

Ключевые слова

США, новый романтизм, третье направление, uptown, downtown, Дэвид Дель Тредици, Лукас Фосс, Гантер Шуллер, Уильям Болком, маверики, Конлон Нэнкэрроу, Гарри Парч, Лу Харрисон, Джон Кейдж, Эрл Браун, Мортон Фелдман.

Акопян Л. О.

Case Study: США (часть 2)

Настоящий текст — отрывок будущей большой работы под условным названием «Третья четверть века: расцвет и увядание новой музыки». Работа мыслится как широкая панорама музыки и музыкальной жизни третьей четверти XX века — эпохи, в высшей степени насыщенной событиями и до некоторой степени итоговой для музыки западной цивилизации. Одна из ее частей будет построена как ряд *исс уледовательских* очерков (case studies), посвященных музыке, музыкальной жизни и культурной политике стран, наиболее «продуктивных» в музыкальном отношении. В настоящем номере публикуется вторая половина раздела о США (первая половина вышла в № 28 нашего журнала). В ней рассматривается часть обширного спектра тенденций и течений, определивших облик американской музыки рассматриваемого периода: «новый романтизм», «третье направление», творчество композиторов-маргиналов («мавериков») и представителей круга Джона Кейджа. Творческие достижения самых значительных композиторов рассматриваются и характеризуются в контексте современных им социально-культурных реалий. Текст снабжен нотными иллюстрациями и ссылками на аудио- и видеозаписи.

Key Words

USA, new romanticism, third stream, uptown, downtown, David Del Tredici, Lukas Foss, Gunther Schuller, William Bolcom, maverics, Harry Partch, Conlon Nancarrow, Lou Harrison, John Cage, Mordon Feldman.

Levon Hakobian

Case Study: USA (part 2)

The present text is an excerpt from the work in progress, provisionally entitled *The Third Quarter of the Century: The Flowering and Fading of the New Music*. The general idea is to draw a large-scale panorama of music and musical life of the third quarter of the 20th century – a period that can be defined as the ‘axis time’ in the recent history of Western art music. One of the parts of the future monograph will be structured as a collection of case studies dealing with aspects of music, musical life and cultural politics in the countries that were especially productive in terms of art music. This issue contains the second half of the chapter on the USA, which is dedicated to one part of the wide spectrum of tendencies and currents that determined the image of American music in the period under study: ‘new romanticism’, ‘third stream’, the work of outsider composers (‘mavericks’) and the representatives of John Cage’s circle. The achievements of the most important composers of the period are examined and characterized in the context of contemporary social and cultural realities. The text contains music examples and links to audio and video recordings.

«Новый романтизм» и «третье направление»

В авторитетной монографии об американской музыке XX века Рокберг и Крам значатся представителями «нового романтизма»¹. Романтизм новой формации, в отличие от запоздалого старомодного романтизма Барбера, Менотти или Рорема, нов постольку, поскольку вырос на почве, так сказать, удобренной элементами авангарда, которые вполне могут порой выдвигаться на первый план, заслоняя собой романтическое начало, подразумевающее такие «винтажные» качества, как открытый лиризм, сантименты, патетика, в сочетании с терпимым отношением к эклектизму и китчу.

Профессор композиции Йельского университета Джейкоб Друкман² (1928–1996), будучи композитором-резидентом Нью-Йоркского ФО, организовал в 1982 году серию концертов новой музыки под девизом «После 1968-го: новый романтизм?»³ и, таким образом, обозначил условную точку отсчета для нового романтизма в американской музыке. Выбор именно 1968 года несколько произволен — вместо него можно было бы указать на середину шестидесятых в целом. Так или иначе, именно в те годы высокоинтеллектуальная часть композиторского сообщества Восточного побережья, «воспитанная в духе религиозного преклонения перед диссонантной, сложной, модернистской и двенадцатитоновой музыкой, внезапно отвергла диссонантность, сложность, модернизм, додекафонную технику и любые сочетания этих понятий» и, таким образом, совершила «массовое отступничество» от того, во что верила еще вчера⁴. Единодушие американской композиторской элиты не следует преувеличивать, но она, конечно, не могла остаться в стороне от

1 Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997. P. 218ff.

2 Druckman. Вариант «Друкман» некорректен.

3 Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. P. 220–221.

4 Ibid. P. 220.



Илл. 1. Джейкоб Дракман

тенденции, охватившей значительную часть композиторских элит по всему западному миру.

Дракмана, пожалуй, нельзя назвать «отступником» от модернизма/авангарда и «новым романтиком» в собственном смысле. Постоянной принадлежностью его композиторского арсенала стало по меньшей мере одно вполне модернистское «ноу-хау», которое он сам назвал аналоговой нотацией: фиксация временных отношений условными длительностями, допускающая неполную координацию партий в многоголосной фактуре (ближайшая параллель — запись фактуры *ad libitum* у Витольда Лютославского). До начала 1970-х Дракман активно работал в области электронной музыки; одним из его значительных достижений явился экспрессивный, вполне «модернистский» двадцатиминутный монолог для женского голоса (сильного и гибкого драматического сопрано), двух перкуссионистов и электроники с юнгианским (возможно, намекающим на некую глубинно-психологическую подоплеку) заглавием *Animus II* (1968). Среди других его произведений того же периода — додекафонный Второй струнный квартет (1966) и пьеса для контрабаса *Valentine* (1969) — своего рода этюд на расширенную технику игры на этом инструменте, а также на певческие и актерские способности исполнителя.

С «новым романтизмом» в большей степени ассоциируется двадцатиминутная оркестровая поэма «Окна» (1972): многоцветный, несколько хаотически устроенный модернистский фасад, на котором время от времени приоткрываются окна в мир иных звучаний, окрашенных в туманные ностальгические тона. Своеобразна «Ламия» (в античной мифологии — чудовище-кровопийца в женском облике) для сопрано и оркестра (1974–75). В этой двадцатиминутной четырехчастной кантате композитор воздал должное занимавшему его образу Медеи и, шире, образу колдуньи, ворожеи, ведьмы. Тексты — на латыни, французском, малайском, итальянском и немецком — взяты из фольклорных заклинаний, из «Метаморфоз» Овидия (где речь идет о Мееде), из оперы Франческо Кавалли «Ясон» (ария-заклинание Медеи, слова и музыка) и из «Тристана и Изольды» (заклинание Изольды, но без цитирования музыки Вагнера). Музыкальное письмо «подстраивается» под интонации разных языков, но за исключением введенного в четвертую часть фрагмента из Кавалли выдержано в едином, условно говоря, неоекспрессионистском стиле, с эффектной сольной партией и многокрасочным оркестровым сопровождением. С точки зрения «продвинутой» языка «Ламия» все еще тяготеет к модернистской части спектра, но со временем, насколько можно судить по доступным работам этого не слишком плодовитого композитора, стилизация и прямое цитирование музыки прошлого стали играть в его творчестве более заметную роль; так, в «Призме» для оркестра (1980) цитируется музыка из посвященных Медее опер Марка-Антуана Шарпантье, Кавалли и Луиджи Керубини. Проект оперы «Медея» самого Дракмана (по заказу Метрополитен-опера) остался неосуществленным.

MP3 <https://yandex.ru/video/preview/281059594648979125>
Дракман — «Окна». Orchestra of the 20th Century,
дирижер Артур Уайсберг

*

В перечнях американских «отступников» и «новых романтиков» непременно присутствует Дэвид Дель Тредичи (1937–)⁵, в чьем

⁵ См., например: *Gann K. American Music in the Twentieth Century. P. 221; Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5: Music in the Late Twentieth Century. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 2005. P. 438; Дубинец Е. Made in the USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. С. 24, 42; Ross A. The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007. P. 490.*

творчестве также есть любимый сквозной сюжет — книги Льюиса Кэрролла об Алисе. Дель Тредичи завершал свое композиторское образование в Принстоне, где одним из его педагогов был Сешнз, и начинал свою композиторскую деятельность как приверженец изощренных производных серийной техники. До своего «отступничества»⁶ Дель Тредичи написал несколько произведений на тексты Джеймса Джойса; его самая известная работа этого периода — *Syzygy* (греч. «сопряжение», в юнгианских представлениях — соединение противоположностей) для сопрано и камерного оркестра с obbligатной валторной на стихотворения «Дитя явилось» и «Ноктюрн» (1966). Своим заглавием этот насыщенный событиями масштабный диптих, продолжительностью около 25 (5+20) минут (при том, что оба стихотворения коротки), не в последнюю очередь обязан широкому и часто весьма хитроумному использованию разного рода палиндромных соотношений⁷.

MP3

<https://www.youtube.com/watch?v=QQd-zxr7EGQ&t=236s>
Дель Тредичи — Syzygy. Филлис Брин-Джалсон (сопрано), Festival Chamber Ensemble, дирижер Ричард Дафалло

Немного времени спустя Дель Тредичи открыл для себя дилогию об Алисе, после чего прежняя манера утратила для него актуальность. Для воплощения стихов и прозы Кэрролла, вдохновивших композитора на целую серию разнообразных по составу и масштабу партитур, композитору понадобились совсем иные средства; манипулирование двенадцатитоновыми рядами не полностью исчезло из его обихода, поскольку продолжало иногда использоваться в иллюстративных целях, но на первый план, в соответствии с содержанием сказок Кэрролла, вышли всевозможные юмористические инструментальные и вокальные трюки, пародийные, нарочито неуместные перепевы известных произведений и шаблонных жанровых оборотов, а также мягкий, слегка инфантильный лиризм. Первым звеном «кэрроллианы» Дель Тредичи стал получасовой опус с каламбурным заглавием *Pop-Pourri* для сопрано, рок-группы, хора и оркестра (1-я редакция

⁶ О том, как и почему оно произошло, композитор охотно рассказывал в своих интервью. См., например: *Moravec P. An interview with David Del Tredici // Contemporary Music Review. 6 (1992) 2. P. 11–22; Dolan J.D. [An Interview with] David Del Tredici // BOMB. No. 60 (Summer 1997). P. 42–45.*

⁷ См. сжатый разбор партитуры, выполненный будущим известным композитором и дирижером: *Knussen O. David Del Tredici and 'Syzygy' // Tempo. No. 118 (1976). P. 8–15.* О *Syzygy* см. также: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 438–442.*

1968); сквозным лейтмотивом этой веселой мешанины популярных, «серьезных» и «модернистских» идиом выступает нарочито посторонний по отношению к ней мотив хорала 'Es ist genug' из 60-й кантаты Баха, некогда процитированный в Скрипичном концерте Берга.

Общее число произведений Дель Тредичи по Кэрроллу не поддается учету, так как некоторые из них существуют в разных редакциях и могут исполняться как сами по себе, так и в составе более крупных вещей. В перечне его сочинений, созданных до середины 1970-х, помимо *Pop-Pourri* фигурируют пятичастная «Симфония Алиса» (*An Alice Symphony*) для сопрано, двух саксофонов, банджо, мандолины, аккордеона и оркестра (1-я редакция 1969), «Приключения под землей» для того же состава (1-я редакция 1971), «Винтажная Алиса» для тех же солистов, но с камерным оркестром (1972) и «Заключительная Алиса» (*Final Alice*) для тех же солистов, но с очень большим оркестром (1975). Последняя, вопреки своему заглавию, не стала завершением цикла; за ней последовало еще несколько партитур, большей частью с участием сопрано, но также и чисто инструментальных. Всем им в той или иной степени присущи свойства попури, то есть «окрошки» из разнородных элементов; при этом исполнительница партии сопрано непременно должна обладать всеми данными оперной певицы с разносторонней техникой, а оркестровая ткань разработана в традициях роскошного позднеромантического симфонизма.

Показательна снискавшая в свое время немалый успех «Заключительная Алиса» — огромная одночастная вокальная симфония (ее несколько сокращенная для записи на пластинку версия⁸ длится час), большей частью на слова финальной сцены судилища из «Алисы в стране чудес». Вся музыка, рисующая перипетии этой, по существу, не очень смешной сцены, выведена из простой мелодии, которая вполне могла бы быть сочинена каким-нибудь музыкантом-дилетантом, современником Кэрролла⁹ — нотный пример 1; материал почти всей «симфонии» составляют ее навязчивые повторения во всевозможных вариантах, в том числе обращенных, фрагментированных и деформированных вследствие драматических осложнений

⁸ О внесенных сокращениях см.: *Wright R. David del Tredici: Final Alice. Barbara Hendricks (soprano), Chicago SO c. Sir Georg Solti. Decca SXDL 7516 // Tempo, New Series. No. 139 (Dec. 1981). P. 54.* Заметим, что партитура была написана по престижному заказу к двухсотлетию Соединенных Штатов и удостоилась «гламурной» премьеры с участием Барбары Хендрикс и Чикагского СО под управлением Георга Шолти (они же записали ее на пластинку).

⁹ Р. Тарускин называет ее «по-викториански уютной»: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 443.*



Илл. 2. Дэвид Дель
Тредичи

и столкновений. Лишь в коде, на текст финального акростиха из «Алисы в Зазеркалье», она уступает место новой мелодии, столь же простой и навязчивой, в характере колыбельной — нотный пример 2. Почти обескураживающая ограниченность тематизма «Заключительной Алисы» во многом искупается незаурядной способностью обеих тем надолго «застревать в голове». В самом конце композитор позволяет себе забавный эгоцентрический штрих: певица по-итальянски, *diminuendo e ritardando*, считает от одного до тринадцати (*tredici* — «подпись» автора).



Пример 1. Дель Тредичи — «Заключительная Алиса»



Пример 2. Дель Тредичи — «Заключительная Алиса»

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=sQg3SqIA0Zs>
Дель Тредичи — «Заключительная Алиса», финал. Барбара Хендрикс, Чикагский СО, дирижер Георг Шолти

Для Дель Тредичи как автора «Алисы» заимствования из популярного (вернакулярного, не академического) репертуара были не более чем штрихами в пестрой картине фанастического мира; для творческой практики других упомянутых выше «новых романтиков» — и, тем более, «модернистов» — этот репертуар в те же годы почти или совсем ничего не значил. Между тем богатейшее наследие американской популярной (lowbrow) музыки разных эпох и стилей служило источником особого рода «нового романтизма» для многих их современников с серьезнейшей академической выучкой, в том числе имеющих в своем активе партитуры более или менее «продвинутого» рода. Если в Европе 1950–70-х контаминация серьезной музыки элементами развлекательного репертуара могла восприниматься как нешуточное нарушение композиторского этикета, принятого в академическом и, тем более, в авангардном сообществе¹⁰, то с точки зрения инклюзивного по своей природе американского менталитета такой, в сущности, вполне романтический подход, будучи чуть более рафинированным продолжением популизма 1930–40-х годов, не представлял собой ничего экстраординарного. В американской музыке третьей четверти столетия выдающуюся роль сыграли универсальные мастера, чувствовавшие себя одинаково уверенно в high-, middle- и lowbrow стилях и как композиторы, и как исполнители, и тем самым способствовавшие формированию более широкой аудитории для серьезной музыки.

Первым, самым известным и влиятельным из них был Леонард Бернстайн, в чьей «Мессе» 1971 года (см. первую часть настоящего очерка в № 28 нашего журнала ИМТИ) идея симбиоза стилей воплотилась, можно сказать, в гиперболизированной форме. Но в арсенале Бернстайна-композитора не было атональности и серийной техники (а Бернстайн-дирижер сторонился нововенской классики). До некоторой степени родственная фигура — уроженец Берлина Андре Превен¹¹ (1929–2019): блестящий дирижер (в США он возглавлял, в частности, симфонические оркестры Хьюстона, Питтсбурга и Лос-Анджелеса, в Великобритании — Лондонский симфонический и Королевский филармонический) и пианист-ансамблист, а также незаурядный джазмен, композитор и аранжировщик музыки для кино и, плюс ко всему, автор серьезных партитур ярко выраженного романтического направления, выполненных языком, почти лишенным примет второй половины XX века. Важная страница

¹⁰ Показательна реакция значительной части этого сообщества на полистилистические опыты Б.А. Циммермана, а затем и Шнитке.

¹¹ Previn, встречается версия Превин; при рождении — Андреас Людвиг Привин (Priwin).

композиторской биографии Превена — сотрудничество с английским драматургом Томом Стоппардом в «пьесе для актеров и оркестра» «До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси»¹² на тему о преследовании советских инакомыслящих (1977), где симфоническая музыка Превена вписана в структуру драмы в качестве ее неотъемлемого компонента. Самые известные из более поздних композиторских достижений Превена — опера «Трамвай “Желание”» по классической драме Теннесси Уильямса (1998, Сан-Франциско) и скрипичный концерт «Анне-Софи», посвященный А.-С. Муттер (2001).

MP3 https://www.youtube.com/watch?v=s7XvNu73_LE&t=1s

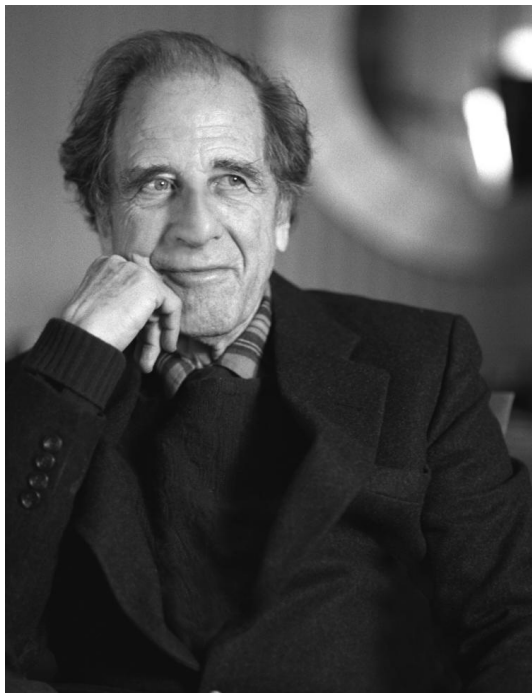
Превен — Скрипичный концерт «Анне-Софи». Анне-Софи Муттер, Бостонский СО, Андре Превен

*

Более своеобразным и разносторонним композитором и столь же незаурядным исполнителем был другой иммигрант из нацистской Германии, Лукас Фосс¹³ (1922–2009). Значительная часть ранней музыки Фосса (два фортепианных концерта, 1944 и 1949, «Песнь песней» для сопрано и оркестра, 1946, и др.) отмечена влиянием Хиндемита, у которого он учился в Йельском университете (а в 1944 году солировал в премьеру его «Четырех темпераментов» для фортепиано и струнных). В 1953 году тридцатилетний Фосс стал преемником Шёнберга в качестве профессора Калифорнийского университета (Лос-Анджелес) и оставался на этом посту около десяти лет. За это время он развернул активную деятельность по пропаганде новой музыки; его «марафонские концерты» с Лос-Анджелесским ФО, посвященные творчеству того или иного современного композитора или группы композиторов, представляющих определенный регион, устраивались в амфитеатре «Голливудская чаша» на 17500 мест. Как композитор он стал активно экспериментировать в новейших техниках, трактуя их весьма свободно и не без юмора. В 1957 году он основал в своем университете группу коллективной импровизации и в процессе работы с ней сформировал концепцию, противопоставленную алеаторике в привычном понимании. Согласно Фоссу, сочиненный материал и импровизация должны сопоставляться, а не

¹² Стоппард Т. До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси / Перевод О. Варшавер // Иностранная литература. 2012. № 12. С. 137–163. Оригинальное название — *Every Good Boy Deserves Favour* (фраза, помогающая запомнить расположение нот на нотном стане).

¹³ При рождении Фукс (Fuchs).



Илл. 3. Лукас Фосс

смешиваться, так как между импровизацией и композицией пролегал отчетливая грань: эти два типа музыки соотносятся как набросок и завершенное произведение искусства¹⁴. Нотация импровизируемой музыки также выглядит как набросок: общая идея (фактура, тип развития) фиксируется на бумаге в виде инструкций исполнителям, символов, буквенных и цифровых обозначений и лишь с эпизодическими указаниями (или вовсе без указания) точной звуковысотности и длительности. Такой тип записи Фосс сравнивает с генерал-басом, исключая из нотации все несущественное¹⁵; по его убеждению, подобная система условных знаков предоставляет исполнителям ровно столько свободы, сколько необходимо, чтобы «набросок», не утратив живости и непосредственности, не переродился в демонстрацию индивидуального или коллективного своеволия (опыты

¹⁴ Foss L. *Improvisation versus Composition* // *The Musical Times*. Vol. 103. No. 1436 (October 1962). P. 684.

¹⁵ Foss L. *The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue* // *Perspectives of New Music*. Vol. 1. No. 2 (Spring 1963). P. 48. Другая возможная (хотя и отдаленная) параллель – средневековая невменная нотация.

Картера с «метрической модуляцией» и «Группы» Штокхаузена Фосс критикует за то, что для достижения результата, порой звучащего как алеаторика, они используют слишком детализированную нотацию, неизбежно сковывающую исполнителей¹⁶, тогда как собственно алеаторический подход не удовлетворяет его своей чрезмерной простотой, наивностью и безразличием к результату¹⁷).

По своим исходным принципам такая установка родственна некоторым классическим формам джаза, предполагающим отграничение сольных или групповых импровизаций от сложенной игры ансамбля (биг-бэнда). На ней основана одна из самых известных партитур Фосса — «Временной цикл» (*Time Cycle*) для сопрано и оркестра на четыре текста, трактующие, обобщенно говоря, о времени и вечности: стихи У.Х. Одена и А.Э. Хаусмана, отрывок из дневника Кафки и поэтический фрагмент из «Заратустры» Ницше ('O Mensch! Gib Acht!' — «О человек, внимли!»), некогда использованный Малером в Третьей симфонии. В исходной версии цикла (около 30'), впервые исполненной осенью 1960 года под управлением Бернштейна, между вокально-оркестровыми частями помещены интерлюдии для ансамбля групповой импровизации, состоящего из фортепиано, кларнета, виолончели и ударных. Музыкальная идиоматика основных («сочиненных») частей варьируется с каждым очередным словесным текстом: от импульсивной нестройной серийности (Оден), через расширенную модальность с преобладанием гексатоники (Хаусман) и «свободно-атональный», с элементами додекафонии, нововенский экспрессионизм (Кафка) — к сдержанно-торжественной пантональности заключительного катарсиса (Ницше). Общей мотивной идеей для всех частей выступает тиканье или бой часов. В импровизируемых интерлюдиях, насколько можно судить по выпущенной под лейблом Columbia премьерной записи (где партию фортепиано исполняет автор), поощряются демонстрации экстравертной сольной и ансамблевой виртуозности и допускаются аллюзии на джазовый синг. Партитура может исполняться и без интерлюдий.

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=1ZiGRKuBwq0&t=2s>
Фосс — «Временной цикл», версия для сопрано и четырех инструменталистов. Грейс Линн-Мартин (сопрано), Лукас Фосс (фортепиано/челеста), Ричард Дафалло (кларнет), Чарлз Де Ланси (ударные), Хоуард Колл (виолончель)

¹⁶ Ibid. P. 50.

¹⁷ Foss L. *Improvisation versus Composition*. P. 685.

Для того же смешанного квартета с участием автора в качестве пианиста предназначен цикл из четырех *Echoi* («Эхо» во множественном числе) (1961–63). Каждая очередная пьеса цикла длиннее предшествующей (от ~4 до ~12 минут). Переходы между контролируемой импровизацией и полностью сочиненным материалом более или менее завуалированы благодаря сравнительно однородной расширенно-серийно идиоме; импровизационность (здесь — без отсылок к джазу) в большей степени дает о себе знать в нечетных частях, композиционная упорядоченность — в четных¹⁸. Под вынесенными в заглавие «эхо», по-видимому, подразумеваются многочисленные переключки между участниками ансамбля, каждый из которых по ходу исполнительского действия должен внимательно слушать коллег и точно реагировать на поданные ими реплики. В адекватной интерпретации цикл может произвести впечатление эффектно театрализованной «симфонии» со слегка хаотичным вступлением, подвижной второй и более «расслабленной» третьей частью и большим финалом, где развертывание, управляемое пианистом, происходит по надежному принципу постепенного *accelerando-crescendo* с генеральной кульминацией и сжатой кодой.

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=yKo3n5EPIEo&t=2s>

Фосс — Echoi для четырех инструменталистов. Чарлз Вуоринен (фортепиано), Артур Блум (кларнет), Раймон Дерош (ударные), Роберт Мартин (виолончель)

В 1963 году Фосс оставил Калифорнийский университет, чтобы возглавить ФО города Буффало (штат Нью-Йорк); впоследствии он работал главным дирижером Бруклинского ФО (1971–88) и симфонического оркестра Милуоки (штат Висконсин) (1981–86). На этих постах он также проявил себя как неутомимый пропагандист современной музыки, продолжая давать концерты с необычными программами и выступать с лекциями, устраивая фестивали, публичные встречи и дискуссии с композиторами и т.п. Самое известное из его собственных композиторских достижений этого периода — оркестровый триптих «Барочные вариации» (1967), где темы Генделя (*Larghetto E-dur*), Скарлатти (Соната *E-dur*) и Баха (Прелюдия из Партиты *E-dur* для скрипки соло) подвергаются экстравагантным метаморфозам. Наиболее радикальна третья часть, озаглавленная

¹⁸ Композиционные планы частей описаны автором в статье: Foss L. *Work-Notes for Echoi // Perspectives of New Music*. Vol. 3. No. 1 (Autumn – Winter 1964). P. 54–61.

Phorion («Краденое добро»): начало баховской Прелюдии воспроизводится точно по тексту, но очень скоро Бах дезинтегрируется и перерождается в частично контролируемую дирижером групповую импровизацию на обрывки баховских тем. Сюрреалистический юмор «Барочных вариаций» рассчитан на широкое и быстрое, но, скорее всего, не долговременное воздействие; впрочем, в их «пост-неоклассицизме» можно усмотреть и нечто более серьезное — например, рефлексию на тему о невозможности аутентичного воссоздания духа и буквы музыки прошлого и ностальгию по подлинным ценностям, предстающим современному человеку исключительно в кривом зеркале.

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=3cuU04ZNNc0&t=2s>
Фосс — «Барочные вариации» для оркестра. ФО Буффало, дирижер Лукас Фосс

Бах присутствует и в посвященном Мстиславу Ростроповичу четырехчастном Концерте для виолончели и оркестра (1967); оригинальное название *Concert* (вместо более употребительного в заглавиях *Concerto*) указывает скорее на мероприятие и ритуал, чем на жанр¹⁹. В первых трех частях, выполненных в весьма «продвинутой» манере — с микрохроматикой, сонористическими эффектами и групповой импровизацией, — исподволь, вначале долгой педалью на тоне *c* (с четвертитоновыми сдвигами), далее отдельными интонациями и обрывками мотивов, подготавливается открывающая финальную часть Сарабанда из сольной Сюиты *c-moll*. За несколькими мгновениями первозданного звучания баховской темы следует процесс ее, так сказать, экзекуции; пройдя сквозь круги ада, она в самом конце напоминает о себе коротким фрагментом и возвращением к исходному тону *c*. Смысл ритуала и суть общей идеи не составляют загадки; с расцветом полистилистики подобная драматургическая схема стала едва ли не общим местом, но во второй половине шестидесятых она, по-видимому, еще могла казаться сравнительно свежей.

Заметной работой 1970-х стала «Американская кантата» для певцов-солистов, чтецов, хора и оркестра, написанная к двухсотлетию образования США (1976). Пестрому конгломерату текстов, взятых из самых разных источников, от высокой поэзии и философии до газетных статей и туристских путеводителей, соответствует не

¹⁹ Десятилетием раньше к аналогичной «подмене» прибег Кейдж в Концерте (*Concert*) для фортепиано и оркестра.

менее разнородное множество стилистических наклонений: по ходу кантаты слышатся отголоски «американизма» в духе Копленда, сентиментальных баллад, спиричуэлов, кантри, индейского фольклора, джаза, рока. Все это, очевидно, должно отражать инклюзивный дух американской цивилизации, ценности американской истории и ритм современной американской жизни. Вторым (после автора) исполнителем «Американской кантаты» стал Бернштейн, к чьей «Мессе» 1971 года опус Фосса близок по своей направленности. Как и в случае Бернштейна, присущие композитору универсализм и экспансивность оборачиваются здесь своими теньвыми качествами — стилистической неразборчивостью и забвением чувства меры.

В своем позднейшем творчестве Фосс, оставаясь плодовитым, разносторонним, необычайно мастеровитым и часто ироничным эклектиком, развивал главным образом линии «американизма» и «пост-неоклассицизма» («Ренессансный концерт» для флейты и оркестра [1985], Концерт для кларнета и камерного оркестра [1988], «Американские пейзажи» [*American Landscapes*] для гитары и оркестра [1989] и др.) и иногда затрагивал более серьезную ноту (оркестровая «Элегия Анне Франк» для фортепиано и оркестра [1989], позднее включенная в Третью симфонию — «Симфонию скорбей» [*Symphony of Sorrows*, 1991]).

*

В не слишком многочисленном ряду универсальных музыкантов, знающих толк и в высоком стиле, и в вернакуляре, преуспевших на поприще композиции, исполнительства, педагогики и просветительства, виднейшее место занимает Гантер Шуллер²⁰ (1925–2015). Главной специальностью Шуллера-инструменталиста была валторна; в возрасте 17 лет он участвовал в исполнениях «Ленинградской симфонии» Шостаковича под управлением Тосканини (1942), играл в известных американских оркестрах, в том числе в оркестре Метрополитен-опера (1945–59). Параллельно выступал как дирижер (в начале 1950-х провел в Нью-Йорке серию камерных концертов старинной и новейшей музыки) и как джазовый музыкант; играл и записывался с такими знаменитостями, как Диззи Гиллеспи (1917–1993), Майлз Дэвис (1926–1991), Гил Эванс (1912–1988), Орнетт Коулмэн (1930–2015), ансамбль *Modern Jazz Quartet* (основан в 1952 году). С конца 1950-х Шуллер-исполнитель сосредоточился на дирижировании и в течение нескольких десятилетий сотрудничал

²⁰ Gunther Schuller. Варианты «Гюнтер» и «Шаллер» некорректны.

с оркестрами Америки и Европы, регулярно включая в свои программы новую и необычную музыку. Под управлением Шуллера были впервые исполнены некоторые опусы Картера, Бэббитта, Фелдмана и других «трудных» композиторов.

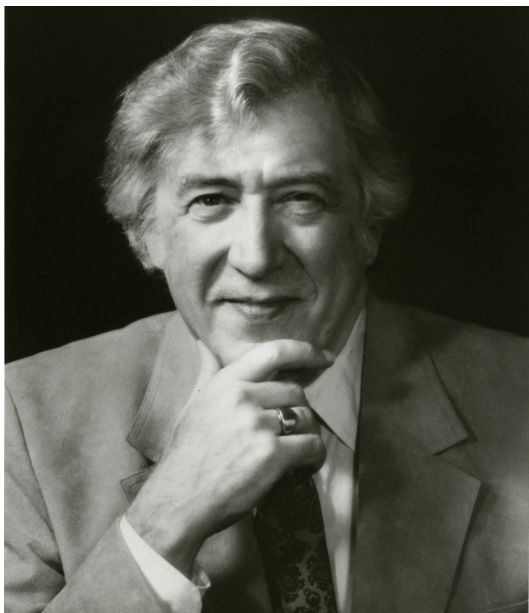
Специального композиторского образования Шуллер не получил. Он начал сочинять в отрочестве; его первая серьезная композиторская работа, Концерт для валторны с оркестром (1942–44), донныне сохраняется в репертуаре. Индивидуальность Шуллера-композитора складывалась под самыми разнообразными влияниями, от позднего Скрябина, Дебюсси и Равеля, Шёнберга, Берга и Стравинского до джаза. Ранние додекафонные работы Шуллера открыли ему дорогу в Дармштадт, где он несколько раз побывал в течение 1950-х; под воздействием царившей там нездоровой, по его мнению, атмосферы²¹ он утратил интерес к авангардной ортодоксии, хотя и сохранил додекафонию в своем арсенале.

В основе заметной части позднейшего творчества Шуллера лежит концепция «третьего направления». Данный термин (англ. *third stream*) был введен им в конце 1950х для обозначения тенденции к взаимному сближению западной академической музыки и джаза²². В своих выступлениях Шуллер особо подчеркивал, что третье направление — это не просто джаз, помещенный в академический антураж, или академическая музыка с джазовым «акцентом», а органический и равноправный синтез западной композиторской и джазовой традиций, полученный в результате их так сказать, перекрестного оплодотворения: в рамках третьего направления джазовый сунг и импровизация сосуществуют с развитым контрапунктом и сложным диссонантным гармоническим языком²³. При более широком толковании третье направление может пониматься как конвергенция западной композиторской музыки и любой музыки «неакадемического» происхождения. По Шуллеру, оно предвосхищается в лучших сочинениях Бартока, где фольклорные элементы интегрированы в контекст его собственного языка, отмеченного влиянием Дебюсси

21 Свои дармштадтские впечатления он увлекательно описал в автобиографической книге: *Schuller G. A Life in Pursuit of Music and Beauty*. Rochester: University of Rochester Press, 2011. P. 513–521.

22 Впервые о третьем направлении Шуллер высказался в одной из лекций 1957 года, см.: *ibid.* P. 437, 492–493. Его первая журнальная публикация на данную тему появилась в 1961-м; воспроизведена в: *Schuller G. Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Oxford etc.: Oxford University Press, 1986. P. 114–118. Много позднее термин «третье направление» был подхвачен Родионом Щедриным без ссылки на авторство Шуллера: *Щедрин Р. Опера в драматическом театре // Юность*. 1982. № 2. С. 87.

23 См. текст 1981 года, воспроизведенный в: *Schuller G. Musings*. P. 119–120.



Илл. 4. Гантер Шуллер

и Штрауса²⁴, а также в некоторых опусах Стравинского, Мийо, Равеля и ряда других европейских и американских композиторов²⁵. К третьему направлению тяготели и некоторые выдающиеся джазовые музыканты, от Дюка Эллингтона (1899–1974) с его масштабными «скоитами» до пионера «свободного джаза» (free jazz) Орнетта Коулмэна и ансамбля Modern Jazz Quartet²⁶.

К классике третьего направления относится двадцатиминутный оркестровый цикл «Семь этюдов на темы Пауля Клее» (1959) — самый известный опус Шуллера-композитора и одна из многих партитур, вдохновленных творчеством музыкальнейшего из художников XX века²⁷. Части цикла, по принципу «Картинок с выставки», решены как своего рода музыкальные эквиваленты (они же экфрасисы²⁸) работ

²⁴ Ibid. P. 118.

²⁵ Ibid. P. 123–124.

²⁶ Идея третьего направления родилась в процессе сотрудничества Шуллера с пианистом этого ансамбля Джоном Льюисом (1920–2001): [Schuller G. A Life in Pursuit of Music and Beauty. P. 437; Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 336–337.

²⁷ О различных музыкальных воплощениях живописи и графики Клее см.: Купровская-Денисова Е. Прикасаюсь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века. М.: Музиздат, 2011.

²⁸ Под экфрасисом, в общем виде, имеется в виду «перефразировка»

Клее. Заглавия «картинок» — «Старинные гармонии», «Абстрактное трио», «Синий чертик», «Чирикающая машинка», «Арабская деревня», «Жуткое мгновение» и «Пастораль» — сами по себе достаточно много сообщают о характере и стиле их музыкального воплощения. Мрачную мистическую атмосферу «Старинных гармоний» определяют протяженные созвучия, надстраиваемые над глубокими басами, и внезапно вырастающий на их фоне короткий экспрессивный мотив; «Абстрактное трио» складывается из сжатых импульсивных жестов в духе преддодекафонного Шёнберга или Веберна и инструментовано для меняющихся по составу терцетов (преимущественно духовых); о принадлежности цикла к третьему направлению возвещает «Синий чертик» ('Little Blue Devil', что можно перевести также как «Блюзовый чертик»), где Modern Jazz Quartet (фортепиано, вибрафон, бас и ударные) свингует в равноправном контрапункте с оркестром; основной материал «Чирикающей машинки» составляют быстрые переключки высокого дерева; идея третьего направления получает развитие в «Арабской деревне», где протагонистами выступают флейта и гобой (европеизированные варианты этнических инструментов най и сурнай), а тематический материал составляют заунывная ориентальная монодия (сравнительно простая у флейты, украшенная мелизмами у гобоя) и продолжающий ее танцевальный мотив гобоя на фоне бурдона и выстукивающего ритм барабана; экспрессионистское «Жуткое мгновение» сменяется идиллической «Пасторалью», где духовые, во главе с кларнетом, обмениваются короткими репликами на фоне монотонно-убаюкивающего струнного остинато. Колоритная партия «Семи этюдов» — лучший аргумент в пользу того, что «квинтэссенциально американская»²⁹ эклектика третьего направления вовсе не синонимична поверхностному, рассчитанному на легкий эффект, будто бы демократичному смешению нарочито разнородных компонентов.

MP <https://www.youtube.com/watch?v=HHPcidtx8Fg&t=17s>
Шуллер — «Семь этюдов на темы Пауля Клее» для оркестра.
ФО Ганноверского радио, дирижер Гантер Шуллер

произведения искусства средствами другого искусства. В качестве образца музыкально-живописного экфрасиса «Семь этюдов» Шуллера разбираются в труде, посвященном явлению экфрасиса в музыке: *Bruhn S. Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000.

²⁹ Schuller G. Musings. P. 120.

Среди других значительных опытов Шуллера в русле третьего направления — одноактный балет «Варианты» для джаз-квартета и симфонического оркестра (в 1961 году он был поставлен в Нью-Йорке хореографии Джорджа Баланчина) и опера «Наказание» (англ. *The Visitation*, нем. *Heimsuchung*) по мотивам романа Кафки «Процесс», переосмысленного в антирасистском духе (1966, Гамбургская опера). Есть у него и чисто джазовые пьесы, достаточно «продвинутые» с точки зрения гармонии (показательный случай — *Jumpin' in the Future*, 1948). Но в композиторском наследии Шуллера преобладает музыка, всецело принадлежащая «первому» (академическому) направлению; вернакулярно-жанровый элемент если и присутствует в ней, то скорее в виде реминисценций или аллюзий, не составляя самостоятельной линии или обособленного пласта, как в образцах третьего направления. В некоторых партитурах композитор предстает наследником нововенского экспрессионизма (оркестровая поэма *Spectra* [одновременно и «Спектры», и «Призраки»], 1958, трехчастный Второй струнный квартет, 1965, цикл из пяти «Афоризмов» для флейты и струнного трио, 1967), в иных тяготеет скорее к пейзажно-живописному импрессионизму (оркестровый цикл «Четыре звуковых пейзажа» [*Four Soundscapes*], 1975). Исключительным богатством инструментальных красок, виртуозностью письма для отдельных партий и для различных ансамблевых сочетаний, разнообразием и изобретательностью композиционных решений отличаются три концерта для оркестра, созданные Шуллером по заказу всемирно известных коллективов — Чикагского СО (концерт № 1 *Gala Music*, в четырех частях, 1966), Национального СО в Вашингтоне (Второй концерт, в трех частях, 1976) и, уже в следующем десятилетии, Берлинского ФО («Игра красок» [*Farbenspiel*], в трех частях, 1985). Многочисленные концерты и концертные пьесы Шуллера для всевозможных оркестровых инструментов (вплоть до контрафагота) и инструментальных групп с оркестром достаточно сложны по музыкальному языку, при этом весьма удобны и выигрышны для исполнителей и обладают несомненной педагогической ценностью. Кульминационными творениями Шуллера-композитора стали две партитуры, созданные на смерть жены уже в последнем десятилетии XX века: «О воспоминаниях и размышлениях» (*Of Reminiscences and Reflections*, 1993) и «Прошлое — в настоящем» (*The Past is in the Present*, 1994).

MP3

<https://www.youtube.com/watch?v=PQeBGE6TzNs&t=19s>

Шуллер — Концерт для оркестра № 1 *Gala Music*. Чикагский СО, дирижер Гантер Шуллер

Педагогическая карьера Шуллера началась в 1950 году. Он преподавал игру на гитаре в Манхеттенской школе музыки (1950–63), вел международные курсы в Беркшире³⁰ (1963–84), работал в Йельском университете (1964–67), был президентом Новоанглийской консерватории в Бостоне (1967–77). Среди видных учеников Шуллера — американский композитор Барбара Колб (Kolb, 1939–) и британские композиторы Оливер Нассен (Knussen, 1952–2018) и Марк-Энтони Тёрнейдж (Turnage, 1960–). В 1975 году Шуллер основал два музыкальных издательства и фирму по производству пластинок. Вел популярные радиопередачи о новой музыке, устраивал музыкальные фестивали, писал книги. Значительную ценность представляет трактат Шуллера по истории, теории и эстетике дирижирования³¹, содержащий детальные дирижерские анализы партитур Бетховена, Брамса, Р. Штрауса, Равеля, Шумана, Чайковского и критику интерпретаций дирижеров-звезд; в качестве альтернативы Шуллер, с собранным по случаю оркестром из музыкантов самой высокой квалификации, осуществил записи собственных трактовок симфоний Бетховена (№ 5) и Брамса (№ 1). Среди других книг Шуллера — руководство по игре на валторне и фундаментальные исследования по истории джаза. Еще одна важная сфера деятельности Шуллера — аранжировка всевозможной музыки, от песен Освальда фон Волькенштейна (XIV–XV в.), произведений Томаса Таллиса (XVI в.) и Клаудио Монтеверди до рэгтаймов Скотта Джоплина и джазовых композиций (Шуллер одним из первых, еще в 1940-х, стал систематически нотировать услышанные джазовые пьесы).

*

К третьему направлению относится, по существу, значительная часть творчества Уильяма Болкома (1938–). Этот композитор, прошедший школу Мийо (в калифорнийском Окленде и Париже) и Мессиана (в Париже), совершил на рубеже 1950–60-х дрейф от бодрого и скорее неглубокого неоклассицизма (в его Первой симфонии [1957] слышатся отголоски раннего Мийо и его парижских коллег, а также Айвза) до вполне модернистского письма Двенадцати этюдов для

³⁰ Беркшир, штат Массачусетс, — местонахождение комплекса Berkshire (с 1985 года Tanglewood) Music Center, основанного в 1940 дирижером и музыкальным деятелем Сергеем Кусевицким; в летней академии Центра исполнители и композиторы совершенствуются под руководством выдающихся музыкантов из разных стран. До Шуллера академию возглавлял Копленд.

³¹ Schuller G. The Compleat Conductor. Oxford etc.: Oxford University Press, 1997.

фортепиано (1959–64, окончательная редакция 1966), где есть и своеобразный импрессионизм, и бурные квази-хаотические пассажи по всей клавиатуре, и экскурсы в додекафонию и пуантилизм, и кластеры, и игра на струнах роялях; последний этюд, под названием «Апофеоз», посвящен памяти Бартока и в самом конце, возможно, содержит отдаленную аллюзию на одну из его «Нений» («Погребальных песен») из соч. 9а (1909–10).

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=qXhPkuy8dks>
Болком — Этюд № 12 «Апофеоз» для фортепиано. Кристофер Тейлор

Со временем Болком отошел от модернизма в его «моностилистическом» варианте, и ведущей идеей его творчества стало объединение разнообразных тенденций (не исключая эзотерических и «интеллектуальных», вплоть до серийной техники) в «трансцендентный» стиль, отражающий многообразие мира и созвучный плюралистическому менталитету американцев. В этом отношении Болком близок своему старшему коллеге и до некоторой степени ментору Рокбергу³² с его *ars combinatoria*, но в отличие от Рокберга включает в орбиту своего искусства также и американскую популярную музыку разных эпох и стилей. В конце 1960х сольные пианистические выступления Болкома сыграли заметную роль в возрождении интереса широкой публики к жанру рэгтайма, а с середины 1970х он вместе со своей женой, академической и поп-певицей Джоан Моррис (1943–), дал множество концертов с программами из песен американских композиторов XIX — начала XX века и эстрадных песен более позднего времени, в том числе собственного сочинения. Этот репертуар выступает важнейшим источником материала для музыки Болкома «серьезных» жанров, включая его *magnum opus* — масштабный (продолжительностью немногим меньше трех часов) вокальный цикл («музыкальное озарение») для большой группы певцов-солистов, нескольких хоров и симфонического оркестра «Песни невинности и опыта» на 46 стихотворений британского классика, визионера и мистика Уильяма Блейка. Работа над ци-

³² Болком был редактором собрания эссе Рокберга о музыке XX века: *Rochberg G. The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth-Century Music. Revised and Expanded Edition. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.* В своем введении к этому изданию (*ibid.* P. xviii–xix) он выразил солидарность с рокберговской «эстетикой выживания» музыки, оказавшейся под разрушительным давлением модернизма.



Илл. 5. Уильям Болком
и Джоан Моррис

клом заняла четверть века: с 1956-го по 1981-й. Здесь установка на эклектику реализована поистине с трансцендентным размахом: в «Песнях...» сочетаются всевозможные стили от романтизма до модерна и от кантри до рока. Связь между стилем, избранным для отдельных номеров цикла, и содержанием соответствующих стихотворений во многих случаях остается неясной.

*

Перерождение идеи третьего направления и стилистического плюрализма в претенциозный «постмодернистский» китч, наметившееся у Болкома, принимает более развитую форму в музыке его ровесника Джона Корильяно (1938–). Науку композиции Корильяно прошел под руководством Отто Люнинга (1900–1996), известного главным образом своими достижениями в области электронной музыки, и авторитетных педагогов и композиторов-неоромантиков Витто-

рио Джаннини (1903–1966) и Пола Крестона (1906–1985). Первый успех молодому композитору принесла абсолютно традиционная, в духе коплендовского «американизма», четырехчастная Соната для скрипки и фортепиано (1963). Его дебютная оркестровая партитура, «Элегия» (1965), посвящена Барберу и выполнена в свойственной этому композитору приподнятой романтической манере.

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=ndNbOvhiijk>
*Корильяно — «Элегия» для оркестра. Йельский СО. Дирижер
 Тосиюки Симада*

Со временем изначальный «наивный» традиционализм и романтизм Корильяно принял, пользуясь шиллеровской терминологией, более «сентиментальное» направление. Материал многих произведений Корильяно основан либо на прямых заимствованиях из музыки прошлого, либо на едва завуалированных отсылках к конкретным жанрам, формам и стилям — от песен трубадуров, творчества мастеров Ренессанса, барокко и мангеймской школы до напевной мелодики XIX века (как, например, в «Песне» из Концерта для гобоя с оркестром, 1975), космополитического садово-паркового репертуара рубежа веков (как в сюите «Танцы в бельведере» [*Gazebo Dances*] для фортепианного дуэта или оркестра, 1972/74) и ориентальных наигрышей (как в финале того же Гобойного концерта). Встречаются и элементы джаза, кантри и рок-музыки; в соавторстве с песенником и актером Дэвидом Хессом (1936–2011) Корильяно даже сочинил рок-оперу «Обнаженная Кармен» — модернизированный вариант оперы Бизе (1970). Консервативная основа — традиционные драматургические схемы, плотно организованная тематическая работа, квази-романтические гармонии и мелодии — оттеняется у Корильяно такими знаками современного письма, как наложения разнородных фактурных пластов, деформация знакомых мотивов, двенадцатитоновые последования, коллективная импровизация, шокирующие перкуссионные эффекты, микрохроматические интервалы, мультифоники у духовых.

С одной точки зрения такой подчеркнутый плюрализм может восприниматься как свидетельство глубинной связи творчества Корильяно с многовековой европейской традицией, с другой — как поверхностный вариант полистилистики. Так или иначе, музыка Корильяно исполняется достаточно широко, в том числе музыкантами мирового класса; среди первых интерпретаторов его произведений — дирижеры Леонард Бернстайн, Георг Шолти, Зубин Мета, Джеймс Ливайн, Даниэль Баренбойм, Леонард Слаткин и некоторые

известнейшие инструменталисты. Кульминационная работа Кори-льяно — опера «Версальские призраки» по мотивам пьесы Бомарше «Преступная мать», с антуражем из времен Великой французской революции, — появилась уже за пределами рассматриваемого нами периода (пост. 1991, Метрополитен-опера); склонность композитора к манипулированию всевозможными идиомами проявилась здесь с особым размахом.

Противопоставление *uptown*–*downtown* («верхний город — «нижний город»)

В специальной литературе нередко встречается деление американской композиторской музыки на два лагеря, условно именуемые *uptown* и *downtown* — «верхний город» и «нижний город»³³. «Верхний город» в исходном значении — деловая, официальная часть Манхэттена, где находятся, в частности, Линкольн-центр (с театром Метрополитен-опера и другими важными очагами высокой музыкальной культуры) и Карнеги-холл, тогда как культурная жизнь «нижнего города», располагающегося на Манхэттене к югу от «верхнего», сосредоточена в более демократических, неформальных заведениях³⁴. Оппозиция «аптаун — даунтаун» понимается и в расширительном смысле, безотносительно к географии: «верхний город» — истеблишмент, «нижний» — богема. Музыка «верхнего города», как принято считать, в целом академичнее и традиционнее музыки «нижнего города», тяготеющей к неконформизму в его наиболее экстравагантных формах.

На этих страницах речь пока что шла только о музыке «верхнего города», и мы могли убедиться в том, что экстравагантность и неконформизм отнюдь не чужды многим ее творцам. Вообще говоря, разница между двумя «городами» имеет не столько музыкально-стилистическую, сколько социальную природу: деятельность представителей «верхнего города» связана с важными официальными учреждениями (ведущими университетами, оркестрами, театрами), тогда как представители «нижнего города» — либо независимые одиночки, либо неформальные группы близких по духу индивидуально-

³³ См., например: *Gann K. American Music in the Twentieth Century*. P. 155, 218; *Дубинец Е. Made in the USA*. С. 25, 44; *Gann K. Music Downtown: Writings from the Village Voice*. Berkeley etc.: University of California Press, 2006. P. 1–15; *Ross A. The Rest is Noise*. P. 488–492.

³⁴ На всякий случай отметим, что данная трактовка терминов *uptown* и *downtown* отличается от принятой в словарях, где *downtown* — деловая часть [американского] города, а *uptown* — окраинные жилые районы.

стей. «Верхний город» в целом богаче и благополучнее, «нижний» — раскованнее. Конечно, границы между «городами» проницаемы, из «нижнего города» вполне можно попасть в «верхний» и наоборот. Так или иначе, в сложившемся к третьей четверти столетия сообществе «верхнего города» были возможны вещи, для раздробленного «нижнего города» скорее немислимые. Практически все упомянутые выше композиторы этого сообщества работали по престижным заказам, их музыка звучала в лучших залах страны в исполнении прославленных музыкантов и записывалась на пластинки самых известных лейблов. Учрежденные в 1943 году Пулитцеровские премии на протяжении 1940–80-х доставались только композиторам «верхнего города»³⁵. Символическим событием своего времени стало осуществленное в 1959 году (и записанное на пластинку) исполнение «Свадебки» Стравинского под управлением автора — дуайена всемирного композиторского корпуса, — объединившее четверых деятелей, представляющих разные грани высшего музыкального истеблишмента Америки: пианистами в этом поистине звездном, если не сказать гламурном мероприятии выступили Копленд, Барбер, Сешнз и Фосс.

Ясно, что здесь мы, пользуясь избитой метафорой, прикоснулись только к самой верхушке айсберга. В разветвленную инфраструктуру

³⁵ Единственным исключением был Айвз — плоть от плоти американского истеблишмента как бизнесмен, но не как композитор, — награжденный в 1947 году за Третью симфонию сорокалетней давности. Среди лауреатов этой главной американской премии в области музыкальной композиции — Уильям Шумен (1943, за кантату «Свободная песня»), Хоуард Хансон (1944, за Симфонию № 4), Аарон Копленд (1945, за балет «Аппалачская весна»), Уильям Пистон (1948 и 1961, за симфонии № 3 и 7), Вёрджил Томсон (1949, за музыку к фильму «Луизианская история»), Джанкарло Менотти (1950 и 1955, за оперы «Консул» и «Святая с Бликер-стрит»), Сэмюэл Барбер (1958 и 1963, за оперу «Ванесса» и Фортепианный концерт), Эллиотт Картер (1960 и 1973, за струнные квартеты № 2 и 3), Леон Кёрчнер (1967, за Струнный квартет № 3), Джордж Крам (1968, за «Эхо времени и реки»), Чарлз Вуоринен (1970, за электронную композицию «Панегирик времени»), Марио Давидовски (1971, за «Синхронизмы», № 6), Джейкоб Дракман (1972, за «Окна»), Доналд Мартино (1974, за *Notturmo* для семи инструменталистов), Нед Рорем (1976, за «Музыку воздуха» для оркестра), Дэвид Дель Тредичи (1980, за «Памяти летнего дня» из цикла об Алисе), Роджер Сешнз (1982, за Концерт для оркестра), Джордж Перл (1986, за Духовый квинтет), Уильям Болком (1988, за «12 новых этюдов» для фортепиано), Гантер Шуллер (1994, за «О воспоминаниях и размышлениях» для оркестра), Джон Корильяно (2001, за Симфонию № 2). Как бы мы ни относиться к сравнительным достоинствам названных опусов, трудно сомневаться в том, что «Аппалачская весна» Копленда, «Ванесса» Барбера, квартеты Картера, «Эхо...» Крама и «О воспоминаниях...» Шуллера были награждены более чем заслуженно.

туру музыкального аптауна было вовлечено великое множество разнообразных творческих личностей, в том числе весьма масштабных и влиятельных, но композиторская продукция многих из них доступна в крайне ограниченном объеме, недостаточном для того, чтобы составить о ней сколько-нибудь определенное мнение, а перспективы возрождения общественного интереса к их творчеству на сегодняшний день не кажутся реальными. Нам остается только перечислить некоторые пока еще не упомянутые в этом тексте, но сравнительно известные по литературе фамилии и названия. Среди видных американских композиторов, чья деятельность была связана с ведущими учебными заведениями и чье собственно композиторское творчество, тяготеющее к консервативному полюсу, похоже, представляет второстепенный интерес по сравнению с их педагогическим, интеллектуальным, административным вкладом в общую картину американской музыки, — ученик Хиндемита, профессор Бостонского университета Норман Делло Джойо (1913–2008), ученики Хансона, профессора нью-йоркской Джульярдской школы и других заведений Уильям Бергсма (1921–1994)³⁶ и Питер Меннин (1923–1983), джульярдские профессора Винсент Персикетти (1915–1987) и Дэвид Дайамонд (1915–2005), ученик Пистона, Хиндемита и Буланже, профессор Университета Брандейса Гаролд Шейпиро (1920–2013)... К консервативному полюсу тяготеет и язык ряда опер, не без успеха шедших на американских сценах в течение 1950–70-х, но, в отличие от главных произведений Барбера и Менотти, — а тем более от лучших, классических мюзиклов тех же лет³⁷, — не занявших прочного места в репертуаре; до некоторой степени исключение составляют разве что своеобразные образцы американского «веризма» «Баллада о Бэби Доу» (*The Ballad of Baby Doe*, 1956) Дугласа Мура (1893–1969), мелодичные арии из которой сохраняются в репертуаре

³⁶ Интригующий факт: в списке его сочинений фигурирует опера 1973 года «Убийство товарища Шарика» (*The Murder of Comrade Sharik*) на собственное либретто по строжайше запрещенному в доперестроечном СССР «Собачьему сердцу» Булгакова. Записей этой оперы не существует или они недоступны, так же как и ее опубликованные ноты.

³⁷ Перечислим только некоторые из них: «Король и я» (1951) Ричарда Роджерса (1902–1979), «Моя прекрасная леди» (1956) Фредерика Лоу (1901–1988), «Звуки музыки» (1959) Роджерса, «Забавная вещь случилась по пути на Форум» (1962) Стивена Сондхайма (1930–2021), «Хелло, Долли!» (1964) Джерри Хермана (1931–2019), «Скрипач на крыше» (1964) Джерри Бока (1928–2010), «Человек из Ламанчи» (1965) Митча Ли (1928–2014), «Кабаре» (1966) Джона Кандера (1927–), «Маленькая ночная музыка» Сондхайма (1972), «Чикаго» (1975) Кандера, сравнительно недавно экранизированный «ужастик» Сондхайма «Суини Тодд» (1979)... Сюда же — упомянутые выше «Кандид» (строго говоря не мюзикл, а оперетта) и «Вестсайдская история» Бернштейна.

сопрано, и «Сусанна» (1955) Карлайла Флойда (1926–2021) на современную, социально заостренную версию сюжета о Сусанне и старцах. В анналах истории оперы сохранились такие названия, как «Триумф святой Жанны» (1950) и «Судилище в Руане» (1956) Делло Джойо о Жанне д’Арк, «Грозовой перевал» (1958) Флойда по Э. Бронте, «Траур к лицу Электре» (1967) Марвина Дэвида Леви (1932–2015) по Ю. О’Нилу, «О мышах и людях» (1970) Флойда по Дж. Стейнбеку, «Открытка из Марокко» (1971) Доминика Ардженто (1927–2019) по Р.Л. Стивенсону, «Чайка» (1974) Томаса Пасатьери (1945–) по Чехову; некоторые из этих произведений время от времени возобновляются, большей частью на второстепенных сценах и без существенного резонанса.

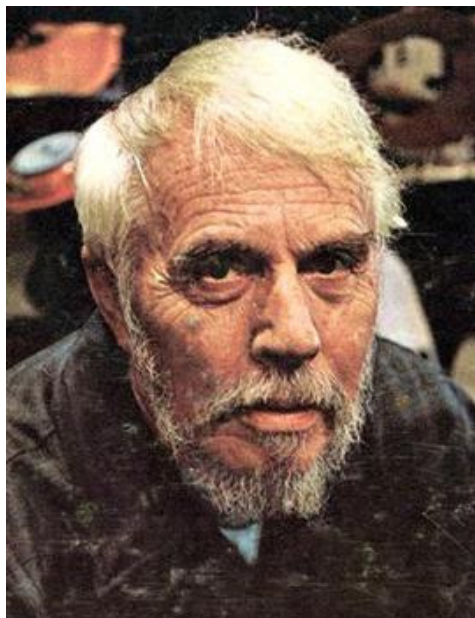
«Маверики»

Итак, оппозиция «аптаун — даунтаун» имеет отношение не столько к стилистическим параметрам музыки, сколько к социальному позиционированию тех, кто ее создает. Для «нижнего города» это означает отстраненность от тенденций, культивируемых музыкальным истеблишментом, — будь то сериализм, новый романтизм, американизм, стилистический плюрализм, третье направление и т.п., — вплоть до их категорического отторжения. Композиторскую продукцию «нижнего города» при желании также можно ранжировать по степени ее авангардности/традиционализма, но такой подход, по-видимому, будет противоречить ее природе. Более точным показателем была бы мера удаленности ее творцов от структур «большой» музыкальной жизни. Крайние позиции с этой точки зрения занимают радикалы-одиночки — так называемые маверики³⁸, — представляющие американскую экспериментальную традицию, освященную именами мавериков прошлого, от Биллингза до Айвза и «ультрамодеิร์นстов» двадцатых годов. Крайние из крайних среди тех, чьи эксперименты оставили заметный след в истории музыки, — Гарри Парч (1901–1974) и Конлон Нэнкэрроу³⁹ (1912–1997).

Уроженец Калифорнии — штата, где для мавериков традиционно действует режим наибольшего благоприятствования, — Парч

³⁸ В исходном значении *maverick* — неклеимый теленок; в переносном — маргинал, индивидуалист, «белая ворона». О «мавериках» как определенной категории внутри американского композиторского сообщества см.: *Дубинец Е. Made in the USA*. С. 45–46; *Манулкина О.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. С. 13–15.

³⁹ *Nancarrow*. Варианты — Нанкарроу, Нанкэрроу, Нэнкар(р)оу.



Илл. 6. Гарри Парч

в своем творчестве 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 на 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). Еще в 1920х годах Парч начал экспериментировать с чистым строем на струнных инструментах, изготовил «адаптированный альт» (с виолончельным грифом), разработал аппликатуру для исполнения гамм из 29 звуков в пределах октавы и приступил к сочинению большого трактата о «монофонии». В 1930х опыты Парча приобрели определенную известность, и он получил субсидию на продолжение акустических и инструментоведческих исследований в Англии. Вернувшись в США (1935), Парч некоторое время бродяжничал (об этом периоде своей жизни он написал книгу и сочинил пьесу для музыкального театра), затем работал в разных городах, продолжая конструировать новые инструменты и сочинять для них музыку. С середины пятидесятых

жил преимущественно в Калифорнии, где организовал ансамбль Gate 5 для исполнения своих композиций.

В 1949 году Парч опубликовал книгу «Происхождение музыки», где кратко изложил свой взгляд на историю музыкального искусства и подробно — свою концепцию «монофонии» и историю различных систем организации звуковысотной шкалы; на склоне лет он подготовил второе, расширенное издание книги⁴⁰, содержащее подробные иллюстрированные описания сконструированных им инструментов, раздел о нотировании музыки для этих инструментов и развернутые аннотации к некоторым его поздним опусам. Ко времени выхода первого издания книги Парч пришел к оптимальному варианту своего звукоряда, насчитывающему 43 звука, — его структура показана в примере 3⁴¹.

Для воспроизведения своей «монофонической» музыки Парч изготовил в общей сложности свыше двадцати инструментов различных семейств: две разновидности «адаптированных гитар», несколько «гармонических канонов» (по образцу восточных щипковых инструментов) и кифар (по образцу античного щипкового инструмента), модифицированные маримбы (в том числе басовые), конические гонги и другие ударные с определенной высотой звука, хромелодеоны (модифицированные фисгармонии) и ряд других. Инструменты Парча, хранящиеся ныне в Университете штата Нью-Джерси, Монтклер, выглядят весьма эффектно (некоторые из них выставлялись как произведения изобразительного искусства).

Пьеса «И в седьмой день лепестки опали в Петалуме⁴²» (*And on the Seventh Day Petals Fell in Petaluma*, 1966) представляет собой своеобразный парад двадцати трех инструментов Парча. Она делится на 34 «строфы» по одной минуте каждая. В первых 23 строфах инструменты выступают по два или по три (всякий раз в новых сочетаниях), в строфах с 24-й по 33-ю — по четыре или по пять, последняя строфа предназначена для септета. Пьеса (как и вся музыка Парча) привлекает прежде всего своей экзотической («транссэтничной») «материальностью», факторами которой выступают не только неслыханные тембры и своеобразно «искривленные» (для слуха, привыкшего к темперированному строю) интонации, но и напористая «варварская» ритмика; материал каждой строфы складывается из мелких интонационно-ритмических ячеек, повторяющихся с незначительными вариациями.

⁴⁰ Partch H. *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*. 2nd edition, enlarged. New York: Da Capo Press, 1974.

⁴¹ Воспроизводится по: Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. P. 82.

⁴² Городок в Северной Калифорнии, где Парч устроил свою студию.

Пропорция	Центы	Интервал
1/1	0.0	
81/80	21.5	синтоническая комма
33/32	53.3	
21/20	84.5	
16/15	111.7	полутон
12/11	150.6	ундецимальная «медианная» секунда (1,5 ступени)
11/10	165.0	
10/9	182.4	малый целый тон
9/8	203.9	большой целый тон
8/7	231.2	септимальный целый тон
7/6	266.9	септимальная малая терция
32/27	294.1	пифагорейская малая терция
6/5	315.6	малая терция
11/9	347.4	ундецимальная «медианная» терция
5/4	386.3	большая терция
14/11	417.5	
9/7	435.1	септимальная большая терция
21/16	470.8	септимальная кварта
4/3	498.0	чистая кварта
27/20	519.6	
11/8	551.3	ундецимальный тритон
7/5	582.5	септимальный тритон
10/7	617.5	септимальный тритон
16/11	648.7	
40/27	680.4	
3/2	702.0	чистая квинта
32/21	729.2	
14/9	764.9	септимальная малая секста
11/7	782.5	ундецимальная малая секста
8/5	813.7	малая секста
18/11	852.6	ундецимальная «медианная» секста
5/3	884.4	большая секста
27/16	905.9	пифагорейская большая секста
12/7	933.1	септимальная большая секста
7/4	968.8	септимальная малая септима
16/9	996.1	малая септима
9/5	1017.6	малая септима
20/11	1035.0	
11/6	1049.4	ундецимальная «медианная» септима
15/8	1088.3	большая септима
40/21	1115.5	
64/33	1146.7	
160/81	1178.5	
2/1	1200	октава

<https://www.youtube.com/watch?v=dLd7imfQJDo&t=1s>

Парч – *And On The Seventh Day Petals Fell In Petaluma*. Ансамбль Gate 5

Провозглашаемая Парчем «материальность» непременно предполагает театрализованный, зрелищный исполнительский ритуал. Большинство его произведений — перформансы с декламацией, пением, танцами, шумами и т.п., причем участвующие в спектакле инструменты выступают также в качестве элементов сценического оформления. О склонности Парча к своеобразному юмору с «психиатрическим» оттенком свидетельствуют такие работы, как триптих 1950 года для семи исполнителей *Sonata Dementia* («Соната-слабоумие»), части которого именуются «Абстракция и бред», «Скерцо шизофрения» и «Allegro паранойя», и масштабные сценические действия «Околдованная» (*The Bewitched*, «танцевальная сатира», пост. 1955, Университет штат Иллинойс) и «Бред ярости» (*Delusion of the Fury*, «ритуал сновидения и бреда» на основе драмы японского театра Но и юмористической африканской сказки, 1966, пост. 1969, Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе). На античной мифологии основаны «танцевальная драма» «Эдип» (по Софоклу и Уильяму Батлеру Йейтсу, пост. 1952, Миллз-колледж, Окленд, окончательная редакция 1967), перформансы «Кастор и Поллукс» (пост. 1953, Беркли) и «Дафна дюн» (*Daphne of the Dunes*, музыка для кино, 1958). Собственно музыкальный материал в мультимедиальных композициях Парча в основном однообразен, репетитивен и, с поправкой на необычность звукового колорита, не слишком изыскан. Вместе с тем его «трансэтничный» и «материалистический» (corporeal) подход оказал заметное влияние на американских композиторов следующих поколений, прежде всего на адептов минимализма и «концептуалистов», работающих в жанре мультимедиа. Приверженцами чистого строя по примеру Парча стали, в частности, Лу Харрисон, Ла Монте Янг (речь о них пойдет впереди), непосредственный воспитанник Парча, автор ряда струнных квартетов Бен Джонстон (1926–2019) и его ученик, видный музыковед и композитор экспериментального направления Кайл Гэнн (1955–)⁴³; определенный интерес к опытам Парча проявили и европейцы, в том числе Лигети⁴⁴.

⁴³ Автор ценной книги об американской музыке XX века (*Gann K. American Music in the Twentieth Century*) и текстов о музыке «нижнего города», собранных в: *Gann K. Music Downtown: Writings from the Village Voice*. Berkeley etc.: University of California Press, 2006.

⁴⁴ См.: *Ligeti G. Tendenzen der Neuen Musik in den USA*. Steve Reich – Terry Riley – Harry Partch // *Ligeti G. Gesammelte Schriften* // Hrg. von Monika

*

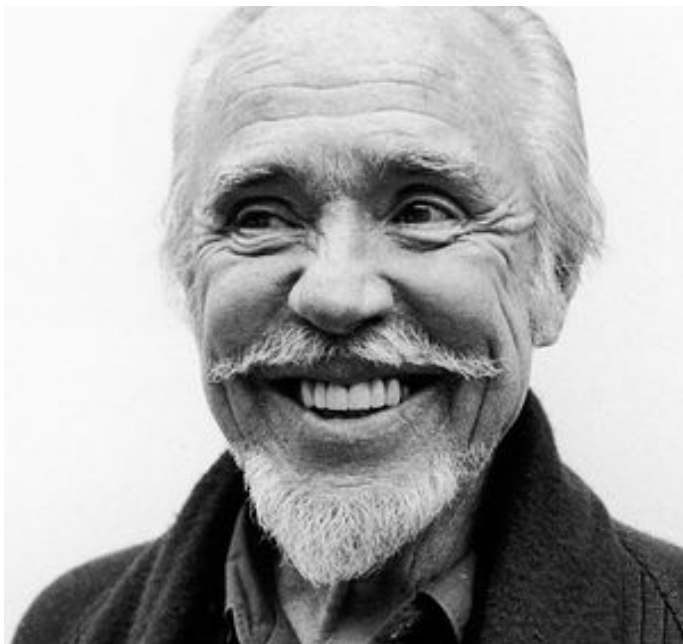
Нэнкэрроу был антиподом Парча в том смысле, что его эксперименты предполагали всемерную редукцию фактора материальности (телесности, зрелищности), поскольку предназначались большей частью для воспроизведения на механическом инструменте без участия живого исполнителя. В отличие от Парча Нэнкэрроу получил солидное музыкальное образование⁴⁵; в середине тридцатых он брал в Бостоне уроки у Пистона, Сешнза и Николаса Слонимского (1894–1995)⁴⁶ и в те же годы выступал как джазовый трубач. Под влиянием джаза и «Весны священной» Стравинского заинтересовался возможностями обогащения ритмического языка музыки, однако его первые опыты в данном направлении натолкнулись на неспособность исполнителей воспроизвести его сложные ритмические схемы.

Во второй половине 1930-х Нэнкэрроу, с молодых ногтей обнаруживший склонность не только к эстетическому, но и к политическому нонконформизму, вступил в коммунистическую партию и отправился воевать в Испанию на стороне республиканцев. По возвращении в США (1939) попал в «черный список» неблагонадежных элементов и был наказан лишением паспорта. В 1940 году, не желая находиться под постоянным необоснованным подозрением (к тому времени его былое увлечение коммунистическими идеями прошло), эмигрировал в Мексику, где долгие годы жил в относительной изоляции на унаследованный капитал. Под конец 1940-х он на короткое время вернулся в США и в начале 1949-го, будучи в Нью-Йорке, присутствовал на одном из первых исполнений «Сонат и интерлюдий» Кейджа для подготовленного фортепиано. Это событие, по-видимому, стимулировало творческое воображение Нэнкэрроу. Он приобрел механическое «самоиграющее» пианино (оно же пианола, англ. *player piano*) — устройство, автоматически воспроизводящее музыку, записанную на перфорированной бумажной ленте (отношения звуков по высоте и длительности коди-

Lichtenfeld. Bd.I. Mainz etc.: Schott, 2007. S. 462–469 (републикация текста 1975 года).

⁴⁵ Биографические данные о композиторе почерпнуты в основном из обстоятельного обзора его жизни и творчества: *Дубинец Е. Made in the USA. С. 259–283. Фундаментальное исследование о его музыке — Gann K. The Music of Conlon Nancarrow. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.*

⁴⁶ О своем студенте, ставшем «настоящей знаменитостью», знаменитый музыковед-энциклопедист вспоминает в книге: *Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни. СПб.: Композитор, 2006. С. 229–230 (английский оригинал — 1988).*



Илл. 7. Конлон
Нэнкэрроу

руются в конфигурации отверстий на ленте), — вывез его с собой в Мехико и свыше сорока лет (до 1992-го) сочинял только этюды для этого устарелого и трудоемкого инструмента, по тембру похожего на подготовленный рояль или на клавиесин с усиленной ударной, металлической составляющей. Со временем он сконструировал или 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 Кауэлла о новых средствах музыки, где отмечено, что механическое пианино может быть полезно при реализации сложных ритмических отношений.

Всего Нэнкэрроу создал около пятидесяти этюдов продолжительностью, как правило, не больше 5–7 минут (среди сравнительно масштабных этюдов — несколько многочастных). Этюды не датированы, их нумерация лишь приблизительно соответствует хронологии. Ранние этюды тональны или модальны, часто основаны на интонациях и ритмах блюза, буги-вуги, испанской или латиноамериканской музыки; фоном для сложных полиритмических наложений в таких этюдах служит сквозная остинатная линия. 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 пианистов-супервиртуозов Эрла Хайнса (1903–1983) и Арта 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 (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 между голосами канона носят исключительно сложный, иногда иррациональный характер. Если в этюдах № 14, 15 и 18 действуют сравнительно простые соотношения $4/5$ и $3/4$, то в Этюде № 17– $12/15/20$, в Этюде № 24– $14/15/16$, в Этюде № 31– $21/24/25$, в Этюде № 40 — дробь с числом e (ок. 2,72) в числителе и числом π (ок. 3,14) в знаменателе, а в двенадцатиголосном Этюде № 37 соотношение темпов изоморфно соотношению частот в хроматической гамме чистого строя. Широко использованы возможности механического инструмента для точного расчета ускорений, замедлений, *rubato* и для воспроизведения недоступных пианисту аккордов, арпеджо, *glissandi*, трелей, скачков и т.д.

Компьютерная точность расчета отнюдь не мешает этюдам Нэнкэрроу быть живой, энергичной и увлекательной музыкой. К началу 1960х 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. Приведем несколько фрагментов, позволяющих составить определенное представление о некоторых особенностях письма композитора⁴⁷. Ранний Этюд № 3а, выдержанный в джазово-блюзовом духе, начинается как очень быстрое, но все же доступное пианисту буги-вуги — нотный пример 4а; продолжение, как и положено в жанре буги-вуги, основано на той же басовой фигуре, но по ходу музыки, как практически во всех этюдах Нэнкэрроу, возникают осложнения, выходящие за рамки физических возможностей любого живого исполнителя — нотный пример 4б. Для более абстрактной манеры Нэнкэрроу показателен Этюд № 21, озаглавленный «Канон Х». Вначале — нотный пример 5а — на каждую ноту в нижнем голосе канона приходится около одиннадцати нот в верхнем, далее нижний голос медленно и неуклонно ускоряется, тогда как верхний

⁴⁷ Примеры из Нэнкэрроу — факсимиле авторских рукописей, вышедших с 1988 года под маркой издательства Schott.

замедляется, пока в какой-то момент их скорости не выравняются — нотный пример 5б. Этот момент символически соответствует точке пересечения линий в букве «X». Далее процесс идет в обратном направлении: верхний голос замедляется, нижний ускоряется⁴⁸, и в конце пьесы на каждую ноту медленного голоса приходится около 48 нот быстрого — нотный пример 5в. Обратим внимание на стремительный темп верхнего голоса в начале этюда и на то, что в конце пьесы нижний голос движется в четыре с лишним раза быстрее; непосредственному восприятию предлагается не абстрактная и в общем несложная конструкция, а динамично разворачивающийся образец головокружительной виртуозности. О том, как Нэнкэрроу организует иррациональные темповые отношения в каноне, можно судить и по двум фрагментам масштабного Этюда № 33, где пропорция темпов выражается дробью $\sqrt{2}/2$ (примерно 1,414/2), — нотный пример 6а и нотный пример 6б; эта игра несовпадений создает своеобразный «драйв», по своему эффекту не слишком далекий от джазового синкопирования.

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=pp2dWEYRzKY>
Нэнкэрроу — Этюд № 3а

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=f2gVhBxwRqg>
Нэнкэрроу — Этюд № 21

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=66Gdbt9-rdI>
Нэнкэрроу — Этюд № 33

⁴⁸ Направшивается параллель с формой пьесы Софии Губайдулиной *In Croce* («Крест-накрест» или «На Кресте») для виолончели и органа (1979).

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The score is written in a 4/4 time signature. The first system includes the tempo marking $d = 120$ and the dynamic marking ff . The second system includes the performance instruction $sempre$. The third system includes the performance instruction $legato sempre$. The score is written in a style that suggests it is a study or exercise, with various rhythmic patterns and dynamics.

Пример 4а. Нэнкэрроу – Этюд № 3а

Пример 46. Нэнкэрроу — Этюд № 3а

All notes staccato = 120

pp

poco

loco

Пример 5а. Нэнкэрроу – Этюд № 21

The image displays a handwritten musical score for Example 56, consisting of five systems of piano and bass staves. Each system is separated by a double bar line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a piano dynamic marking 'mp'. The second system features a 'p' marking. The third system includes 'p' markings. The fourth system has 'p' markings. The fifth system has 'p' markings. The score is written in a clear, legible hand.

Пример 56. Нэнкэрроу – Этюд № 21

The image displays a handwritten musical score for piano and voice, organized into six systems. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (bass clef), and a grand staff (treble and bass clefs). The notation is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system features a treble clef and a key signature of one flat. The third system has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth system has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth system has a treble clef and a key signature of one flat. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

The image displays a handwritten musical score for Example 6a, consisting of three systems of staves. The first system includes a piano part (left) and a violin part (right). The piano part is marked with a tempo of $\text{♩} = 280$ and a dynamic of mf . The violin part is marked with a tempo of $\text{♩} = 140 \times \sqrt{2}$ and a dynamic of mf . The second system continues the piano part with a dynamic of mf . The third system continues the violin part with a dynamic of mf . The score is written in a clear, legible hand with standard musical notation, including clefs, time signatures, and various musical symbols.

Пример 6а. Нэнкэрроу — Этюд № 33

The image displays a handwritten musical score for voice and piano, organized into three systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line, with empty staves provided for rehearsal or additional notation.

- System 1:** The vocal line begins with a half note G4, followed by a half note A4, and ends with a half note B4. The piano accompaniment features a series of chords: a triad of G2, B2, D3; a dyad of G2, B2; a triad of G2, B2, D3; and a triad of G2, B2, D3.
- System 2:** The vocal line starts with a half note G4, followed by a half note A4, and ends with a half note B4. The piano accompaniment includes a triad of G2, B2, D3; a dyad of G2, B2; a triad of G2, B2, D3; and a triad of G2, B2, D3.
- System 3:** The vocal line begins with a half note G4, followed by a half note A4, and ends with a half note B4. The piano accompaniment features a triad of G2, B2, D3; a dyad of G2, B2; a triad of G2, B2, D3; and a triad of G2, B2, D3.

The image displays a handwritten musical score for Example 66, consisting of four systems of piano and bass staves. The notation is complex, featuring various rhythmic values, dynamic markings, and performance instructions.

- System 1:** The piano staff begins with a 3/8 time signature, followed by a 3/4 time signature. It includes a *pp* dynamic marking and a fermata. The bass staff has a *pp* marking and a fermata.
- System 2:** The piano staff features a *pp* marking, a 3/4 time signature, a 2/4 time signature, another 3/4 time signature, a *pp* marking, a 2/4 time signature, and a 5/8 time signature. The bass staff includes a *pp* marking, a *gr* (grace) marking, and a *f* marking.
- System 3:** The piano staff has a 5/8 time signature, a 7/8 time signature, a *pp* marking, a 5/8 time signature, and a 3/4 time signature. The bass staff includes a *pp* marking and a fermata.
- System 4:** The piano staff starts with a *pp* marking, followed by a 3/4 time signature, a *pp* marking, a fermata, a *pp* marking, and a 5/8 time signature. The bass staff includes a *pp* marking and a fermata.

Пример 66. Нэнкэрроу — Этюд № 33

The image displays a handwritten musical score for voice and piano, organized into three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The score is characterized by frequent changes in time signature and dynamic markings.

System 1:
- Vocal line: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Time signatures include 3/8, 2/4, 7/8, and 3/4. Dynamics include *pp*.
- Piano line: Bass clef. Time signatures include 3/8, 2/4, 7/8, and 3/4. Dynamics include *f* and *pp*.
- A large brace on the left side of the first system indicates a specific performance instruction.

System 2:
- Vocal line: Treble clef. Time signatures include 7/8, 3/8, 3/4, and 2/4. Dynamics include *pp*.
- Piano line: Bass clef. Time signatures include 7/8, 3/8, 3/4, and 2/4. Dynamics include *f* and *pp*.
- A large brace on the left side of the second system indicates a specific performance instruction.

System 3:
- Vocal line: Treble clef. Time signatures include 5/8, 2/4, 3/8, 2/4, and 3/4. Dynamics include *pp*.
- Piano line: Bass clef. Time signatures include 3/4, 5/8, 2/4, 3/8, 2/4, and 3/4. Dynamics include *f* and *pp*.
- A large brace on the left side of the third system indicates a specific performance instruction.
- At the end of the piano line in the third system, there is a tempo marking $\text{♩} = 140 \times \sqrt{2}$ and a dynamic marking *1000*.

До середины 1970х творчество Нэнкэрроу оставалось малоизвестно, хотя Картер писал о его опытах еще в 1950х⁴⁹, тогда же не без влияния Нэнкэрроу разработал собственную технику метрической или темповой модуляции (перехода от одного темпа к другому через некую ритмическую пропорцию, см. первую часть настоящего очерка в № 28 ИМТИ) 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 Лигети, чьи популярные этюды для фортепиано (всего 18, 1985–2001) отмечены влиянием Нэнкэрроу и местами звучат почти как музыка для пианолы, назвал его пьесы для механического пианино «одной из вех музыки нашего века»⁵⁰ и неоднократно выражал восхищение своим американским коллегой⁵¹. Другой лидер авангарда, Булез, высоко оценил этюды Нэнкэрроу за тщательную продуманность ритмической структуры, но, будучи приверженцем серийного порядка, неодобрительно отозвался об их звуковысотном аспекте, организованном, по мнению Булеза, без должного внимания⁵². 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 1980х Нэнкэрроу вернулся к сочинению для обычных инструментов. Под конец жизни экстравагантный затворник стал, можно сказать, моден: его творчеству посвящались конференции и фестивали, он удостоился нескольких престижных премий, о нем появилась солидная монография. Благодаря специально изобретенному устройству ветхие перфоленты 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 ан-

⁴⁹ *Carter E. The Rhythmic Basis of American Music (1955) // Carter E. Collected Essays and Lectures, 1937–1995 / Ed. by J.W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997. P. 61–62.*

⁵⁰ *Ligeti G. Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen // Ligeti G. Gesammelte Schriften / Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Bd. II. Mainz etc.: Schott, 2007. S. 130 (текст 1993 года).*

⁵¹ *См., например: Ligeti G. Études pour piano // Ligeti G. Gesammelte Schriften... Bd. II. S. 289 (републикация текста 1993 года). См. также: Дубинец Е. Made in the USA. С. 270.*

⁵² *Gann K. The Music of Conlon Nancarrow. P. 11.*

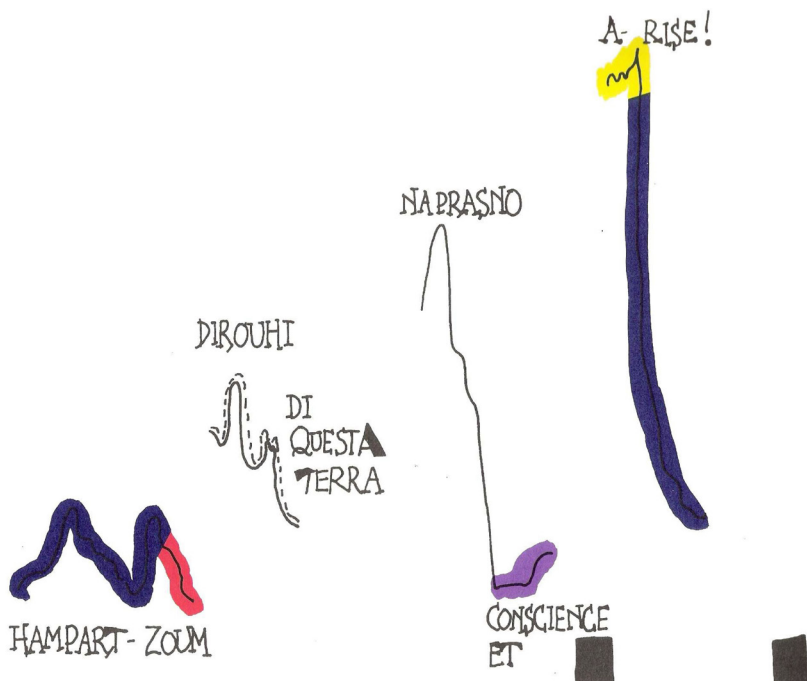
самбля, которые с согласия Нэнкэрроу и по его указаниям выполнил пианист и композитор Айвар Микашов (1941–1993).

Круг Кейджа

Литература, посвященная некоронованному королю музыкального даунтауна Джону Кейджу (1912–1992), в том числе на русском языке⁵³, чрезвычайно обширна и содержательна, набор ее «ключевых слов» общеизвестен: подготовленное фортепиано, «неопределенность» («индетерминизм», indeterminacy) и «операции со случайностями» (chance operations), «4'33''» (273 секунды беззвучного музицирования, 1952), «Ария» (партитура для голоса, состоящая из разрозненных слов на пяти языках и условных знаков, которые каждый может трактовать по своему разумению, 1958; первую страницу см. в примере 7⁵⁴), «Дешевое подражание» (одноголосная линия, воспроизводящая ритмический остов «Сократа» Эрика Сати, 1969), хеппенинги, мезостихи, микология. В квиетистском мировоззрении Кейджа, объединившем созерцательный дзэн-буддизм с философией предтечи современных борцов за опрощение и экологическую гармонию Генри Дэвида Торо (1817–1862), не было места для представления о качественном различии между созданием произведения искусства и другими видами человеческой деятельности. Музыка, по Кейджу, — это всё, что звучит вокруг нас, и композитору (как и любому другому художнику) ни к чему создавать нечто новое, тем самым меняя окружающую прекрасную жизнь; нужно просто приспособиться к реальному миру и принять его таким, каков он

- 53 Вот далеко не полный список оригинальных и переводных работ: Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: РАМ имени Гнесиных, 1993; Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции / Ред. Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова, М.В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2004; Дубинец Е. Made in the USA. С. 180–204, 335–374; Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. С. 398–459; Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Перевод с английского. Вологда: БМК, 2012; Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Киев: Музична Україна, 2012; Костелянец Р. Разговоры с Кейджем / Перевод Г. Шульги. М.: Ad Marginem, 2015; Цареградская Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 250–282; Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. 2-е издание. М.: Юрайт, 2019.
- 54 В оригинале знаки раскрашены в разные цвета, каждый цвет соответствует определенному стилю пения (джаз, фолк, колоратура, контральто, Sprechstimme и т.п.), причем выбор соответствий остается за вокалистом. Замечу, что первые два слова на этой странице — армянские (реверанс в сторону первой исполнительницы Кэти Берберян): hampartzoum означает «вознесение», dirouhi — «госпожа».

есть. Во всяком случае такая логика «опрошения» и «экологии жизни» следует из множества его высказываний и, частично, из его творческой практики — при том, что в его наследии есть достаточное количество работ, в полной мере отвечающих критериям западной композиторской музыки, хотя и, как правило, подчеркнута простых по материалу.



Пример 7. Кейдж — «Ария»

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=SN9DVjYpyUs>
Кейдж — «Ария». Сабина Майер (сопрано)

Имея в виду отмеченное обилие легко доступной литературы по «казусу Кейджа», мы воздержимся от обсуждения его опусов, созданных в интересующий нас период. Здесь важно подчеркнуть, что Кейдж весьма значительно повлиял на «золотое поколение» авангарда не только в Америке, но и в Европе. О европейском резонансе Кейджа красноречиво свидетельствует хотя бы его опубликованная

переписка с молодым Булезом (1949–54)⁵⁵, содержащая обсуждение проблем, связанных со структурированием музыкального пространства и с ролью случайности. Как известно, Булез не принял тот род алеаторики («неопределенности»), который культивировал Кейдж, поскольку не был готов самоустраниться от авторской ответственности за готовый художественный продукт. Между тем исторический визит Кейджа в Дармштадт (1958) стимулировал существенную переоценку ценностей среди европейских авангардистов⁵⁶, дав толчок массовому отходу от сериализма в сторону, как выразился Булез, «психологии и театра» (точнее было бы сказать интуиции и хеппининга).

В одном из поздних интервью Булез упомянул Кейджа, наряду с Сати, Айвзом, Шельси и Фелдманом, в числе «анархистов, которые время от времени необходимы, поскольку подрывают основы академизма, к которому стремятся все остальные. Но идеи этих людей не имеют ценности. <...> [Эти] люди будят мысль, но не обладают средствами для реализации своих идей. Или же они реализуют свои идеи слишком упрощенными способами; чтобы в этом убедиться, достаточно пары секунд»⁵⁷. По отношению к Кейджу это строгое суждение, по-видимому, до некоторой степени справедливо, ибо установка Кейджа несовместима не только с изощренными методами наподобие сериализма, но и вообще с любыми мало-мальски сложными композиционными решениями, а в своих крайних проявлениях — с любой структурированной, логически организованной, воспроизводимой целостной формой. Вместе с тем в свое время такая установка могла быть не просто актуальной, но и поистине животрепещущей: ведь она представляла альтернативу не только чрезмерно усложненным академизированным формам музыкального творчества, но и, шире, всей системе ценностей так называемой буржуазной цивилизации, против которой как раз в 1960-х массово ополчились ее благополучные, интеллектуально развитые и творчески состоятельные отпрыски. Личность и творчество Кейджа прямо или косвенно повлияли на Лютославского, Лигети, Штокхаузена, Такэмицу, Кагеля, Буссотти, Лахенмана... Кейджу во многом

⁵⁵ Boulez P., Cage J. Correspondance et documents / Éd. J.-J. Nattiez. Winterthur: Amadeus, 1990.

⁵⁶ О сенсационном дармштадтском визите Кейджа и о его влиянии на дальнейшее развитие дармштадтского авангарда см., в частности: *Iddon M. New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 196ff.

⁵⁷ *Di Pietro R. Dialogues with Boulez.* Lanham etc.: The Scarecrow Press, 2001. P. 20.

обязаны своим появлением движению Fluxus⁵⁸ и ранний американский минимализм. На американской почве вокруг Кейджа стихийно сложился круг сподвижников и единомышленников — таких же, как и он, «даунтаунеров», — включавший ряд весьма значительных, независимых и очень разных творческих личностей⁵⁹.

*

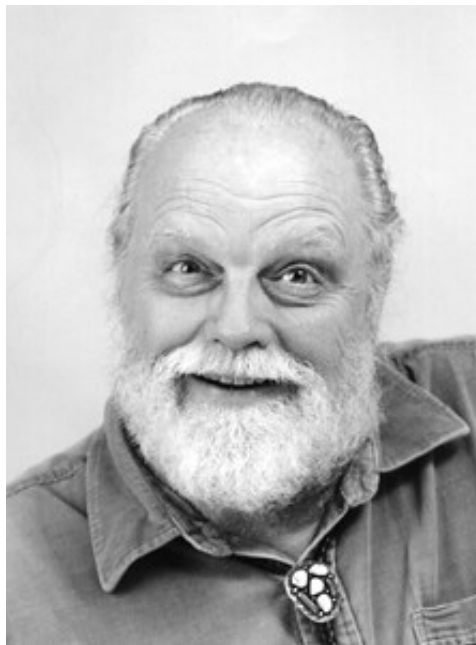
Одним из первых (и сравнительно недолгих) «попутчиков» Кейджа был Лу Харрисон (1917–2003). За свою долгую жизнь он подвизался на самых различных поприщах — как пианист, дирижер, танцовщик, поэт, прозаик, художник, дизайнер, музыкальный критик, эсперантист и общественный деятель (пацифист, борец за чистоту окружающей среды и за права сексуальных меньшинств)⁶⁰. Но в истории Харрисон 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».

Харрисон родился в Портленде (штат Орегон, Западное побережье США) и большую часть жизни провел в Калифорнии — родном штате Парча и Кейджа, где азиатские (китайские, японские, индийские) влияния всегда ощущались сильнее, чем на востоке страны. В сере-

⁵⁸ Движение Fluxus (от лат. «течение», «вытекание») зародилось на рубеже 1950–60-х и пережило расцвет в первой половине 1960-х. Эта модернизированная версия дадаизма объединила представителей разных искусств из разных стран под лозунгами радикального отрицания любых «институционализированных» форм существования культуры, любых форм специализации, коммерциализации, академизма и интеллектуализма, ограничивающих свободу искусства. Основателем Fluxus был американский художник и архитектор литовского происхождения Джордж Мачюнас (1931–1978). Среди примыкавших к движению музыкантов — Ла Монте Янг (1935–), корейский видеохудожник и музыкант Нам Чжун Пайк (1932–2006), будущая супруга Джона Леннона Ёко Оно (1933–) и ее первый муж Тоси Итиянаги (Ichihyanagi, 1933–). В мероприятиях Fluxus эпизодически звучала и музыка более «респектабельных» композиторов, в том числе Фелдмана, Лигети, Штокхаузена, Пендерещкого. О движении Fluxus см., в частности: *The Fluxus Reader* / Ed. by K. Friedman. Chichester: Academy Editions, 1998; *Higgins H. Fluxus Experience*. Berkeley etc.: University of California Press, 2002 (обе книги содержат богатую информацию о роли Кейджа в становлении и функционировании Fluxus).

⁵⁹ О месте Кейджа в истории новой музыки см. фундаментальное исследование: *Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond*. 2nd ed. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1999.

⁶⁰ Источник биографических данных о Харрисоне: *Miller L.E., Lieberman F. Lou Harrison*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.



Илл. 8. Лу Харрисон

дине тридцатых Харрисон учился в Сан-Франциско у Кауэлла (чьё школу до него прошел Кейдж): посещал его университетский курс музыки народов мира и брал у него частные уроки контрапункта и композиции. Учился также танцам и игре на старинных инструментах. В 1934–43 годах сочинил несколько одночастных сонат для клавесина в подражание Скарлатти и английским вёрджинелистам XVI–XVII веков; их отчетливо выраженный «экзотический» модальный колорит — раннее свидетельство увлечения Харрисона музыкой и культурой незападных цивилизаций. Это увлечение разделял Кейдж, познакомившийся и подружившийся с Харрисоном в 1938 году. На рубеже 1930–40-х Харрисон и Кейдж устраивали концерты музыки для ударных инструментов в городах Западного побережья, используя наряду с настоящими инструментами разного рода бытовые предметы, в том числе найденные на автомобильных свалках и т.п., с целью имитации звучания индонезийского гамелана.

В 1942 году, после отъезда Кейджа из Калифорнии (вначале в Чикаго, затем в Нью-Йорк), Харрисон поступил на работу в департамент танца Калифорнийского университета (Лос-Анджелес), где параллельно посещал класс Шёнберга. В 1943-м перебрался в Нью-Йорк, некоторое время работал в музыкальном отделе газеты *New York Herald Tribune* под руководством Томсона, писал музыкально-

критические статьи для других изданий, выступал как дирижер; в 1946 провел запоздалую премьеру Третьей симфонии Айвза, положившую начало широкому признанию творчества последнего. Получив за эту симфонию Пулитцеровскую премию, композитор-миллионер разделил ее со своим преданным интерпретатором и тем самым обеспечил ему некоторую финансовую стабильность.

Не выдержав жизненного темпоритма, навязанного нью-йоркским аптауном, Харрисон в 1947 году пережил нервный кризис, вслед за которым в его биографии наступил весьма продуктивный период. В 1951–53 годах он преподавал в колледже Блэк-Маунтин (Северная Каролина); этим временем датируется, в частности, камерная опера-сказка «Рапунцель» (в шести коротких актах общей продолжительностью около часа), частично выполненная в технике, близкой додекафонии, и содержащая моменты напряженной экспрессии, для Харрисона в целом не характерной. Примерно тогда же, под влиянием книги Парча о происхождении музыки, Харрисон стал пользоваться так называемым чистым строем — системой темперации, предусматривающей заметное сужение некоторых квинт ради того, чтобы остальные квинты и большинство терций остались чистыми (в противоположность Парчу он не стал умножать число тонов в пределах октавы), — а под влиянием Кейджа сконструировал собственный вариант подготовленного фортепиано — пианино с чертежными кнопками между струнами (*task piano*). Еще одним важным источником влияния в этот период были пионерские работы канадско-американского композитора и этномузыковеда Колина Мак-Фи (McPhee, 1900–1964) по индонезийской музыке.

В 1953 году Харрисон вернулся в Калифорнию, где до конца своих дней вел жизнь свободного художника-маверика. В начале 1960-х он впервые посетил Японию, Южную Корею и Тайвань, где углубил свое знакомство с музыкой и музыкальными инструментами Востока. В дальнейшем много писал для ансамблей, сочетающих европейские и экзотические инструменты, экспериментируя с различными системами темперации и экзотическими (индонезийскими, китайскими и т.п.) ладами. В начале 1970-х Харрисон и его друг Уильям 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» (1971), сюжет которой — встреча Цезаря с королем Вифинии Никомедом — имеет отношение к важнейшей для композитора теме единения Запада и Востока. С середины 1970-х Харрисон начал сочинять и для настоящего индонезийского гамелана.

Во внушительном по объему корпусе сочинений Харрисона 1950–70-х годов, помимо упомянутых двух коротких опер, множества небольших пьес и некоторого количества прикладной музыки, в том числе для танцевальных представлений, фигурируют шестичастная Сюита для скрипки, фортепиано и малого оркестра с *tack piano* (1951), маленькая «Симфония в свободном стиле» для экстравагантного ансамбля из 17 флейт, 8 виол, 5 арф, тромбона, колоколов, барабана и *tack piano* (1955), трехчастный Концерт для скрипки и ударных (1959), «Сюита для симфонических струнных» в семи частях (1960), «Концерт в [пентатоническом индонезийском] ладу слендро» для скрипки, челесты, двух *tack pianos* и ударных (1961), *Pacifika Rondo* (в переводе с эсперанто «Тихоокеанское рондо» или же «Пацифистское рондо») для китайских, корейских и европейских инструментов, в семи частях (1963), трехчастная «Музыка для скрипки и разных инструментов» (1967), девятичастный цикл *La Koro Sutro* («Сутра сердце») для хора, арфы и американского гамелана на текст индийской сутры в переводе на эсперанто (1972), пятичастный Концерт для органа, ударных, фортепиано и челесты (1973).

MP3 <https://yandex.ru/video/preview/8181725252833079686>
Харрисон — Концерт для скрипки и ударных. Тодд Рейнолдс (скрипка), ансамбль Third Coast Percussion, Джон Коркилл

Основное качество музыки Харрисона — мелодичность. Он считал мелодию важнейшим элементом музыки и в шутку называл ее «чистым доходом аудитории»⁶¹. По его убеждению, композиторы Америки и Европы (в его терминологии — Северо-Западной Азии) веками пренебрегали возможностями мелодии и ритма, поклоняясь вместо этого божеству гармонии⁶². Мелодии Харрисона обычно диатоничны или пентатоничны, складываются из многократно повторяемых и варьируемых ячеек, разворачиваются в неравномерно темпированных строях, часто на фигурированном бурдоне или на четко ритмизованном оstinатном фоне ударных. Модуляционное развитие и полифония применяются весьма экономно. Додекафония и равномерная температура используются только для антивоенных высказываний в качестве символов угрожающей миру механизированной западной цивилизации (такое значение им придается, например, в *Pacifika Rondo*). В многочастных инструментальных

⁶¹ Цит. по: Miller L.E., Lieberman F. Lou Harrison. P. 3.

⁶² Ibid.

партитурах Харрисона одна из частей почти непременно носит средневековое жанровое наименование «эстампи» (*estampie*, англ. *stampede*, в одном из значений — «скачка»); Харрисон трактовал его как род быстрого танца-скерцо в трехдольном размере с затейливой диатонической мелодией и частыми синкопами. Еще один излюбленный жанр Харрисона — быстрый двудольный шотландский танец рил (*reel*). В медленных частях циклических опусов и в отдельных пьесах, прежде всего мемориального характера, — таких, как «У гроба Чарлза Айвза» для инструментального ансамбля, включающего тромбон, тамтам, арфы, цимбалы, псалтерии и струнные (1963), и «Плач по [мексиканскому композитору] Карлосу Чавесу» для альты и гамелана (1978), — звучит более интенсивная, элегическая, порой даже мистическая нота. Но основной тон музыки Харрисона — почти всегда светлый и радостный: *keep smiling*.

MP3 <https://yandex.ru/video/preview/12324568627585541614>
Харрисон — «У гроба Чарлза Айвза». Американский ансамбль микротональной музыки, дирижер Джонни Райнхард

Образцом мелодического письма Харрисона может служить показанный в нотном примере 8 фрагмент пьесы 1964 года *Avalokiteshvara* («Будда сострадания») для щипкового инструмента (арфы, гитары или псалтерия) в пентатоническом ладу (Харрисон называет его «восхитительным корейским ладом»⁶³), с отдельно выписанным остигматным аккомпанементом индийских ударных (двух по-разному настроенных сосудов с водой и барабаном).

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=Ssx1q0aDq14>
Харрисон — *Avalokiteshvara*. Дэвид Таненбаум (гитара), Уильям Уинант (ударные)

К вершинным достижениям Харрисона, наиболее убедительно свидетельствующим о масштабе и своеобразии его дара, относятся три оркестровые партитуры, созданные уже в последней четверти века: шестичастная Третья симфония (1982), четырехчастный Концерт для [нестандартно настроенного] фортепиано с оркестром, посвященный выдающемуся джазовому и академическому виртуозу, приверженцу чистого строя Киту Джарретту (1985), и четырехчастная

Avalokiteshvara

Moderately fast, rhythmic, dance-like

$\text{♩} = \text{c.} 138 - 144$

The image shows a six-staff musical score for a vocal line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a rhythmic, dance-like melody with various ornaments such as grace notes, slurs, and accents. The notation includes fingerings (e.g., 2, 4, 1, 0, 2) and dynamic markings like *ff* and *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Percussion for "Avalokiteshvara" (two or three players)

Percussion Ostinato

The image shows the percussion accompaniment for the piece. It consists of three staves:

- Waterbobs or Bells I:** A melodic line with a repeating rhythmic pattern.
- Waterbobs or Bells II:** A similar melodic line that enters after one measure.
- Drums III:** A bass line with a steady, rhythmic accompaniment.

The percussion parts are marked with a repeat sign at the end. A note below the second staff reads: "Percussion II enters anytime after one time through Percussion I ostinato."

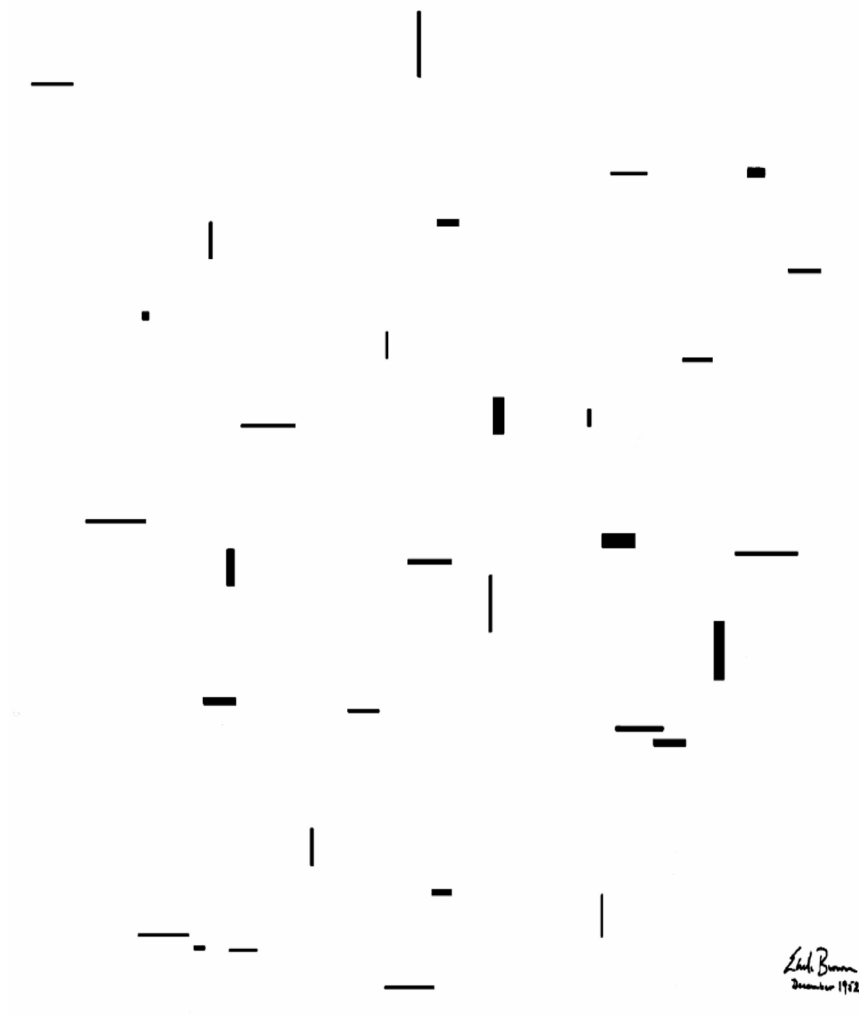
Четвертая симфония (с подзаголовком «Последняя симфония», 1990), в финале которой чтец на фоне звучаний, имитирующих гамелан, рассказывает народные сказки индейцев навахо.

*

Если музыка Харрисона стилистически родственна работам Кейджа периода «Сонат и интерлюдий» для подготовленного фортепиано (простая мелодика с ориентальным ладовым и тембровым колоритом, активная остинатная ритмика, минимальная гармония), то Эрл Браун (1926–2002), вошедший в ближний круг Кейджа в начале 1950-х — когда тот уже прочно обосновался в Нью-Йорке, — развивал открытия этого недавнего маверика, ставшего лидером даунтаун-культуры, в области алеаторики («индетерминизма», «операций со случайностями») и неконвенциональных способов нотации. Но еще до встречи с Кейджем Браун прошел школу Джозефа (Иосифа) Шиллингера (1895–1943) — уроженца Харькова, ставшего в США модным педагогом композиции. Основу педагогики Шиллингера составляла разработанная им математически выверенная система, позволявшая переводить отдельные компоненты музыки — ритм, звукоряд, гармонию, мелодию, оркестровку — в графические схемы и комбинировать эти схемы согласно простым алгоритмам. Такой метод (Шиллингер называл его «инженерией») считался практически удобным для сочинения легкой и прикладной музыки, что предопределило его коммерческий успех; среди учеников Шиллингера преобладали композиторы, работавшие в кино. Некоторые из разработанных Шиллингером алгоритмов, по его мнению, были в равной степени пригодны для создания произведений музыки и изобразительного искусства (его посмертно изданный трактат называется «Математическая основа искусства») ⁶⁴. Браун не стал сочинителем легкой прикладной музыки, но идея о реальном, наглядном и доказуемом единстве музыки и изобразительного искусства оказалась ему близка ⁶⁵.

⁶⁴ Своеобразная фигура Шиллингера разносторонне представлена в статьях и воспоминаниях о нем, собранных в книге: *Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка* / автор проекта, сост. А. Бретаницкая. М.: Московская консерватория, 2015.

⁶⁵ Об обучении молодого Брауна по системе Шиллингера и о том, что он почерпнул из этой системы, см.: *Pine L. Earle Brown's Study and Use of Schillinger System of Musical Composition // Beyond Notation: The Music of Earle Brown* / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 27–79.



Пример 9. Браун — «Декабрь 1952»

Опыт наглядной реализации этой идеи и, одновременно, кейджевского представления об алеаторике как «операций со случайностями», где ничто не предопределено заранее, явилась прославившая Брауна пьеса «Декабрь 1952» из цикла *Folio* для любых исполнителей — ранний и, по-видимому, самый известный образец графической нотации в музыке XX века и одна из самых известных графических работ, созданных специально для перевода в звуковую форму. Партитура выглядит как белая страница, на которую нанесены тонкие черные прямоугольники (всего 31), различающиеся размерами и ориентацией (горизонтальной или вертикальной) — пример 9. В качестве начального импульса можно избрать любой из прямоугольников и продолжать в любом направлении; толщина и длина линий указывают на относительную громкость и/или плотность и/или значимость отдельных звуковых событий, их взаимное расположение — на регистр и на относительную продолжительность пауз, в остальном же собственно музыкальные параметры могут трактоваться более или менее вольно⁶⁶. Судя по аудиозаписи пьесы в интерпретации другого видного музыканта из круга Кейджа, пианиста и композитора Дэвида Тюдора (1925–1996), полученный эффект может быть не лишенным драматизма. В его версии пьеса длится шесть минут с небольшим; нетрудно представить себе исполнение медленное и медитативное, занимающее значительно больше времени.

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=ONTtn462dA>
Браун — «Декабрь 1952». Дэвид Тюдор (фортепиано)

Многokrатно воспроизведенная в обзорах новой музыки, в своем роде безусловно изящная и гармоничная графическая работа Брауна до некоторой степени заслонила его собственно композиторские достижения. На Брауна, по его собственному признанию, еще до знакомства с Кейджем существенно повлияло искусство Александра Колдера⁶⁷ (1898–1976)⁶⁸, создателя знаменитых мобилей — подвес-

⁶⁶ Подмечено, что «партитура» Брауна до некоторой степени аналогична тесту Поршаха, активизирующему содержимое сферы бессознательного: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 95.*

⁶⁷ Calder. Варианты: Калдер, Кальдер.

⁶⁸ См.: *Ryan D. Energy Fields. Earle Brown, Open Form, and the Visual Arts // Beyond Notation: The Music of Earle Brown / Ed. by R. Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 87.* Значение Колдера для своего творчества Браун настойчиво подчеркивает в предисловиях к изданиям своих партитур.



Илл. 9. Эрл Браун

ных конструкций, образующих при движении разнообразные пространственные и цветовые конфигурации. Отталкиваясь от идеи мобиля, Браун сочинил ряд опусов с частично детерминированными параметрами отдельных блоков и частично или полностью недетерминированной последовательностью этих блоков. Самый ранний и непритязательный образец мобильной (в авторской терминологии — открытой) формы Брауна — «Двадцать пять страниц» (1953), которые могут исполняться в любом порядке любым числом пианистов от одного до двадцати пяти, к тому же верх и низ каждой страницы взаимозаменяемы, а отдельные нотные системы могут читаться как в скрипичном, так и в басовом ключе.

С большей изобретательностью концепция мобильной/открытой формы реализована в ряде позднейших, более зрелых и серьезных опусов Брауна, в том числе в ансамблевых и оркестровых «Доступных формах» (*Available Forms*, 1961–62). Их партитуры состоят из нескольких несшитых листов партитурной бумаги, каждый из которых разделен на несколько пронумерованных сегментов (блоков или, по терминологии самого композитора, «событий»). Часть музыки

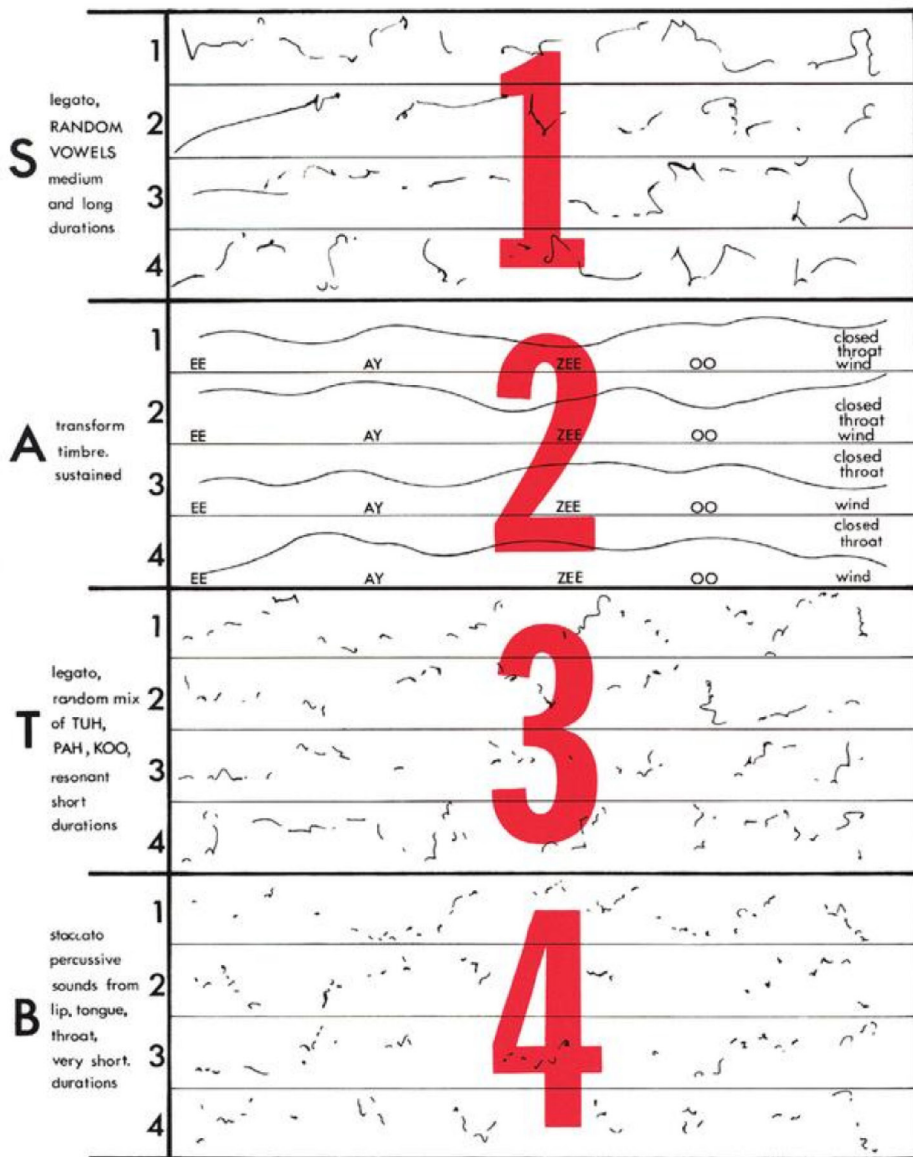
Flute
Oboe
* E♭ Clarinet
* B♭ Clarinet
* Bass Clarinet
Bassoon
Horn
* B♭ Trumpet
Trombone
Tuba
Percussion1 Marimba
Percussion2 Vibraphone
* Amplified Guitar
* Harp C D♭ E♭ F G A B♭
Piano
Violin 1
Violin 2
Viola

Fl.
Bsn.
Vin.
C.B.

Trp.
Tbn.
Vibr.
Guit.

[* Guitar: bongo = sharp striking of string against neck (fingerboard) of guitar with end or flat of finger.]

Vibr.
Mbo.
Guit.
Hrn. Bsn.
Pno.



Fl. nat. to Fly nat. nat. to wind
p *pp*

Trp. harmon mute slow to valve (harmon) (harmon) to wind
mp *pp*

B. Clar. open tone to closed open open to wind
p *pp*

Pno. keys to muted keys
p *Tacet*

Vln.1 nat sul A to tasto to pont. nat. nat. to tratto
p *pp*

Vln.2 nat to tasto to pont. nat. nat. to tratto
p *pp*

Vla. nat to tasto to pont. nat. nat. to tratto
p *pp*

Vic. nat to tasto to pont. nat. nat. to tratto
mp *pp*

sust.
 repeat given notes singly, in any order, to sustain frequencies at full volume.

wind only *p* wind, key slap

wind only *p* wind, valve slap

wind only *p* wind, key slap

p Through the instrument. (no tone)

con sord. tasto nat. pizz. arco
p *mp* *mp* *p* *f* *pp* *mp* *pp*

arco beyond bridge pizz. (hb)
pp *p* *p* *mp* *p*

arco beyond bridge pizz. (bb)
pp *p* *pp* *mf* *p*

con sord. pont. tremolo nat. *p* *mf* *pp*

Пример 11. Браун – «Новара»

внутри сегментов записана «эксплицитно» (нотами определенной высоты, в том числе с указанием артикуляции и динамики), часть — «имплицитно» (с помощью фигур и линий, указывающих на общие контуры движения). Отношения длительности и координация партий по вертикали намечены лишь приблизительно (свой метод фиксации длительностей Браун именовал «временной нотацией» [time-notation]). Задача дирижера (в случае «Доступных форм-2» — двух дирижеров) заключается в том, чтобы выбрать порядок событий, указывая инструменталистам номера страниц и расположенных на них событий, установить продолжительность (темп) и динамический профиль событий, обеспечить взаимодействие между инструменталистами. При этом в действиях дирижера спонтанность непременно должна преобладать над предварительной продуманностью. Работу дирижера с музыкальным временем и инструментальными тембрами Браун уподобил работе живописца с холстом и красками; одним из его образцов был классик абстрактного экспрессионизма Джексон Поллок (1912–1956), для которого акт создания картины заключался в разбрызгивании красок по поверхности холста отчасти по заранее намеченному плану, отчасти же путем спонтанных жестов.

В качестве иллюстрации приведем несколько более или менее эксплицитно и имплицитно зафиксированных оркестровых и хоровых событий из выполненной тем же методом и в тот же период композиции «Отсюда» (*From Here*, 1963) — пример 10 (произведение может исполняться в чисто оркестровом варианте, в случае использования хора требуется второй дирижер). Согласно авторскому предисловию к партитуре, ее исполнение должно занять от десяти до двадцати минут.

Сходным образом нотированы и другие опусы Брауна того же периода, предназначенные для разных составов. Еще один пример — страница пьесы «Новара»⁶⁹ («Доступные формы-3») для восьми инструментов (1962), где события 1–3 зафиксированы вполне эксплицитно, тогда как в нотации событий 4 и 5 преобладает имплицитность — пример 11

MP3 https://www.youtube.com/watch?v=_zDe-1qotgc
Браун — «Новара». Октет инструменталистов под руководством автора

⁶⁹ Название города в Италии.

Важно отметить, что полученная в шиллингеровской школе «закваска» удерживает зрелого Брауна от алеаторических крайностей. Хотя при каждом очередном исполнении сочинение принимает новую форму, обусловленную спонтанными решениями дирижера в процессе его взаимодействия со звуковым материалом и с музыкантами, опус всегда остается самим собой, поскольку его содержание могут составлять только звуки и конфигурации, зафиксированные в партитуре. В этом отношении зрелая алеаторика Брауна отличается от тех опытов Кейджа (и раннего Фелдмана), где абсолютно преобладают «имплицитные» методы фиксации материала, и родственна алеаторике мэтров сериализма Штокхаузена (в *Klavierstück XI*, 1956) и Булеза (в Третьей фортепианной сонате, 1957)⁷⁰. Организуя звуковысотность на эксплицитно записанных отрезках, Браун не пользуется серийной техникой, но его в манере «разбрасывать» неповторяющиеся звуки в пространстве (см. еще раз примеры 10 и 11) есть нечто от сериалистского подхода. При этом она отчетливо, по принципу экфрасиса, ассоциируется с методом Поллока, подтверждая приверженность Брауна шиллингеровскому представлению о единой основе разных искусств.

В ряде позднейших партитур Брауна эксплицитная и имплицитная запись, открытые и детерминированные формы взаимодействуют значительно гибче, что позволяет добиваться более плавных переходов между событиями, большего богатства и разнообразия фактуры; форма произведений в крупном плане чаще фиксируется достаточно твердо, хотя внутри нее имеются разделы с более или менее алеаторической структурой. Таков, к примеру, Струнный квартет (1965), где события, эксплицитно записанные временной нотацией (инструменталисты обязаны играть вместе лишь в пунктах, помеченных вертикальными стрелками), сменяют друг друга в определенной последовательности, перемежаясь событиями, нотированными в основном или полностью имплицитно, а концовка решена в открытой форме: каждому исполнителю предоставляется право сыграть некоторое число событий в произвольном порядке независимо от партнеров — пример 12. Диалектика детерминированной и открытой формы в большем масштабе реализована в самых

⁷⁰ По утверждению Брауна — завсегдагая Дармштадта с 1956 года, — Штокхаузен и Булез пришли к своим вариантам открытой формы под воздействием упомянутых «Двадцати пяти страниц» (1953), что не может быть ни подтверждено, ни опровергнуто. См.: *Toop R. Their Man in Europe, Our Man in America. Earle Brown and the European Avant-Garde // Beyond Notation: The Music of Earle Brown / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 144–145. На эту тему см. также: Дубинец Е. Made in the USA. С. 257–258.*

Акопян Л. О.
Case Study: США (часть 2)
певческой практики XXI столетия

The image displays a complex musical score for a string quartet, including vocal parts. The score is divided into several systems, each with detailed musical notation and performance instructions. Key elements include:

- System 1:** Features vocal parts (MAT, PIZZ, LI) and string parts (Vln I, Vln II, Vla, Vcl). It includes instructions such as "PLAY PHRASE TWICE, 2nd time more rapidly" and "LI: WHITE FOR INDICATOR'S TUBE".
- System 2:** Shows a 15-second interval followed by a 30-second interval. It includes instructions like "MAT: LEGATO" and "PIZZ: LV".
- System 3:** Features a 30-second interval and a 45-second interval. It includes instructions such as "MAT: SAME TRAIT, N.Y." and "ENSEMBLE CUE EACH CHANGE".
- System 4:** Shows a 30-second interval and a 10-second interval. It includes instructions like "MAT: POINT TRAIT MAT" and "INDEPENDENT ARRIVAL OF FIRST TWO 'HOLD' CHORDS".
- System 5:** Includes a 1-2 second interval and a 1-2 second interval. It includes instructions such as "MAT: POINT TRAIT MAT" and "INDEPENDENT ARRIVAL OF FIRST TWO 'HOLD' CHORDS".

Additional performance instructions and notes are provided throughout the score, such as "ENSEMBLE CUES AT APPROX. 20%", "TIMING OF EVENTS IS APPROXIMATE", "NO CUES: INDEPENDENT ARRIVAL AND DEPARTURE FROM CHORDS", and "INDEPENDENT ARRIVAL OF FIRST TWO 'HOLD' CHORDS".

Small text at the bottom left of the score reads: "small, transparent, insect-like sounds".

Small text at the bottom center of the score reads: "city events between sound lines in any order independently (optional) of... if played more than once vary the technique, each time (if not) mention basic rhythm & pitch, temp. Free volume of total phrase may be raised or lowered continuously".

Пример 12. Браун — Струнный квартет

значительных партитурах 1970-х — *Centering* («Центрирование») для скрипки и десяти инструментов (1973) и «Поперечные сечения и цветные поля» для большого оркестра (1972–75); под «центрированием» подразумевается игра центробежных и центростремительных движений, под «поперечными сечениями» — эпизоды со стабильным звуковысотным составом и меняющимся тембровым колоритом, а под «цветовыми полями» — темброво однородные эпизоды с изменчивой гармонией.

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=skCF3OOeGxs>
Браун — *Струнный квартет. Ансамбль Callithumpian Consort*

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=IRGxfPYLmK0>
Браун — *Centering. Итан Вуд (скрипка), Ансамбль Callithumpian Consort*

Будучи исполнена должным образом, музыка Брауна может быть экспрессивной, красочной и в своем роде гармоничной (как гармоничны, при всей их экспрессивности, картины Поллока). Об этом лучше всего свидетельствуют немногочисленные записи, сделанные под руководством самого композитора.

*

К так называемой Нью-Йоркской школе, сложившейся вокруг Кейджа к началу 1950-х, помимо Брауна принято относить уже упомянутого Дэвида Тюдора, Мортон Фелдмана (1926–1987) и Крисчена Вулфа (Christian Wolff, 1934–).

Тюдор остался в истории прежде всего как пианист, преданный пропагандист современной музыки. До середины 1960-х он активно концертировал в США и Европе; единолично или в ансамбле с другими музыкантами он осуществил премьеры ряда произведений Кейджа и его сподвижников, а также Мадерны, Булеза, Буссотти, Штокхаузена, Кагеля, Кардью и других мэтров авангарда. Среди исторически значимых опусов, впервые исполненных Тюдором, — «Музыка перемен» и «4'33''» Кейджа и *Klavierstück XI* Штокхаузена. Продукцию Тюдора-композитора составляют главным образом пьесы для ансамбля современного танца Мерса Каннингема, электронные и мультимедиаальные композиции.

Сын крупного немецкого издателя Курта Вольфа, Вулф сделал впечатляющую карьеру филолога-классика, преподавал древнегреческий язык и античную литературу в Гарвардском университете

и Дартмут-колледже. Единственным учителем Вулфа по композиции был Кейдж, и Вулф, пожалуй, в еще большей степени, чем Кейдж, придерживался «дадаистического», нарочито наивного подхода к сочинению музыки. В ранних (примерно до 1957 года) композициях Вулфа для фортепиано и подготовленного фортепиано конфигурации, полученные алеаторическим способом, нотированы полностью (как в «Музыке перемен» Кейджа), многие более поздние работы содержат лишь самые общие указания исполнителям, причем фактор исполнительской свободы часто трактуется Вулфом в контексте левых политических идей; характерна предназначенная для любых исполнителей (от восьми и более) композиция «Менять систему» (*Changing the System*, 1972–73), несущая некое не совсем внятное, но несомненно антикапиталистическое послание⁷¹.

*

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 маргинальное существование, но за десятилетия, прошедшие со дня его довольно ранней (в 61 год) кончины, его творчество все более и более уверенно подтверждает свою актуальность: число исполнений музыки Фелдмана растет, поток литературы о нем не иссякает⁷². В одной из публикаций (автор которой, вообще говоря, совершенно не склонен к гиперболизированным оценкам) 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

⁷¹ Об этом и других политически окрашенных алеаторических опусах Вулфа см.: *Ryan D. Changing the System: Indeterminacy and Politics in the Early 1970s // Changing the System: The Music of Christian Wolff / Ed. by S. Chase and Ph. Thomas. Farnham and Burlington VT: Ashgate, 2010. P. 143–169.*

⁷² Из работ на русском языке: *Дубинец Е. Made in the USA. С. 205–238; Ляхова А. Позднее творчество Мортон Фелдмана: между идеей и реализацией. Дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 2014; Цареградская Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. С. 26–50, а также собрание текстов композитора: *Фелдман М. Привет Восьмой улице / Перевод А. Рябина. Санкт-Петербург: Jaromir Hladik press, 2019.**

европейской традиции для него мало что значат; неудивительно, что мир классической музыки отвергает его как дилетанта⁷³.

Фелдман, при жизни нередко воспринимавшийся всего лишь как один из сателлитов Кейджа (чьи поздние «пьесы-числа» [*Number Pieces*], впрочем, отмечены «обратным» влиянием Фелдмана), на деле оказался тем самым долгожданным Новым Великим Композитором — подлинно независимым, не вписывающимся ни в какие схемы создателем уникальной художественной вселенной. Основы искусства композиции он проходил под руководством Уоллингфорда Риггера (1885–1961) — мастера с солидной немецкой выучкой, в 1920х примыкавшего к айззовско-варезовскому «ультрамодернизму», но со временем перешедшего на позиции добропорядочного неоклассицизма. Следующим педагогом Фелдмана стал композитор родом из Германии Штефан Вольпе (1902–1972) — ученик Бузони, бывший дадаист и марксист, вынужденный бежать от Гитлера. По воспоминаниям Фелдмана, Риггер не научил его ничему существенному, а занятия с Вольпе сводились в основном к бесплодным дискуссиям⁷⁴. Важное значение для молодого Фелдмана имело знакомство с Варезом, внушившим ему представление о самодовлеющей ценности звука как такового, безотносительно к любым принципам формальной организации звукового пространства⁷⁵.

Приобретенные академические навыки утратили для Фелдмана всякую актуальность после его знакомства с Кейджем, происшедшего в 1950 году: два композитора столкнулись при выходе из концертного зала сразу после исполнения Симфонии соч. 21 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: в этом термине подчеркивается преемственность данного направления от экспрессионизма (иррациональность, особого рода максимализм художественного темперамента) и от абстракционизма (отрицание фигуративности). Абстрактный экспрессионизм — это материализованная на холсте экспрессия в чистом виде, по возможности освобожденная от внешних, поверхностных аксессуаров. Ведущие абстрактные экспрессионисты — Марк Ротко (1903–1970), Виллем де Кунинг (1904–1997), Франц Клайн (1910–1962), Филип Гáстон

⁷³ Gann K. Music Downtown: Writings from the Village Voice. P. 192–193 (1-я публикация 1996).

⁷⁴ Фелдман М. Привет Восьмой улице. С. 9–10.

⁷⁵ Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964–1987 / Ed. by Ch. Villars. London: Hyphen Press, 2006. P. 8.

(1913–1980) и уже упомянутый Джексон Поллок, — каждый по-своему, исповедовали подход к искусству как к спонтанной реализации творческого инстинкта, несовместимой с какими бы то ни было теоретическими системами, интеллектуальными построениями и идейным содержанием.

Оказавшись внутри этого художественного мира, ощутив себя его частью⁷⁶, Фелдман выработал творческую установку, верность которой сохранил до конца жизни. Стремясь адаптировать принципы абстрактного экспрессионизма к музыке, он придавал особое значение ее материальному аспекту: «Новая живопись возбудила во мне жажду звукового мира, более непосредственного, более осязаемого, чем всё, что было прежде»⁷⁷. Здесь Фелдман фактически проводит разделительную черту между собой и Кейджем, для которого главным фактором была тишина. Из этого же высказывания следует, что изобразительное искусство привлекало его, в отличие от Брауна, не структурами, потенциально переводимыми в изоморфные звуковые конфигурации, а непосредственно воспринимаемой визуальностью как источником продуктивных аналогий, помогающих создавать новые звуковые миры (сюда же — его соображение о том, что «музыка может научиться [у живописи] большей восприимчивости» к тайнам собственного материала, если только композиторы не будут «слишком озабочены своим ремеслом»⁷⁸). Принципиальный отказ от дедуктивно-логического подхода к композиции и сосредоточенность на внутренней жизни звуковой материи предопределили своеобразный облик музыки Фелдмана — всегда медленной и почти всегда тихой, чаще всего ритмически расплывчатой и архитектурно не структурированной.

Произведения Фелдмана, датированные 1950–60ми годами, обычно невелики по объему (не более пятнадцати минут) и предназначены для небольших составов. Многие работы 1950х — в частности серия «Проекция» (*Projections I–V* для разных инструментальных составов, 1950–51), отдельные пьесы инструментальных серий «Пересечения» (*Intersections I–IV*, 1951–53) и «Расширения» (*Extensions I–III*, 1951–52), «Атлантида» (*Atlantis*) для 17 инструментов (1959) — записаны нетрадиционным образом, в том числе с помощью особой геометрической («табличной») нотации: ячейка таблицы

⁷⁶ Взаимосвязи между Фелдманом и абстрактными экспрессионистами отражены в каталоге дублинской выставки «Мортон Фелдман и изобразительные искусства»: *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*. [Dublin]: Irish Museum of Modern Art, 2011.

⁷⁷ Фелдман М. Привет Восьмой улице. С. 11.

⁷⁸ Там же. С. 38. См. также: Дубинец Е. *Made in the USA*. С. 207.



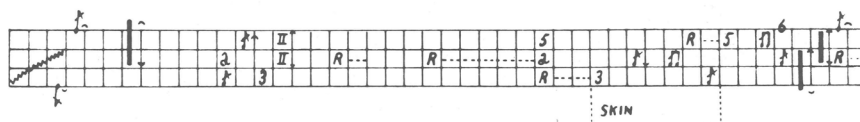
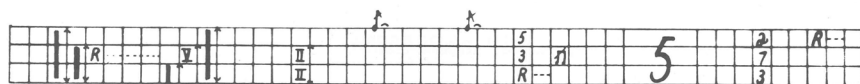
Илл. 10. Мортон Фелдман и Джон Кейдж

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 может служить «Пересечение-1» для оркестра, фрагмент которого показан в примере 13. Инструменты внутри групп в этой партитуре не дифференцированы, указываются лишь названия групп (деревянные, медные, скрипки и альты, виолончели и контрабасы). Высота звуков дифференцируется только приблизительно, по регистрам (высокие звуки обозначаются знаком □, 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*).

MP3

<https://www.youtube.com/watch?v=QSejEFTXrqc>
Фелдман — «Пересечение-1». Ансамбль *The Barton Workshop*,
дирижер Йос Званенбург

ческая» музыка, будучи сыграна с должным пониманием, — может получиться набор нарочитых банальностей, придуманных ad hoc самими музыкантами и при этом ничуть не противоречащих букве партитуры. Табличная нотация наиболее эффективна и «безопасна» на материале ударных, и Фелдман воспользовался ею в пьесе «Король Дании» (1964) — знаке уважения Кристиану X, защитившему евреев в период нацистской оккупации. Фрагмент партитуры, предназначенной для ансамбля, обслуживаемого одним исполнителем, показан в примере 15. Перкуссионист играет пальцами или ладонью, без помощи палочек, молоточков и т.п. Три строки таблицы соответствуют высокому, среднему и низкому регистрам, арабские цифры обозначают число звуков в клеточке/такте, римские — число звуков, совпадающих по вертикали. Состав инструментов определен лишь в самых общих чертах; буквы B, S, C, G, T указывают, соответственно, на колокольные звучания, мембранофоны, тарелку, гонг, литавры, буква R — на тремоло. Остальные знаки понятны без разъяснений. В данном случае такая запись — идеальный способ достижения эффекта «шепота толпы».



Пример 15. Фелдман — «Король Дании»

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=kuYk2N9dTnse>
Фелдман — «Король Дании», Колин Франк (ударные)

Как бы то ни было, на фоне работ коллег Фелдмана, обратившихся к графической нотации отчасти под его влиянием, — особенно на фоне элегантных, визуально привлекательных композиций Эрла Брауна, — фелдмановские таблицы выглядели слишком непритязательно. Уже в 1960х Фелдман пользовался нетрадиционной нотацией лишь эпизодически, а с 1970х полностью перешел на обычную нотацию. Впрочем, даже в партитурах, записанных нотами, отдельные партии синхронизированы не всегда: каждый инструмент живет «своей индивидуальной жизнью в индивидуальном звуковом мире»⁷⁹. На этом принципе построены, в частности, пьесы серии «Длительности» (*Durations*). В примере 16 приведено начало второй из них (1960); первое созвучие берется пианистом и виолончелистом одновременно, а далее длительность каждого звука оставлена на усмотрение исполнителя.

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=O2h2RF1jm6w>
Фелдман — «Длительности-2» — Симон Нагль (виолончель),
Феликс Нагль (фортепиано)

Приблизительно с 1970 года в творчестве Фелдмана возобладалиopus более объемистые (продолжительностью от 20–30 минут до нескольких часов), в том числе для больших составов, озаглавленные большей частью по составу исполнителей: «Хор [виолончель, струнный квартет, фортепиано, гобой, флейта, скрипка] и оркестр», «Фортепиано и голоса», «Три кларнета, виолончель и фортепиано», «Струнный квартет» и т.п. Звуковысотные и ритмические соотношения зафиксированы в них традиционным образом, то есть с обычной для любой классической партитуры степенью точности. Но вне зависимости от метода записи — графического (табличного), с помощью нот, но без синхронизации по вертикали, или традиционного, с делением на такты, — Фелдман мыслит музыкальное произведение как подобие абстрактного живописного полотна или многокомпонентного орнамента (важным источником вдохновения для него, помимо творений абстрактных экспрессионистов, служили узоры на старинных восточных коврах). Каждое событие

DURATIONS 2

SLOW SOFT DURATIONS ARE FREE FOR EACH PLAYER.

Sord. ♩

VC

PF

The musical score consists of two systems. The first system includes a Violin Concerto (VC) part and a Piano (PF) part. The piano part is divided into two staves (treble and bass clef). The second system continues the piano part with similar notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Pizz' and 'Arco'. The tempo and dynamics are indicated as 'SLOW SOFT'.

Пример 16. Фелдман — «Длительности-2»

на оси музыкального времени уподобляется дискретному элементу произведения визуального искусства — пятну, точке, линии. Связи между такими элементами, разнообразными по насыщенности, колориту и конфигурации, выявляются постепенно, в процессе спонтанного заполнения пространства; с другой стороны, как и на любом мастерски выполненном абстрактном полотне или богато декорированном восточном ковре, дискретные элементы связаны не поддающимся определению, но тем не менее осязаемым родством.

Гармонический язык Фелдмана диссонантен и атонален. В самом общем виде его грамматика сводится к следующему: сочетания, которые могли бы трактоваться как принадлежащие той или иной тональности, и микрохроматизмы избегаются; смена гармоний происходит, как правило, медленно и плавно; гармонические комплексы могут неоднократно воспроизводиться подряд, но после некоторого числа повторений больше, как правило, не возвращаются в прежнем виде. Преимущественной концентрации слушательского внимания на гармонии способствует минимизация значимости иных, отвлекающих от нее, элементов музыки: ритмика в целом скорее аморфна, динамика редко поднимается выше *p* или *mp*, звуки обычно атакуются мягко, нестандартные способы звукоизвлечения избегаются. Новые гармонии по ходу музыки «нащупываются» эмпирически, а не вводятся в соответствии с какой-либо логикой или планом.

Некоторое представление о гармонии Фелдмана может дать пример 16 — фрагмент пьесы, зафиксированной не вполне обычной нотацией. В качестве более наглядного примера продемонстрируем начало и конец относительно сжатой (15–20') композиции для скрипки и фортепиано «Весна Хосрова» (*Spring of Chosroes*, 1977)⁸⁰, записанной традиционным способом, — примеры 17а и 17б. Привилегированными структурами на протяжении всей пьесы выступают такие сочетания, которые, будучи приведены к тесному расположению, дают полутоновые кластеры; при этом кластеры как таковые значительно менее характерны, чем созвучия с большой септимой и/или малой ноной. В показанных отрывках собственно кластеры отсутствуют, но они встречаются в середине пьесы; на некоторых участках гармоническая и тембровая атмосфера смягчается, но созвучия со структурой, редуцируемой до [0, 1, 2], все равно количественно преобладают. Формальный анализ по распространенному среди исследователей новой музыки методу «постшенкериянца» Аллена

⁸⁰ Хосров — имя нескольких персидских монархов; по-видимому, использование этого имени в заглавии не имеет иного смысла помимо указания на то, что источником вдохновения при ее создании служило персидское искусство ковроткачества.

♩ = 126
 pizz. (o arco)
 con sord.

violin

piano

ppp

ppp

(*loco*)

(*loco*)

(* delayed triplet)

arco

pizz.

4

8

Пример 17а. Фелдман — «Весна Хосрова»

374

3/16 2/4 3/16 2/4 3/16 2/4

380

7/8 7/16

385

2/2 8/8

Пример 176. Фелдман — «Весна Хосрова»

Форта⁸¹ должен был бы признать структуру [0, 1, 2], как первичную по отношению к [0, 1, 11], [0, 2, 13], [0, 11, 13] и [0, 10, 11], ядром (или, по другой терминологии, центральным элементом) гармонической системы пьесы. Однако различные вхождения этих структур настолько существенно определяются конкретными условиями — регистром, расположением, окружением, артикуляцией, — что отнесение всего их множества к одному и тому же исходному типу представляется ничего не разъясняющей формальностью. Композиторы, «слишком озабоченные», по слову Фелдмана, «своим ремеслом», могут придавать единству ядерной структуры субстанциальное значение (именно на этом строится идеология серийной техники во всех ее разновидностях), для Фелдмана же такое единство — не более чем акциденция, не стоящая особого внимания, тогда как подлинную субстанцию его музыки составляет звучание как таковое, во всей подвижной совокупности своих параметров.

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=oRyrzMGbHM0>
Фелдман — «Весна Хосрова». Пол Закофски (скрипка),
Урсула Опенс (фортепиано)

Отдельного разговора заслуживает «Капелла Ротко» для альты, сопрано, смешанного хора, ударных (один исполнитель) и челесты (1971) — наиболее часто исполняемая композиция Фелдмана и, возможно, одно из ключевых произведений всей американской музыки⁸². Своим названием этот опус обязан экуменической (межконфессиональной) молельне в Хьюстоне (Техас), украшенной монументальными полотнами Марка Ротко. Вскоре по завершении работы над ними художник покончил с собой; партитура Фелдмана посвящена его памяти. Произведение, продолжительностью около 25 минут (427 тактов), складывается из пяти разделов аттасса, с краткими интерлюдиями. Каждый из разделов наделен собственной тембровой и тематической «физиономией»: протагонистом первого раздела выступает альт, во втором ведущая роль отведена хору на остинатном фоне литавр, третий заполнен долгим едва слышным кластером у хора и тишайшими аккордами колоколов, четвертый подобен респонсорию для сопрано (без слов) и альты, с отдаленным

⁸¹ Forte A. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

⁸² Вместе с тем следует отметить, что сам Фелдман в лекции 1982 года назвал «Капеллу Ротко» «не особенно значительным» сочинением: Morton Feldman Says. P. 148.

Акопян Л. О.
Case Study: США (часть 2)
певческой практики XXI столетия

110

Musical score for measures 110-115. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Cello (Cel.), Percussion (Perc.), and Viola (Via.). The percussion part includes Timp., Chimes (T. Bells), and Vib. sticks. The Viola part includes a trill marked 'molto' and 'pp'. Dynamics range from *mf* to *f*. Time signatures include 3/4, 2/2, 3/2, 3/4, 5/8, and 4/2.

115

Musical score for measures 115-120. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Cello (Cel.), Percussion (Perc.), and Viola (Via.). The percussion part includes Chms. and Vib. The Viola part includes a trill marked 'molto' and 'pp'. Dynamics range from *ppp* to *f*. Time signatures include 4/2, 3/4, 5/8, 4/4, 3/2, and 4/2.

Пример 18. Фелдман — «Капелла Ротко»

The image displays a musical score for Example 19, featuring vocal parts and instrumental accompaniment. The score is organized into three systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) vocal parts, along with a Solo Alto part and a Timpani (Timp.) part. The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) vocal parts, along with a Solo Alto part and a Viola (Via.) part. The third system includes Solo Alto, Timpani, and Viola parts. The Solo Alto part is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Timpani part is marked with a piano (*p*) dynamic. The Viola part is marked with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal parts are written in treble clef, and the instrumental parts are written in bass clef. The Solo Alto part is written in treble clef. The Timpani part is written in bass clef. The Viola part is written in bass clef. The score is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic for the Solo Alto part, a piano (*p*) dynamic for the Timpani part, and a pianissimo (*ppp*) dynamic for the Viola part. The score is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic for the Solo Alto part, a piano (*p*) dynamic for the Timpani part, and a pianissimo (*ppp*) dynamic for the Viola part.

Пример 19. Фелдман — «Капелла Ротко»

The musical score is arranged in two systems. The first system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and a Viola (Vla.) part. The second system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), a Timpani (Timp.) part, and a Viola (Vla.) part. The vocal parts feature dynamic markings of *mf*, *molto*, and *ppp sub.*, along with performance instructions such as *div.* and *ppp sub.*. The instrumental parts include dynamic markings of *mp* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The Viola part in the first system has a dynamic marking of *mf*. The Timpani part in the second system has dynamic markings of *mf* and *ppp sub.*. The score is written in a key signature of one flat and a 3/2 time signature.

тремоло литавр в паузах между их высказываниями, пятый вносит яркий и совершенно неожиданный контраст⁸³. Музыка, как всегда у Фелдмана, разворачивается медленно и почти не выходит за рамки различных оттенков *piano*. Ударные, прежде всего литавры и колокола, создают строгий фон, подобающий духовной атмосфере молельни. Отдельные эмоционально насыщенные реплики альты — в особенности две одинаковые нисходящие фразы незадолго до конца первого раздела, пример 18 (такты 110–112 и 114–115) — воспринимаются как выражение почти невыносимой душевной боли.

Во втором разделе обращает на себя внимание необычайно выразительный, поистине кульминационный (несмотря на нюанс *ppp subito* или, скорее, как раз благодаря ему) гармонический штрих. Длительное (с такта 135) «стояние» на простейшей гармонии [*des-c*] (в партиях хора и альты) на фоне остинато *d-H* (в партии литавр) в такте 170 сменяется аккордом *gis-a-h-c1-d1-es1-g1-des2*, который в данном контексте, вопреки принципам акустики (узкие интервалы внизу, широкие вверху), звучит не как пикантный диссонанс, а как долгожданное разрешение накопившейся напряженности. Взятая вне контекста, такая смена гармонии могла бы восприниматься как спокойный, мягкий сдвиг, вносящий умеренную дозу разнообразия, но в предлагаемых Фелдманом условиях разреженной фактуры, заторможенного темпа и преобладания *piano* она приобретает статус своего рода чрезвычайного происшествия. Часть долгого «предыкта» к этому ключевому аккорду (с такта 154) и сам аккорд показаны в нотном примере 19.

В «респонсории» предпоследнего раздела хроматика альтовых реплик противопоставлена неполной пентатонике партии сопрано — пример 20. Фразы сопрано ассоциируются с ритуальным (синагогальным?⁸⁴) пением. Этот эпизод, по утверждению автора, звучит несколько «по-Стравински», ибо сочинялся в дни смерти и отпевания Стравинского (апрель 1971). В заключительном разделе альт на фоне фигурированного «бурдона» вибратона четырежды интони-

⁸³ По Фелдману разделов четыре: «1. Продолжительное декламационное вступление; 2. Более неподвижный “абстрактный” раздел для хора и колоколов; 3. Мотивная интерлюдия для сопрано, альты и литавр; 4. Лирический финал для альты в сопровождении вибратона, к которому потом присоединяется хор <...>»: *Фелдман М.* Привет Восьмой улице. С. 161. То, что обозначено выше как второй раздел, автор считает частью «продолжительного декламационного вступления» с ведущей ролью альты, не придавая особого значения тому, что с некоторого момента альт отходит на второй план, уступая авансцену хору и литаврам.

⁸⁴ По словам композитора, «некоторые интервалы [“Капеллы Ротко”] <...> звучат на синагогальный манер»: *Фелдман М.* Привет Восьмой улице. С. 161.

Акопян Л. О.
 Case Study: США (часть 2)
 певческой практики XXI столетия

The musical score consists of five systems, each with a circled measure number:

- System 1 (Measures 243-249):** Solo Soprano and Viola. The Soprano part has dynamics *pp* and *mp*. The Viola part has dynamics *pp* and *pizz.*. A *sul G* instruction is present. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System 2 (Measures 250-256):** Solo Soprano, Timpani, and Viola. The Timpani part has a dynamic of *pppp*. The Viola part has dynamics *pp* and *arco*.
- System 3 (Measures 260-266):** Solo Soprano and Viola. The Soprano part has a dynamic of *pp*. The Viola part has a dynamic of *ppp*. Fingerings and slurs are present.
- System 4 (Measures 268-274):** Solo Soprano and Viola. The Soprano part has a dynamic of *ppp*. The Viola part has a dynamic of *ppp*. Fingerings and slurs are present.
- System 5 (Measures 270-276):** Timpani and Viola. The Timpani part has a dynamic of *pppp*. The Viola part has a dynamic of *pp*. Fingerings and slurs are present.

Пример 20. Фелдман — «Капелла Ротко»

♩ = 52 exactly 315

Vibr.

Via.

320 325

Vibr.

Via.

mp very, very simply

330

Vibr.

Via.

335

Vibr.

Via.

Пример 21. Фелдман — «Капелла Ротко»

рует «очень, очень простую» пасторальную (по определению автора «квазиеврейскую»⁸⁵) мелодию, сочиненную Фелдманом в возрасте пятнадцати лет — пример 21: редкий у Фелдмана случай стилистической неоднородности, завершающий целое выразительным катарсисом (другие партитуры Фелдмана, как правило, не столько «завершаются», сколько произвольно «прекращаются»).

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=1ZZ0DYIkaP8&t=6s>
Фелдман — «Капелла Ротко». Карен Филлипс (альт),
Грегг Смит (дирижер)

В 1977 году появилась одна из очень немногочисленных у зрелого Фелдмана композиций со словесным текстом — пятидесятиминутная моноопера *Neither* (что можно перевести как «Ничто» или даже «Ни», но оба варианта будут неточны) для сопрано и оркестра на специально написанный короткий (87 слов) текст Сэмюэла Беккета. Фелдман близок Беккету 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'), а в словах «не замечая пути, поглощен то одним проблеском, то другим» ('heedless of the way, intent on the one gleam or the other') нетрудно усмотреть в высшей степени точную поэтическую дефиницию творческой установки Фелдмана. Последняя строка текста Беккета гласит: «несказанное жилище» ('unspeakable home'). Весь этот круг смутных образов живо ассоциируется с духом музыки Фелдмана с ее «проблесками» артикулированного звука в пространстве между «теньями», с неотчетливостью, «несказанностью» ее форм.

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=SaBNzE7a8r8&t=1s>
Фелдман — *Neither*. Сара Аристуиду (сопрано), СО Венского радио,
Роланд Клуиттис

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» (1979) в полной версии длится около 100 минут, «Для Филипа Гастона» для

флейты, ударных и фортепиано/челесты (1984) — четыре часа, а «Струнный квартет 2» (1983) — шесть 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 процессу созерцания висящей на стене картины: постепенно адаптируясь и привыкая, вы сживаетесь с ней и в конечном счете, возможно, начинаете мыслить ее неотъемлемой частью своего существования⁸⁶. 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».

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 с 1973 года до конца своих дней он занимал кафедру композиции имени Вареза в Университете штата Нью-Йорк (Буффало), то есть, в сущности, стал человеком «верхнего города».

Залог жизнеспособности фелдмановского наследия — в его эссе. Фелдман «наивен» в высоком, шиллеровском (разъясненном в трактате «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»⁸⁷). Он 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 Кейджа и его последователей, также всячески культивировавших наивность, нацелен на создание новых ценностей и обладает для этого должной технической подготовкой. Как и почитаемый им Варез, Фелдман мог быть «неуклюжим»⁸⁸ — у него встречаются участки явно неотшлифованной звуковой ма-

⁸⁶ Gann K. Music Downtown: Writings from the Village Voice. P. 195.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ср. приведенное в диалогах Стравинского и впоследствии широко растиражированное высказывание Вареза: «Мне нравится известного рода неуклюжесть в произведении искусства»: *Стравинский И.* Диалоги / Перевод В. Линник под ред. Г. Орлова, послесловие и общ. ред. М. Друскина. Л.: Музыка. 1971. С. 117.

терии и неловкие мелодические обороты, не все найденные им тембро-гармонические краски обладают безусловной эстетической привлекательностью⁸⁹, — но в своих лучших образцах искусство Фелдмана, подобно живописи абстрактного экспрессионизма и шедеврам восточного ковроткачества, излучает величественную мистическую ауру. 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». Не будем упрекать автора этих слов в склонности к преувеличениям.

В заключение разговора о Фелдмане заметим, что его партии, не будучи технически трудными в привычном смысле, тем не менее исключительно сложны для исполнения: впечатление от этой музыки может быть безнадежно испорчено даже самыми невинными проявлениями исполнительской рутины. Для артистов со «звездным» статусом Фелдман может не представлять особого интереса — хотя ситуация и в этом отношении с некоторых пор меняется, — зато его музыка нередко удается музыкантам более скромного ранга, безоговорочно преданным ей и способным полностью погрузиться в ее стихию.

*

Окружение Кейджа регулярно пополнялось неопитами. Одним из них был Фредерик Жевски⁹⁰ (1938–2021). Одаренный пианист, он получил серьезнейшее композиторское образование в Гарварде и Принстоне под руководством Рэндалла Томпсона (1899–1984), Пистона, Сешнза и Бэббитта, и продолжил обучение в Италии у Даллапикколы. Ранний этап его карьеры был отмечен, в частности, опытами в стандартной серийной технике (Интродукция и Соната для двух фортепиано, 1958–59) и пьесами, свидетельствующими о влиянии «Нью-Йоркской школы» (показательны два фортепианных этюда в пуантилистической фактуре, 1961). В начале 1960-х Жевски сотрудничал со Штокхаузеном; первым сыграл и записал вторую редакцию его виртуознейшей пьесы *Klavierstück X* (1962). В 1966 году вместе с такими же,

⁸⁹ Фелдман мог быть «неуклюжим» также в своих привычках, социальном поведении (о чем существуют многочисленные мемуарные свидетельства) и публичных высказываниях. Одно из самых ярких приводит его безусловный почитатель Кайл Гэнн: «<...> я хочу стать первым великим композитором-евреем»: *Gann K. Music Downtown: Writings from the Village Voice*. P. 194. Комментарий Гэнна: «А Мендельсон? Шёнберг? Впрочем, Бог с ними. А как насчет Малера?»

⁹⁰ Rzewski. Версии «Ржевски» и «Рзевски» некорректны.

как он, американскими стипендиатами Элвином Карреном (Curran, 1938–) и Ричардом Тейтелбаумом (1939–2020) основал в Риме группу живой электроники и коллективной импровизации Musica Elettronica Viva (MEV), функционировавшую (в разных составах) до 2017 года. Основу ее идеологии составляла радикальная версия высказанной примерно тогда же мысли Кейджа об искусстве, рождаемом в процессе общения: факт искусства в этом понимании — это «не объект, создаваемый конкретной личностью, а процесс, запускаемый группой людей»⁹¹, стремящихся обогатить друг друга (а также публику) новым опытом. На раннем этапе деятельности MEV Жевски неоднократно устраивал сеансы групповой импровизации с участием профессиональных музыкантов и любителей, часто на городских улицах; целью этих сеансов было создание благоприятной звуковой среды, нейтрализующей нежелательные шумы⁹² (этим Жевски отличался от Кейджа, готового признать музыкой всё, что звучит вокруг). К самым известным экстравагантным акциям того времени относится пьеса «Панурговы бараны» (*Les moutons de Panurge*) «для любого числа музыкантов, играющих на мелодических инструментах, и для любого числа немусыкантов, играющих на чем угодно» (1969) — пример 22⁹³. Участникам этого хеппенинга, своеобразно иллюстрирующего известный эпизод из романа Рабле, предписано играть ноты этой мелодии, по возможности в унисон, громко и постепенно ускоряясь, в следующем порядке: 1, 1–2, 1–2–3, 1–2–3–4 и т.д. до 1...65, — а затем отнимая по одной ноте слева: 2...65, 3...65 и т.д. до 63–64–65, 64–65 и 65. Простота и эффектность идеи сами по себе восхитительны, а увлеченное, слаженное исполнение делает музыку неотразимой.

Begin ca. ♩=150, accelerate to ca. ♩=300.

ff sempre (use amplification)

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65

(last note only)

Пример 22. Жевски — «Панурговы бараны»

⁹¹ Высказывание 1967 года цит. по: Cage Talk. Dialogues with and about Cage / Ed. by P. Dickinson. Rochester: University of Rochester Press, 2006. P. 215.

⁹² О Жевски в связи с MEV см.: Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond. P. 128–131.

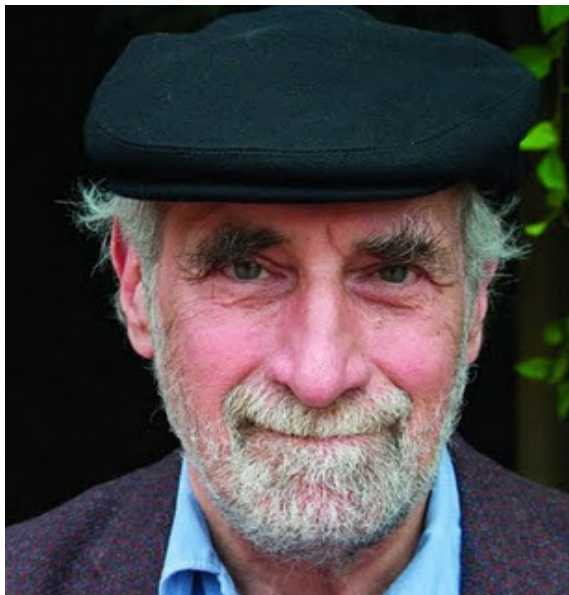
⁹³ Партитура воспроизведена также в: Ibid. P. 158.

MP3 https://www.youtube.com/watch?v=UNebbar_Cm8
Жевски — «Панурговы бараны». Ансамбль *eighth blackbird*

373

Вскоре Жевски отошел от этого пост-кейджевского неоадаизма и стал писать подчеркнуто традиционным языком, часто на основе народных и популярных мелодий. «Демократизм» стиля композитора был прямо связан с его приверженностью социалистическим идеям. К периоду максимальной политической ангажированности Жевски относится его самое известное произведение — 36 вариаций для фортепиано на песню чилийского композитора-коммуниста Серхио Ортеги (1938–2003) «Когда народ един, он непобедим!» (исп. *¡El pueblo unido jamás será vencido!*, англ. *The People United Will Never Be Defeated!*, 1975). Чрезвычайно популярная в 1970-х, эта песня была своеобразным гимном чилийских социалистов, а после военного переворота и убийства президента-социалиста Сальвадора Альенде в 1973 году на некоторое время стала международным символом политической левизны. Помимо песни Ортеги в цикле разрабатываются мотивы политической песни Ганса Айслера «Солидарность» (*Solidaritätslied*, слова Бертольта Брехта), созданной незадолго до краха веймарской Германии, и гимна итальянских коммунистов «Красное знамя» (*Bandiera rossa*). Вариационный цикл Жевски — убедительное свидетельство в пользу того, что даже сомнительные во многих отношениях идеи могут стать питательной средой для эстетически полноценного серьезного искусства. Мастерски выстроенный, изобилующий темповыми, динамическими, фактурными, регистровыми и стилистическими контрастами пятидесятиминутный опус включает в себе широчайший спектр пианистических красок и приемов, рассчитан на первоклассных виртуозов и, безотносительно к своей идейной подоплеке, обнаруживает преемственные связи с «Диабелли-вариациями» Бетховена, «Симфоническими этюдами» Шумана и «Вариациями на тему Паганини» Брамса.

В традициях романтического пианизма выдержаны и другие «политизированные» фортепианные опусы Жевски, в том числе сравнительно часто звучащие «Североамериканские баллады» (4 пьесы, 1979–80). Со временем он, оставаясь социально озабоченным художником, разнообразил свою стилистику, но это уже произошло за пределами занимающего нас здесь периода.



Илл. 11. Фредерик Жевски

*

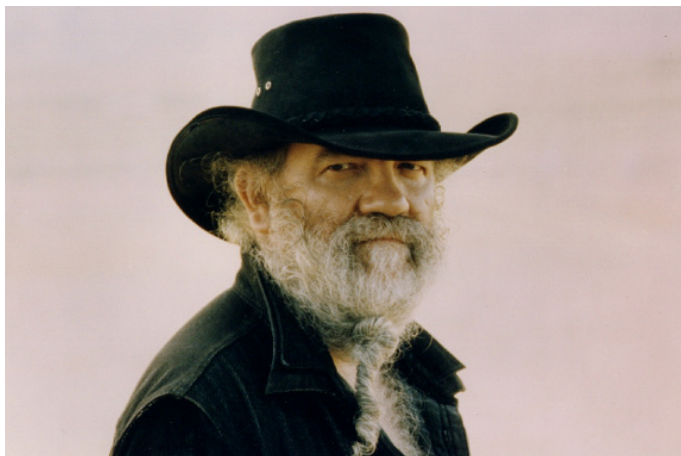
Колоритной символической фигурой богемного даунтаун-сообщества был Ла Монте Янг (1935–). Молодые годы он провел в Калифорнии, музыкальное образование получил в университетах Лос-Анджелеса и Беркли, выступал как джазовый саксофонист, сочинял в серийной манере, а во второй половине 1950х пришел к гипертрофированному варианту пуантилизма: чередованию длинных (до минуты и даже больше) тянущихся звуков и столь же длинных пауз. Этот прием одновременно явился исходной формой так называемого минимализма, а написанное на его основе Струнное трио Янга (1958), исполнение которого может длиться час и больше, вошло в историю музыки XX века как первый образец нового стиля. Начало Трио показано в примере 23. По признанию самого Янга путь к новой «статической» музыке ему указал Веберн⁹⁴, но в дальнейшем Янг отошел от двенадцатитоновой гармонии.

⁹⁴ *Potter K. Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2000. P. 28ff. Здесь же – подробный анализ Трио. Внешние характеристики Трио – медленный темп, тихая динамика, обилие пауз, атональный гармонический язык, – сближают его с музыкой Фелдмана, чья эстетика, однако, далека от минимализма в любом понимании этого термина.*

The musical score consists of four systems of three staves each. The first system is in 8/8 time with a tempo of quarter note = 80. It includes markings for 'senza vibr.', 'ppp', and fingerings '5', '8', and '13'. The second system has a tempo of quarter note = 100, with markings for 'senza vibr.', 'mp', and fingerings '8', '6', and '4'. The third system includes 'rit.', 'con sord.', 'sul tasto', 'pp', and 'over' markings, with a tempo of quarter note = 132. The fourth system features 'cresc.', 'mf', 'pp', and 'rit.' markings, with a tempo of quarter note = 132. The score is highly detailed with various performance instructions and dynamic markings.

Пример 23. Янг — Струнное трио

В 1959 году, будучи слушателем курсов новой музыки в Дармштадте, Янг познакомился с Кейджем, который оказал серьезное влияние на его дальнейшую деятельность. В Беркли Янг и другой пионер минимализма, Терри Райли, сочиняли шумовое оформление в духе Кейджа к экспериментальным танцевальным представлениям. В 1960 году Янг обосновался в Нью-Йорке, присоединился к движению Fluxus, обратил на себя внимание хеппенингами и минималистскими пьесами (образец — *Composition No. 7 1960* из двух выдержанных звуков, *fis* и *h*), а в 1963 году основал Театр вечной музыки (*Theatre of Eternal Music*) — ансамбль из нескольких исполнителей, в котором сам Янг играл на саксофоне-сопранино, а его жена, художница и дизайнер Мариан Зазила (*Zazeela, 1940–*),



Илл. 12.
Ла Монте Янг

обеспечивала вокальный бурдон. Для творчества Янга этого периода, замешенного на восточном мистицизме и галлюциногенных наркотиках, характерны циклы «Четыре сна о Китае» (1962) и «Черепаша, ее грезы и путешествия» (1964). С 1970 года Янг, Зазила и Райли осваивали индийскую музыку под руководством Пандита Пран Натха (Prân Nath, 1918–1996); в 1971-м Янг возглавил центр индийской классической музыки Kirana Center. Для своих композиций и световых шоу Янг и Зазила создали несколько огромных инсталляций — «домов сновидений» (dream houses), рассчитанных на многолетнее функционирование; по замыслу авторов, время в таких домах течет крайне медленно (свою повседневную жизнь супруги организовали так, как если бы в сутках было больше 24 часов). Действа в «домах сновидений» разыгрывались на фоне электронно генерируемых бурдонов, иногда почти невыносимо громких⁹⁵.

Будучи приверженцем чистого строя, Янг с середины 1960х сочиняет свой ответ «Хорошо темперированному клавиру» — гигантский опус под названием «Хорошо настроенное фортепиано» (*The Well-Tuned Piano*), импровизируемый по заданному плану, предусматривающему семь больших разделов по несколько подразделов в каждом; музыка не нотирована, ее характер подсказывается названиями разделов и подразделов, их общая продолжительность составляет 5–6 часов. В структурном отношении «Хорошо настроенное фортепиано» не столь «минималистично», как большинство

⁹⁵ Представление об образе жизни, творческих устремлениях и взглядах этой супружеской пары дает небольшое собрание их текстов: *Young L. M., Zazeela M. Selected Writings*. München, Heiner Friedrich, 1969.

других работ Янга, поскольку предусматривает не только повторение, но и определенное развитие (варьирование, расширение, комбинирование) материала, и даже местами демонстрацию пальцевой беглости. Подготовка инструмента (рояля Bösendorfer) для исполнения «Хорошо настроенного фортепиано» занимает до двух недель. Публичная премьера одной из версий опуса состоялась в 1974 году в Риме. Диски «Хорошо настроенного фортепиано» в авторском исполнении — одна из немногих коммерческих записей музыки Янга.

Заключение

Характернейшим порождением даунтаун-культуры шестидесятых — раскованной, космополитичной, неагрессивно-нонконформистской, несколько легковесной, но знающей толк в интеллектуальных трендах и наделенной социальной ответственностью, — явилось течение, названное одним из его лидеров «музыкой репетитивных структур» (*music with repetitive structures*)⁹⁶ и повсеместно известное под менее точным наименованием «минимализм». Историю минимализма принято вести от упомянутого Струнного трио Янга⁹⁷, но тот род музыки репетитивных структур, который вошел в моду в середине 1960-х и породил множество подражаний по всему миру, имеет мало общего с эзотерикой названного опуса. Эта музыка коммуникабельна и демократична, рождена стремлением уйти от чрезмерной сложности и индивидуализма музыки академических жанров, а также от нарочитой бесструктурности и ритмической аморфности опусов Кейджа и его последователей; она воспроизводит модели массовой музыки и ассимилирует элементы незападных музыкальных культур. Троица ее лидеров у всех на слуху: Терри Райли (1935–), Стив Райч⁹⁸ (1936–), Филип Гласс (1937–); не менее знаменит и главный «минималист» следующего поколения, Джон К. Адамс (1947–), делавший в семидесятых свои первые, но уже впечатляющие шаги на профессиональном поприще (и со временем достаточно далеко отошедший от исходных минималистских позиций). Как одна из последних влиятельных новаций композиторской музыки второй половины XX века, получившая распространение далеко за пределами США,

⁹⁶ Этот термин Филипа Гласса широко растиражирован; см. хотя бы его биографию на официальном сайте: <https://philipglass.com/biography> (дата обращения: 26.11.2023).

⁹⁷ См. хотя бы: *Mertens W.* American Minimal Music. La Monte Young. Terry Riley. Steve Reich. Philip Glass. London: Kahn & Averill, 1983. P. 21; *Fink R.* Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005. P. 117.

⁹⁸ Reich. Варианты: Райх, Райш.

минимализм выдвигает определенные теоретические проблемы, которым будет посвящен специальный раздел настоящей работы.

Еще одно важное ответвление той же культуры — поле творческих практик, не имеющее отчетливо выраженных границ и, ввиду отсутствия лучшего определения, именуемое концептуализмом. Согласно широко распространенному представлению, для концептуального искусства важна прежде всего интересная (неожиданная, социально значимая, шокирующая, сатирическая и т.п.) идея, воплощенная, предпочтительно, в действенной и наглядной форме, апеллирующей к непосредственной восприимчивости адресата, не предполагающей сложной и изысканной организации, не рассчитанной на долговременное эстетическое воздействие. В развитых мультимедиальных видах концептуального искусства — перформансах, инсталляциях — музыкальный компонент («живой» или электронный звук) может играть заметную, иногда существенную, но скорее неавтономную роль, и для его создателей приверженность традиционным композиторским навыкам рискует стать скорее помехой, чем гарантией успеха; такое искусство требует специфического профессионального подхода, о чем свидетельствует хотя бы опыт Вареза («Электронная поэма»), Парча, Кейджа и Fluxus, практиковавших этот тип творчества еще до того как термин «концептуализм» вошел в широкий обиход⁹⁹. В 1960-х важным очагом концептуального искусства и экспериментальной музыки было объединение ONCE Group, устраивавшее фестивали в известном университетском городе Анн-Арбор, штат Мичиган; среди участников этих мероприятий — композиторы Роберт Эшли (Ashley, 1930–2014), Элвин Люсье (Lucier, 1931–2021), Полин Оливерос (1932–2016), Роджер Рейнолдс (1934–), Гордон Мамма (Mumma, 1935–)¹⁰⁰, известные прежде всего своими достижениями в области электронной музыки и мультимедиа. Теоретические и эстетические проблемы, выдвигаемые концептуальным искусством, во многом выходят за рамки собственно музыкознания и, соответственно, за рамки квалификации автора этих строк.

⁹⁹ Источником термина считается эссе связанного с Fluxus литератора, философа и немного музыканта Генри Флинта (1940–) 'Concept Art' (1961, опубл. 1963).

¹⁰⁰ О деятельности ONCE Group см.: *Weingarten E. The Music of ONCE: Perpetual Innovation. S. p., 2009.*

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Киев: Музична Україна, 2012.
- 2 Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка / автор проекта, сост. А. Бретаницкая. М.: Московская консерватория, 2015.
- 3 Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции / Ред. Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова, М.В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2004.
- 4 Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: РАМ имени Гнесиных, 1995.
- 5 Дубинец Е. Made in the USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006.
- 6 Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Перевод с английского. Вологда: БМК, 2012.
- 7 Костелянец Р. Разговоры с Кейджем / Перевод Г. Шульги. М.: Ad Marginem, 2015.
- 8 Купровская-Денисова Е. Прикасаюсь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века. М.: Музиздат, 2011.
- 9 Ляхова А. Позднее творчество Мортон Фелдмана: между идеей и реализацией. Дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 2014.
- 10 Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010.
- 11 Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. 2-е издание. М.: Юрайт, 2019.
- 12 Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни. СПб.: Композитор, 2006.
- 13 Стоппард Т. До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси / Перевод О. Варшавер // Иностранная литература. 2012. № 12. С. 137–163.
- 14 Стравинский И. Диалоги / Перевод В. Линник под ред. Г. Орлова, послесловие и общ. ред. М. Друскина. Л.: Музыка. 1971.
- 15 Фелдман М. Привет Восьмой улице / Перевод А. Рябина. Санкт-Петербург: Jaromír Hladík press, 2019.
- 16 Цареградская Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018.
- 17 Щедрин Р. Опера в драматическом театре // Юность. 1982. № 2. С. 86–89.
- 18 Boulez P., Cage J. Correspondance et documents / Éd. J.-J. Nattiez. Winterthur: Amadeus, 1990.
- 19 Bruhn S. Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000.

- 20 Cage Talk. Dialogues with and about Cage / Ed. by P. Dickinson. Rochester: University of Rochester Press, 2006.
- 21 *Carter E.* The Rhythmic Basis of American Music (1955) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures, 1937–1995 / Ed. by J.W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997. P. 57–62.
- 22 *Di Pietro R.* Dialogues with Boulez. Lanham etc.: The Scarecrow Press, 2001.
- 23 *Dolan J.D.* [An Interview with] David Del Tredici // BOMB. No. 60 (Summer 1997). P. 42–45.
- 24 *Fink R.* Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.
- 25 *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- 26 *Foss L.* Improvisation versus Composition // The Musical Times. Vol. 105. No. 1436 (October 1962). P. 684–685.
- 27 *Foss L.* The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue // Perspectives of New Music. Vol. 1. No. 2 (Spring 1963). P. 45–53.
- 28 *Foss L.* Work-Notes for *Echoi* // Perspectives of New Music. Vol. 3. No. 1 (Autumn — Winter 1964). P. 54–61.
- 29 *Gann K.* The Music of Conlon Nancarrow. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- 30 *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997.
- 31 *Gann K.* Music Downtown: Writings from the Village Voice. Berkeley etc.: University of California Press, 2006.
- 32 *Higgins H.* Fluxus Experience. Berkeley etc.: University of California Press, 2002.
- 33 *Iddon M.* New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- 34 *Knussen O.* David Del Tredici and 'Syzygy' // Tempo. No. 118 (1976). P. 8–15.
- 35 *Ligeti G.* Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen // *Ligeti G.* Gesammelte Schriften / Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Bd. II. Mainz etc.: Schott, 2007. S. 123–134.
- 36 *Ligeti G.* Études pour piano // *Ligeti G.* Gesammelte Schriften... Bd. II. S. 288–289.
- 37 *Ligeti G.* Tendenzen der Neuen Musik in den USA. Steve Reich — Terry Riley — Harry Partch // *Ligeti G.* Gesammelte Schriften / Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Bd. I. Mainz etc.: Schott, 2007. S. 456–469.
- 38 *Mertens W.* American Minimal Music. La Monte Young. Terry Riley. Steve Reich. Philip Glass. London: Kahn & Averill, 1983.

- 39 Miller L.E., Lieberman F. Lou Harrison. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- 40 Moravec P. An interview with David Del Tredici // *Contemporary Music Review*. 6 (1992) 2. P. 11–22.
- 41 Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964–1987 / Ed. by Ch. Villars. London: Hyphen Press, 2006.
- 42 Nyman M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2nd ed. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1999.
- 43 Partch H. *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*. 2nd edition, enlarged. New York: Da Capo Press, 1974.
- 44 Pine L. Earle Brown's Study and Use of Schillinger System of Musical Composition // *Beyond Notation: The Music of Earle Brown* / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 27–79.
- 45 Rochberg G. *The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth-Century Music*. Revised and Expanded Edition. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- 46 Ross A. *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- 47 Ryan D. *Changing the System: Indeterminacy and Politics in the Early 1970s* // *Changing the System: The Music of Christian Wolff* / Ed. by S. Chase and Ph. Thomas. Farnham and Burlington VT: Ashgate, 2010. P. 143–169.
- 48 Ryan D. *Energy Fields. Earle Brown, Open Form, and the Visual Arts* // *Beyond Notation: The Music of Earle Brown* / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 80–112.
- 49 Schuller G. *Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Oxford etc.: Oxford University Press, 1986.
- 50 Schuller G. *The Compleat Conductor*. Oxford etc.: Oxford University Press, 1997.
- 51 Schuller G. *A Life in Pursuit of Music and Beauty*. Rochester: University of Rochester Press, 2011.
- 52 Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. In 5 vols. Vol. 5: *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 2005.
- 53 *The Fluxus Reader* / Ed. by K. Friedman. Chichester: Academy Editions, 1998.
- 54 Toop R. *Their Man in Europe, Our Man in America. Earle Brown and the European Avant-Garde* // *Beyond Notation: The Music of Earle Brown* / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 142–158.
- 55 *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*. [Dublin]: Irish Museum of Modern Art, 2011.
- 56 Weingarten E. *The Music of ONCE: Perpetual Innovation*. S. p., 2009.
- 57 Wright R. David del Tredici: *Final Alice*. Barbara Hendricks (soprano), Chicago SO c. Sir Georg Solti. Decca SXDL 7516 // *Tempo*, New Series. No. 139 (Dec. 1981). P. 54.

REFERENCES

- 1 *Grigorenko E.* Dzhon Keydzh. Tvorchestvo [John Cage. Oeuvre]. Kyiv: Muzichna Ukraina, 2012.
- 2 Dve zhizni Iosifa Shillingera. Zhizn' pervaya: Rossiya. Zhizn' vtoraya: Amerika [Joseph Schillinger's Two Lives. Life 1: Russia. Life 2: America] / conceived and compiled by A. Bretanickaya. Moscow: Moskovskaya konservatoriya [Moscow Conservatoire], 2015.
- 3 Dzhon Keydzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: materiali nauchnoy konferencii [John Cage. To the 90th Anniversary of His Birth. Materials of a Scholarly Conference] / Ed. by Yu.N. Kholopov, V.S. Cenova, M.V. Pereverzeva. Moscow: Moskovskaya konservatoriya [Moscow Conservatoire], 2004.
- 4 *Drozdeckaya N.* Dzhon Keydzh: tvorcheskiy process kak èkologiya zhizni [John Cage. The Creative Process as the Ecology of Life]. Moscow: RAM imeni Gnesinikh [Russian Gnesin Academy of Music], 1993.
- 5 *Dubinec [Dubinets] E.* Made in the USA: Muzika — èto vsë, chto zvuchit vokrug [Made in the USA: Music is Everything that Sounds Around You]. Moscow: Kompozitor, 2006.
- 6 *Keydzh Dzh [Cage J.].* Tishina. Lekcii i stat'i [Silence. Lectures and Articles] / Translated from English. Vologda: BMK, 2012.
- 7 *Kostelyanec [Kostelanetz] R.* Razgovori s Keydzhem [Conversations with Cage] / Translated by G. Shul'ga. Moscow: Ad Marginem, 2015.
- 8 *Kuprovskaya-Denisova E.* Prikasayas' k tayne. Paul' Klee i kompozitori XX veka [Touching a Mystery. Paul Klee and the 20th Century Composers]. Moscow: Muzizdat, 2011.
- 9 *Lyakhova A.* Pozdnee tvorchestvo Mortona Feldmana: mezhdru ideey i realizaciy [Morton Feldman's Late Works: Between Idea and Realization]. PhD Dissertation in Art History. Moscow, 2014.
- 10 *Manullkina O.* Ot Ayvza do Adama: amerikanskaya muzika XX veka [From Ives to Adams: the 20th Century American Music]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakh [Ivan Limbakh's Publishing House], 2010.
- 11 *Pereverzeva M.* Dzhon Keydzh: zhizn', tvorchestvo, èstetika [John Cage: Life, Work, Aesthetics]. 2nd edition. Moscow: Yurayt, 2019.
- 12 *Slonimskiy [Slonimsky] N.* Absolyutniy slukh. Istoriya zhizni [Perfect Pitch. A Life Story]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2006.
- 13 *Stoppard T.* Do-re-mi-fa-sol'-lya-si-Ti-svobod'i-poprosi [Every Good Boy Deserves a Favour] / Translated by O. Varshaver // Inostrannaya literatura [Foreign Literature]. 2012. No. 12. P. 137–163.
- 14 *Stravinskiy [Stravinsky] I.* Dialogi [Dialogues] / Translated by V. Linnik, Russian version edited by G. Orlov, postface and general editorship by M. Druskin. Leningrad: Muzika. 1971.
- 15 *Feldman M.* Privet Vos'moy ulice [Give My Regards to Eighth Street] / Translated by A. Ryabin. Saint Petersburg: Jaromír Hladík Press, 2019.

- 16 *Caregradskaya* [Tsaregradskaya] T. Muzikal'niy zhest v prostranstve sovremennoy kompozicii [The Musical Gesture in the Area of Contemporary Composition]. M.: Kompozitor, 2018.
- 17 *Shchedrin R.* Opera v dramaticheskom teatre [Opera in Drama Theatre] // *Yunost'* [Youth]. 1982. No. 2. P. 86–89.
- 18 *Boulez P., Cage J.* Correspondance et documents / Éd. J.-J. Nattiez. Winterthur: Amadeus, 1990.
- 19 *Bruhn S.* Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000.
- 20 *Cage Talk.* Dialogues with and about Cage / Ed. by P. Dickinson. Rochester: University of Rochester Press, 2006.
- 21 *Carter E.* The Rhythmic Basis of American Music (1955) // *Carter E. Collected Essays and Lectures, 1957–1995* / Ed. by J.W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997. P. 57–62.
- 22 *Di Pietro R.* Dialogues with Boulez. Lanham etc.: The Scarecrow Press, 2001.
- 23 *Dolan J.D.* [An Interview with] David Del Tredici // *BOMB*. No. 60 (Summer 1997). P. 42–45.
- 24 *Fink R.* Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.
- 25 *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- 26 *Foss L.* Improvisation versus Composition // *The Musical Times*. Vol. 103. No. 1436 (October 1962). P. 684–685.
- 27 *Foss L.* The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue // *Perspectives of New Music*. Vol. 1. No. 2 (Spring 1963). P. 45–53.
- 28 *Foss L.* Work-Notes for *Echoi* // *Perspectives of New Music*. Vol. 3. No. 1 (Autumn – Winter 1964). P. 54–61.
- 29 *Gann K.* The Music of Conlon Nancarrow. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- 30 *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997.
- 31 *Gann K.* Music Downtown: Writings from the Village Voice. Berkeley etc.: University of California Press, 2006.
- 32 *Higgins H.* Fluxus Experience. Berkeley etc.: University of California Press, 2002.
- 33 *Iddon M.* New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- 34 *Knussen O.* David Del Tredici and 'Syzygy' // *Tempo*. No. 118 (1976). P. 8–15.

- 35 *Ligeti G.* Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen // *Ligeti G. Gesammelte Schriften* / Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Bd. II. Mainz etc.: Schott, 2007. S. 123–134.
- 36 *Ligeti G.* Études pour piano // *Ligeti G. Gesammelte Schriften...* Bd. II. S. 288–289.
- 37 *Ligeti G.* Tendenzen der Neuen Musik in den USA. Steve Reich — Terry Riley — Harry Partch // *Ligeti G. Gesammelte Schriften* / Hrsg. von Monika Lichtenfeld. Bd. I. Mainz etc.: Schott, 2007. S. 456–469.
- 38 *Mertens W.* American Minimal Music. La Monte Young. Terry Riley. Steve Reich. Philip Glass. London: Kahn & Averill, 1983.
- 39 *Miller L.E., Lieberman F.* Lou Harrison. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- 40 *Moravec P.* An interview with David Del Tredici // *Contemporary Music Review*. 6 (1992) 2. P. 11–22.
- 41 Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964–1987 / Ed. by Ch. Villars. London: Hyphen Press, 2006.
- 42 *Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond. 2nd ed. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1999.
- 43 *Partch H.* Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. 2nd edition, enlarged. New York: Da Capo Press, 1974.
- 44 *Pine L.* Earle Brown's Study and Use of Schillinger System of Musical Composition // Beyond Notation: The Music of Earle Brown / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 27–79.
- 45 *Rochberg G.* The Aesthetics of Survival. A Composer's View of Twentieth-Century Music. Revised and Expanded Edition. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- 46 *Ross A.* The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- 47 *Ryan D.* Changing the System: Indeterminacy and Politics in the Early 1970s // Changing the System: The Music of Christian Wolff / Ed. by S. Chase and Ph. Thomas. Farnham and Burlington VT: Ashgate, 2010. P. 143–169.
- 48 *Ryan D.* Energy Fields. Earle Brown, Open Form, and the Visual Arts // Beyond Notation: The Music of Earle Brown / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 80–112.
- 49 *Schuller G.* Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. Oxford etc.: Oxford University Press, 1986.
- 50 *Schuller G.* The Compleat Conductor. Oxford etc.: Oxford University Press, 1997.
- 51 *Schuller G.* A Life in Pursuit of Music and Beauty. Rochester: University of Rochester Press, 2011.
- 52 *Taruskin R.* The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5: Music in the Late Twentieth Century. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 2005.

- 53 The Fluxus Reader / Ed. by K. Friedman. Chichester: Academy Editions, 1998. 385
- 54 *Toop R.* Their Man in Europe, Our Man in America. Earle Brown and the European Avant-Garde // Beyond Notation: The Music of Earle Brown / Ed. by R.Y. Kim. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. P. 142–158.
- 55 Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts. [Dublin]: Irish Museum of Modern Art, 2011.
- 56 *Weingarten E.* The Music of ONCE: Perpetual Innovation. S. p., 2009.
- 57 *Wright R.* David del Tredici: *Final Alice*. Barbara Hendricks (soprano), Chicago SO c. Sir Georg Solti. Decca SXDL 7516 // Tempo, New Series. No. 139 (Dec. 1981). P. 54.