровождалось записанными на магнитную ленту звуками и шумами заведенных механических игрушек»¹⁴⁶. Хотя Портер посчитал это событие малозначительным, использованное им слово «хэппенинг» впоследствии вошло в широкий обиход.

В майском выпуске журнала «Новости искусства» в 1961 году Капроу опубликовал статью «Хэппенинги на нью-йоркской сцене», в которой описал несколько произошедших хэппенингов и объяснил суть этой формы искусства¹⁴⁷. Автор выделил ряд особенностей хэппенинга: одновременную множественность событий, спонтанность происходящего, пребывание зрителей в самом действе здесь и сейчас. «Хэппенинги, — пояснил Капроу, никуда не направляются и не несут никакого определенного смысла. В отличие от искусства прошлого, у хэппенингов нет никакого структурного начала, середины или конца. Их форма открытая и изменчивая [...]. Хэппенинги существуют ради одного-единственного или всего нескольких исполнений и исчезают навсегда, сменяя друг друга»¹⁴⁸. Капроу назвал хэппенинги нетрадиционными театральными (в широком смысле этого слова) пьесами, обладающими необыкновенной силой воздействия и первоизданной энергией и уходящими своими корнями в американскую «живопись действия»¹⁴⁹. Художник перечислил необходимые условия проведения хэппенинга, отличающие его от традиционных форм творческой деятельности (концерта или спектакля):

- окружающая обстановка, в которой возникает и воплощается замысел;
- неотделимость зрителей от происходящего, их соучастие в событии;
- безыскусность и непосредственность представления;
- отсутствие плана действий и конкретной сюжетной линии;
- фактор случайности, определяющий характер действия;
- кратковременность и неповторимость хэппенинга, возникающего в процессе действия и исчезающего с его окончанием.

Став последователем Кейджа, Капроу с 1958 по 1975 год осуществил более 20 хэппенингов и перформансов в крупных городах США; в 1966 году опубликовал свою книгу «Ассамбляж, инвайронмент и хэппенинги», изложив в ней

¹⁴⁶ Цит. по: *Hills P. Modern Art in the USA. Issues and Controversies of the 20th Century*. New Jersey, 2001. P. 209.

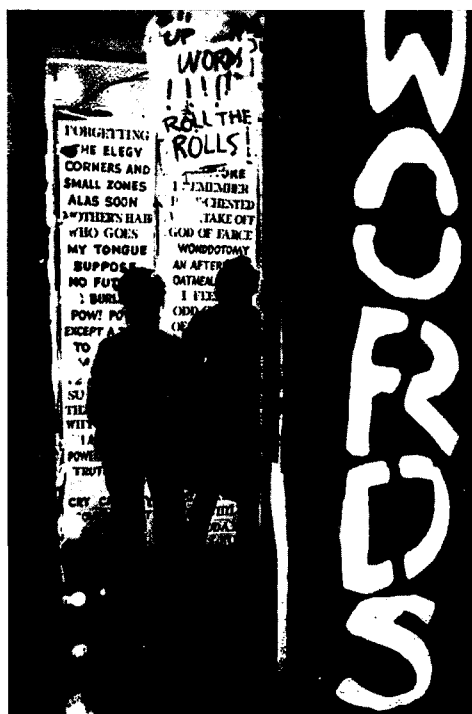
¹⁴⁷ См.: *Kaprow A. Happenings in the New York Scene* // *Art News*. 1961. May (60 № 3). P. 36–39.

¹⁴⁸ Цит. по: *Hills P. Modern Art in the USA*. P. 210.

¹⁴⁹ Англ. «action painting» — разбрызгивание краски по холсту. В центре внимания представителей «живописи действия» стоит не законченное произведение, а сам процесс его создания, способ работы художника, его жесты и движения перед холстом. При этом кистью часто служат нетрадиционные предметы или механические приспособления.

свои художественно-эстетические принципы¹⁵⁰. В своем творческом процессе Капроу использовал случайные действия и вводил в произведения искусства «найденные предметы» (солому, вату, газеты, веревки и другие материалы), увлекался комбинированной живописью, коллажной техникой и «живописью действия». Некоторое время спустя созданию произведений одного вида искусства и рисованию картин, ограниченных рамой, Капроу предпочел работу с самим окружающим пространством. Капроу проводил хэппенинги в самых неожиданных местах: «Весенний хэппенинг» (1961) — в темном тоннеле, «Вызов» (1962) — в здании центрального стадиона Нью-Йорка. Но в основном акции проходили в галереях и художественных салонах, где посетители могли стать полноправными участниками события. Во время проведения хэппенинга «Слова» (1962) зрителям предлагали составить из слов, написанных на картонных панелях, фразы и предложения. Все стены галереи были покрыты плакатами, а с потолка свисали рулоны бумаги, на которых были написаны слова. В одном из залов любой посетитель мог написать свои слова на чистых листах бумаги, таким образом, приняв участие в создании композиции:

Фотографии с места проведения хэппенингов А. Капроу «Вызов» и «Слова»



Целью хэппенинга Капроу считает «всецелое погружение в истинную, подлинную природу искусства и жизни»¹⁵¹. Отсюда — импровизационное нача-

¹⁵⁰ Kaprow A. *Assemblage, Environments and Happenings*. New York, 1966.

¹⁵¹ Цит. по: Hills P. *Modern Art in the USA*. P. 210.

ло, поскольку, как и в жизни, «никто точно не знает, что случится в следующий момент. Представление само по себе направляется по тому пути, который ему необходим»¹⁵². Зачем же необходимо погружение в истинную природу искусства и жизни? Как и многие американские художники второй половины XX века, Капроу стремился в своих акциях включить в художественный процесс любого человека и активизировать его созидательную энергию, максимально наполнив творческо-эстетическим началом каждое мгновение жизни.

Возникновению хэппенинга предшествовали многие явления американской культуры XX века. Художники искали новую форму синтетического искусства, которая вобрала бы в себя все его разновидности. Связующим и основополагающим элементом мог послужить театр. Еще в начале столетия театрализованные действия устраивали дадаисты и футуристы, традиции которых продолжил Кейдж и представители поп-арта. Недаром замечено, что «описания дадаистских зрелищ, опубликованные в США на английском языке в 1951 году, почти совпадали со сценариями “вечеринок”, ставившихся Джоном Кейджем в конце 40-х — начале 50-х годов»¹⁵³.

В 1950-е годы к форме хэппенинга приблизились представители «искусства окружающей среды», пространственного театра¹⁵⁴ и «лэнд-арта»¹⁵⁵, имевшего целью достичь слияния искусства и природы. В «лэнд-арте» произведения могли представлять собой рвы, ямы, земляные насыпи или геометрические фигуры и линии, проведенные на поверхности земли. Часто они располагались на огромных пространствах (в пустынях, на необитаемых островах, в горах) и использовали ландшафт в качестве композиционной основы. Пространственное искусство включает в себя элементы окружающей среды и представляет собой переходную форму между традиционной театральной постановкой и хэппенингом. Во время спектаклей исполнители — актеры, музыканты, танцоры — и зрители находились в общем пространстве и принимали активное участие в представлении. Для «хэппенингов окружающей среды» вместо традиционной театральной сцены или концертного зала специально создавалось «пространство». Если мир искусства 1950-х годов не выходил за рамки студии, концертного зала, театра, то в 1960-е весь мир стал областью деятельности художников.

Музыкальные произведения Кейджа 1950–1960-х годов все в большей степени становились театральными действиями, направленными на соединение разных видов творческой деятельности с непосредственной жизнью с ее пространством, временем и одновременным сосуществованием разнопорядковых явлений и событий, образующих бесконечно меняющийся поток. За «Неназванным событием» в колледже Блэк Маунтин последовал перформанс «Речь» (1955), в котором один исполнитель читает вслух газетные статьи, выбранные наугад, а пятеро других включают радиоприемники на разных частотах, случайно соотнося то, что звучит на радиоволнах и то, что звучит из

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Лесли Р. Поп-арт. С. 45.

¹⁵⁴ Англ. environmental art, environmental theater — течение в искусстве США и Европы, возникшее в 60-е годы. В 1968 году Ричард Шехнер собрал труппу, которая ставила как классические пьесы, так и произведения современных авторов на открытом воздухе в условиях окружающей среды.

¹⁵⁵ Англ. land-art («земляное искусство») — направление в искусстве 1960–1970-х годов, представители которого (художники, скульпторы, архитекторы) использовали в своих творениях элементы природы.

уст чтеца. Телевизионный хэппенинг «Звуки Венеции» (1959), который прошел на итальянском телевидении в Милане в январе 1959 года во время шоу-викторины, включал звуки и шумы, которые можно было услышать в Венеции, характеризующие фоносферу этого города — лодочные гудки, итальянский говор, плеск воды и др.

Хэппенинги аккумулировали в себе основные тенденции американского искусства второй половины XX века. В начале своего существования для них были характерны мотивы абсурдизма и экзистенциализма. Но за несколько лет в хэппенинге акцент переместился с акции на концепцию. В новой форме творческой деятельности художники выражали свои представления о современном искусстве и мире, в котором они видели скорее изменчивость и нестабильность, чем неизменность и устойчивость. Хэппенинг стал театром реальных событий, в котором нет ни деления на исполнителей и зрителей, ни сюжета, ни запланированной последовательности действий. Это живая картина, рисуемая здесь и сейчас, коллаж звуков, цветов, движений, изображений, жестов и предметов. Средство выражения в хэппенинге само по себе выражает смысл: окружающий мир находится в постоянном становлении, в жизни случайно пересекаются не связанные друг с другом события. В этом — идея движения и развития, в этом — идея хэппенинга.

Партитуры хэппенингов обычно представляли собой листы с описанием его проведения и авторскими комментариями. Также указывались дата, время и место проведения акции. Иногда партитурой служил план размещения исполнителей и их действий. Например, партитура «Музицирка» (1987) Кейджа похожа на схему с указанием названий произведений (сольных и ансамблевых пьес, читаемых вслух литературных сочинений или лекции), исполняемых на сцене или записанных на магнитную ленту, времени начала и окончания их звучания (в минутах и секундах), а также имен участников премьеры.

Необходимой составляющей в хэппенингах всегда была конкретная музыка. Капроу использовал вой сирен, звон колокольчиков, шум заводных игрушек, гул уличного транспорта и т. д. Все эти элементы когда-то украшали ансамблевые партитуры Кейджа. Композиторы и художники группы «Флаксус», ярко выступившие на сцене американского авангарда в 1960-е годы с различного рода перформансами, «акустическими событиями», хэппенингами, интермедия и мультимедиа, в своем творчестве расширяли пространство музыки средствами других видов искусства, применяли электронные средства звукоизвлечения, компьютерные программы и магнитную ленту.

С 1956 по 1960 год Кейдж вел курс экспериментальной музыки в Новой школе социальных исследований, и в число его студентов входили Дик Хиггинс, Джексон Маклоу, Эл Хансен, Джордж Брехт, Тоши Ичиянаги, Скотт Хайд и Ричард Максфилд. Каждый из них оставит свой след в истории музыкального авангарда США. Первым произведением, созданным в эстетике «Флаксуса», считается знаменитая пьеса тишины «4'33"», послужившая «прототипом композиций, в которых роль исполнителей была неотличимой от роли слушателей»¹⁵⁶. Следующим этапом на пути к «Флаксусу» стал хэппенинг, но члены этой группы развивали и другие формы творческой деятельности, родственные хэппенингу.

¹⁵⁶ *Flynt H. Cage and Fluxus // Writings about John Cage. P. 280.*

В 1950–1960-е годы композитор и писатель Дик Хиггинс (1938–1998) начал работать в сфере интермедиа — художественной формы, охватывающей собой разные виды искусства и средства выражения (кино, телевидение, музыку, текст, фотографию, хореографию, пантомиму, театр). Хиггинс учился у Кейджа (1958–1959) и Кауэлла (1960), принимал участие в хэппенингах, с 1961 года стал одним из лидеров движения «Флаккус», с 1966 по 1969 год организовывал перформансы в музеях и галереях Нью-Йорка, вел преподавательскую деятельность в университетах США, активно занимался научной деятельностью.

Большая часть его музыкальных произведений принадлежит жанру интермедиа. Главное, что привлекало к ней Хиггинса, это возможность импровизации на основе звуко-цветовой синестезии и самых разных художественных средств, необходимых исполнителю в процессе реализации концептуального действия автора. Хиггинс — автор пьес для магнитной ленты, цветных и черно-белых графических партитур, предназначенных для нетрадиционных инструментов («Телефонная музыка», 1968; «Музыка для труб и деревьев», 1995) и оркестров («Вариации на природную тему», 1981). Хиггинс также писал сценические произведения («26 гор для наблюдения за закатом» для танцоров и оркестра, 1980), перформансы («1000 симфоний», 1968; «10 способов наблюдения за птицами», 1981) и текстовые партитуры («Созвездие № 1», 1959).

Визуально-акустическими перформансами увлекался еще один ученик Кейджа — Джексон Маклоу¹⁵⁷. Он развивал художественные принципы Кейджа и воплощал идею многоуровневой взаимосвязи речевого текста, звука и акции, а также «использовал метод случайных действий Кейджа в конкретной поэзии»¹⁵⁸. Известность ему принесли электронные перформансы и театральные действия с участием чтецов, музыкантов, инструменталистов и, конечно, самих зрителей. Театральность обрела у Маклоу новое качество: звуки речи, фонемы гласных и согласных, тембр человеческого голоса и шумовые эффекты играли роль «сценических персонажей» мультимедиа. Ориентируясь на точные авторские указания, зафиксированные в сложных словесно-музыкальных партитурах Маклоу, исполнители самостоятельно моделируют целостную композицию, соединяющую речевую фонетику, визуальные образы и собственно звуковой материал, иногда записанный на магнитную ленту. Музыкант-исполнитель становится у Маклоу режиссером, чтецом, актером, танцором, оператором светильной установки.

Маклоу писал акростиhi и диастихи, изобретал разные методы «перевода» вербального текста в сонорно-фонетическую музыку, как в пьесах «Музыкальные слова» (1978), «Диалог между поэтами» (1982) и «Фонемикон» (1984). Маклоу опубликовал 27 сборников своих произведений, включающих его поэтические опусы («Эзра Паунд и 99 анаграмм» для чтецов и инструментов, 1989), сценические пьесы («Фонематический танец для Джона Кейджа», 1986) и перформансы («Воображаемая медитация», 1980; «Неструктурированная медита-

¹⁵⁷ Джексон Маклоу (р. 1922) — поэт, автор и исполнитель электронной, компьютерной и записанной на магнитную ленту музыки. Маклоу окончил Чикагский музыкальный колледж как пианист и скрипач (1927–1932), затем кафедру музыки Северо-Западного университета (1932–1936), изучал философию в Университете Чикаго (1939–1943) и греческий язык в Университете Нью-Йорка, где получил степень бакалавра (1958). Маклоу брал уроки композиции у Дж. Кейджа (1957–1960), прошел курс индийской музыки и пения у Пандит Пран Ната (1975–1976).

¹⁵⁸ *Flynt H. Cage and Fluxus*. P. 281.

тивная импровизация для вокалистов и инструменталистов на слово «ядро», 1982; «Первое, второе и третье четырехязычное словесное событие памяти Джона Кейджа», 1993).

Художник и музыкант, создатель ассамбляжей из «найденных предметов» Джордж Брехт (р. 1924), композитор Эл Хансен (1927–1995) и другие развивали идею синтеза разных видов искусства с привлечением фактора случайности в родственной хэппенингу форме «события». Достаточно взглянуть на несколько «партитур» их сочинений:

Дж. Брехт. «Три события с водой»; Э. Хансен. «Автомобильный сигнал»

THREE AQUEOUS EVENTS

- ice
- water
- steam

Summer, 1961

CAR BIBLE

CAR THREE

(LIGHTS OFF)

1. ENTER CAR
2. COUNT TO TWELVE
3. TOOT HORN 5X
4. COUNT TO TEN
5. TOOT HORN 2X
6. COUNT TO SEVEN
7. SLAM DOOR 2X
8. OPEN AND CLOSE GLOVE COMPARTMENT
9. TOOT HORN 1X
10. COUNT TO TEN
11. SLAM DOOR 1X
12. TOOT HORN 3X

13. COUNT TO FIVE

14. TOOT HORN 1X

15. OPEN AND CLOSE GLOVE COMPARTMENT

16. COUNT TO TEN

17. SLAM DOOR 1X

18. BLINK LIGHTS 3X

19. RAISE AND LOWER WINDOWS (OR REVERSE)

20. COUNT TO TEN

21. BLINK LIGHTS 2X

22. TOOT HORN 1X

23. BLINK LIGHTS 1X

24. LONG HORN TOOT

25. BLINK LIGHTS 3X

26. START MOTOR

27. MOTOR OFF

Дж. Брехт. «Музыка расписания»; Й. Оно. «Пьеса сердечного ритма»

For performance in a railway station.

Beat Piece

Listen to a heart beat.

The performers enter a railway station and obtain time-table.

by Yoko Ono

They stand or seat themselves so as to be visible to each other, and, when ready, start their stopwatches simultaneously.

Each performer interprets the table time indications in terms of minutes and seconds (e.g. 7:16 = 7 minutes and 16 seconds). He selects one time by chance to determine the total duration of his performing. This done, he selects one row or column, and makes a sound at all points where tabled times within that row or column fall within total duration of his performance.

George Brecht
Summer, 1959

This was performed first in 1965 at the East End Theatre, New York, by Nam June Paik, Shigeko Kubota, Tony Cox, Bill and Mimi Waring, and others.

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

For single or multiple performance.

A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.

Second version: Dripping.

G. Brecht
(1959-62)



По мнению одного из лидеров «Флаксуса» — Джорджа Мачюнаса, члены этой группы в своих акциях стремились выявить характернейшие «качества отдельного естественного события», чтобы «редуцировать вещь к ее сущности»¹⁵⁹, о чем красноречиво говорит одно из «событий» Дж. Брехта «Два упражнения» (1961):

Дж. Брехт. «Два упражнения»

TWO EXERCISES

Consider an object. Call what is not the object «other».

EXERCISE: Add to the object, from the «other», another objects, to form a new object and a new «other». Repeat until there is no more «other».

EXERCISE: Take a part from the object and add it to the «other», to form a new object and a new «other». Repeat until there is no more object.

Fall, 1961

В 1959 году Джордж Брехт в нью-йоркской галерее «Рубен» осуществил свой первый хэппенинг под названием «Предстоящие события». За ним последовали «Словесное событие», «Лестница», «Шесть дверей», «Три события с водой», «Три события с лампой», «Шесть экспонатов», «Три танца», «Два знака» и т. д. В 1950–1960-е годы Брехт стал «ключевой фигурой посткейджевского периода»¹⁶⁰, создав десятки музыкальных партитур, представляющих собой короткие вербальные тексты. В партитурах «событий» под программными комментариями Брехт обычно указывал точную дату и место проведения акции. В 1957 году Брехт издал монографию под названием «Случайный образ», посвященную произведениям искусства XX века, в которых использовались случайные действия.

¹⁵⁹ Nyman M. *Experimental Music. Cage and Beyond*. 2nd ed. London, 1999. P. 77.

¹⁶⁰ Flynt H. *Cage and Fluxus*. P. 281.

Вместо партитур Брехт использовал картонные карточки с указанием действующий музыкантов, поэтому в исполнении его композиций многое зависело от случая, точнее от того, какую карточку с авторскими комментариями вытягивал участник. Например, «событие» «Мотор. Автомобиль. Закат» (1960), предназначенное для шоферов (!) и автомобилей (!), описано на 44-х карточках, 22 из которых пусты, то есть обозначают тишину. «Событие» произошло на закате при участии нескольких людей, находящихся в автомобилях с включенными моторами. Каждый из исполнителей вытягивал несколько карт из колоды, не видя того, что на них написано. Художественное действие состояло в том, что владельцы автомобилей в течение определенного времени одновременно друг с другом выполняли то, что было указано в карточках: включали и выключали световые лампы, клаксоны, сирены, звенели колокольчиками и ключами, открывали и закрывали двери и багажники. Длительность каждого действия была согласована между всеми участниками «события».

Брехт называл сферу своего творчества «пограничным искусством», находящимся между традиционной музыкой и визуальными видами искусства. Во многих «событиях» Брехта, например, «Молоке дикой утки» (1961), исполнители могли играть как на обычных музыкальных инструментах или игрушках, так и на любых предметах. Практику использования игрушек или предметов, на которых можно было играть без какой-либо специальной подготовки, извлекая на них новые, оригинальные и необычные звуки, и которые можно было купить в недорогих магазинах, ввел Кейдж на своих занятиях по экспериментальной музыке. Он давал задание своим ученикам по дороге в класс подобрать в магазинчике какие-нибудь нетрадиционные «инструменты». Так, в творчестве Брехта появились композиции «Музыка гребня» («Comb Music», 1958) и «Музыка капли» («Drip Music», 1959), предназначенные для гребня с поломанными зубцами и сосуда с водой. В первом «событии» музыканты «играют» на расческах в определенном ритме, создавая шум и треск, во втором — переливают воду из одного кувшина с водой в другой. Брехт поясняет идею своих «событий» крайне немногословно: «Звук просто слышится. Свет просто видится. Невозможно не заметить ни того, ни другого»¹⁶¹.

«Событие» Брехта «Музыка расписания» (1959) было осуществлено «на железнодорожной станции разными музыкантами, которые использовали расписание прибытия поездов, чтобы определить моменты появления звуков, но не предупреждали пассажиров, что здесь будет проходить перформанс»¹⁶². Все информационные сообщения и объявления диктора железнодорожной станции и реакция пассажиров и случайных посетителей также входили в акустическое действие. Брехт задавался вопросом: «можно ли создать такое произведение, которое не было бы связано с искусством?»¹⁶³ Ответом служили его «события», в которых воплощалась идея эстетизации окружающей среды и наполнения всех сфер жизнедеятельности человека творческим началом.

«События» Брехта продолжали традиции хэппенингов Кейджа, и музыка в его театрализованных перформансах играла большую роль, не даром в названиях или комментариях к опусам Брехта фигурируют слова, связанные с какими-либо звуками.

¹⁶¹ Цит. по: Nyman M. *Experimental Music. Cage and Beyond*. P. 76.

¹⁶² Цит. по: Flynt H. *Cage and Fluxus*. P. 281.

¹⁶³ Ibid. P. 282.

BACH

- Brazil

THREE GAP EVENTS

- missing-letter sign
- between two sounds
- meeting again

To Ray J.
Spring, 1961
G. Brecht

THREE TELEPHONE EVENTS

- When the telephone rings, it is allowed to continue ringing, until it stops.
- When the telephone rings, the receiver is lifted, then replaced.
- When the telephone rings, it is answered.

Performance note: Each event
comprises all occurrences
Spring, 1961 within its duration.

Обычно Брехт указывал средства звукоизвлечения (музыкальные инструменты или какие-либо предметы) и способ работы с ними. Он стремился в своих «событиях» воспроизвести то, «что могло бы случиться на улице»¹⁶⁴, и создавать аудио-визуальные действия, интересные как для глаза, так и для уха. «События — это поэзия, выраженная посредством музыки и сведенная к фактам»¹⁶⁵, — однажды сказал Брехт. Так же, как и Кейдж, он считал, что «театр есть всегда и везде, и искусство твердо убеждает в этом»¹⁶⁶.

В 1961–1962 годах Брехт написал Симфонию № 1, Концерт для кларнета, Органную пьесу и Фортепианную пьесу, композиции «Флейта соло» и «Соло для скрипки», а также Струнный квартет; в других своих перформансах Брехт использует радиоприемники. Но все инструменты во время этих «событий» применяются нетрадиционно. Например, во время исполнения композиции «Флейта соло (разработка/сборка)» музыкант выходит на сцену, прикладывает инструмент к губам, будто собирается играть на нем, а затем разбирает флейту и снова собирает ее; в «Соло для скрипки» музыкант чистит корпус и струны инструмента и натирает канифолью смычок (все сопровождающие эти действия шумы становятся материалом конкретной музыки); во время исполнения Концерта для кларнета инструмент подвешен над головой исполнителя в горизонтальном положении на расстоянии около 6-ти дюймов так, что кларнетист, не используя рук или каких-либо средств, пытается извлечь звук, ухватив мундштук губами. В Симфонии № 1 музыка озвучивается необычным способом: оркестранты встают с задней стороны большого плаката, представляюще-

¹⁶⁴ Numan M. Experimental Music. Cage and Beyond. P. 74.

¹⁶⁵ Ibid. P. 79.

¹⁶⁶ Ibid. P. 80.

го собой групповую фотографию с изображением музыкантов оркестра, вставляют руки, в которых находятся инструменты, в отверстия, предварительно вырезанные в тех местах фотографии, где находились плечи и руки запечатленных музыкантов, и играют свои любимые произведения. Возникает нечто вроде звучащей картинки или фотографии.

В том, что делали музыканты группы «Флаккус» и близкие им по духу композиторы, многие видели предвестие «конца искусства и профессии художника»¹⁶⁷. Более того, в 1960-е годы «хэппенинги и события воспринимались как крайнее проявление антихудожественности и неискусства»¹⁶⁸, а музыка, казалось, «растворилась в неопределенной окружающей среде»¹⁶⁹. Но такая отрицательная оценка вскоре была забыта, и хэппенинги, события, акустические действия, интермедия, мультимедиа и перформансы распространились по всему миру.

¹⁶⁷ Flynt H. Cage and Fluxus. P. 281.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid. P. 282.

БИБЛИОГРАФИЯ

Общие вопросы истории музыки США

- Дубинец Е. *Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг*. М.: «Композитор», 2006.
- Конен В. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. ¹М.: «Советский композитор», 1961; ²М.: «Музыка», 1965; ³М.: «Советский композитор», 1977.
- Манулкина О. Б. *Американские композиторы XX века. Учебное пособие*. СПб.: СПбГК, 2007.
- Сигида С. Музыка // История США. В 4-х томах / Гл. ред. Г. Н. Севостьянов. М.: «Наука», 1983–1987. Т. 2. С. 510–521; Т. 3. С. 557–568.
- Шнеерсон Г. М. *Портреты американских композиторов*. М.: «Музыка», 1977.
- A Celebration of American Music* / Ed. by R. Crawford, R. A. Lott and C. Oja. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990.
- American Composers: The Emerging Generation* / Ed. by D. Froom. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1994.
- Anderson E. *Contemporary American Composers: A Biographical Dictionary*. Boston: G. K. Hall, ¹1976; ²1982.
- Cambridge History of American Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998.
- Chase G. *America's Music: From the Pilgrims to the Present*. New York: McGraw-Hill Book Company Inc., ¹1955; ²1966; ³Urbana; University of Illinois Press, 1987.
- Contemporary Composers on Contemporary Music* / Ed. by E. Schwartz and B. Childs. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- Cope D. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997.
- Copland A. *The New Music 1900–1960*. New York: W. W. Norton & Company, 1968.
- Cowell H. *American Composers on American Music: A Symposium*. ¹Stanford: Stanford University Press, 1933; ²New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1962.
- Crawford R. *America's Musical Life*. New York; London: W. W. Norton & Company, ¹1999; ²2001.
- Crawford R. *The American Musical Landscape*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- DeLio T. *Circumscribing the Open Universe: Essays on Cage, Feldman, Wolff, Ashley and Lucier*. ¹Lanham, Maryland: University Press of America, 1983; ²Washington: University Press of America, 1984.
- Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. ¹Belmont: Wardsworth/Thomson Learning, 1997; ²New York: Schirmer Books, 1998.
- Garland P. *Americas: Essays on American Music and Culture, 1973–1980*. Santa Fe: Soundings Press, 1982.
- Hall C. *A Chronicle of American Music 1700–1995*. New York: Schirmer Books, 1996.
- Hamm C. *Music in the New World*. New York; London: W. W. Norton & Company Inc.; Toronto: George J. McLeod Limited, 1983.
- Hitchcock H. W. *Music in the United States*. Englewood Cliffs: Prentice Hall Inc., ¹1969; ²1974; ³1988; ⁴2000.
- Howard J. T. *Our American Music: A Comprehensive History from 1620 to the Present*. New York: Thomas Y. Crowell Co., 1965.
- Howard J. T. *Our American music. Three Hundred Years of It*. New York: Thomas Y. Crowell Co., ¹1931; ²1946; ³New York: Humanities Press, 1954.
- Josek S. *The New York School*. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff. Saarbrücken: Pfau Verlag, 1998.
- Levy A. H. *Musical Nationalism: American Composers' Search for Identity*. Westport: Greenwood Press, 1983.

Mellers W. Music in a New Found Land: Themes and Developments in the History of American Music. ¹New York: Alfred A. Knopf, 1966; ²New York: Hillstone, 1975; ³New York: Oxford University Press, 1987.

Mertens W. American Minimal Music. London: Kahn and Averill, 1983.

Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond. ¹London: Studio Vista, 1974; ²New York: Cambridge University Press, 1999.

Oja C. J. Making Music Modern: New York in the 1920s. New York: Oxford University Press, 2000.

Perspectives on American Composers / Ed. by B. Boretz and E. T. Cone. New York: W. W. Norton & Company, 1971.

Perspectives on American Music, 1900–1950 / Ed. by M. Saffle. New York: Garland Publishing, 2000.

Perspectives on Contemporary Music Theory / Ed. by B. Boretz and E. T. Cone. New York: W. W. Norton & Company, 1972.

Potter K. Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Reflections on American Composers: A Symposium / Ed. by B. Boretz and E. T. Cone. New York: W. W. Norton & Company, 1971.

Rich A. American Pioneers: Ives to Cage and Beyond. London: Phaidon Press Limited, 1995.

Rockwell J. All American Music: Composition in the Late Twentieth Century. ¹New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1983; ²New York: Da Capo Press, 1997.

Ross A. The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

Salzman E. Twentieth-Century Music: an Introduction. ¹Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1967; ²1978; ³1988.

Schwartz E., Godfrey D. Music since 1945: Issues, Materials, and Literature. New York: Schirmer, 1993.

Schwartz K. R. Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996.

Slonimsky N. Music since 1900. ⁴New York: Charles Scribner's Sons, 1971. ⁵New York: Schirmer Books, 1994; ⁶Ed. by L. Kuhn. New York: Schirmer Books, 2001.

Soundings: Ives, Ruggles, Varèse / Ed. by P. Garland. Santa Fe: Soundings Press, 1974.

Soundpieces: Interviews with American Composers / Ed. by C. Gagne and T. Caras. Metuchen; New Jersey; London: Scarecrow Press, 1982.

Soundpieces 2: Interviews with American Composers / Ed. by C. Gagne. Metuchen; New Jersey; London: Scarecrow Press, 1993.

Strickland E. American Composers. Dialogues on Contemporary Music. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

Strickland E. Minimalism: Origins. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

Struble J. W. The History of American Classical Music: MacDowell through Minimalism. New York: Facts on File, 1995.

Talking music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental Composers / Ed. by W. Duckworth. New York: Schirmer Books, 1995.

The American Composer Speaks: A Historical Anthology 1770–1965 / Ed. by G. Chase. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1966.

Thomson V. American Music since 1910. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.

Tischler B. An American Music: the Search for an American Musical Identity. New York: Oxford University Press, 1986.

Tomkins C. The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde. New York: Penguin Books, ¹1965; ²1968; ³1976; ⁴1977.

Watson S. Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde. New York: Abbeville Press, 1991.

Zimmermann W. Desert Plants: Conversations with 23 American Musicians. Vancouver: Aesthetic Research Center Publications, 1976.

Традиционная музыка США

- Конен В. Д. Блюзы и XX век. М.: «Музыка», 1980.
- Конен В. Д. Рождение джаза. М.: «Музыка», 1980; 2М.: «Советский композитор», 1984.
- Путерсон О. Джазовая Одиссея. Автобиография. СПб.: «СКИФИЯ», «ЛИК», 2007.
- Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / Пер. с англ., общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова; вст. ст. В. А. Ерохина. М.: «Музыка», 1987.
- Ухов Д. Аналогии и ассоциации (к проблеме «Джаз и европейская музыкальная традиция» // Советский джаз. Проблемы, события, мастера / Сост. А. и О. Медведевы. М.: «Советский композитор», 1987. С. 114–146.
- Шнеерсон Г. Американская песня. М.: «Музыка», 1977.
- Apel P. H. Music of the Americas North and South. New York: Vantage Press, 1958.
- Berendt J. E. The Jazz Book from Ragtime to Fusion and Beyond. Westport: Lawrence Hill Company, 1981.
- Berlin E. A. Ragtime: A Musical and Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Dett R. N. Spirituals. New York: Mills Music, 1964.
- Dett R. N. The Dett Collection of Negro Spirituals. Chicago: Hall & McCreary Co., 1936.
- Forcucci S. L. A Folk Song History of America. America through Its Songs. New Jersey; Englewood Cliffs: Prentice Hall Inc., 1984.
- Gioia T. The History of Jazz. New York: Oxford University Press, 1997.
- Jackson J. A. Singing in My Soul: Black Gospel in a Secular Age. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2004.
- Johnson J. W. The Book of American Negro Spirituals. New York: The Viking Press, 1925.
- Johnson J. W. The Second Book of Negro Spirituals. New York: The Viking Press, 1926.
- Krehbiel H. E. Afro-American Folksongs: A Study in Racial and National Music. New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1914; 21967.
- Levine V. L. American Indian Music: Past and Present // The Cambridge History of Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 3–29.
- Lomax A. The Folk Songs of North America. Garden City; New York: Doubleday & Company Inc., 1960; 21975.
- Lomax J. A., Lomax A. Our Singing Country: A Second Volume of American Ballads and Folk Songs. New York: Macmillan Company, 1941.
- Maulsby P. K. Afro-American Religious Music: A Study in Musical Diversity. Springfield: Hymn Society of America, 1981.
- McKim L., Allen W., Ware C. Slave songs of the United States. New York: P. Smith, 1867.
- Miller T. E. Folk Music in America: A Reference Guide. New York: Garland Publishing, 1986.
- Odum H., Guy B. J. The Negro and His Song: A Study of Typical Negro Songs in the South. Westport: Negro Universities Press, 1968.
- Osgood H. O. So This Is Jazz. Boston: Little Brown, 1926.
- Palmer R. Deep Blues. New York: Viking, 1981.
- Rublowsky J. Black Music in America. New York: Basic Books, 1971.
- Schuller G. Early Jazz: Its Roots and Musical Development. New York: Oxford University Press, 1968.
- Southern E. The Music of Black Americans. A History. New York: W. W. Norton & Company, 1971; 21983.
- Traditional American Folk Songs from the Ann and Frank Warner Collection / Ed. by A. Warner. Syracuse: Syracuse University Press, 1984.
- Watson S. The Harlem Renaissance: Hub of African-American Culture, 1920–1930. New York: Pantheon Books, 1995.
- Wilder A. American Popular Song: The Great Innovators, 1900–1950. New York: Oxford University Press, 1972.
- Work J. W. American Negro Songs and Spirituals. New York: Bonanza Books, 1940.

Дж. Адамс

Манулкина О. Самое актуальное из искусств? Три оперы Джона Адамса // Критика. Публицистика. Страницы истории. Сборник к XXX-летию кафедры критики Санкт-Петербургской консерватории / Ред.-сост. Л. Данько. СПб.: СПбГК, 2006. С. 34–52.

Манулкина О. Рождественская оратория-2000: «El Niño» Джона Адамса // Жизнь религии в музыке / Ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб.: СПбГК, 2006. С. 209–226.

The John Adams Reader: Essential writings on an American composer / Ed. by Th. May. Pompton Place, New Jersey: Amadeus Press, 2006.

Ч. Айвз

Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: «Советский композитор», 1991.

Павлишин С. Чарльз Айвз. М.: «Советский композитор», 1979.

Сигида С. Американская пятерка // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 197–209.

Burkholder P. J. Charles Ives: The Ideas behind the Music. New Haven: Yale University Press, 1985.

Charles Ives and His World / Ed. by J. P. Burkholder. New Jersey: Princeton University Press, 1996.

Cowell H., Cowell S. Charles Ives and His Music. New York: Da Capo Press, 1983.

Hitchcock H. W. Ives. London: Oxford University Press, 1977.

Ives C. Essays before a Sonata. The Majority and Other Writings / Ed. by H. Boatwright. New York: W. W. Norton & Company, 1970; 21999.

Ives C. Memos / Ed. by J. Kirkpatrick. New York: W. W. Norton & Company, 1972.

Lambert P. The Music of Charles Ives. New Haven: Yale University Press, 1997.

Perlman V. Charles Ives Remembered: An Oral History / Ed. with a foreword by P. J. Burkholder. Urbana: University of Illinois Press, 2002.

Starr L. A Union of Diversities: Style in the Music of Charles Ives. New York: Schirmer Books, 1992.

Swofford J. Charles Ives: A Life With Music. New York: W. W. Norton & Company, 1996.

Дж. Антейл

Antheil G. Bad Boy of Music. 1Garden City: Doubleday Doran, 1945; 2New York; Hollywood: First Samuel French Trade, 1990.

Pound E. Antheil and the Treatise on Harmony with Supplementary Notes. 1Paris: Three Mountains, 1924; 2Chicago: Pascal Covici, 1927; 3New York: Da Capo Press, 1968.

Whitesitt L. M. The Life and Music of George Antheil, 1900–1959. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.

Дж. Беккер

Riegger W. John J. Becker // American Composers Alliance Bulletin. 1959. № 1. P. 2–7.

Gann K. The Percussion Music of John J. Becker // Percussive Notes. 1984. № 3. P. 26–41.

Э. Браун

Welsh J. P. Open Form and Earle Brown's Modules I and II (1967) // Perspectives of New Music. 1994. № 1. P. 254–290.

Dufallo R. Earle Brown // Trackings: Composers Speak with Richard Dufallo. New York, Oxford University Press, 1989. P. 103–112.

М. Бэббит

Babbitt M. Contemporary Music Composition and Music Theory as Contemporary Intellectual History // Perspectives in Musicology / Ed. by B. S. Brook, E. O. D. Downes and S. J. Van Solkema. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1972. P. 151–184.

Babbitt M. Set Structure as a Compositional Determinant // Journal of Musical Theory. 1961. № 5. P. 72–94.

Babbitt M. The Structure and Functions of Music Theory I // College Music Symposium. 1965. № 5. P. 49–60.

Babbitt M. Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants // Problems of Modern Music: The Princeton Seminars of Musical Studies / Ed. by P. H. Lang. New York: W. W. Norton & Company, 1960. P. 108–121.

Babbitt M. Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium // Perspectives of New Music. 1962. № 1. P. 49–79.

Babbitt M. Words about Music / Ed. by S. Dembski and J. N. Straus. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

Dubiel J. Three Essays on Milton Babbitt // Perspectives of New Music. 1990. № 2. P. 216–261; 1991. № 1. P. 90–123; 1992. № 1. P. 82–131.

Mead A. An Introduction to the Music of Milton Babbitt. Princeton: Princeton University Press, 1994.

Perle G. Serial Composition and Atonality. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1962; 1991.

Perspectives of New Music. 1976. № 1–2.

Э. Варез

Акопян Л. Эдгар Варез // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 3 / Под ред. М. Г. Арановского и А. А. Баевой. М.: Государственный институт искусствознания, 2000. С. 3–97.

Bernard J. W. The Music of Edgard Varèse. New Haven: Yale University Press, 1987.

Bredel M. Edgar Varèse. Paris: Mazarine, 1984.

Carpentier A. Varèse vivant. Paris: Le Nouveau Commerce, 1980.

Clayson A. Varèse. London: Sanctuary Publishers, 2002.

Edgard Varèse. Composer. Sound Sculptor. Visionary / Ed. by F. Meyer and H. Zimmermann. Woodbridge: Boydell Press, 2006.

Jolivet H. Varèse. Paris: Hachette, 1973.

Ouellette F. Edgard Varèse. 1Paris: Seghers, 1966; 2Paris: Christian Bourgois, 1989.

Varèse L. A Looking-Glass Diary. V. 1: 1883–1928. New York: W. W. Norton & Company, 1972.

Vivier O. Varèse. Paris: Éditions Du Seuil, 1973.

Wehmeyer G. Edgard Varèse. Regensburg: Bustav Bosse, 1977.

К. Вулф

Patterson D. Cage and Beyond: an Annotated Interview with Christian Wolff // Perspectives of New Music. 1994. № 2. P. 54–87.

Christian Wolff: Cues, Writings and Conversations / Hrsg. von G. Gronemeyer und R. Oehlschlägel. Köln: MusikTexte, 1988.

Ф. Гласс

Glass P. Music by Philip Glass / Ed. by R. T. Jones. New York: Da Capo Press, 1987.

Porter A. Music of Three Seasons. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1978.

Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism / Ed. by R. Kostelanetz and R. Flemming. New York: Schirmer Books, 1997.

Э. Картер

- Carter E.* The Writings of Elliott Carter: an American Composer Looks at Modern Music / Ed. by E. and K. Stone. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Doering W. T.* Elliott Carter: a Bio-Bibliography. Westport: Greenwood Press, 1993.
- Edwards A.* Flawed Words and Stubborn Sounds: a Conversation with Elliott Carter. New York: W. W. Norton & Company, 1971.
- Elliott Carter: Collected Essays and Lectures, 1937–1995 / Ed. by J. W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997.
- Harvey D.* The Later Music of Elliott Carter: A Study in Music Theory and Analysis. New York; London: Garland Publishing, 1989.
- Rosen C.* The Musical Languages of Elliott Carter. Washington: Music Division, 1985.
- Schiff D.* The Music of Elliott Carter. ¹London: Eulenberg Books; New York: Da Capo Press, 1983; ²London: Faber & Faber, 1998.
- The Writings of Elliott Carter / Ed. by E. and K. Stone. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Г. Кауэлл

- Cowell H.* New Musical Resources. ¹New York: A. A. Knopf, 1930; ²New York: Something Else Press, 1969; ³New York; Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Essential Cowell: Selected Writings on Music / Ed. by D. Higgins with a preface by K. Gann. Kingstown; New York: Documentext, 2000.
- Henry Cowell's Musical Worlds: A Program Book for the Henry Cowell Centennial Festival / Ed. by C. J. Oja and R. Allen. Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1997.
- Hicks M.* Henry Cowell, Bohemian. Urbana: University of Illinois Press, 2002.
- Mead R.* Henry Cowell's New Music 1925–1936. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- Nicholls D.* American Experimental Music, 1890–1940. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 79–91.
- The Whole World of Music: A Henry Cowell Symposium / Ed. by D. Nicholls. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

Дж. Кейдж

- Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 46 / Редкол.: Ю. Холопов, В. Ценова, М. Переверзева. М., 2004.
- Супонева Г.* Проблемы нотации в музыке XX века. *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: РАМ им. Гнесиных, 1993.
- Переверзева М.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М.: «Русаки», 2006.
- Cage J.* A Year from Monday. New Lectures and Writings. ¹Middletown: Wesleyan University Press, 1967; ²London: Calder and Boyars, 1968.
- Cage J.* Empty words. Writings '73–'78. ¹Middletown: Wesleyan University Press, 1979; ²London; Boston: Marion Boyars, 1980.
- Cage J.* I–VI. The Charles Eliot Norton Lectures. ¹Cambridge: Harvard University Press, 1990; ²New England, 1997.
- Cage J. M.* Writings '67–'72. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- Cage J.* Silence: Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, ¹1961; ²1966; ⁴1967; ¹¹1973; Cambridge: M.I.T. Press, ³1966; ⁵1967; ⁷1969; ⁸1970; ⁹1971; London: Calder & Boyars, ⁶1968; ¹⁰1971; ¹²1973; London: Marion Boyars, ¹³1986; ¹⁴1999.
- Cage J. X.* Writings '79–'82. Middletown: Wesleyan University Press, ¹1983; ²1986; ³London: Marion Boyars Publishers, 1987.
- Cage J., Knowles A.* Notations. New York: Something Else Press, 1969.
- Fetterman W.* John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

For the Birds. John Cage in Conversation with Daniel Charles. Boston: Marion Boyars, 1981.

Griffiths P. Cage. Oxford; London: Oxford University Press, 1981.

John Cage: Writer / Ed. by R. Kostelanetz. New York: Limelight Editions, 1993.

Kostelanetz R. John Cage (ex)plan(ed). New York: Schirmer Books; London: Prentice Hall International, 1996.

Kostelanetz R. John Cage. ¹New York: Praeger, 1970; ²London: Allen Lane, 1971.

Pritchett J. The Music of John Cage. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Writings about John Cage / Ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.

А. Копланд

Копленд А. Музыка и воображение // Музыка и время: Мысли о современной музыке / Сост., предисл. и общ. ред. Г. М. Шнеерсона. Вып. 1. М.: «Советский композитор», 1970. С. 45–85.

Aaron Copland and His World / Ed. by C. J. Oja and J. Tick. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2005.

Berger A. Aaron Copland. New York: Oxford University Press, ¹1953; ⁴1990.

Butterworth N. The Music of Aaron Copland. London: Toccata Press, 1985.

Copland A. Our New Music: Leading Composers in Europe and America. New York; London: Whittlesey House, McGraw-Hill Book Company Inc., 1941;

Copland A. What to Listen for in Music. New York: Mentor, ¹1939; ²1999.

Copland A., Perlis V. Copland: 1900 through 1942. New York; London; Boston: Faber and Faber, 1984.

Copland A., Perlis V. Copland: since 1943. New York: Marion Boyars, 1989.

Copland on Music / Ed. by V. Perlis. New York: Doubleday, 1960.

Dobrin A. Aaron Copland: His Life and Times. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1967.

Peare C. O. Aaron Copland: His Life. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969.

Pollack H. Aaron Copland: the Life and Work of an Uncommon Man. New York: Houghton Mifflin, 1999.

Smith J. Aaron Copland: His Work and Contribution to American Music. New York: Dutton, 1955.

Дж. Крам

Адаменко В. О мифологическом в творчестве Крама // Миф. Музыка. Обряд / Ред.-сост. М. Катунян. М.: «Композитор», 2007. С. 53–62.

George Crumb and The Alchemy of Sound. Essays on His Music / Ed. by S. Bruns, O. Ben-Amots and M. D. Grace. Colorado: Colorado College Music Press, 2005.

К. Нэнкэрроу

Gann K. The Music of Conlon Nancarrow. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Conlon Nancarrow: Selected Studies for Player Piano / Ed. by P. Garland. Berkeley: Soundings Press, 1977.

Garland P. Conlon Nancarrow: Chronicle of a Friendship // *Garland P.* Americas: Essays on American Music and Culture (1973–1980). Santa Fe: Soundings Press, 1982. P. 157–185.

Л. Орнштейн

Martens F. Leo Ornstein: The Man, His Ideas, His Work. 1918. Reprint, New York: Arno Press, 1975.

Rosenfeld P. Charles Martin Loeffler, Leo Ornstein, Dane Rudhyar // In An Hour with American Music. Philadelphia: Lippincott, 1929.

Vechten C. Van. Leo Ornstein // Music and Bad Manners. New York: A. A. Knopf, 1916. P. 229–243.

Г. Парч

Burt W. The Music of Harry Partch. Melbourne: Council of Adult Education, 1982.

Gilmore B. Harry Partch: a Biography. New Haven: Yale University Press, 1998.

Kassel R. The Evolution of Harry Partch's Monophony. Ann Arbor: University of Michigan, 1996.

McGeary T. The Music of Harry Partch: A Descriptive Catalog. Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991.

Partch H. Genesis of a Music. New York: A Da Capo Press, 1974.

У. Пистон

Пистон У. Оркестровка / Пер. и коммент. К. Иванова. М.: «Советский композитор», 1990.

Piston W. Counterpoint. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1947.

Piston W. Harmony. New York: W. W. Norton & Company Inc., ¹1941; ²1948; ³1962; ⁴1978.

Piston W. Orchestration. New York: Norton, 1955.

Piston W. Principles of Harmonic Analysis. Boston: E. C. Schirmer, 1933.

Pollack H. Harvard Composers: Walter Piston and his Students, from Elliott Carter to Frederic Rzewski. Metuchen: Scarecrow Press, 1992.

Pollack H. Walter Piston. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

К. Рагглс

Harrison L. About Carl Ruggles. Section Four of a Book on Ruggles. Yonkers: Oscar Baradinsky, 1946.

Nicholls D. American Experimental Music, 1890–1940. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 89–133.

Ruggles C. Carl Ruggles Papers / Ed. by A. Nesnow. New Haven: Yale University Music Library, 1981.

Ziffirin M. Carl Ruggles: Composer, Painter and Storyteller. Urbana: University of Illinois Press, 1994.

Т. Райли

Aikin J., Rothstein J. Terry Riley: the Composer of In C Explores Indian Sources and Synthesizer Soloing // Keyboard. 1982. № 4. P. 11–17.

Schaefer J. New Sounds. A Listener's Guide to New Music. New York: Harper & Row, 1987.

An Anthology. New York: Jackson Mac Low & La Monte Young, 1963.

Smith G., Smith N. W. American Originals: Interview with 25 Contemporary Composers. London: Faber and Faber, 1994.

С. Райх

Кром А. Е. Творчество Стива Райха 1980–2000-х годов в аспекте религиозной традиции // Наука о музыке: Слово молодых ученых. Вып. 2. Казань: Казанская государственная консерватория, 2006. С. 286–309.

Кром А. Е. Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х — начала 1970-х годов // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 209–219.

Reich S. Writings about Music. Halifax; New York: Universal Editions, 1974.

Schwarz K. R. Steve Reich: Music as a Gradual Process // Perspectives of New Music, 1980–1981. № 19. P. 373–392; 1981–1982. № 20. P. 225–286.

У. Риггер

- Rosenfeld P.* Riegger: a Note // Discoveries of a Music Critic. New York, 1936. P. 344–345.
Spackman S. Wallingford Riegger: Two Essays in Musical Biography. New York: Institute for Studies in American Music, 1982.

Р. Сешнс

- Olmstead A.* Conversations with Roger Sessions. Boston, 1987.
Olmstead A. Roger Session and His Music. Ann Arbor; London: U-MJ Research Press, 1985.
Olmstead A. The Correspondence of Roger Sessions. Boston, 1992.
Sessions R. Reflections on the Music Life in the United States. New York: Merlin Press, 1956.

У. Г. Стилл

- Smith C. P.* William Grant Still: A Study in Contradictions. Berkeley, 1999.
 William Grant Still and the Fusion of Cultures in American Music / Ed. by R. B. Haas. Los Angeles, 1972; / Ed. by J. A. Still, C. A. Headlee and L. M. Headlee-Huffman, 1995.
 William Grant Still: a Bio-Bibliography / Ed. by J. A. Still, M. J. Dabrishus and C. L. Quin. Westport, 1996.

М. Фелдман

- Дубинец Е.* Мортон Фелдман: «Я рисую, но не на гармоническом языке» // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 195–205.
Feldman M. Essays / Ed. by W. Zimmermann. Kerpen: Beginner Press, 1985.
 Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton / Ed. by B. H. Friedman. Boston: Exact Change, 2000.
 Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964-1987 / Ed. by C. Villars. London: Hyphen Press, 2006.
 The Music of Morton Feldman / Ed. by T. DeLio. Westport: Greenwood Press; New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996.

Р. Харрис

- Levy B.* The White Hope of American Music or, How Roy Harris Became Western // American Music. 2001. № 2. P. 131–167.
Slonimsky N. Roy Harris // Musical Quarterly. 1947. № 1. P. 17–37.
Stehman D. Roy Harris: An American Musical Pioneer. Boston: Twayne Publishers, 1984.
Stehman D. Roy Harris: A Bio-Bibliography. Westport: Greenwood Press, 1991.

Л. Харрисон

- A Lou Harrison Reader / Ed. by P. Garland. Santa Fe: Soundings Press, 1987.
Gunden H. Von. The Music of Lou Harrison. Metuchen: Scarecrow Press, 1995.
Miller L. E., Lieberman F. Lou Harrison: Composing a World. New York; Oxford University Press, 1998.

Л. М. Янг

- Young L. M.* Selected Writings. Interview with R. Kostelanetz and H. Friedrich. Munich: Heiner Friedrich Gallery, 1969.

An Anthology. New York: Jackson Mac Low & La Monte Young, 1963.
 Smith G., Smith N. W. American Originals: Interview with 25 Contemporary Composers.
 London: Faber and Faber, 1994.

Музыкальный театр США

- Воинова З. Хэппенинг и его теоретики // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления / Сост. Р. Лейтес и З. Воинова. М., 1975. С. 176–214.
- Кампус Э. О мюзикле. Л.: «Музыка», 1983.
- Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. М.: «Музыка», 1982.
- Переверзева М. Хэппенинги Джона Кейджа // Миф. Музыка. Обряд / Ред.-сост. М. Катунян. М.: «Композитор», 2007. С. 263–284.
- Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе. М., 1989.
- Bordman G. American Musical Theatre: A Chronicle. New York: Oxford University Press, 1992.
- Citron S. The Musical: From the Inside Out. London: Hodder & Stoughton, 1991.
- Dizikes J. Opera in America. A Cultural History. New Heaven: Yale University Press, 1993.
- Elinn D. M. Musical. A Grand Tour: the Rise, Glory, and Fall of an American Institution. New York: Schirmer Books; London: Prentice Hall International, 1997.
- Grant M. The Rise and Fall of the Broadway Musical. Boston: Northeastern University Press, 2004.
- Green S. The World of Musical Comedy: The Story of the American Musical Stage As Told Through the Careers Of. Cranbury: Barnes; London: Yoseloff, 1968.
- Happenings / Ed. by J. Becker and W. Vostell. Hamburg: Rowohlt, 1965.
- Jones J. B. Our Musicals, Ourselves: a Social History of the American Musical Theater. Hanover: Brandeis University Press, 2003.
- Jones T. Making Musicals: An Informal Introduction to the World of Musical Theatre. New York: Limelight Editions, 1998.
- Kaprow A. Assemblage, Environments and Happenings. New York: Harry N. Abrams, 1966.
- Kirk E. K. American Opera. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- Knapp R. The American Musical and the Formation of National Identity. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 2005.
- Kornick R. H. Recent American Opera: a Production Guide. New York: Columbia University Press, 1991.
- Kostelanetz R. The Theatre of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Performances. New York: Dial Press, 1968.
- Laufe A. Broadway Greatest Musicals. New York: Funk & Wagnalls, 1977.
- Pollack H. George Gershwin: His Life and His Work. Berkley; Los Angeles: University of California Press, 2006.
- Singer B. Ever After: The Last Years of Musical Theater and Beyond. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2004.
- Swain J. P. The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey. New York: Oxford University Press, 1990.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акопян Левон Оганесович — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. Стипендиат Программы Фулбрайта (Беркли, 2002–2003).

Изотова Евгения Александровна — преподаватель кафедры современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Комарницкая Ольга Виссарионовна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Стипендиат Программы Фулбрайта (Цинциннати, 1997–1998). Член Американской ассоциации музыковедов.

Максимчук Мария Владимировна — дирижер Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Стажировалась в США (Вашингтон, Боулинг-Спринг, 1999).

Манулкина Ольга Борисовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Член правления Союза композиторов Петербурга. Член экспертного совета Фонда культуры и искусства Институт Про Арте. Стипендиат Программы Фулбрайта (Нью-Йорк, 2002).

Переверзева Марина Викторовна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник Научно-учебного центра музыкально-компьютерных технологий Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, лауреат II Всероссийского конкурса «Наука о музыке: слово молодых ученых» (Казань, 2006).

Сигида Светлана Юрьевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Член нескольких общественных организаций. Стипендиат фондов Сороса (1989), Эпштейн (1999), Программы Фулбрайта (1999–2000), Рокфеллера (2002). Проходила стажировку в Библиотеке Конгресса США (1996, 1998, 2002, 2005, 2006, 2007).

Тушинцева Ирина Александровна — аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс проф. С. Ю. Сигиды). Стипендиат Программы Фулбрайта (Чикаго, Эванстоун, 2006–2007).

Ухов Дмитрий Петрович — кандидат филологических наук, музыкальный критик, журналист, музыкальный обозреватель «Радио России» и службы «Радио Культура». Председатель Московской Ассоциации джазовых журналистов.

Ханина Лилия Борисовна — соискатель кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (класс проф. С. Ю. Сигиды), музыкальный директор Академии балетного искусства (Норуолк, штат Коннектикут).

Цареградская Татьяна Владимировна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой современных проблем музыкальной педагогики, образования и культуры Российской академии музыки имени Гнесиных.

Учебное пособие

Музыкальная культура США XX века

Редакционная коллегия:

М. В. Переверзева (отв. ред.)

М. А. Сапонов

С. Ю. Сигида

Редактор:

Е. М. Шабшаевич

Компьютерная верстка:

М. В. Переверзева

Подписано в печать 28.12.2007
Гарнитура Georgia. Формат 70х90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Печ. л. 30. Заказ № 1092
Тираж 500 экз.

Научно-издательский центр
«Московская консерватория»
125009, г. Москва, Б. Никитская ул., д. 13
Телефон/факс (495) 629-95-36

Отпечатано в филиале ФГУП
Издательство «Известия» Управления
делами Президента Российской
Федерации — Спецпроизводство
109012, г. Москва, Никольский пер., д. 6
Телефон 628-93-86

510