

**Ключевые слова**

Музыка США, «американизм», Аарон Копленд, Сэмюэл Барбер, Джанкарло Менотти, Нед Рорем, «университетские композиторы», Роджер Сешнз, Милтон Бэббит, Эллиотт Картер, Джордж Рокберг, Джордж Крам.

*Акопян Л. О.*

# Case Study: США (часть 1)

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 исследовательских очерков (case studies), посвященных музыке, музыкальной жизни и культурной политике стран, наиболее «продуктивных» в музыкальном отношении. В настоящем номере публикуется первая половина раздела о США. В ней рассматривается часть обширного спектра тенденций и течений, определивших облик американской музыки рассматриваемого периода: от «американизма» и запоздалого романтизма в лице таких мастеров, как А. Копленд, С. Барбер, Дж. Менотти, Н. Рорем и некоторые другие, до творчества «трудных» «университетских композиторов», тяготеющих к серийной технике, — Р. Сешнза, М. Бэббита и их последователей; далее следуют сравнительно развернутые очерки об Э. Картере, Дж. Рокберге и Дж. Краме. 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 произведений, имеющих ключевое значение для творчества соответствующих композиторов. Вторая часть раздела о США будет опубликована в следующем выпуске журнала ИМТИ.

**Key Words**

American music, 'Americanism', Aaron Copland, Samuel Barber, Giancarlo Menotti, Ned Rorem, 'university composers', Roger Sessions, Milton Babbitt, Elliott Carter, George Rochberg, George Crumb.

*Levon Hakobian*

**Case Study: USA (part 1)**

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 first 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: from the so-called Americanism and belated romanticism represented by such masters as A. Copland, S. Barber, G. Menotti, N. Rorem, and some others, to the oeuvre of 'difficult' 'university composers' inclined especially towards serialism — R. Sessions, M. Babbitt, and their followers. Thereafter follow essays on E. Carter, G. Rochberg, and G. Crumb. 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 of the key works. The second half of the chapter on the USA will be published in the next issue of our journal.

Музыка — это искусство высказываться экстравагантно.

Чарльз Айвз<sup>1</sup>

Сочинять американскую музыку легко. Достаточно быть американцем и писать так, как хочется.

Вёрджил Томсон<sup>2</sup>.

## Предыстория, «американисты», «традиционалисты»

Одним из важнейших показателей самобытности американской музыки всегда была экстравагантность. Конечно, американцы во все времена были вольны писать «так, как хочется» и могли создавать подлинно национальные ценности, оставаясь в рамках, так сказать, хорошего тона; вместе с тем следует признать, что из всего американского музыкального наследия XVIII—XIX веков определенный исторический, а иногда и художественный интерес представляет в основном та его часть, которая явно противоречит профессиональному этикету, утвердившемуся в европейской композиторской музыке того же времени. Это может выражаться в откровенном (нередко дилетантском, но и вызывающе нонконформистском) нарушении правил музыкального языка и пренебрежении чувством меры, причудливым смешении высокого (*highbrow*) стиля и вернакулярных (*lowbrow*) диалектов, несоответствии социального и творческого облика творцов музыки «цивилизованному» образу композитора и т.п. Ранние американские эксцентрики, от Конрада Бейселя (1691—1768) и Уильяма

1 Цит. по: *Слонимский Н.* Абсолютный слух. История жизни. СПб.: Композитор, 2006. С. 172.

2 *Thomson V.* Music Right and Left. New York: Henry Hold and Company, 1951. P. 202.

Биллингза (1746—1800) до снискавшего определенную известность за пределами своей страны Луи Моро Готшалка (Gottschalk, он же Готчок, 1829—1869), не забыты. О причудливых опытах первого из них широко известно благодаря «Доктору Фаустусу», автор которого усмотрел в них прообраз серийной техники, музыка двух других «при всех своих несовершенствах <...> продолжает пользоваться определенной популярностью не только благодаря своей красоте, но и потому, что она символизирует неподражаемый американский тип музыкальности»<sup>3</sup>.

Этот самобытный тип музыкальности породил так называемую американскую экспериментальную традицию с ее опорой на центральные для американского образа мышления идеи свободы, индивидуальной предприимчивости и плюрализма, экспериментальная традиция в своих самых ярких проявлениях доводит их до крайности. Одним из таких проявлений было творчество Чарльза Айвза (1874—1954) — композитора, чья экстравагантность может показаться исключительной даже по современным меркам. Музыка Айвза начала приобретать известность уже после того как он в начале 1920-х прекратил свою композиторскую деятельность. В течение двадцатых годов, не без финансовой поддержки миллионера Айвза, в области серьезной (highbrow) американской музыки с успехом подвизались радикалы или, как их тогда называли, «ультрамодернисты» Карл Рагглс<sup>4</sup> (1876—1971), Эдгар Варез (1883—1965), Карлос Сальседо (1885—1961), Уоллингфорд Риггер (1885—1961), Генри Кауэлл (1897—1965), Джордж Антейл (1900—1959).

Между тем в «низовых» (lowbrow) сферах культуры происходили процессы, которым суждено было прославить американскую музыку на весь мир. Речь идет прежде всего о становлении и развитии афроамериканских жанров — рэгтайма, блюза, джаза. Молодой Джордж Гершвин (1898—1937) первым использовал афроамериканские музыкальные стили в качестве основного материала для построения крупных форм концертной музыки европейского типа. От его «Рапсодии в стиле блюз» (1924) фактически ведут начало две влиятельнейшие тенденции всей

<sup>3</sup> Gann K. American Music in the Twentieth Century. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997. P. 6. Здесь же отмечено, что музыка таких симфонистов с солидной немецкой выучкой, как Джон Ноулс Пейн (1839—1906) и Джордж Уайтфилд Чедуик (1854—1931), выполненная с соблюдением всех академических правил, в настоящее время «эксгумируется только специалистами».

<sup>4</sup> Ruggles. В русскоязычной литературе встречается также вариант «Рагглс».

музыкальной культуры XX века: адаптация афроамериканского фольклора к пристрастиям и вкусам белой аудитории (спектр явлений, порожденных этой тенденцией, весьма широк — от так называемого симфоджаза до рок-музыки) и сближение массовой и так называемой серьезной музыки (то, что впоследствии будет названо «третьим направлением»). Грандиозный поток рожденной этими тенденциями музыкальной продукции, конечно, содержит образцы высокого в своем роде искусства, но мы здесь воздержимся от их обсуждения (и от обзора богатейшей специальной литературы), поскольку наш основной интерес сосредоточен на музыкальном творчестве иного рода.

\* \* \*

Одним из последствий так называемой Великой депрессии — экономического кризиса 1930х годов — стал упадок модернизма. Одни из «ультрамодернистов» (Рагглз, до определенного момента Варез) перестали сочинять, иные (Кауэлл, Антейл) утратили модернистский пыл и превратились в безликих традиционалистов. Наступило время популизма в его характерной для США форме так называемого американизма<sup>5</sup> — бодрой, позитивной, умеренной (middlebrow) манеры, как нельзя более подходящей для искусства, воспевающего традиционные патриотические, «почвенные» ценности не слишком замысловатым, но тем не менее достаточно искусным языком. Главные представители этого направления — Аарон Копленд<sup>6</sup> (1900—1990), Вёрджил Томсон (1896—1989) и Рой Харрис<sup>7</sup> (1898—1979), — в 1920-х прошли (именно в таком порядке) строго академическую парижскую школу Нади Буланже (1887—1979), которая испытывала особую заинтересованность в американских студентах, поскольку видела в них представителей молодой динамичной музыкальной культуры, «готовой к старту — подобно русской музыке за восемьдесят лет до того»<sup>8</sup>. По возвращении из Парижа домой всем им удалось достаточно успешно адаптировать материал, почерпнутый из

<sup>5</sup> Schuman W. Americanism in Music: A Composer's View // Music in American Society, 1776—1976: From Puritan Hymn to Synthesizer / Ed. by G. McCue. New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1977; Zuck B. A. A History of Musical Americanism. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

<sup>6</sup> Copland. В русскоязычной литературе встречается также вариант «Копланд».

<sup>7</sup> Harris. В русскоязычной литературе встречается также вариант «Гаррис».

<sup>8</sup> Thomson V. An Autobiography. New York: Alfred A. Knopf, 1966. P. 54.

фольклора или традиционной музыки белых (в меньшей степени темнокожих) американцев, к европейской технике симфонического развития. Заметной фигурой на академической музыкальной сцене тридцатых был также Сэмюэл Барбер (1910—1981) — не столько «американист», сколько запоздалый романтик; хотя свое основное композиторское образование Барбер получил не в Европе, а в филладельфийском Кёртисовском институте (где обучался также вокалу), с точки зрения стиля он оказался, пожалуй, большим европейцем, чем упомянутые «парижане». В серьезной музыке концертных жанров возобладал приятно-консонантный академизм, при случае с налетом локального колорита. Аналогия с тем, что происходило тогда же в советской музыке, лежит на поверхности — с той лишь разницей, что в Америке никакого давления на композиторов не оказывалось, и каждый теоретически мог «писать так, как хочется» (идеология «Нового курса» президента Франклина Д. Рузвельта предусматривала активную государственную поддержку искусства, — еще одна прямая аналогия с ситуацией в СССР, — но не ставила перед творцами никаких барьеров)<sup>9</sup>.

Ранний расцвет Харриса, Томсона, Копленда и Барбера совпал со временем, когда в артистической и интеллектуальной среде активно дискутировалась мысль о том, что национальная культура созрела для появления «большой американской оперы» и «большой американской симфонии», несущих специфически американское содержание, доступных широкой американской аудитории и способных на равных конкурировать с современными европейскими образцами. Все четверо еще до середины столетия внесли весомый вклад в создание «больших американских опусов» разных жанров.

<sup>9</sup> Для большей полноты картины следует привести следующее безусловно компетентное мнение об этом периоде, когда «вся страна, будучи лишена не только средств для материальных приобретений, но даже возможности обеспечивать себя самым необходимым, сосредоточилась на внутренней жизни в поисках более высоких ценностей. <...> Годы Депрессии стали одной из прекраснейших, благороднейших и плодотворнейших творческих эпох во всей истории Соединенных Штатов, особенно в музыке, литературе и образовании. Пропорция между качественной, креативной музыкой любого рода и коммерческой музыкой, создаваемой главным образом ради быстрого рыночного успеха и денежной выгоды, составляла примерно девяносто к десяти — в противоположность нынешним 3:97. Прimitивный меркантилизм, утвердившийся в искусстве за последние 30—40 лет, в те времена еще не был таким агрессивным и повсеместным»: *Schuller G. A Life in Pursuit of Music and Beauty. Rochester: University of Rochester Press, 2011. P. 94*]. О Гантере Шуллере см. ниже, во второй части публикации данной главы монографии.

Место «большой американской оперы», казалось бы, прочно занято «Порги и Бесс» Гершвина (1935), но современниками этот шедевр был воспринят скорее как образец более «низкого» жанра мюзикла; между тем первую примечательную американскую оперу незадолго до Гершвина сочинил Томсон («Четверо святых в трех актах» на либретто Гертруды Стайн, 1934), а его же более поздняя «Наша общая мать» (также на текст Стайн, 1947), хотя и не утвердившаяся в репертуаре, по мнению некоторых авторов имеет все основания претендовать на высшую ступень пьедестала<sup>10</sup>. Главной американской симфонией тридцатых явилась одночастная Третья Харриса (1938)<sup>11</sup>, впервые исполненная под управлением влиятельнейшего Сергея Кусевицкого и вошедшая в репертуар ряда звездных дирижеров, включая Артуро Тосканини. Из симфоний следующего десятилетия в состязании явно лидирует Третья Копленда (1946) — отклик на победное окончание Второй мировой войны; в ее финале цитируется патриотическая «Фанфара обыкновенному человеку», написанная Коплендом в разгар войны и утвердившая его репутацию «символа американской музыки»<sup>12</sup>, самого американского из всех американских композиторов (напомним, что Айвз к тому времени еще не был по-настоящему открыт). Вдобавок в тридцатые и сороковые появились первые «большие американские балеты» («Малыш Билли», «Родео» и «Аппалачская весна» Копленда, 1938—44), «большие американские симфонические картины» (концертные версии музыки Томсона к созданным по правительственному заказу пропагандистским документальным фильмам «Пашня, пересекая равнину» и «Река», 1936—37), «большой американский скрипичный концерт» (Барбера, 1939) и, наконец, непревзойденный и неувядаемый американский оркестровый «хит» — струнное Адажио Барбера (обработка медленной части Струнного квартета, 1936).

Будучи тренд-сеттерами тридцатых и отчасти сороковых, Харрис, Томсон и Копленд активно работали и в течение третьей четверти века, когда возобладали иные тенденции. Нельзя сказать, чтобы позднейшие достижения названных мастеров превзошли созданное ими же ранее. Карьера Харриса-симфониста завершилась в 1976 году Четырнадцатой симфонией, посвященной двухсотлетию США; в 1950—60х годах его музыка уже казалась

<sup>10</sup> Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997. P. 74.

<sup>11</sup> Ibid. P. 56.

<sup>12</sup> Ibid. P. 51.

тривиальной и старомодной<sup>13</sup>, и он всерьез намеревался переселиться в СССР, где на официальном уровне его творческие установки воспринимались с явным одобрением<sup>14</sup>. Копленд, оставаясь по преимуществу «популистом» (характерна чрезвычайно простая по музыке и незатейливая по содержанию опера «Ласковая земля» на сюжет из жизни фермеров в период Великой депрессии, 1954), время от времени пробовал высказываться на относительно «продвинутом» языке<sup>15</sup>, но опыты в новой диссонантной манере, включая Фортепианный квартет (1950) и оркестровые пьесы с квази-интеллектуальными заглавиями «Коннотации» (1962) и *Inscape* (приблизительный перевод — «Пейзаж внутреннего мира», 1967), не принесли ему особых лавров. Впрочем, он сохранил за собой репутацию образцового композитора своей страны и продолжал оставаться на виду как педагог, музыкальный писатель, популяризатор современной музыки США и музыкально-общественный деятель леволиберального толка<sup>16</sup>. Томсон продолжил сочинять в разных жанрах, среди его опусов 1960—70-х есть опера, балет и симфония, но его основную композиторскую продукцию составили многочисленные музыкальные портреты друзей и знакомых, напи-

- 13 Репутация Харриса-композитора пострадала также из-за его демонстративно преувеличенного мнения о собственных достоинствах. Курьезные примеры приводятся в: *Слонимский Н.* Абсолютный слух. История жизни. СПб.: Композитор, 2006. С. 368—369.
- 14 Советская точки зрения на творчество Харриса изложена в трудах присяжного специалиста по западной музыке: *Шнейерсон Г.* О музыке живой и мертвой. Издание 2-е, переработанное и дополненное. М.: Музыка, 1964. С. 155—157 (здесь Харрис назван одним из тех американских композиторов, которые в «сутолочной и нездоровой атмосфере [торгашества, бизнеса и формализма] продолжают верно и твердо служить своему искусству, своему народу»); *Шнейерсон Г.* Портреты американских композиторов. Очерки. М.: Музыка, 1977. С. 79—96.
- 15 Ради исторической точности отметим, что Копленд и раньше эпизодически пробовал свои силы в «модернистской» идиоме (Вариации для фортепиано, 1930; шесть «Утверждений» [Statements] для оркестра, 1935). В дуализме Копленда-«популиста» и Копленда-«модерниста» усматривается параллель с известной историей доктора Джекилла и мистера Хайда: *Berger A.* Reflections of an American Composer. Berkeley etc.: University of California Press, 2002. P. 15.
- 16 Из-за своей «левизны» Копленду на рубеже 1940—50-х (в период так называемого маккартизма) пришлось пережить кое-какие неприятности с властями. См. об этом: *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. 106—109. Здесь же выдвигается предположение, будто сдвиг Копленда к «модернизму» был обусловлен стремлением обезопасить себя от преследований.



санные преимущественно «с натуры» (то есть в присутствии «модели») и предназначенные для разных инструментов и инструментальных ансамблей, вплоть до оркестра. Значительно большей известностью Томсон пользовался как музыкальный критик, публицист и историк музыки<sup>17</sup>.

До некоторой степени сходную картину является собой творческий путь других видных симфонистов-«американистов» того же поколения, отметившихся достаточно яркими достижениями в годы популизма и продолживших до конца работать в сходной манере, иногда с более или менее заметным «модернистским» налетом. К этой композиторской плеяде принадлежат, в частности, еще один «парижанин», ученик Поля Дюка́ и Буланже Уолтер Пíстон (1894—1976; среди его произведений — популярный в свое время балет «Невероятный флейтист» [1938] и восемь симфоний [1937—65]), консервативный романтик-«почвенник» Хоуард Хансон (1896—1981; семь симфоний [1922—77]), ученик Харриса Уильям Шумен (1910—1992; десять симфоний [1935—1976])<sup>18</sup>, оркестровый «Новоанглийский триптих» на темы духовных гимнов Биллингза [1956], «Песня Орфея» для виолончели с оркестром [1962] и др.). Все они обладали значительным влиянием как педагоги и администраторы, долгие годы связанные с ведущими учебными заведениями страны: Пистон работал в Гарварде, Хансон — в Истменской школе музыки (Рочестер, штат Нью-Йорк), Шумен — в нью-йоркской Джульярдской школе. Пистон обогатил учебную литературу ценными пособиями по гармонии, контрапункту и оркестровке, Хансон пропагандировал американскую музыку как дирижер, Шумен на протяжении большей части 1960-х руководил нью-йоркским Линкольн-центром (в этот комплекс входят театр Метрополитен-опера, концертный зал Эвери-Фишер-холл, служащий резиденцией Нью-Йоркского филармонического оркестра, Джульярдская школа и ряд других заведений), то есть был топ-менеджером музыкальной жизни мегаполиса. При всех выдающихся заслугах этих деятелей их собственно композиторское наследие представляется феноменом скорее локального

<sup>17</sup> Представление о размахе деятельности Томсона в этих амплуа дает собрание его работ: *Thomson V. The State of Music and Other Writings* / Ed. by T. Page. New York: The Library of America, 2016.

<sup>18</sup> Первые две симфонии (1935, 1937) были впоследствии дезавуированы автором.

значения, не имеющим особых шансов на устойчивое место в мировом концертном репертуаре<sup>19</sup>.

К популизму коплендовско-харрисовского образца примыкает творчество едва ли не самого знаменитого академического музыканта США третьей четверти столетия — Леонарда Бернштейна (1918—1990). Дирижер-«суперзвезда» (руководитель Нью-Йоркского ФО на протяжении большей части 1960-х), пианист и яркая публичная фигура, он был достаточно плодовит и как композитор. Самая известная часть наследия Бернштейна относится скорее к легкому жанру; его «Кандид» (1956) и «Вестсайдская история» (1957) выдержаны в обычной манере бродвейских мюзиклов, хотя и не лишены известного оперного размаха. Вместе с тем Бернштейну-композитору не были чужды и более серьезные устремления, о чем свидетельствуют его главные сочинения концертных жанров, — симфонии «Иеремия» (по Ветхому Завету, с солирующим меццо-сопрано, 1942), «Век тревог» (по эклоге Уистена Хью Одена, с солирующим фортепиано, 1949) и «Каддиш» (на текст иудейской молитвы, с сопрано, чтецом и хорами, 1963), «Серенада» для скрипки, струнных, арфы и ударных (по «Пиру» Платона, 1954), «Чичестерские псалмы» для дисканта, хора и инструментов (на тексты из Псалтири в древнееврейском оригинале, 1965). Язык этих и других опусов Бернштейна в целом не более «продвинут», чем язык его наставников Пистона и Копленда, но ему не чужды элементы, ведущие свое происхождение из джаза и развлекательного репертуара; предпоследняя (4-я) часть симфонии «Век тревог» — один из ранних случаев введения джазового «суинга» в состав крупной симфонической формы. Показательный для своего времени образец смешения всевозможных музыкальных стилей, вплоть до блюза и рока, в рамках возвышенного религиозно-гуманистического замысла — двухчасовая театрализованная «Месса»

<sup>19</sup> В связи с упорной приверженностью многих американских композиторов той же формации жанру симфонии уместно привести эпизод, рассказанный Н. Слонимским: «Гарднер Рид, американский композитор, <...> зашел ко мне с новой партитурой в портфеле. “Николас, — сказал он спокойно, — я только что закончил свою Четвертую симфонию. Ты можешь мне сказать, зачем?” В этом риторическом вопросе воплотились безнадежность и разочарование многих американских композиторов»: *Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни*. СПб.: Композитор, 2006. С. 367. Между тем ученик Хансона Г. Рид (1913—2005), закончивший свою Четвертую (и последнюю) симфонию в 1959 году, отнюдь не был аутсайдером; он преподавал композицию в солидных заведениях (в том числе в школе музыки Бостонского университета), его произведения удостаивались наград и исполнялись известными музыкантами, заметная часть его наследия (включая Четвертую симфонию) доступна в записях.

Бернштейна (авторское название — заглавными буквами: MASS), написанная по личному заказу вдовы президента Джона Кеннеди на открытие Вашингтонского Центра исполнительских искусств его имени в 1971 году. Помимо богослужебных текстов на латыни, английском и иврите в партитуру включены слова самого Бернштейна и его младшего коллеги Стивена Шварца, трактующие о вере, неверии, осквернении святынь и возрождении. Шум, произведенный «Мессой», был в значительной степени вызван обстоятельствами ее заказа и первого исполнения и носил до некоторой степени политический оттенок<sup>20</sup>; в исторической ретроспективе она воспринимается как примечательный документ кризисной эпохи рубежа десятилетий (вьетнамская война, движение хиппи, сексуальная революция, межрасовые конфликты, ощущение нарастающей «красной угрозы» и т.п.) и как свидетельство многократно отмеченной современниками особой, неотразимой харизмы великого музыканта, но вовсе не великого композитора.

[https://www.youtube.com/watch?v=PamsSaaDn\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=PamsSaaDn_w)

*Бернштейн — «Месса». Балтиморский СО, дирижер Мэрин Элсон*

\* \* \*

Экспрессивная позднеромантическая манера Барбера вплоть до середины 1960-х продолжала обеспечивать ему устойчивый успех как у широкой публики, так и у первоклассных исполнителей. Не будучи по натуре симфонистом (его две симфонии появились, соответственно, в 1936-м и 1944 году, вторую он со временем фактически дезавуировал), Барбер работал в разных инструментальных жанрах (в частности, сочинил три пьесы в придуманном им самим жанре оркестрового эссе, 1937, 1942, 1978), но наиболее ярко проявил себя на поприще вокальной музыки — чему, конечно, способствовала его профессиональная квалификация концертного певца, обладателя лирического баритона. К его значительным зрелым достижениям принадлежат поэма для голоса с оркестром «Ноксвилл, лето 1915 года» на ностальгически-

<sup>20</sup> См.: Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997. P. 64–65. Отзывы серьезных критиков на премьеру были большей частью негативными; в частности, авторитетный колумнист «Нью-Йорк таймс» Гаролд Шонберг назвал опус Бернштейна «вульгарной дешевкой» (цит. по развернутой аналитической статье: Дубов Н. *Месса* Леонарда Бернштейна: краткий анализ и слово в защиту // *Musicus*. № 1. Январь — март 2015. С. 22).

идиллический текст современного американского автора Джеймса Эйджи (1947), содержащая деликатные аллюзии на блюз и кантри-мюзик (редкий у Барбера случай прямого обращения к элементам американской национальной традиции), и ряд песен и вокальных циклов для голоса с фортепиано; среди последних выделяется десятичастный цикл «Песни отшельника» на слова из средневековых ирландских монастырских рукописей в английском переводе с латыни (1952—53), стилизованный в духе традиционной кельтской музыки с ее мягкой (без вводного тона) диатоникой. Пятичастная кантата «Молитвы [Сёрена] Кьеркегора» для сопрано, хора и оркестра (1954) — наиболее значительный опыт Барбера по воплощению более глубокого духовного содержания; созданию сосредоточенно-религиозного настроения в первых трех частях и финале служат такие приемы, как стилизация *cantus planus* и церковной речитации, использование элементов строгого полифонического письма и хоральной фактуры, тогда как драматическое, конфликтное интермеццо четвертой части, по-видимому, можно трактовать как отражение «неортодоксального», полемического аспекта кьеркегоровской религиозности. Особого упоминания заслуживает также «Прощание Андромахи» для драматического сопрано с оркестром на английский текст соответствующего фрагмента из «Андромахи» Еврипида (1962): эффектная квази-оперная сцена в духе Рихарда Штрауса.

<https://www.youtube.com/watch?v=AcFYTQHKtB4>

*Барбер — «Молитвы Кьеркегора». Леонтин Прайс, хор  
Бостонского общества св. Цецилии, Бостонский СО, дирижер  
Шарль Мюни*

[https://www.youtube.com/watch?v=PB1-Bffl\\_MQ](https://www.youtube.com/watch?v=PB1-Bffl_MQ)

*Барбер — «Прощание Андромахи». Мартина Арройо, СО  
«Коламбия», дирижер Томас Шинперс*

В 1958 году в театре Метрополитен-опера с большим успехом была поставлена четырехактная опера Барбера «Ванесса» на сюжет о соперничестве между светской гранд-дамой и юной барышней за сердце привлекательного, богатого и скорее легкомысленного молодого человека (аналогии с сюжетом «Кавалера розы» достаточно очевидны, но здесь победу одерживает старшая из женщин, комический элемент сведен к минимуму, а партия героя-любownika поручена не меццо-сопрано травести, а тенору). Произведение Барбера не может претендовать на место «большой американской оперы» только потому, что в ней нет ничего специфически американского (считается, что в основе сюжета, обработанного либреттистом Джан-

карло Менотти, лежит «готическая» новелла датской писательницы Карен Блинкен). Между тем это превосходный образец «винтажного» оперного стиля, выполненный с рихард-штраусовским размахом (и по-штраусовски роскошно оркестрованный), содержащий выразительные арии, ариозо и дуэты, драматически насыщенные хоровые сцены и сложные полифонические ансамблевые эпизоды. Дополнительный «бонус» для любителей оперной классики составляют музыкальные и драматургические переключки с другими, помимо «Кавалера розы», шедеврами прошлого, включая «Бориса Годунова», «Евгения Онегина» и «Пиковую даму» (вдобавок в последнем акте невольно привлекают к себе внимание мотивы, содержащие сакраментальную фигуру *d-es-c-h*).

Вершиной карьеры Барбера могла бы стать опера «Антоний и Клеопатра» на либретто Франко Дзеффирелли по Шекспиру, заказанная театром Метрополитен-опера на торжественное открытие нового здания, но ее премьера (1966), несмотря на участие бесподобной Леонтин Прайс в роли Клеопатры, прошла неудачно. Основной причиной провала принято считать неумеренно помпезную режиссуру Дзеффирелли, известного своей любовью к постановочной роскоши. Что касается музыки, то эта опера обладает теми же достоинствами, что и «Ванесса», и вряд ли заслуживает пренебрежения. Барбер не без оснований считал «Антония и Клеопатру» одной из вершин своего творчества и много сил отдал переработке партитуры, что отрицательно повлияло на его продуктивность в последние полтора десятилетия жизни. Вторая редакция оперы впервые прозвучала в 1975 году, не вызвав особого резонанса. Среди поздних работ Барбера особенно показательна менее чем десятиминутная оркестровая пьеса, озаглавленная словосочетанием из книги Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану»: *Fadograph of a Yestern Scene* (1971). Это заглавие, как и вся книга, не поддается прямому переводу, но ее смысл нетрудно угадать: речь идет об исчезающем изображении (*fadograph=fading photograph?*) некоей сцены из прошлого. Композиция Барбера выполнена в форме свободных вариаций на подчеркнута простую диатоническую тему и почти лишена признаков, указывающих на реальное время ее создания; это действительно ностальгическое воспоминание о вчерашнем дне, трогательное прощание с угасающими образами из прошлого, которое могло бы быть воспринято как нечто нафталинно-старомодное, если бы не отсылка к сюрреалистической фантазмагории Джойса.

<https://www.youtube.com/watch?v=zTPzD6CXBP0>

Барбер — *Fadograph of a Yestern Scene*. Шотландский королевский СО, дирижер Мэрин Элсон

\* \* \*

В разделе о мастерах, продолжавших культивировать «вчерашний» стиль в эпоху радикальных перемен, необходимо посвятить несколько слов Джанкарло Менотти (1911—2007). Выше этот уроженец Ломбардии, переехавший в США в возрасте 17 лет, был упомянут как либреттист «Ванессы» Барбера — своего бывшего соученика по классу композиции Розарио Скалеро (1870—1954) в филладельфийском Кёртисовском институте. Он же работал с Барбером над второй редакцией «Антония и Клеопатры». Более того, он был многолетним спутником жизни Барбера и, главное, плодovitым оперным композитором. Первый успех ему принесла одноактная комическая опера «Амелия идет на бал» (1937), и за последующие несколько десятилетий он сделал карьеру одного из самых удачливых в США оперных деятелей, выступая в двойном качестве композитора и либреттиста (позднее также режиссера и администратора) и умело эксплуатируя свои сильнейшие стороны — дар сочинения



Илл. 1. Аарон Копленд, Сэмюэл Барбер, Джанкарло Менотти

выразительных и удобных для пения мелодий в итальянском духе, изобретательность в использовании оркестра (особенно камерного), незаурядное искусство организации драматической интриги. Начало мировой известности Менотти положила камерная опера «Медиум» (1946), в которой мастерски воссоздана зловещая мистическая атмосфера. Ее принято ставить в один вечер с одноактной комедией-фарсом «Телефон, или Любовь втроем»; и в свое время спектакль по этим двум операм пользовался большой популярностью на Бродвее. В 1950 году появилась политическая мелодрама «Консул», действие которой происходит в неназванной стране с тоталитарным режимом, а год спустя — рождественская телеопера «Амаль и ночные гости» на либретто по картине Босха «Поклонение волхвов» (в США эта обаятельная и вполне безыскусная пастораль доньше ежегодно демонстрируется по телевидению на Рождество). Одна из самых значительных работ Менотти — музыкальная драма «Святая с Бликер-стрит» (1954); ее действие происходит в итальянском квартале современного Нью-Йорка, в качестве главной героини выведена девушка из народа, наделенная даром святости. Музыка этой и, по-видимому, большинства других опер Менотти, с поправкой на язык исполнения (почти все свои либретто, кроме самых ранних, Менотти написал по-английски), могла бы принадлежать перу итальянского композитора поколения Пуччини. Позднейшие серьезные оперы Менотти, равно как и его произведения других жанров, не снискали популярности, но по меньшей мере «Медиум», «Консул» и «Святая с Бликер-стрит» остались в истории как качественные и заслуживающие периодического возобновления образцы традиционной оперной *italianità*.

\* \* \*

Еще один видный поборник позднеромантического благозвучия с некоторой примесью более «продвинутых» гармоний, ритмов и звуковых красок, Нед Рорем (1923—2022), также некоторое время учился у Розарио Скалеро в Кёртисовском институте, но на его профессиональное становление более существенно повлияли Томсон (в 1944 году Рорем был его секретарем и переписчиком) и Коппленд, чьи мастер-классы он посещал во второй половине 1940-х. В 1949 году, уже будучи автором получивших признание вокальных и оркестровых пьес, Рорем отправился в Париж, чтобы учиться у Артюра Онеггера. Здесь (с перерывами) он прожил до 1958 года, общаясь с представителями светской, литературной и музыкальной элиты, в том числе с Жаном Кокто и Франсисом Пуленком, и в итоге



Илл. 1. Нед Рорем

стал едва ли не самым «французским» из всех американских композиторов XX века. Самой ценной частью наследия Рорема считаются песни и вокальные циклы для голоса с фортепиано или камерным ансамблем, большей частью на слова американских и британских поэтов. В своей камерно-вокальной лирике композитор культивирует такие характерные атрибуты французской *mélodie*, как ясность декламации, изящество мелодической линии, прозрачность аккомпанирующей фактуры, лаконизм и слегка акцентированный элемент чувственности (в этом отношении он близок Пуленку, с которым его нередко сравнивают). Всего Рорем сочинил несколько сот песен, а также несколько одноактных и полнометражных опер (наиболее значительная — «Фрекен Жюли» по пьесе Августа Стриндберга, 1965), множество хоров *a cappella* и с сопровождением, три симфонии (1950, 1956, 1958), ряд оркестровых пьес разного масштаба, концертов и концертных пьес для различных инструментов с оркестром (включая опыт сочетания джазового квартета и симфонического оркестра в пьесе «Львы. Сон» [*Lions. A Dream*], 1963), а также камерно-инструментальных и фортепианных опусов.



<https://www.youtube.com/watch?v=SuUy1pF95gU>

Рорем — «Львы. Сон». Квартет Брэнфорда Марсалиса, СО  
Северной Каролины, дирижер Грант Ллевеллин

Рорем известен не только своей мастерски и со вкусом выполненной, живой, несложной для восприятия, привлекательной для исполнителей и в целом не слишком оригинальной музыкой, но и литературными трудами — эссе, мемуарами и дневниками, — в которых он со всей откровенностью высказывается далеко не только на музыкальные темы. Его музыкально-критические тексты<sup>21</sup> примечательны остротой и категоричностью суждений, нередко более чем спорных<sup>22</sup>, но изложенных, как правило, эффектно и с несомненным знанием материала. «Парижский дневник» (*The Paris Diary*, 1966) и некоторые другие литературные работы Рорема, где снято табу на описание собственного гомосексуального опыта, равно как и на раскрытие интимных секретов известных лиц, принесли ему лавры героя движения за права сексуальных меньшинств<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Собраны в нескольких книжных изданиях, в том числе: *Rorem N. Critical Affairs: A Composer's Journal*. New York: George Braziller, 1970; *Rorem N. An Absolute Gift. A New Diary*. New York: Simon and Schuster, 1978; *Rorem N. Setting the Tone: Essays and a Diary*. New York: Coward Mc Cann, 1983. Все они неоднократно переиздавались.

<sup>22</sup> А иногда и, мягко говоря, неумных: «Если у России был Сталин, а у Германии Гитлер, то у Франции все еще есть Пьер Булез»: *Rorem N. Setting the Tone*. P. 210].

<sup>23</sup> Попутно отметим, что в специальной американской литературе большое, если не сказать чрезмерное внимание уделяется сексуальной ориентации композиторов. На эту тему см., в частности: *Hubbs N. The Queer Composition of America's Sound. Gay Modernists, American Music, and National Identity*. Berkeley etc.: University of California Press, 2004. Между сексуальной и стилистической ориентацией нередко обнаруживаются определенные корреляции. Еще Дэйвз в свое время прозрачно намекал на то, что писать «красивую» («миленькую», pretty) благозвучную музыку — занятие для женоподобных неженков, недостойное «мужественных» модернистов; за отождествление «красивости» с недостатком мужественности он посмертно удостоился репутации гомофоба (см.: *Kramer L. Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley etc.: University of California Press, 1995. P. 183–184). Как бы то ни было, Копленд и Томсон (как и еще один деятель того же поколения и формации, ученик Буланже и ярко выраженный «популист» Марк Блицштейн, 1905–1964) принадлежали к тому же меньшинству, что и Барбер, Менотти и Рорем. Продолжая эту тему, заметим, что представители данного меньшинства преобладали в сообществе экспериментаторов с Западного побережья, о которых речь пойдет ниже, во второй части публикации этой главы.

## **Highbrows. Роджер Сешнз, его ученики, ученики учеников, другие «трудные» композиторы и университетское сообщество в целом**

Важнейшим фактором истории американской музыки был наплыв европейских музыкантов, бежавших от фашизма. В течение 1930х в США, помимо ряда дирижеров и виртуозов самого высокого класса, эмигрировали Шёнберг, Хиндемит, Крженек, Мийо, Стравинский, Мартину, Барток. Никто из них не стал американским композитором в полном смысле слова, но одновременное присутствие такого количества выдающихся мастеров на культурной сцене США и активная педагогическая деятельность многих из них существенно обогатили американскую музыкальную культуру и стимулировали ее развитие. Очень скоро США заняли лидирующее положение в мире как по числу действующих композиторов и исполнителей, так и, вероятно, по качеству полученного ими образования. Инфраструктура академической музыкальной жизни охватила всю страну; к концу 1940х практически во всех крупных и средних городах функционировали профессиональные или полупрофессиональные симфонические оркестры, а в большинстве университетов — музыкальные факультеты. После войны университеты и высшие специализированные музыкальные учебные заведения стали играть, по существу, роль главных (и щедро финансируемых, в том числе из частных фондов<sup>24</sup>) «мозговых центров» новой музыки.

Университетская среда обеспечила благоприятные условия для развития самой «интеллектуальной» (highbrow) по тем временам разновидности композиторского творчества — серийной музыки. До переезда Шёнберга в Америку там не было сколько-нибудь видных последовательных сторонников додекафонного метода — разве что упомянутый выше «ультрамодернист» Уоллингфорд Риггер, имевший опыт учебы и работы в Германии, увлекался конструированием мелодических линий из двенадцати неповторяющихся тонов (характерна

24 Один из самых влиятельных источников финансирования «высоколой» новой музыки был основан в 1952 году виноторговцем немецко-еврейского происхождения Паулем (Полом) Фроммом (1906–1987) в Чикаго; с 1972 года он базируется в Гарвардском университете. По заказам фонда создан ряд сочинений американских авторов (включая таких классиков своего времени, как Картер, Харрисон, Рокберг, Кёрчнер, Фосс, Эрл Браун) и связанных с США европейцев (включая Крженека, Даллапиколу и Берио); многие ансамбли и фестивали новой музыки могли функционировать на постоянной основе благодаря субсидиям Фонда Фромма.

«Дихотомия» для камерного оркестра, 1932). Копленд признавал влияние Шёнберга на свои фортепианные Вариации (1930)<sup>25</sup>, но они имеют мало общего с музыкой Шёнберга как в эстетическом, так и в композиционно-техническом отношении. Среди наиболее заметных американских студентов Шёнберга не оказалось таких же безоговорочных приверженцев его техники и эстетики, как Веберн и Берг. Первым выдающимся американским «шёнбергианцем» стал композитор с неоклассицистским прошлым, представитель поколения Харриса, Томсона и Копленда Роджер Сешнз<sup>26</sup> (1896—1985).

Завершив свое композиторское образование и снискав определенную известность на родине, Сешнз в середине 1920-х выехал в Европу, где прожил (с перерывами) до 1933 года. Находясь в Париже, он познакомился с Надей Буланже, которая, по его словам, «пришла в совершенный восторг» от его симфонии (1927), отметила в ней влияние своего кумира Стравинского и вместе с тем сочла симфонию произведением «абсолютно оригинальным», серьезным и значительным<sup>27</sup>. По возвращении домой Сешнз развернул активную педагогическую деятельность; в период с 1936-го по 1983 год он преподавал в Принстоне, Беркли, Гарварде и Джульярдской школе. Перечень композиторов, прошедших через классы Сешнза в этих престижнейших учебных заведениях, содержит, вероятно, больше известных в мире фамилий, чем список учеников любого другого американского педагога композиции. На творчестве некоторых из них мы остановимся со временем; здесь лишь отметим, что «школа Сешнза» включает представителей самых разных направлений, от радикального сериализма до неоромантизма и минимализма.

В смысле общественного признания Сешнз-композитор не всегда выдерживал конкуренцию с Сешнзом-педагогом, музыкальным писателем (его перу принадлежат учебные пособия, книги и статьи по эстетике и теории музыки, музыкально-критические и полемические тексты) и публичной фигурой (вместе с Коплендом он еще на рубеже 1920—30-х организовал популярную серию концертов современной американской музыки, некоторое время возглавлял американское отделение Международного общества современной музыки, был членом всевозможных советов, редколлегий и жюри).

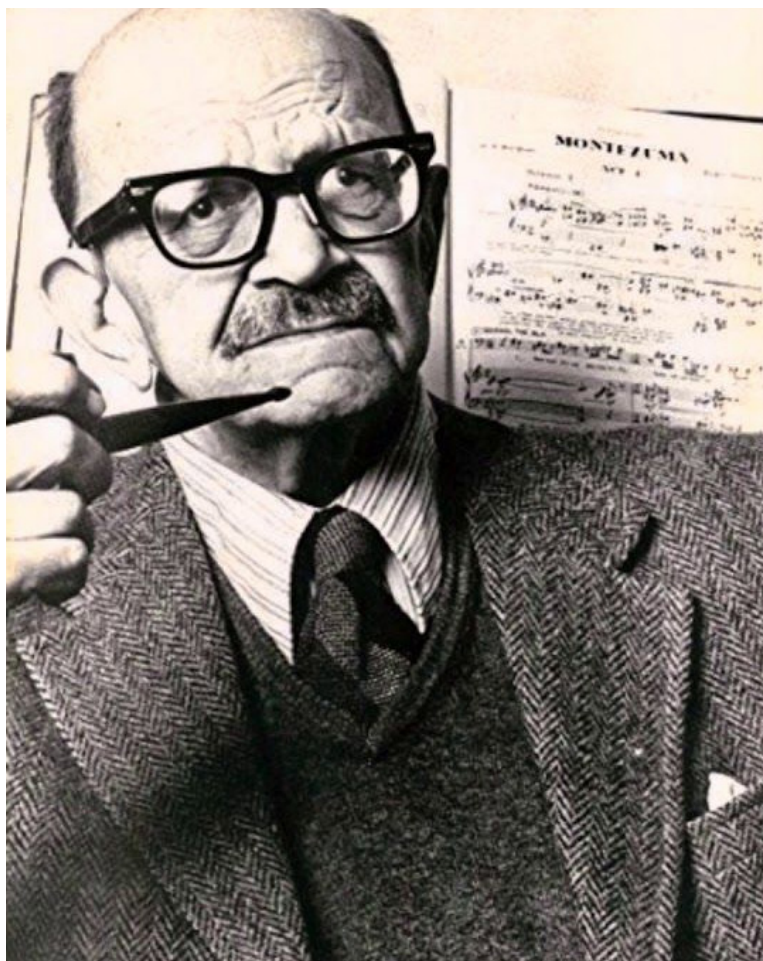
<sup>25</sup> Copland A., Perlis V. Copland: 1900 through 1942. New York: St Martin's Press, 1984. P. 182. См. также: Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. С. 255—256.

<sup>26</sup> Sessions. В русскоязычной литературе встречаются и другие варианты транслитерации: Сешнс, Сешенс, Сешенз.

<sup>27</sup> Prausnitz F. Roger Sessions: How a 'Difficult' Composer Got That Way. Oxford etc.: Oxford University Press, 2002. P. 87.

Его самым известным произведением, по-видимому, все еще остается ранняя музыка к фантазмагорической драме Леонида Андреева «Черные маски» (1923), обработанная в виде симфонической сюиты: экспрессивная, не лишенная иллюстративных эффектов партитура, обнаруживающая некоторое стилистическое родство не столько с неоклассицизмом Стравинского, сколько с театральной музыкой молодого Хиндемита.

Отмеченные Буланже серьезность и внутренняя значительность, будучи неотъемлемыми атрибутами творческого почерка Сешнза, принесли ему репутацию «трудного» композитора (именно так



Илл. 3. Роджер Сешнз

он аттестовал сам себя в статье 1950 года, вышедшей под эффектным заглавием «Как “трудный” композитор доходит до жизни такой»<sup>28</sup>). В течение 1930—40-х, когда преобладающим направлением американской музыки был неприемлемый для Сешнза популизм с патриотическим (в американском словоупотреблении — «националистическим») уклоном<sup>29</sup>, он сочинял мало. В конце тридцатых Сешнз сблизился с Шёнбергом, а позднее, уже после войны, с Даллапикколой; общение с ними, несомненно, стимулировало его стилистическую эволюцию, которая в начале 1950-х, вскоре после пятичастного Второго струнного квартета (1951) — произведения монументального и богатого контрастами, глубоко минорного по преобладающему тону, — привела его к додекафонии.

<https://www.youtube.com/watch?v=Sqe2X91k4g4>

*Сешнз — Второй струнный квартет. Кохон-квартет*

Излюбленную технику позднего Сешнза можно назвать нестрогой или несерийной додекафонией: принцип равноправия всех тонов хроматического звукоряда соблюдается достаточно последовательно, но их серийная организация в привычном «нововенском» смысле, как правило, не прослеживается. Музыка Сешнза, созданная в течение его самого продуктивного периода, совпавшего как раз с третьей четвертью столетия, эстетически близко родственна музыке Шёнберга тридцатых годов — периода «Моисея и Аарона», Четвертого струнного квартета, Скрипичного и Фортепианного концертов: «продвинутые» гармония, ритмика и фактура на службе освященных традицией крупных форм и жанров с их безоговорочно серьезным и высоким этосом. В 1950—60-х из-под пера Сешнза вышли симфонии с Третьей (1957) по Восьмую (1968), спустя десять лет появилась Девятая (последняя), еще через три года — Концерт для оркестра, не названный симфонией, возможно, из суеверия.

<sup>28</sup> *Sessions R. How a 'Difficult' Composer Gets That Way // Roger Sessions on Music. Collected Essays / Ed. by E. T. Cone. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.* Солидная биография Сешнза, написанная преданным интерпретатором его музыки, озаглавлена «Роджер Сешнз: как “трудный” композитор дошел до жизни такой»: *Prusnitz F. Roger Sessions: How a 'Difficult' Composer Got That Way. Op. cit.*

<sup>29</sup> Об отношении Сешнза к этому направлению свидетельствует хотя бы доклад, прочитанный им на заседании Американского музыковедческого общества в 1937 году: *Sessions R. America Moves to the Avant-Scene // Roger Sessions on Music. Collected Essays / Ed. by E. T. Cone. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.*

Все эти опусы достаточно компактны (продолжительностью не более получаса), разнообразны по драматургии, количеству и взаимному расположению частей, но сходны по языку. Практически для всех симфоний характерны длительные мелодические линии, часто помеченные в нотах шёнберговской аббревиатурой Н<sup>+</sup>, указывающей на Hauptstimme (ведущий голос); такие линии, несущие основной экспрессивный заряд и обеспечивающие связность изложения, чаще всего поручены скрипкам, тогда как подчиненные голоса (N<sup>-</sup>=Nebenstimmen) образуют плотную, ритмически сложную, избыточную внезапными акцентами полифоническую ткань. В том же «трудном», серьезном, даже возвышенном, но для своего времени скорее ретроградном духе выдержаны другие крупные опусы того же периода, включая Фортепианный концерт (1956) и Струнный квинтет (1958).

[https://www.youtube.com/watch?v=CWE0GSD4\\_ww](https://www.youtube.com/watch?v=CWE0GSD4_ww)

*Сешнз — Симфония № 8. Американский СО, дирижер Леон Ботстайн*

[https://www.youtube.com/watch?v=FuW\\_t7kzmxA](https://www.youtube.com/watch?v=FuW_t7kzmxA)

*Сешнз — Концерт для фортепиано с оркестром. Роберт Тауб, Мюнхенский ФО, дирижер Джеймс Ливайн*

Над своим самым значительным произведением, трехактной оперой «Монтесума», Сешнз работал не менее четверти века. В 1964 году она была поставлена в Западном Берлине, где не сникала успеха. Позднее, еще при жизни Сешнза, опера исполнялась в Америке; благодаря сделанной с бостонского спектакля 1976 года любительской записи мы имеем возможность убедиться, что композитору удалось создать музыку, достойную драматического сюжета о завоевании ацтеков испанцами, о воздействии женщины на отношения между антагонистами и о казни проигравшего вождя его собственным народом, но главное, по словам самого композитора, — о «великом таинстве Америки», «о катаклизме, давшем жизнь этому континенту, каким он предстал для нас»<sup>30</sup>. Возможно, либретто (авторства Дж. А. Борджезе) грешит некоторым многословием, но вокальные партии экспрессивны и выигрышны, оркестровая ткань полнокровна и многокрасочна, темпоритм гибко варьируется в соответствии с движением сюжета. Выразительные средства диффе-

<sup>30</sup> *Prausnitz F. Roger Sessions: How a 'Difficult' Composer Got That Way. Op. cit. P. 209.*

ренцированы: преобладает современный «трудный», условно говоря шёнбергианский язык, но для обрисовки туземных ацтекских реалий, включая ритуал человеческого жертвоприношения, используются более «варварские» иллюстративные приемы (напористые ритмы, ударные). «Монтесума» едва ли может претендовать на место «большой американской оперы», но он, по меньшей мере, заслуживает звания одной из самых примечательных.

<https://www.youtube.com/watch?v=gYpFEU28aQA>

*Сешнз — опера «Монтесума». Бостонская оперная труппа, дирижер Сара Колдуэлл*

Продолжая разговор о зрелой музыке Сешнза, упомянем две значительные вокальные партитуры концертных жанров: далеко не «идиллическую» по музыке «Идиллию Феокрита» для сопрано и оркестра на слова античного поэта в английском переводе (1954) и кантату «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень» (*When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*) для трех певцов-солистов, хора и оркестра на текст знаменитой поэмы Уолта Уитмена памяти президента Линкольна. Элегия американского классика словно специально предназначена для того, чтобы служить в качестве основы для неканонических реквиемов; стихи из нее были ранее использованы в «Оде смерти» Густава Холста памяти павших в Первой мировой войне (1919), Первой симфонии Карла Амадеуса Гартмана «Опыт реквиема» (*Versuch eines Requiems*, 1936), инспирированной трагическими событиями в Германии тридцатых, и в Реквиеме «тем, кого мы любим» Хиндемита памяти президента Рузвельта (1946)<sup>31</sup>. Сешнз работал над своим «реквиемом» с 1964-го по 1970 год и посвятил его памяти убитых в 1968 году Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди. Композитор считал эту сорокаминутную партитуру, выполненную в подobaющей случаю суровой иератической манере, своим высшим достижением<sup>32</sup>.

<https://www.youtube.com/watch?v=ujCAT0knty0>

*Сешнз — «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень». Солисты, Тэнгледудский фестивальныи хор, Бостонский СО, дирижер Сэйдзи Озава*

<sup>31</sup> Позднее, в 1979 году, фрагменты поэмы Уитмена были положены на музыку Джорджем Крамом («Явление» [*Apparition*] для женского голоса и фортепиано с электрическим усилением).

<sup>32</sup> Ibid. P. 284.

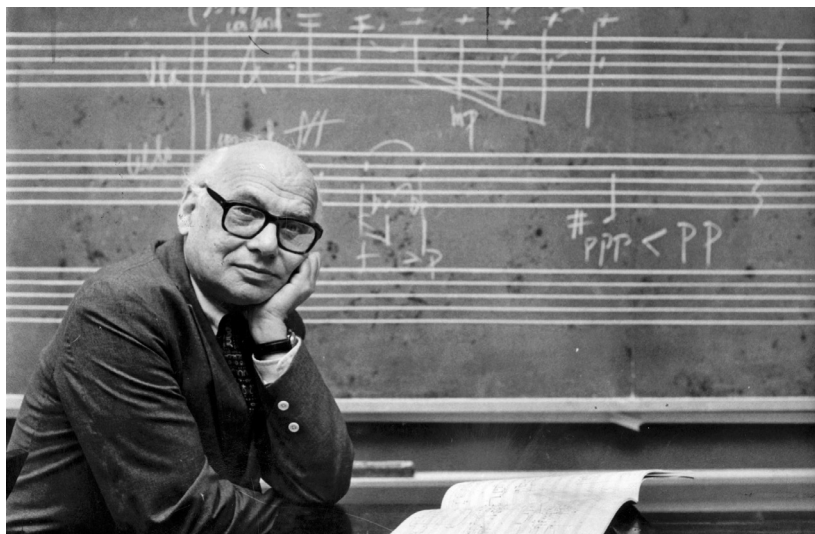
Если Сешнз, будучи «трудным» композитором, все же не переходил определенных границ, не бравировал своей эзотеричностью, подчеркивал, что оригинальность во что бы то ни стало не принадлежит к числу его приоритетов и его единственное стремление — «выражать свои музыкальные идеи в связанной и живой форме»<sup>33</sup>, — то его принстонский ученик, не только музыкант, но и профессиональный математик Милтон Бэббитт (1916—2011) поставил своей задачей преобразовать искусство музыкальной композиции в полноценную самодостаточную науку с собственным методологическим и терминологическим аппаратом, освоение которого требует специальной подготовки и доступно только немногим посвященным. Его сциентистский радикализм выглядит как особое проявление характерной американской экстравагантности, едва ли возможное на европейской почве («натурфилософия» Ксенакиса и демонстративный рационализм ранних завсегдатаев Дармштадта — явления иного порядка, связанные не столько с научным складом мышления, сколько со стремлением выработать и ввести в обиход новый язык, адекватный новым социально-культурным реалиям). Между тем в США оно вызвало заметный отклик — правда, преимущественно в университетских кругах. Широкой публике Бэббитт стал известен не столько достижениями на собственно композиторском поприще, сколько благодаря своеобразному манифесту 1958 года, изначально названному «Композитор как специалист», но опубликованному, если верить автору<sup>34</sup>, под навязанным редакцией провокационным заглавием «Не все ли равно, слушаете ли вы?»<sup>35</sup>. Основной пафос этого программного текста сводится к тому, что серьезная современная музыка родственна скорее математике и физике, чем музыке «обычного» типа, ее создание требует особой квалификации, постичь ее устройство способны лишь узкие профессионалы, и для подлинно современного композитора естественно адресоваться только к таким профессионалам. Вышедшая первым изданием в популярном музыкальном журнале, статья Бэббитта была замечена, действительно спровоцировала полемику (с возражениями против

<sup>33</sup> Цит. по: Ibid. P. 278. См. также: *Olmstead A. Roger Sessions and his Music.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1985. P. 51.

<sup>34</sup> См.: *Swartz A. Milton Babbitt on Milton Babbitt // American Music.* Vol. 3. No. 4 (Winter 1985). P. 471—472.

<sup>35</sup> Первая публикация 1958 (журнал *High Fidelity Magazine*, 1958, 2); одна из многочисленных републикаций: *Babbitt M. Who Cares if You Listen? // Contemporary Composers on Contemporary Music / Ed. by E. Schwartz and B. Childs.* New York etc.: Holt, Rinehart and Winston, 1967.





Илл. 4. Милтон Бэббитт

бэббиттовского тезиса о «продвинутой» современной музыке как научной дисциплине, по степени строгости сопоставимой с математикой, выступил, в частности, классик американского музыкознания Леонард Б. Мейер<sup>36</sup>) и утвердила репутацию современного highbrow композитора как элитарного академического специалиста, причастного к высшим формам интеллектуальной деятельности.

Нет нужды уточнять, что под серьезной современной музыкой Бэббитт понимает музыку, основанную на серийной технике, причем выполненную по строгим правилам, не допускающим нарушений системности; характерно, что в другом тексте того же периода он резко критикует европейских авангардистов («молодых французских, итальянских и немецких композиторов») за недостаточно системный, упрощенный (не «математический», а всего лишь «арифметический») подход к организации звукового материала<sup>37</sup>. Так или иначе, главный источник композиторского стиля Бэббитта — тот же, что у неназванных им молодых европейцев, а именно нововенская классика. Но как раз Бэббитту, а не европейцам, принадлежит приоритет в осмыслении логических следствий серийного принципа,

<sup>36</sup> Meyer L. B. *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994. P. 280–282 (1-я публикация 1967).

<sup>37</sup> Babbitt M. *Some Aspects of Twelve-Tone Composition // The Score*. No. 12 (June 1955). P. 53–54.

и именно он в конце 1940-х первым пришел к идее многопараметрового сериализма<sup>38</sup>. В тот же период он достиг первых значительных результатов в разработке «математизированной» теории серийного письма. Математический аспект его теории заключался прежде всего в апелляции к методам и понятиям теории множеств (set theory). Серия трактовалась как определенного рода множество (set) однородных элементов (в звуковысотных сериях это звуковысотные классы — pitch classes, далее ЗК), делимое на подмножества, находящиеся между собой в определенных отношениях и подвергаемые определенным операциям согласно установленным правилам. Преобразования множеств и подмножеств и отношения между ними описывались не терминами из музыковедческого обихода, а математическими формулами<sup>39</sup>.

Из отношений между подмножествами Бэббитт придавал особое значение «комбинаторности» (combinatoriality<sup>40</sup>) — когда вторая половина серии, будучи транспонирована на определенный интервал, оказывается идентичной первой по звуковысотному составу. Этим свойством обладают некоторые серии Шёнберга. Так, серия Вариаций для оркестра соч. 31 [*b-e-ges-es-f-a-d-cis-g-gis-h-c*] в обращении от [*g*] принимает вид [*g-cis-h-d-c-gis-es-e-b-a-fis-f*], где вторая половина состоит из тех же ЗК, что и первая половина исходного варианта, хотя и расположенных в другом порядке; точно так же соотносятся и дополняющие их половины. Комбинаторная природа серии оперы «Моисей и Аарон» [*a-b-e-d-es-des-g-f-fis-gis-h-c*] обнаруживается при транспозиции ее обращения на малую терцию вверх: в полученном варианте [*c-h-f-g-fis-gis-d-e-es-des-b-a*] каждая из двух половин содержит те же ЗК, что и противоположная половина исходного варианта. Свойством комбинаторности, как легко убедиться, обладают серии зрелого Веберна, состоящие из

<sup>38</sup> Стоит заметить, что о приоритете Бэббитта некоторое время никто не знал, поскольку его ранние сериальные опыты вышли в свет с заметным опозданием. Раздраженный тон полемики Бэббитта с европейскими современниками может объясняться тем, что ему приходилось доказывать свое первенство перед «композиторами, которые, по его мнению, уступали ему в интеллектуальном отношении», но оказались удачливее в «гонке за патентом»: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 153.*

<sup>39</sup> О методологии Бэббитта см.: *Цареградская Т. Сет-теория в США: Милтон Бэббитт и Аллен Форт // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2012). <http://imti.sias.ru/upload/iblock/ac9/ctaregradskaya.pdf>. Здесь же приведена соответствующая библиография.*

<sup>40</sup> Впервые «комбинаторность» как особое свойство серий упоминается в: *Babbitt M. [untitled review] // Journal of the American Musicological Society. No. 1 (Spring 1950).*

трех- или четырехзвучных микросерий одинакового интервального состава (или, в более точной терминологии, из изоморфных подмножеств, включающих по три или четыре ЗК). С точки зрения Бэббитта структура серии является важнейшим фактором, определяющим структуру композиции в целом<sup>41</sup>; соответственно комбинаторность, по Бэббитту, ценна постольку, поскольку повышает структурирующий потенциал серии, усиливает ее унифицирующую функцию. Отсюда нетрудно сделать вывод, что, к примеру, серии Скрипичного концерта Берга [*g-b-d-fis-a-c-e-gis-h-cis-dis-f*] или «Молотка без мастера» Булеза [*es-f-d-cis-b-h-a-c-gis-e-g-fis*], не наделенные свойством комбинаторности и поэтому чреватые внесистемными (в терминах Бэббитта «избыточными») конфигурациями, менее перспективны в качестве материала для серийной композиции, полностью отвечающей требованию стилистической однородности, логически выверенной во всех деталях, максимально свободной от энтропии. О том, что это действительно так, в случае Берга свидетельствует стилистическая гетерогенность Скрипичного концерта, преформированная в исходной серии, в случае же Булеза — высокие степени свободы, доступные при манипуляциях с относительно слабо упорядоченной серией (применяемым в «Молотке...» методам работы с сериями посвящен специальный раздел в готовящейся монографии). Безотносительно к тому, что мог думать Бэббитт об этих двух образцах серийного письма (у меня нет никаких сведений на этот счет), им присуща некоторая доля «избыточности» или энтропии, неприемлемая с точки зрения строгой науки, но, как мы привыкли считать, неотъемлемая от искусства.

Справедливости ради нужно сказать, что в молодые годы Бэббитт играл в джазовых ансамблях, писал песни и киномузыку и сочинил мюзикл по «Одиссее» (который, впрочем, не был поставлен). В 1948 году Бэббитт стал сотрудником музыкального факультета Принстонского университета (ранее он работал там же на математическом факультете) и полностью переключился на сочинение музыки в серийной технике, планомерно оттачивая методы работы с множествами и подмножествами ЗК, впервые опробованные в Трех композициях для фортепиано 1947 года, адаптируя эти методы к другим параметрам музыки и изобретая новые способы преобразования, распределения и сочетания множеств и их элементов. Разбираться в арсенале его приемов на этих страницах нет особого смысла; их

<sup>41</sup> Свою первую работу на эту тему он завершил еще в 1946 году; см.: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 136.* Основополагающая статья: *Babbitt M. Set Structure as a Compositional Determinant // Journal of Music Theory. Vol. 5. No. 1 (Spring 1961).*

описание, выполненное с применением более или менее изощренной терминологии, заменяющей обычный музыковедческий лексикон, содержится в монографиях о его музыке<sup>42</sup> и в его собственных теоретических статьях<sup>43</sup>. Достаточно констатировать, что при всем критическом отношении Бэббитта к сериализму дармштадтского розлива его собственная продукция 1950-х дрейфовала в сторону той же «серийной риторики», что и современное ей творчество придумавшего этот термин Булеза и его «продвинутых» коллег. Иными словами, если мелкую работу с материалом Бэббитт мог осуществлять на основе собственных, авторских алгоритмов, то в крупном плане он так или иначе должен был придерживаться формообразующих принципов, диктуемых природой серийного мышления, — таких, как тщательная детализация параметров каждого отдельно взятого элемента, приоритет дискретного (в пределе — пуантилистического) типа изложения над континуальным развертыванием, подчеркивание автономности и уникальности дискретных моментов на музыкально-временной оси. Имплицированная, не декларируемая открыто, но отчетливо распознаваемая приверженность серийной риторике — или, в более привычной терминологии, поэтике — была предопределена установкой Бэббитта на извлечение всех возможных логических выводов из серийной идеи.

В упомянутой статье 1958 года «Не все ли равно, слушаете ли вы?» имеется следующий многозначительный пассаж:

Желательно, чтобы университеты, где <...> многие современные композиторы получают свое специальное и общее образование, стали приютом для «сложной», «трудной» и «проблематичной» [современной] музыки. <...> Если такая музыка не получит поддержки [от университетов], <...> в жизни среднего посетителя концертов и потребителя музыкальной культуры почти ничего не изменится. Но музыка перестанет развиваться и, следовательно, в определенном смысле перестанет жить<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Mead A. *An Introduction to the Music of Milton Babbitt*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994; Bernstein Z. *Thinking In and About Music. Analytical Reflections on Milton Babbitt's Music and Thought*. New York: Oxford University Press, 2021.

<sup>43</sup> Опубликованные в разные годы в разных журналах, они частично собраны в издании: [Babbitt M.]. *The Collected Essays of Milton Babbitt / Ed. S. Peles, with S. Dembski, A. Mead, and J. N. Straus*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

<sup>44</sup> Babbitt M. *Who Cares if You Listen?* P. 250.

По мнению Леонарда Б. Мейера подобное могло быть написано только в состоянии «ментальной аберрации»<sup>45</sup>, тогда как ироничный Р. Тарускин замечает, что этот ключевой пассаж статьи писался специально ради того, чтобы его прочло университетское начальство<sup>46</sup>, распоряжающееся грантами. Так или иначе, в 1959 году был учрежден щедро финансируемый университетский центр электронной музыки (Columbia-Princeton Electronic Music Center<sup>47</sup>), и Бэббитт стал одним из его руководителей. Центр был оборудован новейшим по тому времени синтезатором Американской радиокорпорации (RCA). К этому огромному по размерам дорогостоящему устройству имели доступ разные композиторы, но в истории он остался прежде всего в связи с работами Бэббитта; синтезатор интересовал Бэббитта не столько как средство, позволяющее синтезировать новые тембры, сколько как идеальный инструмент для контроля над всеми серийно организованными параметрами музыки — прежде всего над отношениями длительности, слишком сильно зависящими от обстоятельств живого исполнения<sup>48</sup>. Как ни парадоксально, некоторые из произведений Бэббитта, созданных с применением синтезатора, принадлежат к числу самых живых и, так сказать, человеческих в его творчестве. Это прежде всего девятнадцатиминутная «Филомела» для сопрано и магнитофона на сочиненный по заказу Бэббитта текст Джона Холландера (1964) по мотивам греческого мифа о женщине, превращенной в соловья; сочетая «живой» голос с голосом, записанным на пленку, и синтезированными звучаниями, композитор добивается любопытной игры переходов между человеческим и «нечеловеческим» пением. Другой важный, пионерский для своего времени опыт по организации полифонического взаимодействия инструментальных и электронных звучаний — десятиминутные «Соответствия» для струнного оркестра и магнитофона (1967).

<sup>45</sup> Meyer L. B. Music, the Arts, and Ideas. P. 264.

<sup>46</sup> Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 159.

<sup>47</sup> Двойное название Центра связано с тем, что в его организации приняли участие работавшие в Колумбийском университете (Нью-Йорк) специалисты по электронной музыке Отто Люнинг (1900–1996) и Владимир Усачевский (1911–1990). Свою студию, впоследствии ставшую частью Центра, они основали еще в 1951 году; после того как она волилась в состав Центра, Усачевский возглавил совет его директоров. См. [Patterson 2011].

<sup>48</sup> Возможности контроля над ритмом, открывающиеся благодаря использованию электроники, обсуждаются в статье: Babbitt M. Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium // Perspectives of New Music. Vol. 1. No. 1 (Autumn 1962).

<https://www.youtube.com/watch?v=2D1nueFTy3g>  
Бэббитт — «Филомела». Бетани Бердсли (сопрано)

<https://www.youtube.com/watch?v=Fkg2eCUM3gw>  
Бэббитт — «Соответствия». Чикагский СО, дирижер Джеймс Ливайн

При всей приверженности Бэббитта новой технике электронная музыка и произведения с участием записанного звука составляют лишь небольшую часть его обширного авторского каталога, включающего как сравнительно крупные партитуры концертных жанров (квартеты, квинтеты, фортепианные концерты), так и камерно-ансамблевые и сольные опусы небольшого масштаба, разные по характеру музыки, но, судя по доступным образцам, скорее однородные по стилю. Возможно, музыке Бэббитта, особенно созданной после начала 1970х, не совсем чужды артистизм, изящество, а иногда и юмор, однако его творческая установка до конца оставалась крайне рациональной и конструктивистской, направленной на максимальную алгоритмизацию музыкальной композиции и, соответственно, на устранение возможных «избыточных», внесистемных моментов. Уже после смерти Бэббитта был предпринят опыт компьютерного синтеза музыкальной пьесы для флейты и струнного квартета в его стиле, осуществленный на основе разработанных им алгоритмов<sup>49</sup>. Практический смысл этого опыта неясен, но, во всяком случае, он более или менее убедительно доказывает, что при бэббиттовском подходе к композиции фактор избыточности, действительно, редуцируется до минимума.

Так или иначе, влияние Бэббитта как композитора и теоретика в США было достаточно велико. Важнейшей трибуной для него самого и для его последователей стал журнал *Perspectives of New Music*, учрежденный в Принстоне в 1962 году и выходящий раз в полгода; его многолетними главными редакторами были ученики Бэббитта Бенджамин Борец (Boretz, 1934–) и Джон Ран (Rahn, 1944–) — как и их учитель, композиторы и теоретики в одном лице. Основное содержание журнала долгое время составляли труды, трактующие главным образом о конструктивных особенностях серий (равно как

<sup>49</sup> Конечный результат этого опыта: *Bemman B., Meredith D. Generating New Musical Works in the Style of Milton Babbitt // Computer Music Journal. Vol. 42. No. 1 (Spring 2018). Название полученной в его результате пьесы — «Компьютер как специалист: не все ли равно, сочиняете ли вы?» — пародирует заглавие упомянутой пресловутой статьи Бэббитта.*

и других множеств ЗК, преимущественно в атональной музыке), о формализованных процедурах их сегментации, преобразования полученных сегментов и т.п. В качестве характерного образца теоретизирования, особенно популярного на раннем этапе существования журнала, можно упомянуть методологически безупречный в своем роде анализ Вступления к «Тристану и Изольде»<sup>50</sup>, который привел его автора к выводу, совершенно неоспоримому с точки зрения избранной им дедуктивной системы: Вступление представляет собой, по существу, серийный текст, где в функции «серии» выступает структура типа [8, 0, 3, 6, 9, 1] (где за 0 принимается условное «до», а остальные цифры обозначают расстояние до него в полтонах). Аналитик игнорирует то обстоятельство, что исторически обусловленная поэтика «Тристана» включает момент обострения тональных тяготений, совершенно не релевантный серийному методу организации материала.

Настойчивое стремление представителей возглавляемой Бэббитом «сциентистской», математизированной теории к обнаружению системности и рациональной упорядоченности («неизбыточности») в избираемых для анализа музыкальных текстах зачастую приводило к такому разрастанию аналитического аппарата, что сколько-нибудь детальный анализ мало-мальски развернутого текста становился технически неосуществимым. Показательны некоторые труды ученика Бэббита и профессора нескольких ведущих университетов Дэвида Льюина (Lewin, 1933—2003) — основоположника так называемой трансформационной теории, идеи и термины которой почерпнуты из алгебраической теории групп (и не имеют отношения к трансформационной грамматике Ноама Хомского). Его в некотором отношении итоговый труд «Музыкальная форма и трансформация»<sup>51</sup> состоит из четырех аналитических очерков, посвященных, соответственно, миниатюре *Simbolo* из фортепианного цикла Даллапикколы «Музыкальная тетрадь Анналиберы», *Klavierstück III* Штокхаузена, оркестровой пьесе Веберна соч. 10 № 4 и «Фейерверку» Дебюсси. Автор лишь изредка выходит за рамки аналитической «алгебры», делясь своими соображениями об исполнительской интерпретации отдельных моментов, приводя различного рода аналогии, полемизируя с другими теоретиками и т.п.; при этом разбору звуковысотной организации крошечной (16 тактов) пьесы Штокхаузена отведено 38 страниц (16—53), разбору знаменитой

<sup>50</sup> Boretz B. Meta-Variations, IV: Analytical Fallout (I) // Perspectives of New Music. Vol. 11. No. 1 (Autumn – Winter 1972). P. 159ff.

<sup>51</sup> Lewin D. Musical Form and Transformation. Four Analytical Essays. Oxford etc.: Oxford University Press, 2007 (1-е издание 1993).

своей лаконичностью (шесть тактов) пьесы Веберна — 29 страниц (68—96).

Диспропорция между объемом музыкального материала и количеством разъясняющего его словесного текста слишком очевидна, чтобы можно было говорить о потенциальной практической значимости подобного подхода при решении задач, связанных с необходимостью разобрать устройство более сложных и масштабных образцов новой музыки. Перегруженность «красивыми» теоретическими схемами и квази-математическими выкладками не лучшим образом сказывается на информативности и практической полезности трактата «Фундаментальная теория атональности», написанного другим учеником Бэббитта и претендующего на особую строгость формулировок и универсальность обобщений<sup>52</sup>.

В рамках того же радикально «сциентистского» направления активно культивировалась теория тональной музыки, развивающая идеи Генриха Шенкера<sup>53</sup>, чья доктрина также основана на подчеркивании системности и фильтрации избыточности. Один из ведущих и методологически наиболее строгих американских «постшенкерянцев», многолетний профессор Йельского университета и главный редактор авторитетного издания *Journal of Music Theory* Аллен Форт (1926—2014)<sup>54</sup>, разработал собственную теорию атональной музыки, отмеченную влиянием как Шенкера, так и Бэббитта<sup>55</sup>.

Возвращаясь непосредственно к фигуре Бэббитта, заметим, что его заслуги не ограничиваются областью музыки. В годы Второй мировой войны он служил в военно-разведывательном ведомстве США и выполнял сверхсекретные задания<sup>56</sup>. Вопрос о том, какое

<sup>52</sup> *Rahn J.* Basic Atonal Theory. New York: Schirmer, 1980.

<sup>53</sup> Австрийский музыковед (1868—1935). О теоретической системе Шенкера и «постшенкерянизме» см., в частности: *Холопов Ю.* Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: Композитор, 2006; *Власова Н.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2012). <http://imti.sias.ru/upload/iblock/bc8/vlasova.pdf>; *Акопян Л.* По следам Шенкера: редукционизм // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2013). <http://imti.sias.ru/upload/iblock/087/akopyan.pdf>

<sup>54</sup> Его статья: *Forte A.* Schenker's Conception of Musical Structure // *Journal of Music Theory*. Vol. 3. No. 1 (1959), можно сказать, открыла шлюзы огромному потоку литературы по шенкерянизму анализу. Важный труд о принципах шенкерянской методологии, снижавшей особую популярность в американском музыковедческом сообществе: *Forte A., Gilbert S. E.* Introduction to Schenkerian Analysis. New York: W. W. Norton, 1982.

<sup>55</sup> Его основополагающий труд: *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

<sup>56</sup> См.: *Ross A.* The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007. P. 401.



значение могло иметь это обстоятельство для его дальнейшей карьеры, остается открытым.

\* \* \*

Будучи известнейшими и влиятельнейшими университетскими поборниками стилистически и технически «продвинутой» новой музыки, Сешнз и Бэббитт взрастили целую плеяду последователей, продолживших, в качестве композиторов, теоретиков, педагогов, иногда также исполнителей, культивировать такую музыку в ведущих учебных заведениях страны. В рамках настоящего очерка, по-видимому, достаточно упомянуть нескольких заслуженных представителей этой плеяды, чья музыка, какой бы «трудной» она ни была, все еще иногда звучит и записывается (хотя и остается феноменом скорее внутриамериканского значения):

Леон Кёрчнер<sup>57</sup> (1919—2009) прошел школу Шёнберга в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса, учился также в Беркли у композитора родом из Швейцарии, автора популярного «Шеломо» Эрнеста Блоха (1880—1959) и приватно у Сешнза. Выступал как пианист и дирижер, исполняя обширный репертуар. Плодовитый автор оркестровой, камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки (а также единственной оперы, поставленной в 1977 году и не снискавшей успеха), придерживался скорее умеренно-«модернистской» манеры и не пользовался додекафонией, но временами позволял себе некоторую меру радикализма; одна из его показательных в этом смысле работ — пятнадцатиминутный Третий струнный квартет (1966), где «живые» звучания вступают в полифоническое взаимодействие с электронными. Преподавал в разных учебных заведениях, включая Миллз-колледж в калифорнийском Окленде (1954—61) и Гарвардский университет (1961—89); в Окленде у него учился, в частности, видный специалист по электронной музыке Мортон Суботник (1933—), в Гарварде — не нуждающийся в рекомендациях Джон К. Адамс (1947—);

Эндрю Имбри (1921—2007) учился в Париже у Буланже, затем в Принстоне и Беркли у Сешнза; автор многочисленных произведений всевозможных жанров (включая три симфонии, 1965—70), преимущественно в свободно-атональной манере, родственной

57 Kirchner. Возможные альтернативные версии — Кирчнер, Киршнер, Кёршнер.

«нововенской» стилистике 1900—1910-х; многолетний профессор университета в Беркли;

Леджарен Хиллер (1924—1994) — ученик Сешнза и Бэббитта (а также профессиональный химик, участник секретных оборонных проектов). В 1950-х, работая с компьютерами в Университете штата Иллинойс, Эрбана-Шампейн, пришел к идее алгоритмической композиции и вместе с коллегой-химиком и компьютерным специалистом Леонардом Айзексоном (1925—) создал программу генерирования музыкальных текстов на машине ILLIAC. Первая в истории компьютерная композиция, *ILLIAC Suite* для струнного квартета, появилась в 1956 году и вызвала широкий и неоднозначный отклик. Оставив химию, Хиллер организовал студию электронной музыки при музыкальном факультете того же университета; сочинял звуковое сопровождение к спектаклям и музыку концертных жанров как с участием, так и без участия электроники, обычно придерживаясь классических формальных схем (сонаты, фуги и т.п.). С 1968 года преподавал композицию в Университете штата Нью-Йорк, Буффало;

<https://www.youtube.com/watch?v=fojKZ1ymZlo>

*ILLIAC Suite. Квартем Fratres*

Доналд Мартино (1931—2005) совершенствовался по композиции в Принстоне под руководством Сешнса и Бэббитта и в Италии у Даллапикколы; автор инструментальных и вокальных опусов, выполненных в додекафонной технике, иногда с ярко выраженным налетом *italianità* (*Paradiso Choruses* для солистов, хора, оркестра и магнитофона на слова из «Божественной комедии», 1974); профессор Йельского и Гарвардского университетов, Новоанглийской консерватории (Бостон) и Университета Брандейса (Уолтем близ Бостона);

Марио Давидовски (1934—2019), родом из Аргентины, завершил свое образование в США, где учился у Копленда и Бэббитта. Работал в центре электронной музыки Columbia-Princeton почти со дня его основания. Создал серию композиций для «живых» и электронных звучаний под общим названием «Синхронизмы» (относительную известность приобрела небольшая по объему шестая пьеса этой серии, 1970, где электроника взаимодействует с фортепиано); сочинял также чисто «акустическую» музыку, большей частью камерную, достаточно твердо придерживаясь серийной риторики. Преподавал в Университете штата Мичиган, Колумбийском, Йельском, Нью-Йоркском и Гарвардском университетах.

Перечислим еще несколько заметных фигур, представляющих тот же подчеркнута высокоинтеллектуальный (highbrow) сегмент академического композиторского истеблишмента второй половины столетия:

ученик Буланже (в Париже) и Мийо (в Миллз-колледже), последователь Копленда и Стравинского, а затем Веберна, профессор Университета Брандейса и Новоанглийской консерватории, соучредитель и первый редактор *Perspectives of New Music* Артур Бергер<sup>58</sup> (1912—2003);

ученик Крженека, создатель собственного метода двенадцатитонового письма, теоретик додекафонии и исследователь творчества Берга<sup>59</sup>, профессор Нью-Йоркского университета, Калифорнийского университета в Беркли и других известных учебных заведений Джордж Перл (1915—2009);

ученик иммигранта из Германии, радикального модерниста 1920-х Штефана Вольпе (1902—1972), приверженец свободной двенадцатитоновой идиомы и открытой романтической экспрессии, профессор Чикагского университета Ралф Шейпи (1921—2002), известный помимо прочего тем, что в 1969—76 годах не разрешал исполнять свои произведения в знак протеста против сложившейся в мире обстановки;

ученик Люнинга и Усачевского, автор технически изоцированной музыки разных жанров, педагог, работавший в университетах Восточного и Западного побережий, а также видный дирижер и пианист Чарлз Вуоринен<sup>60</sup> (1938—2020), чье самое известное композиторское достижение — семнадцатиминутная оркестровая «Усыпальница для Игоря Стравинского» (*A Reliquary for Igor Stravinsky*, 1974—75), сочиненная по заказу вдовы Стравинского на основе его неиспользованных поздних набросков;

ученик Бэббитта, Бергера и Сешнза, профессор Колумбийского университета, соавтор новаторского для своего времени трактата по генеративной теории тональной музыки<sup>61</sup> Фред Лердал<sup>62</sup> (1943–)...

<sup>58</sup> Значительный познавательный интерес представляет его собрание эссе о современной американской музыке: *Berger A. Reflections of an American Composer*. Op. cit.

<sup>59</sup> Именно он обнаружил «программу», зашифрованную в нотах «Лирической сюиты»: *Perle G. The Secret Programme of the Lyric Suite // The Musical Times*. Vol. 118 (1977).

<sup>60</sup> Wuorinen. Вариант — Уоринен.

<sup>61</sup> *Lerdahl F., Jackendoff R. A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass., & London: MIT Press, 1983. Обзор центральных положений этого трактата см. в: *Акопян Л. По следам Шенкера: редукционизм*. Указ. соч. С. 111–122.

<sup>62</sup> Lerdahl. Вариант — Лердаль.

Сообщество университетских композиторов, культивирующих «трудную» музыку для немногих, при всей своей эзотеричности обладало определенной социальной значимостью. Во-первых, оно группировалось в самых престижных интеллектуальных центрах, неизменно находившихся в фокусе общественного внимания; во-вторых, оно долгое время успешно самовоспроизводилось, вовлекая в свой состав представителей новых поколений; в-третьих, творчество его виднейших представителей активно пропагандировалось яркими исполнителями, многие из которых сформировались в той же среде. Безусловно позитивным результатом насаждения «трудных» форм в академическом сообществе стал исключительный подъем исполнительской культуры, и в США интересующего нас периода действовал внушительный отряд музыкантов-практиков, специализировавшихся на изощренной новейшей композиторской продукции, но, как правило, компетентных и в более традиционной музыке. Здесь могут быть упомянуты лишь немногие из них:

- универсальные музыканты Лукас Фосс и Гантер Шуллер, о которых подробнее будет сказано ниже;
- Чарлз Вуоринен и флейтист, дирижер и композитор Харви Соллбергер (1938–), в начале 1960-х основавшие при Колумбийском университете камерный оркестр Group for Contemporary Music;
- фаготист и дирижер, основатель и руководитель нью-йоркского коллектива Contemporary Chamber Ensemble Артур Уайсберг (1931–2009);
- основанный в 1964 году Камерный ансамбль современной музыки Чикагского университета под руководством Шейпи;
- певицы Кэти Берберян (1925–1983), Бетани Бердсли (1925–), Джен Де Гаэтани (1933–1989);
- пианисты Пол Джейкобс (1930–1983), Гилберт Калиш (1935–), Урсула Оппенс (1944–);
- скрипач и дирижер Пол Зукофски<sup>63</sup> (1943–2017);
- виолончелист Фред Шерри (1948–) и основанный при его участии в 1971 году камерный ансамбль современной музыки Speculum Musicae («Зерцало музыки»);
- контрабасист Бертрам Турецки (1933–);
- основанный в 1973 году струнный Kronos Quartet...

Немногие партитуры, соответствующие радикальным критериям качества, обозначаемого термином *highbrow*, время от времени появлялись и в программах звездных интерпретаторов музыки *common*

practice («общепринятой» мажоро-минорной классики XVIII—XIX и отчасти XX века), — таких, как дирижеры Леонард Бернштайн, Зубин Мета (1936–) и Джеймс Ливайн (1943–2021).

## Эллиотт Картер

Характерная американская разновидность «трудной» музыки, столь отличная от европейского авангарда с точки зрения социальных условий своего существования, удостоилась критики Булеза в интервью, которое он дал в 1969 году, непосредственно перед вступлением в должность руководителя Нью-Йоркского ФО. Вначале он прошелся по американской моде на электронную музыку:

В Европе такое же увлечение техническими новинками началось около 1953 года. К 1958-му оно заглохло. Представление об электронике как о великом будущем музыки — чисто американская мода. <...> Все это указывает на упрощенный тип мышления — на ужасающе низкий уровень мышления.<sup>64</sup>

Далее наступила очередь музыкальной науки:

[Журнал] *Perspectives [of New Music]* похож на [журнал] *Die Reihe*<sup>65</sup>, выходящий в Германии примерно с 1953-го. Его авторы считают себя крупными учеными. Но они не являются таковыми. Я знаю крупных ученых, они изобретательны и наделены воображением. Композиторы, публикующие [свои тексты] в этом журнале, никогда не обсуждают важные вопросы, связанные с выбором и решением. Они пишут только о том, как соединять разные вещи между собой. Это не эстетическая точка зрения. Я называю эту точку зрения «бухгалтерской».<sup>66</sup>

Затем речь пошла о зависимости новой американской музыки от университетов:

Европейская музыка не связана с университетами. У нас нет башен из слоновой кости, тогда как здесь университетские специалисты и музыканты-практики игнорируют друг друга.<sup>67</sup> Это очень нездоровое положение дел. <...> В университетской ситуации есть что-то от кровосмешения, от браков, дающих

<sup>64</sup> Цит. по: Peyser J. *To Boulez and Beyond*. Revised edition. Lanham etc.: The Scarecrow Press, 2008. P. 230.

<sup>65</sup> В терминологии Шёнберга — [додекафонный] ряд или серия. Как следует из заглавия, журнал был посвящен главным образом серийной музыке.

<sup>66</sup> Peyser J. *To Boulez and Beyond*. P. 230.

<sup>67</sup> Позволю себе предположить, что в данном случае критика не вполне справедлива, так как значительная часть музыкантов-практиков также формируется в университетах.

выродившееся потомство, как бывает в старых благородных семействах. Университетский музыкант пребывает в самодельном гетто и, что особенно печально, ему это нравится. <...> Университетские композиторы не знают, что такое тайна, а музыка должна передавать ощущение тайны.<sup>68</sup>

Резюме Булеза гласит:

[Спасителем американской музыки] должен стать американец, сочетающий в себе интеллектуала и музыканта-практика. Америка нуждается в музыкальном Джоне Кеннеди. Пока у вашей музыки нет своего Кеннеди, у нее нет будущего.<sup>69</sup>

В этом, можно сказать, программном интервью Булез не упоминает Кейджа, с которым общался и активно переписывался на рубеже 1940—50-х; очевидно, в конце шестидесятых Кейдж и возглавляемое им направление (о котором речь пойдет впереди) уже не могли рассматриваться Булезом как перспективное настоящее и цветущее будущее американской музыки. Судя по репертуару Булеза-дирижера в его бытность шефом Нью-Йоркского ФО и позднее, из современных американцев он явно выделял совсем другого композитора — весьма «трудного» и к тому же не чуждого университетской среде, но «никогда не входившего в [американский] академический истеблишмент и поэтому не повинного в тех музыкальных преступлениях его членов, которые им несправедливо приписывал Булез»<sup>70</sup>. Речь об Эллиотте Картере (1908—2012), чья музыка могла привлечь Булеза неувлеченностью своих конструктивных принципов, вносящей столь важный с точки зрения Булеза элемент тайны.

\* \* \*

Рекордсмен-долгожитель среди композиторов всех времен, Картер учился в Гарвардском университете, куда поступил по рекомендации Айвза, затем (1932—35) в Париже у Буланже. Он с юности знал творчество Айвза и других американских и европейских композиторов-новаторов, в том числе Шёнберга и Вареза, но поначалу склонялся скорее к неоклассицизму с национальным уклоном, характерному для уже знакомых нам старших американских учеников Буланже; в этом отношении особенно показательны балет «Покахонтас» по мотивам популярной истории индейской принцессы XVII века (1938) и по-ко-

<sup>68</sup> Peyser J. To Boulez and Beyond. P. 231.

<sup>69</sup> Ibid. P. 232.

<sup>70</sup> Ibid. P. 293.

# I. FANTASIA

**Maestoso**  $\text{♩} = 72$

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

5

10

*pizz.*  
*f arraché, marc.*

*espr.*

*più f*

$\text{♩} = 72$

Пример 1. Картер — Струнный квартет № 1

плендовски бодрая «Праздничная увертюра» на освобождение Парижа (1944). Иные произведения раннего периода (Симфония, 1942, балет «Минотавр», 1947) отмечены сильным влиянием Стравинского. Более «продвинута» по языку, но все еще традиционна по форме четырехчастная Соната для виолончели и фортепиано (1948), где намечается свойственная позднему творчеству Картера тенденция трактовать инструменты в театрализованном ключе: каждый из них уподобляется персонажу со своим характером и собственной линией поведения.

Новый этап творческой биографии Картера, ознаменованный окончательным отказом от мажоро-минорной гармонии, открылся в 1951 году сорокаминутным Первым струнным квартетом. Основу его гармонического языка составляют тетра хорды, содержащие все возможные интервалы в тесном расположении: [0, 1, 4, 6] и [0, 1, 3, 7] с их обращениями [0, 2, 5, 6] и [0, 4, 6, 7]<sup>71</sup>. «Всеинтервальные» вертикали и, эпизодически, мотивы трактуются как своего рода узловы е пункты, от которых отталкивается и к которым стягивается музыкальное изложение. Выстраивание гармонической системы методом выведения производных структур из некоего исходного, время от времени повторяемого, но, в отличие от серии, не вездесущего звуковысотного комплекса (в частном, но обычном для Картера случае — из всеинтервального созвучия) отныне становится его характерным авторским методом. Представление о гармонической атмосфере квартета может дать начало открывающей его каденции виолончели — нотный пример 1; всеинтервальные тетра хорды помечены квадратными скобками.

В том же квартете Картер впервые использовал свой самый известный авторский прием, имеющий отношение уже не к звуковысотности, а к ритму, и впоследствии названный метрической или темповой модуляцией. О том, что собой представляет такая модуляция, можно судить по нотному примеру 2, где показан фрагмент первой части квартета: при смене размера эффект темпоритмического сдвига может достигаться с сохранением формальной скорости движения (такты 129—130, 130—131, 136—137) или через ту или иную ритмическую пропорцию, причем случаи второго рода всегда помечены двойной тактовой чертой (такты 132—133, 137—138). Сами по себе эти приемы достаточно обычны, но у Картера подобного рода «модуляции» сплошь и рядом происходят не на стыке музыкальных построений, а внутри них, что придает его ритмике особого рода иррациональность и неуловимость. Иррациональная специфика

<sup>71</sup> Разъяснение композитора на эту тему: *Carter E. Shop Talk by an American Composer* (1960) // *Carter E. Collected Essays and Lectures, 1937–1995* / Ed. by J. W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997. P. 219.



130

*f* *sempre cant.* *più f* *f marc.*

135

*più f* *f marc.*

140

*ff* *p*

Пример 2. Каргер – Струнный квартет № 1

ритмики Картера выходит на первый план в тех многочисленных случаях, когда он совмещает в одновременности тематические идеи, не имеющие общего ритмического знаменателя (источником этого приема послужили этюды Конлона Нэнкэрроу для механического пианино<sup>72</sup>, о которых речь пойдет ниже).

По признанию Картера, формальная и поэтическая идея Первого квартета была подсказана ему фильмом Жана Кокто «Кровь поэта» (1930)<sup>73</sup>. Фильм открывается слегка замедленной съемкой взрыва высоченной кирпичной трубы и завершается картиной ее полного обрушения; между этими кадрами, длящимися в сумме несколько секунд, разворачивается пятидесятиминутная фантазмагория из нескольких эпизодов, не образующих связного сюжета. По Картеру, такое решение ассоциируется с противопоставлением сжатого «внешнего» времени реальных событий и непомерно растянутого «внутреннего» времени сновидения; начальная каденция виолончели и тематически родственная ей завершающая каденция скрипки соответствуют картинам взорванной и падающей трубы в начале и конце фильма и разворачиваются во внешнем времени, тогда как всё остальное может быть уподоблено непредсказуемой, прихотливой игре сновидений, занимающей во внешнем времени считанные мгновения, но заполняющей большое количество внутреннего времени. Заключенная между двумя каденциями трехчастная схема — свободная по форме *Fantasia* с присоединенным к ней скерцо *Allegro scorrevole* (первая часть), еще одно скерцо, также *Allegro scorrevole*, с вписанным в него *Adagio* (вторая часть) и финальные Вариации, — могла бы показаться если не традиционной и простой, то по меньшей мере обозримой, но авторские приемы работы с темпоритмом эффективно вуалируют диспозицию частей и разделов. Так, начальная тема вариаций весьма отчетливо артикулируется в басу, обещая нечто вроде пассакальи, но это обещание очень скоро нарушается темповыми модуляциями; между тем исходная тема, периодически возвращаясь в разных регистрах, проводится все более и более краткими длительностями и в итоге теряет свою индивидуальность, тогда как остальной материал постепенно эмансипируется от нее и живет своей жизнью. Формально зафиксированная на бумаге трехчастность дается восприятию как

<sup>72</sup> О влиянии Нэнкэрроу в связи с Первым квартетом см. авторский комментарий: *Carter E. String Quartets Nos. 1, 1951, and 2, 1959 (1970) // Carter E. Collected Essays and Lectures...* P. 233. Здесь же Картер указывает на короткие цитаты из произведений Айвза и Нэнкэрроу, введенные в квартет в знак особой признательности этим композиторам.

<sup>73</sup> *Ibid.*



Илл. 5. Эллиотт Картер

«эмансипированный дискурс»; последний термин принадлежит самому Картеру<sup>74</sup> и был использован им в тексте 1958 года для обозначения некоторых открытий классиков XX века (в особенности нововенцев «свободно-атонального» периода), предвосхитивших его собственное представление о процессе развертывания музыкальной формы.

<https://www.youtube.com/watch?v=Wse3ZoUXo5M>

*Картер — Струнный квартет № 1. Джульярдский струнный квартет*

Идея эмансипированного дискурса — своего рода потока музыкального сознания, не стесненного утвержденными традицией императивами (включая требования соблюдать целостность и связность музыкального высказывания, придерживаться архитектурных пропорций и делить звуковой континуум на соизмеримые сегменты), — становится, можно сказать, ключевой для всего последующего творчества Картера. В качестве одного из своих главных



Илл. 6. Игорь Стравинский и Эллиотт Картер

ориентиров Картер упоминает Джеймса Джойса<sup>75</sup>, но его «потoki сознания», в отличие от джойсовских (в «Улиссе» и «Поминках по Финнегану»), строго моностилистичны. Картер практически никогда не допускает проникновения в свою музыку каких-либо иностилистических вкраплений (цитаты из малоизвестных слушателю опусов Айвза и Нэнкэрроу в Первом квартете — редкие исключения, к тому же не вносящие ни малейшего стилистического диссонанса), придерживаясь собственной авторской идиомы, далекой как от мажоро-минора, так и от сериализма; регулируемая гибкость темпоритма и иррациональность ритмических отношений входят в ее состав в качестве принципиально важных элементов. Залогом увлекательности музыки Картера, требующей чрезвычайно высокой концентрации слушательского внимания, могут служить такие факторы, как виртуозность инструментальных партий и многообразный, местами ярко театральный характер их взаимодействия, острота регистровых, динамических, тембровых контрастов, преобладающий энергичный, напряженный тонус.

Мера эмансипированности музыкальных дискурсов Картера от известных моделей и схем, строго говоря, неодинакова. Так, оркестровые Вариации (1954—55) построены по легко распознаваемой

<sup>75</sup> Carter E. String Quartets Nos. 1, 1951, and 2, 1959 (1970). Op. cit. P. 232, 233.

модели цикла из девяти разнохарактерных вариаций на мелодически содержательную тему, с интродукцией и большим, насыщенным драматическими контрастами финалом; неудивительно, что эта партитура, недвусмысленно воспроизводящая схему Вариаций соч. 31 Шёнберга и вместе с тем, как обычно у Картера, богатая квази-театральными эффектами, относится к числу его наиболее часто исполняемых работ.

<https://www.youtube.com/watch?v=F-thgLvN4wk>

*Картер — Вариации для оркестра. Чикагский СО, дирижер Джеймс Ливайн*

Заметно радикальнее Второй струнный квартет (1959). Не столь монументальный, как первый, он состоит из четырех частей, расположенных в стандартном порядке — *Allegro fantastico–Presto scherzando–Andante espressivo–Allegro*, — с интродукцией, каденциями отдельных инструментов (соответственно альты, виолончели и первой скрипки) между частями и заключением. Что касается музыкального наполнения этой схемы, то оно может быть охарактеризовано как род музыкального театра, где главные роли в отдельных частях («актах») поручены, соответственно, первой скрипке, второй скрипке, альту и виолончели; каждый из инструментов наделен собственной индивидуальностью и, согласно автору, может вступать с другими инструментами в отношения наставничества (*discipleship*), дружеского общения и конфронтации<sup>76</sup>. Основной характер каждой части определяется индивидуальностью ее ведущего инструмента: первая скрипка наиболее многолика, соответственно первая часть наиболее изменчива по настроению; второй скрипке свойственны юмор и сдержанность, в ее партии преобладает регулярный ритм; альт экспрессивен, не чужд сантиментов; виолончель местами проявляет романтическую необузданность. Каждому инструменту присущи собственные привилегированные интервалы: у первой скрипки малая терция и чистая кварта, у второй скрипки большая терция, у альты тритон, у виолончели чистая кварта. Интервальные предпочтения всех действующих лиц заявлены с самого начала Интродукции — нотный пример 3 — и остаются неизменными до конца. Принцип наделения отдельных исполнителей или исполнительских групп теми или иными привилегированными интервалами выполняет в зрелом гармоническом языке Картера организующую



функцию, сопоставимую с функцией серийной техники, которой Картер никогда не пользовался.

Характерологические черты инструментов с исчерпывающей полнотой раскрываются в каденциях, где ведущему инструменту всякий раз приходится выдерживать конфронтацию с остальными. По мере развертывания финала различия между инструментами несколько сглаживаются, чтобы вновь напомнить о себе в лаконичном заключении. Трактовка инструментов квартета как разных по характеру и в той или иной степени конфликтующих индивидов восходит к Айвзу, в чьем Втором квартете (ок. 1913) особенно ярко выражена «театральная персонификация музыкального материала»<sup>77</sup>. По Картеру, подходящей литературной аналогией для его Второго квартета может служить театр Сэмюэла Беккета, чьи пьесы строятся как диалоги между отчужденными друг от друга архетипическими фигурами<sup>78</sup>.

<https://www.youtube.com/watch?v=oktfgp6dZG4>

*Картер — Струнный квартет № 2. Джульярдский струнный квартет*

Двойной концерт для клавесина, фортепиано и двух камерных оркестров (1961) родствен Второму квартету по диспозиции частей (Интродукция — каденция для клавесина — *Allegro scherzando-Adagio-Presto*—каденции для фортепиано—Кода) и также предполагает наглядную дифференциацию участников воображаемого представления. Клавесин и рояль, каждый со своим оркестром, располагаются на сцене по возможности далеко друг от друга; оркестры при клавесине и при фортепиано различны по составу (соответственно 1.0.0.0—1.1.1.0—0.0.1.0.1 и 0.1.1.1—2.0.0.0—1.0.0.1.0), и каждый из оркестров включает по два больших набора ударных, преимущественно с неопределенной высотой звука. Интродукция открывается «артиллерийской подготовкой» ударных, из этого хаоса постепенно вычленяются собственно музыкальные звучания; в наступающем после каденции клавесина *Allegro scherzando* более активная роль принадлежит роялю и его оркестру, тогда как их оппоненты то и дело вступают с ними в более или менее жесткую конфронтацию; в срединном *Adagio* духовые обоих оркестров, при эпизодической поддержке струнных и ударных, формируют мало-подвижную «ауру», на фоне которой солисты, уже не столько оппони-

<sup>77</sup> *Ивашкин А.* Чарлз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991. С. 250.

<sup>78</sup> Цит. по: *Taruskin R.* The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 296.

руя, сколько симпатизируя друг другу, обмениваются репликами или выступают дуэтом, чередуя ускорения и замедления; далее, в Presto, роли солистов и их оркестров, по сравнению с Allegro scherzando, меняются на противоположные, после каденций фортепиано между обеими группами устанавливается относительное равенство, всеобщее оживление приводит к генеральной кульминации, ее сменяет Кода, по ходу которой ткань постепенно дезинтегрируется. Общая драматургическая схема сама по себе, казалось бы, достаточно традиционна (сам автор уподобляет ее картине формирования, расцвета и распада вселенной по Лукрецию и Александру Поупу<sup>79</sup>), но специфика эмансипированного дискурса препятствует ее восприятию сквозь призму известной типологии форм: последовательная работа с рельефными, наделенными индивидуальностью тематическими идеями вытеснена импульсивными жестами и репликами, сжатыми монологами и диалогами, антифонными переключками, спринтерскими забегами солистов, сгущениями и разрежениями звуковой материи, наложениями качественно неоднородных (противопоставленных по тембровым характеристикам, движущихся с разными скоростями) фактурных слоев. Какие-либо повторы отсутствуют, алеаторика не допускается, параметры каждого события строго детерминированы. В этом отношении письмо Картера родственно серийной риторике; вместе с тем у Картера ярко выражен элемент экстравертной виртуозности и своего рода лицедейства, с серийной риторикой скорее несовместимый. Он придает живость и концертную привлекательность лучшим партитурам Картера (включая упомянутые первые два квартета, Вариации и Двойной концерт), тогда как в иных работах этот безусловно «оригинальный, ответственный, серьезный, зрелый композитор», рассматривающий «каждое новое сочинение как уникальную в некоторых отношениях задачу», предстает «хотя и изобретательным, но малоинтересным»<sup>80</sup>.

<https://www.youtube.com/watch?v=qIUfvFQBoIQ>

*Картер — Двойной концерт для клавесина, фортепиано и двух камерных оркестров. Пол Джейкобс, Чарлз Роузен, Английский камерный оркестр, дирижер Фредерик Праусниц*

<sup>79</sup> Carter E. The Orchestral Composer's Point of View (1970) // Carter E. Collected Essays and Lectures... P. 243–246; Carter E. Double Concerto, 1961, and Duo, 1974 (1975) // Ibid. P. 261–262. Александр Поуп (Pope, 1688–1744) — английский поэт, автор сатирической поэмы «Дунсиада», где идеи Лукреция о природе вещей изложены в пародийном ключе.

<sup>80</sup> Мнение дружественного Картеру критика Франко Голдмана, высказанное еще в 1951 году, цит. по: Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 269.



В крупных партитурах 1960—70-х годов, принадлежащих к лучшей части наследия композитора, он ставит и решает сложные композиционные задачи, разыгрывая силами музыкантов своеобразные подобию театрализованных действий и тем самым моделируя те или иные формы индивидуального или коллективного поведения в универсально значимых ситуациях. Так, в двухчастном, посвященном Стравинскому Концерте для фортепиано с оркестром (1965) солист, согласно традиции жанра, репрезентирует независимую индивидуальность, вступающую в сложные, часто конфликтные отношения с оркестровой массой, тогда как ансамбль-концертино из трех духовых и четырех смычковых обеспечивает ему, так сказать, дружескую поддержку и посредничество в диалогах с большим оркестром. В первой части две исполнительские группы оппонируют друг другу местами весьма оживленно, даже азартно и не без резкостей, но с точки зрения музыкального материала между ними нет больших различий; во второй же части качественная разница между материалом большого оркестра и материалом концертино выявлена значительно отчетливее. Поначалу вторая часть разворачивается скорее спокойно, инструменты концертино время от времени оттесняют рояль с его головоломными пассажами и выходят на первый план с развернутыми монологами и диалогами, тогда как большой оркестр живет своей не слишком активной жизнью; затем происходит скачок напряжения, в генеральной кульминации оркестровая стихия, казалось бы, полностью подавляет солиста и его спутников, но последнее слово остается все же за солистом, которого деликатно поддерживают инструменты концертино. И вновь восприятие драматургической схемы как связного нарратива затруднено элементами квази-серийной риторики, оказывающей предпочтение дискретности (внезапности жестов, акцентов и контрастов, непредсказуемости сольных и ансамблевых высказываний, калейдоскопическим сменами фактур и тембров и т.п.) перед континуальностью — разве что в зоне генеральной кульминации оркестровая фактура разворачивается в полноценное плотное *tutti*.

<https://www.youtube.com/watch?v=fAu8dNxORJ0>

*Картер — Концерт для фортепиано с оркестром. Урсула Оппенс, СО Цинциннати, дирижер Михаэль Гилен*

Литературным ориентиром для формально одночастного, но разделенного на четыре эпизода Концерта для оркестра (1969) послужила поэма Сен-Жон Перса «Ветры» (опубл. 1946), вдохновленная реалиями и историей американского континента, куда выдающийся

французский поэт был вынужден эмигрировать в военные годы. Четырем эпизодам Концерта предпосланы эпиграфы из четырех песней «Ветров», но о прямой связи между музыкой и содержанием стихов, конечно, говорить не приходится; речь должна идти скорее об общем для поэмы и для Концерта организующем принципе, когда между четырьмя единицами формы, очень разными по важнейшим содержательным параметрам, устанавливаются своего рода перекрестные ссылки, и за ведущим «характером» каждой из этих единиц вырисовываются узнаваемые признаки всех остальных<sup>81</sup> (формообразующая идея Концерта сопоставляется также с идеей знаменитого «Расёмона» Акиры Куросавы, где представлены четыре совершенно разных взгляда на одно и то же событие<sup>82</sup>). В каждом из эпизодов действует собственная группа концертно; в соответствии с законами жанра Концерт изобилует виртуозными соло. Разнообразные диалоги между концертно и полным оркестром наталкивают на еще одну внемusыкальную аналогию: «...оркестр [в Концерте для оркестра] трактуется как некий род демократической организации, где все участники являются и частью сообщества, и солирующими индивидуальностями»<sup>83</sup>. Та же установка, очень американская по духу, дает о себе знать и во многих других партитурах Картера — при том, что Картер, оставаясь строго в рамках «продвинутого» языка, не предоставляет права голоса элементам демократического, популярного происхождения (и этим принципиально отличается от своего ментора Айвза — еще более убежденного демократа).

<https://www.youtube.com/watch?v=c3JEGuUd6SI>

*Картер — Концерт для оркестра. Нью-Йоркский ФО, дирижер Пьер Булез*

Третий струнный квартет (1971) — очередной опыт новаторской, беспрецедентной трактовки жанра. Здесь целое трактуется как наложение двух дуэтов. Первый дуэт — скрипка и виолончель — образован группой эпизодов, помеченных *Furioso*, *Leggierissimo*, *Andante espressivo* и *Pizzicato giocoso* и сменяющих друг друга *attacca* вначале именно в таком порядке, затем в пермутациях L–F–Pg–Ae и L–Pg–F–Ae, с возвращением к исходному *Furioso* в конце; таким

<sup>81</sup> Ср. авторское разъяснение к Концерту для оркестра: *Carter E. Music and the Time Screen* (1976) // *Carter E. Collected Essays and Lectures...* P. 277–280.

<sup>82</sup> *Wierzbicki J. Elliott Carter. Urbana etc.*: University of Illinois Press, 2011. P. 67.

<sup>83</sup> [Цареградская Т.] [Глава] 6.1. Эллиот Картер // *Музыкальная культура США XX века*. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. С. 238.

образом, первый дуэт содержит в общей сложности 13 разделов. Эпизоды второго дуэта (скрипка и альт) помечены *Maestoso*, *Grazioso*, *Pizzicato giusto*, *mecanico*, *Scorrevole*, *Largo tranquillo* и *Appassionato* и чередуются, также *attacca*, в следующем порядке: M–G–Pgm–S–Pgm–G–M–Lt–A–Lt–S–A — всего 12 разделов. Все разделы первого дуэта исполняются *quasi rubato*, все разделы второго — в строгом ритме (*tempo giusto*); при этом, как всегда у Картера, партии инструментов формально скоординированы по вертикали, алеаторика исключена. Само собой разумеется, что границы разделов у разных дуэтов не совпадают; более того, начало очередного раздела у одного из инструментов дуэта может наложиться на продолжение предыдущего раздела у другого. В условиях концертного исполнения самостоятельность дуэтов должна быть дополнительно подчеркнута их рассадкой как можно дальше друг от друга. У каждого эпизода есть свой привилегированный интервал: у эпизодов первого дуэта F, L, Ae и Pg это, соответственно, большая септима, кварта, малая секста и малая терция, у эпизодов второго дуэта M, G, Pgm, S, Lt и A — квинта, малая септима, малая секунда, тритон, большая терция и большая секста. Что касается большой секунды, то она в равной степени принадлежит обоим дуэтам. На бумаге сочетания этих изоощренно дифференцированных элементов могут выглядеть чрезвычайно запутанными и практически невозпроизводимыми без неточностей — см. хотя бы самое начало квартета, показанное в нотном примере 4, — а сама идея соединения «внахлѣст» двух по-разному организованных потоков, развивающая экстравагантные опыты Айвза<sup>84</sup>, может показаться чреватой хаосом и невразумительностью.

<sup>84</sup> Сам Картер назвал конкретный прототип важнейшей формообразующей идеи Третьего квартета — ансамблевую миниатюру Айвза «Ночь при свете фонарей» (*Calcium Light Night*), где *rubato* одних инструментов накладывается на *tempo giusto* других: *Emmery L. Compositional Process in Elliott Carter's String Quartets. A Study in Sketches*. London and New York: Routledge, 2020. P. 125.

**Maestoso (giusto sempre)**  
♩ = 105

Violin (II)  
**Duo II**

Viola

**Furioso (quasi rubato sempre)**  
♩ = 70

Violin (I)  
**Duo I**

Cello

2

3 (♩ = 105)

3 (♩ = 70)

Пример 4. Каргер — Струнный квартет № 3

448

451

452

The musical score consists of two systems. The first system (measures 448-450) features a complex texture with multiple voices. The upper staves (Violins and Violas) contain dense chordal and melodic lines, often marked with 'V.' (Vibrato) and slurs. The lower staves (Cellos and Contrabasses) feature prominent triplet patterns, some marked with 'f' (forte) and others with 'mf' (mezzo-forte). The second system (measures 451-452) continues this texture, with the lower staves showing more intricate triplet and slurred passages, and the upper staves providing harmonic support with chords and melodic fragments.

454 (♩ = 84 or 96)

(♩ = 126 or 144)

*mf* *f*

*mf* *f*

457

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 454-456) is in 3/4 time with a tempo of 84 or 96 beats per minute. It features a treble staff with chords and a bass staff with chords and some melodic lines. The second system (measures 456-457) is in 3/4 time with a tempo of 126 or 144 beats per minute. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. The third system (measures 457-458) is in 3/4 time with a tempo of 126 or 144 beats per minute. It features a treble staff with chords and a bass staff with chords. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*. There are also markings for *mf* and *f* in the second system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Между тем продукт осуществленной Картером дотошной композиторской работы<sup>85</sup> не выходит за рамки исполнительских возможностей хороших ансамблей (о чем свидетельствует хотя бы его отнюдь не бедная дискография<sup>86</sup>), а лежащая в его основе художественная идея представляется в целом вполне внятной: как и многие другие крупные опусы Картера, это своего рода пьеса для инструментального театра (объемом в 482 такта, продолжительностью около 20 минут), по ходу которой между парами действующих лиц, в принципе чуждых друг другу, время от времени устанавливается нечто вроде взаимопонимания. Там, где совпадающие по времени разделы объединены по признаку настроения или артикуляции, возникают зоны относительного согласия; таковы, например, зона «скерцо» при соединении *Pizzicato giusto, mecanico* второго дуэта с *Pizzicato giocoso* первого (с такта 90) или зона «адажио» при соединении *Andante espressivo* первого дуэта с *Maestoso* второго (с такта 231), которое далее (в такте 254), на фоне продолжающегося *Andante*, переходит в *Largo tranquillo*. Каждому из дуэтов время от времени предоставляются возможности показать себя в развернутых «соло»; самое обширное такое «соло» в первой половине квартета — отрезок *Scorrevole* второго дуэта (с т. 117), во второй — отрезок *Furioso* первого дуэта (с т. 352). В завершающей фазе квартета (начиная с такта 410), где последнее *Furioso* первого дуэта накладывается на последнее *Appassionato* второго, характер музыки не полностью соответствует этим обозначениям: жесты «яростные» и «страстные» перебиваются моментами затишья или расслабленности, незадолго до конца возникает даже единственный во всем квартете намек на тематическое единство дуэтов и общую метроритмическую упорядоченность — нотный пример 5, — но далее ткань дезинтегрируется и дуэты вновь становятся чужими друг другу.

<sup>85</sup> Детали этой предкомпозиционной работы по организации всего комплекса отношений между дуэтами как по горизонтали, так и по вертикали прояснены благодаря исследованию рукописных набросков: *Emmery L. Compositional Process in Elliott Carter's String Quartets*. Op. cit. P. 118–153. Специально об организации гармонических структур в Третьем квартете см.: *Mead A. W. Pitch Structure in Elliott Carter's String Quartet No. 3 // Perspectives of New Music*. Vol. 22. No. 1/2 (Autumn 1983 — Summer 1984).

<sup>86</sup> Среди ансамблей, осуществивших коммерческие записи Третьего квартета Картера (равно как и других его квартетов), — Juilliard String Quartet (произведение посвящено этому ансамблю, он провел его премьеру в 1973 году и записал его как минимум дважды), The Composers String Quartet, Arditti String Quartet, Pacifica String Quartet, JACK Quartet.

The image displays a musical score for strings, consisting of six systems of staves. The first system (measures 9-12) features two staves (1 and 2) with markings such as '(senza sord.)', 'ppp stacc.', '(quasi accel.)', 'very freely', and 'legatissimo sempre'. A tempo change to '♩ = 120 (Più mosso)' and a time signature change to 3/2 with '♩ = 63 (Liberamente)' are indicated. The second system (measures 13-16) includes three staves (1, 2, and 3) with 'legato sempre' and 'dim.' markings. The third system (measures 17-20) shows 'pp' and 'dim.' markings. The fourth system (measures 21-24) includes 'poco a poco stacc.', 'pp sempre stacc.', 'f, non troppo', and 'poco a poco'. The fifth system (measures 25-28) features 'ppp', 'pp', '(accel.)', and 'rapidissimo'. The sixth system (measures 29-30) includes 'crescendo, poco a poco', 'dim, poco a poco', 'Tempo', 'p dim.', and 'ritorn. ed accel.'.

Пример 6. Картер — «Симфония трех оркестров»

<https://www.youtube.com/watch?v=2s9fM0CDAQ4>

Картер — Струнный квартет № 3. Джульярдский струнный квартет

Возможно, Третий квартет Картера, как и Второй, или даже с еще большими основаниями, допускает аналогию с театром Беккета (вспоминаются взаимно отчужденные пары персонажей из пьес «В ожидании Годо» и «Эндшпиль»). Другая возможная аналогия — темпераментный джем-сейшн в духе «горячего джаза» середины шестидесятых<sup>87</sup>. Обращает на себя внимание еще одна аналогия,

<sup>87</sup> Ср.: Schiff D. Elliott Carter — międzynarodowy temat // Nowa muzyka amerykańska. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 205.



The image displays a page of a musical score for three orchestras, numbered 317. It features three measures with different time signatures: 6/8 (tempo 120), 2/2 (tempo 90), and 12/8 (tempo 120). The score is divided into three sections: I, II, and III. Section I includes parts for Horns, Trumpets, Trombones, Timpani, Violins, Violas, Cellos, Double Basses, Percussion (Low Tom-Tom, Long Drum with snares), and Piano. Section II includes parts for Violins, Violas, and Cellos. Section III includes parts for Flutes, Oboes, English Horns, Bassoons, Clarinets, Horns, Percussion (U.S.D.), Violas, and Cellos. The score contains various musical notations, including dynamics (pp, p, f, mf, ff), articulation (tr), and performance instructions like 'tranguillo' and 'div.'. A specific instruction 'Fl. 2 change to Piccolo 2' is noted in the Flute 2 part.

Пример 7. Картер — «Симфония трех оркестров»

317

6/8  $\text{♩} = 120$       2/2  $\text{♩} = 90$       12/8  $\text{♩} = 120$

I

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
E.H.  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Clas. 1  
Clas. 2  
Bsn. C.  
Perc.  
Low Tom-Tom  
Long Drum with jingles  
Snare  
Cym.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vcl. 1  
Vcl. 2  
C.B.

II

Vln. 1  
Vln. 2  
Vcl. 1  
Vcl. 2  
C.B.

III

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
E.H.  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Clas. 1  
Clas. 2  
Bsn. C.  
Perc.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vcl. 1  
Vcl. 2  
C.B.

Fl. 2 change to Piccolo 2

I.S.D.

*pp*, *p*, *f*, *pp-p*, *ppp*, *triquillo*, *(Solo)*, *(viva)*

предложенная видным исследователем творчества Картера применительно не только к Третьему квартету, но и к окружающим его произведениям: они ассоциируются с «Потемкинской лестницей» из фильма Эйзенштейна в том смысле, что каждое из них также представляет собой «целостную масштабную сцену, внутри которой одновременно разворачивается несколько разных нарративных потоков, тогда как монтаж управляет слушательским вниманием, переключая его между ними»<sup>88</sup>. Эта ассоциация особенно удачно срабатывает в случае пятнадцатиминутной «Симфонии трех оркестров» (*A Symphony of Three Orchestras*, 1976). Грамматическая структура заглавия (с неопределенным артиклем) показывает, что слово 'symphony' здесь следует понимать в исходном значении — как «созвучие». Три оркестра, управляемые одним дирижером (на премьере это был Булез), различаются по составу, отчасти дополняя друг друга: первый состоит из медных (3.3.3.0), литавр и струнного квинтета (всего 13—17 пультов), второй — из трех кларнетов, фортепиано, ксилофона, вибратона и струнных без альтов (4—6 пультов), третий — из деревянных (3.3.0.3), двух валторн, одной батареи ударных и струнных без виолончелей (11—14 пультов). Согласно авторскому предисловию к партитуре «Симфонии...», литературным ориентиром для нее явилась поэма Харта Крейна «Мост» (опубл. 1930), задуманная как мифологический эпос на материале американской истории и действительности, с Бруклинским мостом в качестве центрального символа. Самая известная часть поэмы — вступительная ода «К Бруклинскому мосту». Возможно, одна из строф (третья по счету) этого сложного, насыщенного трудноуловимыми подтекстами и метафорами стихотворения как-то связана именно с упомянутой сценой из «Броненосца Потемкина»: в ней зрелище Бруклинского моста (как эстетически привлекательной конструкции и организма, живущего собственной интенсивной жизнью) сравнивается со стремительным мельканием кадров воображаемого фильма, наделенного, насколько можно догадываться с учетом контекста, глубинными смыслами, внятыми не для всех и не сразу, допускающими разные толкования<sup>89</sup>. Первый из множества составляющих «Симфонию...» «нарративных потоков» — большое соло

<sup>88</sup> Link J. Elliott Carter's late music // Elliott Carter Studies / Ed. by M. Boland and J. Link. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2012. P. 63—64.

<sup>89</sup> Эта строфа в несовершенном переводе Виктора Топорова: «Я вспоминаю фокусы кино — // ту спешку, тот мгновенный проблеск сцен: // быстрее, быстрее, но скрыться не дано, // и — новый пленник тех же самых лент». Оригинал: 'I think of cinemas, panoramic sleights // With multitudes bent toward some flashing scene // Never disclosed, but hastened to again, // Foretold to other eyes on the same screen...'

трубы in B, показанное в нотном примере 6 без статичного фона струнных, — пожалуй, допускает ассоциативную связь с начальными двумя строфами стихотворения, где описывается полет стаи чаек, образующих «сплошную кривую» (*inviolate curve*) в небе над мостом.

Дальнейший поиск соответствий между стихами и музыкой вряд ли продуктивен: «Симфония...» — ни в коей мере не программная симфоническая поэма. Три оркестра ведут свои более или менее самостоятельные «нарративы» в характерной для Картера манере, но ближе к концу, в зоне генеральной кульминации справа от точки золотого сечения (такты 321—335 партитуры, насчитывающей всего 394 такта), все три оркестра несколько раз объединяются в отрывистых многозвучных вертикалях *tutti sforzando*; в нотном примере 7 показаны первые три из этих «ударов», два из которых, как легко видеть, реагируют на тихие реплики маленького ансамбля скрипок из второго оркестра — эффект ярко выраженной театральной природы, подобный резким окрикам в ответ на робкие попытки высказаться. После кульминации предсказуемо следует общее *diminuendo*, но диссоциация оркестров проходит неровно, местами они возвращаются к слаженному ритму и лишь под занавес снова функционируют как три разных организма.

С середины 1970-х, начиная с шестичастного цикла «Всмотреться в зеркало» (*A Mirror on which to Dwell*) для сопрано и десяти инструментов на слова Элизабет Бишоп (1975), Картер стал уделять больше внимания вокальной музыке, неизменно на тексты высокого поэтического и интеллектуального уровня. Особенно своеобразна созданная в 1978 году (позволим себе этот небольшой выход за изначально поставленные хронологические пределы) «Сиринга» — двадцатиминутная, не разделенная на части камерная кантата для двух вокалистов и одиннадцати инструменталистов, где в уста меццо-сопрано вложен сюрреалистический текст современного американского поэта Джона Эшбери на тему мифа об Орфее, тогда как бас, чья линия разворачивается в иной темпоритмической плоскости, воспроизводит фрагменты из Платона и древнегреческих поэтов, от Гомера и Эсхила до Ивика и Сапфо, на языке оригинала, а инструментальный ансамбль существует в собственном измерении, формируя внутренне дифференцированную «мелкозернистую» массу (примечательный штрих: собственно сиринга, то есть флейта — в данном случае альтовая, — в ансамбле не играет существенной роли, а ведущим участником ансамбля выступает гитара — очевидно как эквивалент Орфеевой лиры). Необычный подбор текстов служит здесь основой для максимально наглядной реализации обеих главных формообразующих идей Картера: идеи свободного потока музыкального сознания («эмансипированного дискурса») и идеи

←  $\text{♩} = 96$

322  $\frac{3}{8}$  (*più mosso*)  $\frac{12}{8}$

M. Sop. *mf* these are of course *mp* not *mf*

All things *Sostenuto* move,

Bass *p* πάν - τα χῶ - τα  
pan - ta khō - ta

Guit. *mf* *mp* *f* *mf*

E. H. *p* *mf*

Bs. Cl. *p* *pp* *p*

Piano (7)

322  $\frac{3}{8}$  (*più mosso*)  $\frac{12}{8}$

Vla. *pizz.* *mp* *f* *mf*

Vcl. *pizz.* *mp* *f* *mf*

Акопян Л. О.  
Case Study: США (часть 1)

324

M. Sop. re - grets at all, Mere - ly a care - ful, schol -

Bass *mp* *(legato)* *p* *twice*  
- re, ... *dfs*  
- ré, ... *dfs*

Guit. *mf* *p* *mf* *mp*

Bs. Cl. *pp* *p* *p* *mp* *5*

Mar. Marimba med. hard sticks *p secco*

Piano *mf, ben marc.* *p*

324

Vln. *pp* *pizz.* *mf* *p* *mp*

Vla. *(pizz.)* *mf* *p* *mp*

Vcl. *(pizz.)* *mf* *p* *arco* *p-pp*

Cb. *mf-p* *mp* *p-pp*

параллельного протекания нескольких процессов в разных темпоритах. В организации звуковысотности и ритма композитор остается верен принципам диверсификации интервалов и сплошной полиритмии; характерно, что атаки в партиях меццо-сопрано и баса ни разу не совпадают. Некоторое представление о том, как организована музыкальная ткань в «Сиринге», может дать нотный пример 8, где воспроизведены две далеко не самые густые по фактуре страницы из середины кантаты (партитура записана in C).

<https://www.youtube.com/watch?v=i-f7TDy2Tbc>

*Картер — «Сиринга». Люси Шелтон, Андре Соломон-Глоувер, Ансамбль Sospeso, дирижер Джефффри Миларски*

Упомянутые в предыдущих абзацах опусы Картера, при всех различиях между ними, выполнены в одной и той же идиоме, не лишенной коммуникабельности (на нее работают такие качества музыки, как богатство и разнообразие тембрового колорита, обилие необычных, ярких эффектов, общая театрализованность антуража, наличие интересной литературной или философской подоплеки), но в целом безусловно «трудной». Как бы то ни было, в семидесятых годах Картер мог восприниматься как «самый знаменитый американский композитор нашего времени»<sup>90</sup> и даже как «величайших из всех живущих композиторов»<sup>91</sup>. В Европе Картера узнали и начали исполнять раньше, чем других «трудных» композиторов США: в 1953 году его Первый квартет занял первое место на международном конкурсе в Брюсселе и после этого вошел в репертуар известнейшего французского Парренен-квартета. Второй и Третий струнные квартеты принесли Картеру высшую американскую награду для композиторов — Пулитцеровскую премию, соответственно, за 1960-й и 1973 год. О том, что его музыка утвердилась в репертуаре международного законодателя мод Булеза<sup>92</sup>, говорилось выше. Его исполняли и другие звездные интерпретаторы, как американские, так и европейские. Одним словом, этот композитор, совершенно

<sup>90</sup> Суждение британского критика Эндрю Портера, датированное 1974 годом, цит. по: *Wierzbicki J. Elliott Carter. Op. cit. P. 71.*

<sup>91</sup> Его же более позднее суждение (высказанное после премьеры «Сиринги») процитировано там же. Оригинал: *Porter A. Music of Three Seasons: 1974–1977. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978. P. 281.*

<sup>92</sup> В начале 1977 года Булез, с Нью-Йоркским ФО, осуществил премьеру «Симфонии трех оркестров», позднее исполнил и записал еще несколько партитур Картера, включая «Пентод» для пяти квинтетов (1985) и концерты для гобоя (1988) и кларнета (1997) с оркестром.

не «сенсационный», не слишком плодовитый и несколько однообразный, не склонный ни к популистским жестам, ни к показному интеллектуализму, к середине семидесятых прочно утвердился на одном из видных мест в национальном «зале славы».

По-видимому, в рамках настоящего case study небесполезно обратить внимание на то, как трактует карьерный взлет Картера лидер американского музыковедения Ричард Тарускин (1945—2022). По Тарускину, решающую роль в судьбе Картера сыграло то обстоятельство, что его европейский дебют — исполнение Первого квартета Парренен-квartetом весной 1954 года — состоялось в рамках фестиваля, организованного в Риме под эгидой Конгресса за свободу культуры; последний же, тайно финансируемый ЦРУ, служил публичной витриной западных достижений в области современного искусства, был призван показать миру, включая так называемый социалистический лагерь, плоды свободного, не скованного идеологическими ограничениями художественного творчества и отвлечь западных интеллектуалов от симпатий к одиозным режимам, подавляющим такое творчество. Поскольку Конгресс за свободу культуры был важным инструментом холодной войны между свободным Западом и коммунистическим Востоком, продвижение Картера стимулировалось соображениями политического порядка; иначе говоря, своими успехами Картер был обязан не в последнюю очередь тому, что его музыка стала частью инструментария холодной войны. Вдобавок композитор происходил из богатой буржуазной семьи, что, надо полагать, также повлияло на его политическую позицию и на его общественное положение<sup>93</sup>. Мысль о том, что карьере Картера помогли обстоятельства холодной войны, воспроизводится в книге о музыке XX века, написанной в более популярном ключе и переведенной на многие языки<sup>94</sup>. Очевидно, в современном американском музыкознании, при всем его высоком общем научном уровне, есть место и для элементов вульгарного социологизма в духе советских двадцатых годов.

## Джордж Рокберг

В 1949 году Копленд опубликовал в газете *New York Times* своеобразный рейтинг композиторов по степени «крутости» (toughness) их музыкального языка<sup>95</sup>. Крайние участки спектра у него заняли

<sup>93</sup> Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 293–295.

<sup>94</sup> Ross A. The Rest is Noise. P. 405.

<sup>95</sup> Copland A. A Modernist Defends Modern Music // *New York Times*. December 25, 1949.



Варез («крутейший») и Шостакович («самый простой»<sup>96</sup>); рядом с Варезом расположились нововенские классики, на следующих ступенях — Барток, Стравинский, Хиндемит, Бриттен, тогда как Прокофьев, Уолтон, Вилла-Лобос и некоторые другие мастера разместились в зоне «относительной простоты» или, пользуясь иной терминологией, в зоне между *highbrow* и *middlebrow*. По положению на 1950—60-е годы с Варезом в этом рейтинге соперничал бы Картер, а позиции между *highbrow* и *middlebrow* отошли бы к разнородной группе эклектиков с модернистской заковкой и ярко выраженным стремлением насытить музыку важными общепонятными смыслами, пользуясь стилистически маркированными символическими конфигурациями (прямыми цитатами из чужой музыки, аллюзиями на высокие образцы классики, трансформированными и адаптированными типовыми оборотами западной, а иногда и незападной музыки). В Америке второй половины прошлого столетия такого рода музыка, основанная на сближении разнородных идиом ради приумножения «неспецифической», внемузыкальной содержательности, была важной частью мейнстрима, о чем может свидетельствовать ее богатая дискография, осуществленная с участием первоклассных музыкантов.

Видное место в этой части спектра принадлежит Джорджу Рокбергу<sup>97</sup> (1918—2005). Боевой офицер, участник Второй мировой войны, после ее окончания он продолжил свое композиторское образование (начатое незадолго до войны под руководством знаменитого дирижера Джорджа Сэлла) в филладельфийском Кёртисовском институте, где одним из его педагогов был Менотти. Преподавал там же (1948—54) и в Университете штата Пенсильвания (1960—83, до 1968-го возглавлял департамент музыки). Был удостоен множества наград, избран членом Американской академии искусств и литературы.

Огромная (продолжительностью около часа) пятичастная Первая симфония Рокберга (1948—49) явилась своего рода декларацией о высоких амбициях молодого композитора. По языку она вполне традиционна, ее гармонические структуры не выходят за рамки расширенного мажоро-минора; недостаточная стилистическая оригинальность отчасти компенсируется брукнеровско-малеровской

<sup>96</sup> Очевидно, Копленд не мог знать далеко не «простого» Шостаковича двадцатых годов, не был знаком со все еще не исполненными Четвертой симфонией (1935—36) и Первым скрипичным концертом (1947—48) и, скорее всего, не был в состоянии оценить глубинную смысловую амбивалентность его Пятой, Восьмой, Девятой симфоний.

<sup>97</sup> Rochberg. Варианты: Рочберг, Рохберг.



Илл. 7. Джордж Рокберг

экспансивностью симфонического повествования, наличием рельефных, запоминающихся тем, мастерски выполненной, богатой и разнообразной инструментовкой (впрочем, о последней мы можем судить только по редакции 2002 года). Вторая и третья части симфонии («Ночная музыка» и «Каприччо») исполнялись как отдельные пьесы, в 1958 году сокращенная (трехчастная) версия симфонии дождалась престижной премьеры под управлением шефа Филадельфийского оркестра Юджина Орманди, но к тому времени стиль Рокберга претерпел значительную эволюцию: в 1950 году композитор познакомился в Риме с Даллапикколой и увлекся серийной техникой, верность которой сохранил на следующее десятилетие с небольшим.

В четырехчастной Второй симфонии (1956) Рокберг, по образцу крупных циклических опусов Шёнберга тридцатых годов (таких, как Четвертый струнный квартет, Скрипичный и Фортепианный концерты), сочетает додекафонно-серийный метод организации звуковысотности с глубоко консервативной структурой симфонического цикла, предполагающей большую первую часть в сонатной форме с двумя противопоставленными темами, скерцо, адажио и оживленный финал с медленной кодой. В двухчастном Втором струнном квартете (1960—61) достигнута более органичная связь между додекафонией и формой, преодолевающей установленные традицией схемы. Чисто инструментальная первая часть построена как чередование импульсивных «арабесочных» пассажей и долгих

тянущихся линий; во второй части в поток музыкального сознания вклиниваются два ариозо для сопрано на слова из «Дуинских элегий» Райнера Марии Рильке в английском переводе. Сочетание женского голоса и струнных в финале — очевидный реверанс в сторону Второго квартета Шёнберга (1907—08), вдобавок в мелодических линиях сопрано слышатся отголоски первых «Импровизаций по Малларме» Булеза (1-е исполнение 1958), тогда как использованный в квартете прием наложения различных темпов явно восходит к Картеру (а через него к Айвзу). С Картером ассоциируется и театрализованная трактовка инструментального ансамбля в Первом фортепианном трио (1963), где чередующиеся разделы — монологи скрипки, рояля и виолончели, перемежаемые интерлюдиями для полного ансамбля, а затем конфликтный дуэт скрипки и виолончели, постепенно переходящий в умиротворенную коду с участием всех троих протагонистов — подобны сценам некоей воображаемой драмы.

<https://www.youtube.com/watch?v=ydNHmh1MJ8k>

*Рокберг — Струнный квартет № 2. Филадельфийский струнный квартет, Джейнис Харсани (сопрано)*

Трио оказалось последним и, возможно, технически самым «продвинутым» додекафонно-серийным опытом Рокберга. В песне *Apocalyptic* для ансамбля духовых (1964) Рокберг предпринял опыт в манере Вареза и развил его в «Черных звуках» для духовых и ударных; предназначенная для сопровождения пятнадцатиминутного балета об убийстве (1965), эта партитура содержит явные реминисценции из «Америк», «Гиперпризмы», «Интегралов» и «Пустынь». Но пережитая в 1964 году семейная трагедия — кончина двадцатилетнего сына после долгой мучительной болезни — побудила Рокберга отказаться от последовательно модернистских подходов и прежде всего от серийной техники, которая, по его мнению, неоправданно ограничивает композитора и мешает его полноценному самовыражению, поскольку неспособна передать сильные чувства и искренние душевные движения<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> Имманентную ограниченность серийной техники Рокберг обсуждает в ряде текстов, в том числе в эссе 1972 года «Размышления о Шёнберге»: *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. P. 36–58.* О том же, со слов композитора: *Reise J. Rochberg the Progressive // Perspectives of New Music. Vol. 19. No. 1/2 (Autumn, 1980 – Summer, 1981). P. 397.*

Очередная глава его творческой биографии открылась посвященной памяти сына десятиминутной композицией *Contra mortem et tempus* («Против смерти и времени») для скрипки, флейты, кларнета и фортепиано (1965). По ходу пьесы цитируются Булез, Берг, Айвз, Беррио и Варез; все они представлены не самыми известными вещами<sup>99</sup>, и произведение в целом не производит впечатления коллажа разностильных элементов.

<https://www.youtube.com/watch?v=ohp6dEYbSIH>  
*Рокберг — Contra mortem et tempus. Ансамбль Aeolian*

Этого нельзя сказать о значительной части опусов Рокберга, созданных позднее и в значительной степени основанных на цитатах и стилизованных пассажах с легко узнаваемым провенансом; апеллируя к мастерам прошлого (а иногда и настоящего), композитор стремился таким образом расширить эмоциональный спектр своей музыки и приумножить силу ее воздействия. В программной статье 1969 года он охарактеризовал свою установку заимствованным у Хорхе Луиса Борхеса (а через него у Лейбница) термином *ars combinatoria*<sup>100</sup>; ядро его творческой философии, изложенной в той же статье, составляют следующие положения:

Я пытаюсь связать между собой всё, чему я когда-либо научился и всё, что я когда-либо пережил. Метафоры. Соответствия. Аналогии. Фантастические художественные образы. Плюралистичность способов чувствования. Многообразие. Одновременность. Вечное возвращение. Циклические повторения. Вечное присутствие вечного<sup>101</sup>.

Рокберг не упоминает Бернда Алоиса Циммермана (1918—1970), но его эстетическая доктрина самым очевидным образом перекликается с эстетикой его немецкого современника, выдвинувшего идею плюралистической композиции, утверждающей единство

<sup>99</sup> Их перечень приводится в: *Ringer A. L. The Music of George Rochberg // The Musical Quarterly. 1966 (52) 4. P. 425.* Это Сонатина для флейты и фортепиано Булеза (1946), одна из Трех пьес для кларнета и фортепиано Берга (1913), Трио для кларнета, альты и фортепиано Айвза (ок. 1910?), *Sequenza I* для флейты соло Беррио (1958) и «Плотность 21,5» для флейты соло Вареза (1936).

<sup>100</sup> *Rochberg G. The Aesthetics of Survival. P. 130–134.* Трактовке творчества Рокберга в терминах «искусства комбинирования» посвящена монография: *Wlodarski A. L. George Rochberg, American Composer. Personal Trauma and Artistic Creativity. Rochester: Rochester University Press, 2019.*

<sup>101</sup> *Rochberg G. The Aesthetics of Survival. P. 130.*

настоящего, прошлого и будущего в некоем «сферическом времени». Словно вторя Циммерману, Рокберг пишет:

Я стою в круге времени. <...> Прошлое, настоящее, будущее окружают меня. <...> Время — это огненное кольцо, круг, а не линия. Движение в любом направлении. Или во всех направлениях одновременно, если только удастся сохранить равновесие<sup>102</sup>.

В случае как Циммермана, так и Рокберга плюралистический (он же «комбинаторный») подход к композиции имел смысл постольку, поскольку ставился на службу крупным гуманистическим концепциям. Самым масштабным замыслом Рокберга явилась посвященная теме Холокоста оратория «Страсти по двадцатому столетию». Партитура была завершена в 1967 году, но автор дезавуировал ее, не будучи удовлетворен результатом<sup>103</sup>. Идея «Страстей...» была частично реализована в Третьей симфонии для певцов-солистов, двойного хора, камерного хора, большого оркестра (шесть флейт, по восемь труб и валторн и т.п.) и органа (1969). Одночастная симфония длится около получаса; тексты для вокальных партий взяты из духовных сочинений Шютца и Баха, по ходу партитуры цитируется их музыка, а также произведения Айвза, Малера, Моцарта, Бетховена... Одни цитаты распознаются легко, тогда как иные более или менее деформированы или заглушены диссонантным авторским материалом; последний символизирует энтропию современной действительности, которой противостоит упорядоченный мир классики. Кульминацию срединного раздела составляет фугато из Траурного марша «Героической симфонии», обработанное для хора и оркестра на слова духовной песни о грехопадении Адама ('Durch Adams fall'), известной главным образом благодаря хоральной прелюдии Баха; ниже цитируется главная тема этого же марша, далее звучит кульминационный фрагмент *Agnus Dei* из «Торжественной мессы», а под конец, после еще нескольких цитат, вводится мотив пьесы Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа». Семантика чередования цитат и их взаимодействия с авторским материалом более чем прозрачна, но и риски подобной непритязательной «комбинаторики», чреватой тривиализацией гуманистического послания, также достаточно ясны. Хотя Рокберг прямо не дезавуировал симфонию, при его жизни она не публиковалась и официально не записывалась; премьера симфонии в 1970 году на долгое время осталась ее единственным исполнением.

<sup>102</sup> Ibid. P. 132, 134.

<sup>103</sup> О развитии замысла «Страстей...» и о некоторых деталях его реализации, с нотными примерами, см.: *Włodarski A. L. George Rochberg. Op. cit.* P. 78–99.

<https://www.youtube.com/watch?v=cHfCyRi6chg>

Рокберг — Симфония № 3. Джульярдский хор и театральный оркестр, дирижер Эйбрахам Каплан

В других работах Рокберга его *ars combinatoria* может принимать более изысканные и увлекательные формы, но опора на точные и неточные цитаты и популярные стилистические клише, приверженность расширенному мажоро-минору (с экскурсами в сферу «модернистских» идиом, включая несистемную диссонантность, спорадически также блюз и рэгтайм) и недостаток ясно выраженного собственного стиля остаются неотъемлемыми признаками его почерка. В смысле выбора объектов для цитирования Рокберг был практически всеяден, но особое пристрастие он испытывал к Баху, Бетховену и Малеру. В десятиминутной фантазии *Nach Bach* («После Баха») для клавиесина или фортепиано (1966) баховские мотивы, воспроизведенные в явном виде или намеком, подвергаются деформациям под воздействием чуждых элементов<sup>104</sup>. Бетховен и Малер (а также Стравинский и Барток) выступают главными «героями» масштабного (50 минут музыки) пятичастного Третьего струнного квартета (1971); основные идеи квартета экспонируются во вступительной Фантазии, четные части выдержаны в характере гротескных маршей (главным образом именно в них слышатся Барток и Стравинский), в центре помещен по-бетховенски классический вариационный цикл (его оркестровая версия известна как отдельный опус под названием «Трансцендентные вариации»), а финал, озаглавленный «Скерцо и серенады» ('Scherzos and Serenades'), наиболее явно ассоциируется с малеровско-бетховенским (венским) духом. В пятичастном Скрипичном концерте (1974), также весьма объемистом, Рокберг предстает скорее наследником Бартока, чей Второй скрипичный концерт неоднократно цитируется в этой партитуре. В трехчастной сорокаминутной Четвертой симфонии (1976) практически всецело господствуют Малер и Бетховен; в ее срединной части («Серенада и скерцо») рельефно выделены мотивы второй «Ночной музыки» из Седьмой симфонии Малера, а большая часть

<sup>104</sup> Хотя Рокберг в своих интенциях неизменно серьезен, его упражнение по «деконструкции» Баха невольно ассоциируется с пародиями популярного американского музыкального юмориста Петера Шикеле (1935–) — создателя вымышленного композитора по имени P. D. Q. Bach. Об этом персонаже см.: *Schickele P. The Definitive Biography of P. D. Q. Bach (1807–1742)?* New York: Random House, 1976.

виртуозно стилизованного финала вполне могла бы принадлежать современнику Бетховена, если не ему самому.

<https://www.youtube.com/watch?v=cs3E3WaQWEM>

*Рокберг — Струнный квартет № 3. Конкорд-квартет*

По представлениям Рокберга, получаемый в рамках *ars combinatoria* конгломерат, включающий как неприязательную диатонику, так и изощренную хроматику, со всеми промежуточными степенями, отражает многогранность и внутреннюю противоречивость мира. Один из его симфонических опусов так и называется — *Imago mundi* («Образ мира», 1973). Источником вдохновения для этой двадцатиминутной оркестровой поэмы явилась японская дворцовая музыка гагаку. Начальный раздел пьесы стилизован в японском ритуальном духе, мотивы гагаку напоминают о себе ближе к концу, тогда как в середине преобладает беспокойная, шумная, гротескная стихия западного модерна и одним из заметных элементов выступает «мотив нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича. Еще одним японским источником вдохновения для Рокберга была школа живописи и ксилографии укиёэ, под влиянием которой он создал триптих благозвучных созерцательных камерных пьес, как всегда, с философским подтекстом: «Картины изменчивого мира» для арфы (1973), «Медленные огни осени» для флейты и арфы (1978) и «Между двумя мирами» для флейты и фортепиано (1982).

<https://www.youtube.com/watch?v=a9gRGXmHeOo>

*Рокберг — Imago mundi. СО Саарбрюккенского радио, дирижер Кристофер Лондон-Джи*

Композиторская деятельность Рокберга продолжалась до последних лет XX века. Его творчество последней четверти столетия, включающее, в частности, Пятую и Шестую симфонии (1984—87) концерты для гобоя (1983) и кларнета (1996) с оркестром, сонаты для альты (1979) и скрипки (1988) с фортепиано, квартеты № 4—7 (1977—79), Струнный квинтет (1982), Фортепианный квартет (1983) и фортепианные трио № 2 (1985) и 3 (1990), относится к тому же порядку вещей, что и *ars combinatoria* более раннего времени. Возможно, в таких работах конца пятидесятых и начала шестидесятых, как Второй струнный квартет с солирующим сопрано и Первое фортепианное трио, Рокберг проявил больше смелости, изобретательности и изысканности, чем в большинстве позднейших опусов. Так

или иначе, мир его *ars combinatoria*, богатый впечатляющими (хотя и большей частью заёмными), красотами, наделен несомненной привлекательностью как для концертной аудитории, так и для исполнителей. В число первых интерпретаторов его музыки входили такие мировые знаменитости, как Джордж Сэлл (Вторая симфония), Айзек Стерн (Скрипичный концерт в сокращенной авторской версии), Георг Шолти (Пятая симфония), Лорин Маазель (Шестая симфония) и Вольфганг Заваллиш, продирижировавший премьерой Концерта для кларнета с оркестром.

## Джордж Крам

В рейтинге «крутости» музыкального языка Джордж Крам<sup>105</sup> (1929—2022) должен был бы находиться неподалеку от Рокберга, который воспринял его творчество как близкое себе по духу<sup>106</sup>. Стремясь сделать свою музыку достаточно коммуникабельной, Крам, как и Рокберг, широко пользовался цитатами и символическими конфигурациями с общепонятной семантикой, и по отношению к значительной части его наследия термин *ars combinatoria* отнюдь не кажется неадекватным. С другой стороны, по степени экстравагантности, особенно в том, что касается нетрадиционных способов инструментальной игры и причудливых тембровых эффектов, он значительно превосходил старшего коллегу, которому это характерное американское качество было скорее чуждо. Вдобавок, на мой субъективный взгляд, лучшая часть музыки Крама существенно превосходит продукцию большинства его «серьезных» американских современников по такому трудному для рационального определения критерию, как обаяние или, если угодно, шарм. Этот комплекс качеств предопределил быстрый взлет Крама к мировой славе; вместе с тем его несколько навязчивая и однообразная эксплуатация не лучшим образом отразилась на позднейшей репутации композитора<sup>107</sup>.

Крам родился в семье музыкантов, рано начал сочинять, композиторское образование получил в Университете штата Иллинойс, в Западном Берлине у Бориса Блахера и в Мичиганском университете у Росса Ли Финни (1906—1997) — умеренного «модерниста»,

<sup>105</sup> Crumb. Встречается также версия «Крамб», но она некорректна.

<sup>106</sup> См.: *Włodarski A. L. George Rochberg*. P. 126.

<sup>107</sup> На эту тему см.: *Gann K. American Music in the Twentieth Century*. P. 222—226. Объективная информация о композиторской деятельности Крама, о распространении его музыки и об обширной литературе, посвященной его творчеству, собрана в его «библиографии»: *Cohen D. George Crumb: A Bio-Bibliography*. Westport CT and London: Greenwood Press, 2002.



прошедшего школу Буланже, Берга и Сешинза. В 1965 году, после нескольких лет работы в Университете штата Колорадо, Крам перешел в возглавляемый Рокбергом департамент музыки Университета штата Пенсильвания (Филадельфия), где преподавал композицию до своей отставки в 1997-м.

По-видимому самым ранним из утвердившихся в репертуаре произведений Крама следует считать трехчастную Сонату для виолончели соло 1955 года — образец неоклассицизма, отмеченный влиянием Блахера и Хиндемита (последнее особенно отчетливо проявилось в средней части — «Пасторальной теме с вариациями»). Вариации (в оригинале по-итальянски — *Variazioni*) для большого оркестра (1959) тяготеют скорее к нововенской классике: в теме мелодические линии из двенадцати неповторяющихся тонов разделены на различные по инструментовке сегменты по образцу веберновской транскрипции Ричеркара из «Музыкального приношения» Баха; в одной из вариаций цитируется предпоследняя часть (*Presto delirando*) «Лирической сюиты» Берга; по ходу партитуры додекафонно-серийный принцип организации соблюдается лишь эпизодически, но общая идея вещи — тема с интродукцией и девятизвенная цепь вариаций (часть из них Крам назвал «фантазиями»), где центр тяжести приходится на последнее звено, — обнаруживает точки соприкосновения с Вариациями соч. 31 Шёнберга (равно как и с уже упомянутыми оркестровыми Вариациями Картера).

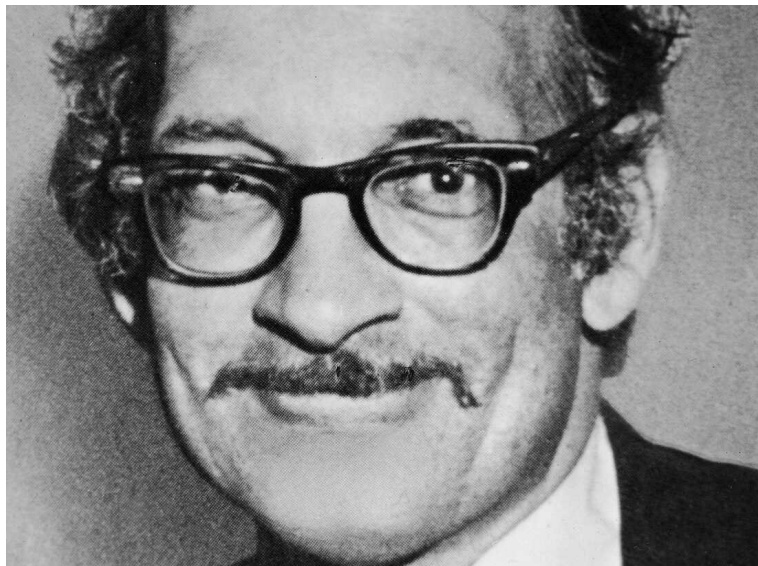
Центральный, самый продуктивный период творчества Крама начался в 1963 году, когда из-под его пера вышла «Ночная музыка» (впоследствии «Ночная музыка-1») для сопрано, фортепиано (также челести) и двух перкуссионистов на стихи Федерико Гарсиа Лорки в испанском оригинале. До конца 1960-х последовало еще несколько циклов на слова Гарсиа Лорки: четыре книги «Мадригалов», по три пьесы в каждой, для сопрано и разных по составу инструментальных ансамблей (книги 1 и 2—1965, книги 3 и 4—1969), «Песни, бурдоны, припевы смерти» (*Songs, Drones and Refrains of Death*) для баритона, электрогитары, электрического (то есть усиленного с помощью микрофона) фортепиано (также клавиесина), электрического контрабаса и двух перкуссионистов (1968), «Ночь четырех лун» для меццо-сопрано, альтовой флейты (также пикколо), банджо, электрической виолончели и ударных (1969) и «Давние голоса детей» (*Ancient Voices of Children*), для меццо-сопрано, дисканта, гобоя (также губной гармоники), мандолины, арфы, музыкальной пилы, электрического и игрушечного роялей и трех перкуссионистов (1970). Поэзия испанского классика, сама по себе очень музыкальная, очевидно, была дорога Краму своей неповторимой прихотливостью, сочетанием изысканного символизма с натуралистической иллюстративностью,

инфантильной наивности с откровенной чувственностью, изобретательности, выдающей руку современного мастера, с простотой, местами доходящей до нарочитой примитивности.

За всем этим конгломератом ощущается присутствие демонического духа, о котором поэт рассуждал в своей знаменитой лекции 1933 года, переведенной на русский язык под названием «Дуэнде. Тема с вариациями»<sup>108</sup>. Дуэнде (он же «бес»), по Гарсиа Лорке, одушевляет поэзию, музыку, танец, корриду совершенно особым образом — не как ангел или муза, а как еще более иррациональная, темная «таинственная сила, которую все чувствуют и ни один философ не объяснит». Дуэнде — «не форма, а ее нерв, чистая музыка — бесплотность, рожденная реять»; «у всякого искусства свой дуэнде», но у них есть общий корень — «стихийное и трепетное начало дерева, звука, ткани и слова». Трудно сказать, в какой степени дух лоркианских опусов Крама является подлинным дуэнде; так или иначе, из эссе Гарсиа Лорки однозначно следует, что дуэнде не ограничивается проявлениями бурного андалусийского темперамента и дает о себе знать, к примеру, в музыке Баха. У Крама встречаются моменты экстравертного ритмического драйва, включая стилизованное фламенко, но они лишь оттеняют музыку иного характера, отражающую в особенности причудливо-сюрреалистические и арабесочно-ориентальные мотивы поэзии Гарсиа Лорки. Композитору близки прежде всего те стихи поэта, в которых утверждается единство эроса и танатоса, человека и космоса, укорененное в «стихийных и трепетных» первоначалах жизни. Если в этой музыке есть свой дуэнде, то он ассоциируется скорее с «бесплотностью, рожденной реять» и с хтонической мистикой, обнаруживая себя в необычном подборе тембров, в экстравагантных способах инструментального и вокального звукоизвлечения, в нарочито изломанных, полных внутреннего напряжения мелодических линиях, в игре тончайших динамических оттенков и микрохроматических сдвигов, в своеобразной театрализации исполнительского ритуала.

Все лоркианские партитуры Крама многочастны, между отдельными частями действуют разветвленные системы перекрестных тематических ссылок. Собственный, не окрашенный цитированием и стилизацией язык Крама можно, в первом приближении, определить как модернизированный импрессионизм. Это в основном монодия, часто на фоне долгих выдержанных звуков; встречаются и гетерофонные сочетания двух, редко нескольких разных монодий.

<sup>108</sup> Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде. Тема с вариациями / пер. Н. Малиновской // Гарсиа Лорка Ф. Стихотворения. Проза. Театр. М.: Эксмо, 2014.



Илл. 8. Джордж Крам

Многозвучные вертикали возникают преимущественно вследствие «утолщения» монодии или наложения длительно резонирующих звучаний, или же вводятся в виде аккордов (в том числе кластеров), выполняющих не столько гармоническую, сколько сонорную функцию. Мелодические линии, особенно в вокальной партии, богаты форшлагами, мелкими нотами и широкими скачками; достаточно обычны и отрезки *parlando*, иногда поручаемые инструменталистам, равно как и мимолетные экскурсы в относительно плавную модальность — октатонику, гексатонику, — в той или иной степени «намекающую» на испанский колорит. В качестве образца приведем вторую часть второй книги «Мадригалов», ‘*La muerte entra y sale de la taberna*’ («Смерть входит и выходит из таверны») — нотный пример 9 (этот и другие приводимые ниже отрывки из партитур Крама позволяют оценить исключительную, даже избыточную детализированность его нотации и ее каллиграфическое совершенство). На этот же текст написана темпераментная inferнальная «Малагенья» из Четырнадцатой симфонии Шостаковича (1969); между тем Крама он вдохновил на музыку медленную и тихую, зловещую и призрачную (ремарки ‘*eerie, spectral*’). Элемент «призрачности» подчеркивается специальными приемами игры на литаврах (кончиками пальцев, *glissando*) и флейте (флажолетами).

Свойственная Краму, по его собственному признанию, потребность «соединять разнородные элементы и совмещать то, что

II. La muerte entra y sale de la taberna  
[Death goes in and out of the tavern]

Tempo: *Lentamente, con alcuna licenza; eerie, spectral* (♩ = 52)

**Annotations:**

- (\*) The grace notes should not be taken too rapidly; a gentle oscillating effect is intended. The approximate tempo should be  $\text{♩} = 80$ . All grace notes are equal in value; the numerals within the brackets simply indicate the number of notes in each group.
- (\*\*) The whistling must sound two octaves higher than written.

**Lyrics:**

em-tra y sa-le de la ta-ber-na. La muer-te en-tra y sa-le de la ta-ber-na. La muerte en-tra y sa-le de la ta-ber-na.

**“Musica Humana”**  
 Epilogue: Farewell-music as Berceuse (in stilo Mahleriano)  
 Lentamente e con eleganza (tenderly, with warmth)

[♩ = 60]

Alto [like emerging radio signal] (4) For al cie lo va la lu ma  
 dal niente (faint signal, as from afar) sempre (tempo sim) C♯  
 sempre (tempo sim) (2) soft melody sempre delicatiss. (discrete pedal throughout)

Borjio  
 sempre delicatiss. (vibrato) sempre (vibrato)

Vibraphone  
 sempre delicatiss. (vibrato) sempre (vibrato)

Perc. Crotale Percussionist's cello (to affluage position) *ffz* *ffz*

**“Musica Mundana”**

Electric Cello (con sord.) 13 [♩ = 60 = 1 sec.] (con parlamento) 7

Alto [like fading radio signal] (1) con un vi lo ma no  
 dal niente (come sopra) *ppp* (2) con un ni flo

Borjio (1) *ppp* (faint signal, as from afar) (2) *ppp* (faint signal, as from afar)

Vibph. (1) *ppp* (faint signal, as from afar) (2) *ppp* (faint signal, as from afar)

Electric Cello (con sord.) 5 più lento [♩ = 45 = 1.5 sec.] (part. sempre) 7

Alto Fl. (1) *ppp* (faint signal, as from afar) (2) *ppp* (faint signal, as from afar)

Borjio (1) *ppp* (faint signal, as from afar) (2) *ppp* (faint signal, as from afar)

Vibph. (1) *ppp* (faint signal, as from afar) (2) *ppp* (faint signal, as from afar)

Electric Cello (con sord.) 5 ancora più lento [♩ = 30 = 2 sec.] (part. sempre) 5 4

Alto Fl. (1) *ppp* (faint signal, as from afar) (2) *ppp* (faint signal, as from afar)

Borjio (1) *ppp* (faint signal, as from afar) (2) *ppp* (faint signal, as from afar)

Vibph. (1) *ppp* (faint signal, as from afar) (2) *ppp* (faint signal, as from afar)

Electric Cello (con sord.) 10 ancora più lento [♩ = 20 = 3 sec.] (part. sempre) 5 ancora più lento [♩ = 15 = 4 sec.] (part. sempre)

Alto Fl. (1) *ppp* (faint signal, as from afar) (2) *ppp* (faint signal, as from afar)

Borjio (1) *ppp* (faint signal, as from afar) (2) *ppp* (faint signal, as from afar)

Vibph. (1) *ppp* (faint signal, as from afar) (2) *ppp* (faint signal, as from afar)

Electric Cello (con sord.) *ppp* sempre *ppp* sempre *ppp* sempre

al niente

Пример 10. Крам — «Ночь четырех лун»

с виду кажется несовместимым»<sup>109</sup> неизбежно привела его к своеобразной музыкальной ксенофилии: многие его опусы содержат цитаты из чужой музыки, оттеняющие его собственную квази-импрессионистскую идиому или адаптированные к ней. В лоркианской серии доля стилистически контрастных включений растет с каждой очередной партитурой, причем «привилегированным» объектом стилистической имитации или цитирования выступает Малер. Более или менее внятные аллюзии на Малера фигурируют в цикле «Песни, бурдоны, припевы смерти»<sup>110</sup> (две части, по два раздела в каждом), а в четырехчастном цикле «Ночь четырех лун» — отклике композитора на лунную экспедицию «Аполлона-11» в июле 1969 года — под занавес финала вводится контрапункт двух типов музык, *Musica Mundana* (глиссандо флажолетами у электровиолончели), и *Musica Humana* с подзаголовком «Прощальная колыбельная в малеровском стиле», в чистейшем *Fis-dur* — тональности мистического *Adagio* из Десятой симфонии Малера. Последняя страница «Ночи четырех лун» показана в нотном примере 10. Исполнение финала предполагает театрализацию в духе «Прощальной симфонии» Гайдна (также *Fis-dur*): дирижер, флейтист, певица, исполнитель на банджо и ударник по очереди покидают сцену, остается лишь виолончелист со своей *Musica Mundana*, тогда как *Musica Humana* звучит из-за сцены.

Последний, самый масштабный (продолжительностью около получаса), самый богатый цитатами и символами и самый известный опус лоркианской серии, «Давние голоса детей», включает пять вокальных частей с инструментальными интерлюдиями между частями 1 и 2 («Танцы древней Земли») и 4 и 5 («Танец призраков»). В исполнении интерлюдий, а также части 3, имеющей подзаголовок «Танец священного круговорота жизни», может участвовать танцовщица. Дискант все время поет из-за сцены и лишь в самом конце присоединяется к певице на сцене, чтобы своим вокализмом откликнуться на вложенные в уста певицы последние, ключевые слова всего цикла: «...буду просить я Бога, // чтоб мне вернул во владенье // древнюю душу ребенка»<sup>111</sup>. Предусмотрена «подготовка» некоторых инструментов: одна пара струн мандолины настроена на четверть тона ниже остальных, в интерлюдии 1 и в части 3 струны арфы обертываются бумагой. Партия солистки, как обычно у Крама,

<sup>109</sup> Цит. по: Griffiths P. *Modern Music and After. Directions since 1945*. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 1995. P. 162.

<sup>110</sup> См.: Bruns S. M. 'In stilo Mahleriano': Quotation and Allusion in the Music of George Crumb // *American Music Research Center Journal*. 3 (1993).

<sup>111</sup> Перевод И. Тыняновой (из «Баллады тихого сквера»).

изобилует широкими скачками и колоратурными пассажами. Среди использованных в произведении необычных исполнительских приемов — пение в мегафон и в открытый корпус рояля, *glissando* по струнам рояля, микрохроматические сдвиги в партиях гобоя, арфы, мандолины; инструменталистам часто предписывается петь, кричать, шептать. Обычная для Крама тенденция к смешению стилей проявляется в цитировании Равеля (ритм «Болеро» в части 3), «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (ария 'Bist du bei mir' у игрушечного рояля в части 4) и, конечно, Малера (хроматизированный, с «ориентальным» оттенком, вариант мотива из финала «Песни о земле» в последней части — нотный пример 11, партия гобоя), в реминисценциях фламенко и в использовании элементов, почерпнутых из фольклора американских индейцев и из китайской и японской придворной музыки.

Пример 11. Крам — «Давние голоса детей»

Третья часть цикла, «Откуда ты идешь, моя любовь, мой младенец?» («Танец священного круговорота жизни»), часто репродуцируется как один из многих образцов характерной для Крама нетрадиционной «фигурной» (в данном случае круговой) нотации<sup>112</sup> — нотный пример 12. Верхняя строка для солистки, вокализирующей в корпус рояля, исполняется обычным образом, слева направо. С началом второй системы подключаются ударные (нижняя система), воспроизводящие ритм «Болеро», чередуя *crescendo* и *diminuendo*; заключенный в квадрат двутакт оstinатно повторяется почти до самого конца части, образуя фон (своего рода бурдон) для эпизодов, обозначенных литерами от А до Е. Под литерами А1, А2 и А3 помещены фрагменты диалога матери (меццо-сопрано) и ее нерожденного младенца (дискант за сценой) в фактуре *Sprechstimme*; под литерой

<sup>112</sup> В литературе на русском языке: Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн 1999. С. 253 (комментарий к нотному тексту — на с. 144).





В (1, 2) — «арабески» гобоя; под литерой С (1, 2) — рефрен, вложенный в уста матери, в сопровождении арфы, мандолины и электрического рояля; под литерами D1 и D2 — фрагменты диалога матери и младенца *parlando*; наконец, под литерой E (1, 2) — кластерные удары по струнам рояля. Нотный текст, размещенный по кругу и тем самым наглядно иллюстрирующий идею «круговорота жизни», предполагает следующий порядок: A1, B1, C1, D1, E1; A2, B2(=B1), C2(=C1), D2, E2(=E1); A3, B3(=B1), C3(=C1). После C3 ударные еще раз воспроизведут свой двутакт, и весь ансамбль объединяется в заключительном *tutti*. По поводу столь непривычного способа нотации композитор дал следующее разъяснение: «Я мог бы записать [музыку] обычным образом, но мне было необходимо отвлечь исполнителей от вертикального мышления — я не хотел, чтобы они слишком много думали о соотношении между партиями по вертикали»<sup>113</sup>. Очевидно, естественная живость ритма на фоне остигатной пульсации была для Крама важнее, чем формально точная координация партий. Добавлю, что вся часть длится около семи минут.

[https://www.youtube.com/watch?v=LkdxFAG\\_cMs](https://www.youtube.com/watch?v=LkdxFAG_cMs)

Крам — «Давние голоса детей». Керен Моцери (сопрано),  
Кристиан Карлсен (дирижер)

К тому же периоду, что и циклы, вдохновленные поэзией Гарсия Лорки, относятся значительные инструментальные опусы Крама: «Четыре ноктюрна» («Ночная музыка-2») для скрипки и фортепиано (1964), «Одиннадцать эхо осени» для скрипки, альтовой флейты, кларнета и фортепиано (1966), «Эхо времени и реки» для оркестра (1967) и «Черные ангелы» для электрического струнного квартета (1970). И в этом ряду мера нагруженной культурологическими ассоциациями полистилистичности, равно как и степень экстравагантности нотации, также возрастают с каждым очередным опусом.

Каждая из частей двадцатиминутного цикла «Одиннадцать эхо осени» наделена собственным тембровым колоритом; среди используемых по ходу цикла необычных исполнительских приемов — разнообразные манипуляции со струнами рояля, выдувание звуков в корпус рояля, игра смычком с расслабленным волосом. Первые четыре и последние четыре «эхо» снабжены контрастными итальянскими обозначениями темпа и характера, а центральные

<sup>113</sup> Интервью 1975 года цит. по: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 5 vols. Vol. 5. P. 425–426.*



Двадцатиминутный тетраптих «Эхо времени и реки» (*Echoes of Time and the River*) снабжен подзаголовком «Четыре процессионала для оркестра». Термин «процессионал» в данном случае можно понимать и как жанровое определение (гимн, исполняемый во время ритуальной процессии — например перед мессой), и как указание на то, что музыканты (духовики, перкуссионисты, исполнитель на мандолине), играя на своих инструментах, одновременно совершают по сцене ритуальные передвижения, порядок которых детально расписан в партитуре. В предисловии к партитуре<sup>14</sup> автор настаивает на том, что название произведения и заглавия отдельных частей — «Застывшее время», «Воспоминание о времени», «Коллапс времени» и «Последние эхо времени» — не следует воспринимать как указания на наличие некоей программы; это всего лишь поэтические метафоры, не наделенные каким-либо конкретным значением. На то, что у этого опуса, тем не менее, есть какая-то скрытая программа, намекают фразы, произносимые инструменталистами, соответственно, в первой, второй и третьей части: 'Montani semper liberi' («Горцы всегда свободны» — девиз Западной Вирджинии, родного штата Крама), '...los arcos rotos donde sufre el tiempo' (те же «разбитые своды», но в испанском оригинале) и 'krektu-dai' (набор звуков, имеющий для композитора роковой, апокалиптический смысл; Крам воздерживается от более подробных разъяснений, но я позволю себе предположить, что за этой «заумью» кроется 'crack to die' — «разбить [расколоть, растрескать] насмерть»).

Частям 1, 2 и 4 предписаны медленные темпы (от 'Slow' до 'Extremely slow'), часть 3 обозначена 'Dramatic, portentous' («Драматично, тяжеловесно»). Части 2 и 3 содержат по несколько ансамблевых «каденций», записанных круговой нотацией; в конце третьей части переход от обычной, вертикально упорядоченной нотации к ограниченной алеаторике «каденций» (страница партитуры, содержащая две последние из них, воспроизведена в нотном примере 14) символизирует «коллапс времени». На самой верхней строке этой страницы, предназначенной для маримбы и помеченной 'tempo of Morse code', в ритме азбуки Морзе (-. . . - . — — - . .) зафиксирована фамилия Crumb (ритм, составляющий имя George, фигурирует на предыдущей странице в партии ксилофона). Еще один символ — впрочем, не распознаваемый без авторской подсказки, — искаженная цитата спиричуэла 'Were you there when they crucified my Lord?' («Был ли ты там, когда распинали моего Господа?»), помещенная в конце второй части в качестве некоего ностальгического образа.



This musical score is for the piece "Эхо времени и реки" (Echo of Time and River). It features a complex orchestration and vocal lines. The top section includes:

- Ant. Cym. (unis.) (st. plate):** marked  $ff$  and  $ff$  with notes "shake rapidly" and "[sil again]".
- 20 Voices from the Orch.:** Singing "KFeK - tu - da ji" with dynamics  $pp$  and  $f$ . Notes include "whisper (urged)", "whisper (hushed, breathy)", and "(10 voices)  $pp$ ".
- Pianos I, II, III (unis.):** Playing "gliss. per arcos" and "pizz. (finger tips)", with dynamics  $pp$  and  $f$ . Notes include "on the key" and "(lasc. vibr)".
- Fac. I. Chimes (Triplet Gong):** marked  $mf$  and  $f$  with notes "(hold)", "(lasc. vibr)", and "(Chim. Temp. Gong)".
- Vocal Lines (Soprano, Alto, Tenor, Bass):** Singing "su - fre el tiem - po" and "donde su - fre el tiem - po". Dynamics include  $mf$ ,  $f$ , and  $pp$ .

The middle section features:

- Processional III:** Percussion instruments including Finger Cymbals, Timbales, and Very Small Tam-tam, with dynamics  $pp$ ,  $f$ , and  $pppp$ . Notes include "whisper", "Finger Cym.", and "whisper".
- Whistlers (stage left and right):** Marked "6 Whistlers" and "9 whistlers", with dynamics  $pppp$  and notes "6 Whistlers", "9 whistlers", "PPPP (molto legato)", and "PPPP (molto legato)".
- Violins I, II (div in 2):** Marked "con sord." and "part. sempre", with dynamics  $pp$ ,  $pppp$ , and  $ppppp$ .
- Viola II (div in 2):** Marked "con sord." and "part. sempre", with dynamics  $pp$ ,  $pppp$ , and  $ppppp$ .

The bottom section includes:

- Whistlers (stage left):** Marked "3 Whistlers", with dynamics  $pppp$  and note "3 Whistlers".
- Whistlers (stage right):** Marked "4 Solo Vins. sempre", with dynamics  $pppppp$  and note "4 Solo Vins. sempre".
- Violin II:** Marked "pppppp (almost imperceptible)".

General notes include "End of work" and "Molto rit. (very slow)".

Пример 15. Крам — «Эхо времени и реки»

В финале упомянутые ключевые фразы или «девизы» первых трех частей звучат в контрапункте, но под конец остается только лозунг свободных горцев; «последнее эхо времени» иллюстрируется замирающими квартовыми пассажирами сорока свистков, по двадцать с каждой стороны сцены — нотный пример 15.

Как видим, партитура «Эхо времени и реки» перенасыщена многозначительными символами, которые, пользуясь словами Алисы из Зазеркалья, «понять не так-то легко», хотя они и «наводят на всякие мысли». Вместе с тем автор, заявляя о непрограммной природе своего опуса, допускает возможность отвлечься от символистской подоплеки (а также, по-видимому, от визуальной стороны исполнения) и отнести к тетраптиху как к «чистой» музыке — своего рода четырехчастной симфонии. Ее первая часть сжата, скорее рапсодична по форме, с выдвинутыми на первый план «колокольными» тембрами. Две срединные части богаче перипетиями и содержат развернутые ансамблевые «каденции»: во второй части — для флейт, кларнетов и трубы за сценой (громкие, с пометой ‘joyously, exuberantly’, то есть «весело», «бурно»); в третьей — для групп медных на сцене и за сценой и для группы, состоящей из роялей *pizzicato*, мандолины, арфы и вибратона (эти «каденции» вводятся после большой драматической кульминации и, в соответствии с названием части, окрашены в мрачные и депрессивные тона). Наконец, финал, как и положено по традиции, синтезирует материал предшествующих частей, включая их «девизы», и вносит элемент катарсиса.

Что касается квартета «Черные ангелы», с подзаголовком «Тринадцать картин из страны тьмы», то он, можно сказать, переполнен знаками и символами, указывающими на вполне определенное внемузыкальное содержание. Эта особенность квартета существенно затрудняет его восприятие как «чистой» музыки, — но, с другой стороны, она же способствовала его огромной популярности в годы, когда это содержание было актуально. На первой странице партитуры, перед нотным текстом, указано время ее создания: ‘In tempore belli, 1970’ (имеется в виду, естественно, вьетнамская война, к тому времени уже крайне непопулярная в американском обществе, но сама собой возникает и ассоциация с «Мессой времен войны» — *Missa in tempore belli* — Гайдна, 1796), тогда как под последним тактом выставлена многозначительная дата окончания: пятница, 13 марта. Число 13, наряду с числом 7, формирует своего рода нумерологическую основу произведения, определяя многие соотношения в плоскости ритма и звуковысотности (так, одно из лейтсозвучий квартета, [e-a-dis], прочитанное сверху вниз, состоит из 7+6=13 полутонов), сравнительную продолжительность отдельных фрагментов и общий композиционный план; по ходу квартета ис-

полнители тихо скандируют числа от одного до семи и произносят «тринадцать» на разных языках.

В предисловии к партитуре<sup>115</sup> автор называет свой опус «притчей о нашем беспокойном современном мире» и дает понять, что многочисленные «квази-программные аллюзии» указывают не только на современные реалии, но и на нечто более существенное, а именно на вековечную борьбу Бога и Дьявола («черный ангел» — образ дьявола). Согласно тому же предисловию, в квартете воссоздано «странствие души», проходящей через стадии «Ухода» (утраты благодати), Отсутствия (духовной аннигиляции) и Возвращения (искупления). В качестве квази-программных аллюзий композитор упоминает цитату из квартета Шуберта «Смерть и девушка» в разделе 'Pavana Lachrymae' («Слезная павана» — это название, в свою очередь, «намекает» на Lachrymae Джона Дауленда [1596], и на «Павану почившей инфанте» Равеля [1899]; во фрагменте из Шуберта инструменталистам предписано играть *non vibrato* и вести смычком за левой рукой, что должно создавать иллюзию отдаленного звучания консорты виол — ансамбля времен Дауленда), стилизованную сарабанду, чистый *H-dur* «музыки Бога», мотив 'Dies irae', тритон как «дьявол в музыке» и «дьявольские трели» (по Тартини). Амплификация (электрическое усиление) инструментов, по Краму, необходима для получения «сюрреалистического эффекта». Этому же служат необычные способы игры (например, «чрезвычайно непристойные» скрежещущие звуки «музыки Дьявола», трели *pizzicato* с наперстками на пальцах и т.п.) и использование дополнительных инструментов — маракасов, тамтамов и набора хрустальных стаканов, по-разному наполненных водой (последние участвуют в «музыке Бога», на них играют смычком в подражание стеклянной гармонике).

Помимо всех этих деталей, Крам в начале партитуры приводит композиционную схему «Черных ангелов». В примере 16 она воспроизведена в переводе на русский. Имея в виду, что разбору «Черных ангелов» посвящен ряд серьезных и легко доступных работ<sup>116</sup>, я ограничусь этой иллюстрацией, без которой адекватное восприятие музыки квартета может быть затруднено, и для большей

<sup>115</sup> Edition Peters, s.a., 66304.

<sup>116</sup> На русском языке: Дубинец Е. Made in the USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. С. 295–303. Из англоязычных работ примечательна статья: Petersen N. H. Quotation and Framing: Recontextualization and Intertextuality as Newness in George Crumb's *Black Angels* // Contemporary Music Review. 29 (2010) 3. Специально о нумерологии в «Черных ангелах» см.: Adamenko V. George Crumb's Channels of Mythification // American Music. Vol. 23. No. 3 (Autumn 2005). P. 342–347.

# ПРОГРАММА

## 1. УХОД

1. [Tutti] Тренодия 1: Ночь электрических насекомых
2. [Trio] Звуки костей и флейт
3. [Duo] Потерянные колокола
4. [Solo: Cadenza accompagnata] Музыка дьявола
5. [Duo] Danse macabre  
(Duo alternativo: Dies irae)

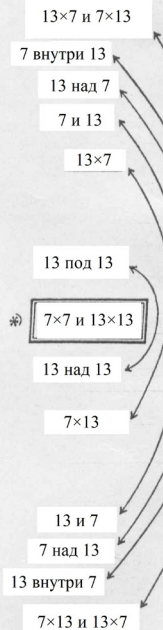
## 2. ОТСУТСТВИЕ

6. [Trio] Pavana Lachrymae («Смерть и девушка»)  
(Solo obbligato: Звуки насекомых )
7. [Tutti] Тренодия 2: Черные ангелы!
8. [Trio] Sarabanda de la Muerte Oscura (Сарабанда темной смерти)  
(Solo obbligato: Звуки насекомых )
9. [Duo] Потерянные колокола (Эхо)  
Duo alternativo: Звуки костей и флейт)

## 3. ВОЗВРАЩЕНИЕ

10. [Solo: Aria accompagnata] Музыка Бога
11. [Duo] Давние голоса
12. [Trio] Давние голоса (Эхо)
13. [Tutti] Тренодия 3: Ночь электрических насекомых

### НУМЕРОЛОГИЯ



\*) Этот центральный эпиграф служит также нумерологической основой всего произведения

Пример 16. Крам — «Черные ангелы»





III. RETURN

10. God-music [Solo: Aria accompagnata]

Adagio (with profound calm)  $\text{♩} = \text{ca. } 50$

13 and 7

Electric Cello *pp* *molto cantabile* *mp*

Violin I 7 Crystal Glasses *col arco, legatissimo* *p* *più p*

Violin II 7 Crystal Glasses *col arco, legatissimo* *p* *più p*

Viola 6 Crystal Glasses *col arco, legatissimo* *p* *più p*

E. Vc. *ppp* (echo) *p* *ppp* *cresc. - poco - a - poco -*

Crystal Glasses *ppp* *cresc. - poco - a - poco -*

E. Vc. *mf* *f* *ppp* *molto - p* *tempo primo* *♩ = 50*

Crystal Glasses *f* *f* *ppp* *ppp*

E. Vc. *pppp* *ancora pochiss. più lento* *pppp* *ancora pochiss. più lento* *pppp* *al niente*

Crystal Glasses *pppp* *pppp* *pppp* *ancora pochiss. più lento*

Пример 18. Крам — «Черные ангелы»

наглядности приведу также фрагменты, репрезентирующие Дьявола (пример 17) и Бога (пример 18).

[https://www.youtube.com/watch?v=11o8nHk-1\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=11o8nHk-1_o)

Крам — «Черные ангелы». Ансамбль *InterContemporain*

«Черные ангелы» принесли Краму мгновенный и шумный успех, и на некоторое время (примерно до середины 1980-х) он стал самым широко и часто исполняемым из всех здравствующих американских композиторов<sup>117</sup> (позднее эти лавры перешли к Джону К. Адамсу). Вызванный «Черными ангелами» резонанс, несомненно, был в значительной степени обусловлен антивоенным посланием квартета (в этом смысле опус Крама продолжил линию, начатую «Квartetом на конец времени» Мессиаана и Восьмым квартетом Шостаковича). Антивоенный подтекст угадывается и пятнадцатиминутной пьесе 1971 года *Lux aeterna* для сопрано, басовой флейты (также сопрановой блокфлейты), гитара, двух перкуссионистов и танцовщицы *ad libitum* на строки из католического реквиема: «Вечный свет да воссияет им, Господи; // вечный покой даруй им, Господи; // и свет неугасимый да воссияет им». Композиция *Lux aeterna*, в отличие от «Черных ангелов», свободна от «полистилистики», но предполагает театральные эффекты: музыканты (включая дирижера) носят черные маски и, если возможно, черные одежды, исполнитель на гитаре и флейтист сидят в позе лотоса, перед началом певица зажигает свечу, а в конце гасит ее, по ходу исполнения сцена постепенно освещается красным светом, затем погружается в темноту. Танцовщица (также в маске) участвует в четырех «рефренах», озаглавленных «Элегия умершему принцу<sup>118</sup>»; певица в них молчит, танец сопровождают блокфлейта, гитар (его партия несложна и может быть освоена гитаристом) и пара индийских барабанчиков табла. Как обычно у Крама, инструменталистам в некоторых местах предписано петь. Основу звуковысотной организации составляют целотоновый звукоряд от [cis], но местами, преимущественно в мелизмах, фонových кластерах и аккомпанирующих аккордах гитара, затрагиваются и посторонние по отношению к нему ноты. Фрагмент этой, по меркам Крама, очень простой пьесы показан в нотном примере 19.

<sup>117</sup> Gann K. *American Music in the Twentieth Century*. P. 223; Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. In 5 vols. Vol. 5. P. 426.

<sup>118</sup> Насколько мне известно, автор не пояснил, кто имеется в виду. На ум приходит прежде всего Гамлет, но партитура сама по себе вроде бы не предоставляет прямых и убедительных доводов в пользу такой гипотезы.

**13** Tempo I (♩=40)

**14**

**15** (REFRAIN) <sup>#</sup>Masked Dance' Grave, somber (♩=60)

Пример 19. Крам — *Lux aeterna*

Тем же 1971 годом датирована композиция *Vox balaenae* («Голос кита») для электрических (усиленных с помощью обычного микрофона) флейты, виолончели и фортепиано, вдохновленная записью «пения» горбатого кита. Музыканты и здесь выступают в масках; последние, по мысли композитора, «дегуманизируют» исполнителей и тем самым символизируют величественные силы природы. Желательно, чтобы во время исполнения сцена освещалась синим светом. Как обычно у Крама, инструментальные партии изобилуют нестандартными приемами звукоизвлечения. Прямого подражания «пению» кита здесь, по-видимому, искать не стоит, но обилие «денатурированных» инструментальных звучаний в данном случае, по-видимому, может указывать как раз на некие «натуральные», природные истоки художественной идеи. Что касается послания этой партитуры, то оно, судя по всему, имеет отношение к экологии, натурфилософии и эсхатологии, но при этом не лишено юмористических обертонов.

За декорированным в ориентальном духе вступительным флейтовым «Вокализом (...на начало времени)», где солисту предписано одновременно играть и петь, следует «Тема моря» с простой мелодией в той же тональности *H-dur*, что и «Музыка Бога» из «Черных ангелов» — нотный пример 20 (партия виолончели). Она сменяется пятью «вариациями», названными по палеонтологическим эпохам: «Археозойская» (с ремаркой «вневременно, неоформленно»), «Протерозойская» («мрачно, таинственно»), «Палеозойская» («текуче»), «Мезозойская» («торжествующе!»<sup>119</sup>) и «Кайнозойская» («драматично, с ощущением неотвратимости судьбы»). Уже из ремарок ясно, что с каждой очередной вариацией музыка становится все более и более динамичной и напряженной. Перед появлением «Темы моря» (то есть у самого «начала времени») и в кульминации «Кайнозоя», соответствующей, надо полагать, моменту появления человека, звучит сильно искаженный начальный мотив «Заратустры» Штрауса, снижавший широчайшую известность благодаря фильму Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968); в примере 21 показан фрагмент из «Кайнозойской» вариации (партия фортепиано). Двадцатиминутный «конспект» истории жизни на Земле завершается «Ноктюрном моря (...на конец времени)», где флейтист и виолончелист вначале антифонно высвистывают «тему моря» в «тональности Бога», а затем интонируют ее на своих инструментах под гармоничный, убаюкивающий, медленно угасающий аккомпанемент рояля и кроталей (на которых играет виолончелист).

<https://www.youtube.com/watch?v=Xf9VyaEImM4>

Крам — *Vox balaenae* («Голос кита»). Ансамбль *InterContemporain*

Среди сравнительно популярных работ Крама — «Макрокосмос-1» и «Макрокосмос-2»: две тетради по двенадцать «фантастических пьес по Зодиаку» для амплифицированного фортепиано (1972 и 1973). В этих циклах Крам демонстрирует нечто вроде собственной версии *ars subtilior*: игра аллюзиями и символами, каллиграфия нотной записи и техника преобразования фортепианного звука достигают здесь особой степени изощренности. Важно подчеркнуть, что как в «Макрокосмосах», так и в других своих произведениях с участием фортепиано Крам достигает нужных ему эффектов, не «препарируя» инструмент в манере Кейджа; рояль в трактовке Крама — не столько эквивалент ансамбля ударных, сколько именно фортепиано, то есть

**Variations on Sea-Time**  
[SEA THEME] Adagio (♩=50); solemn, with calm majesty

90) Electric Cello  
E. Pno.  
E. Vc.  
E. Pno.

Пример 20. Крам — *Vox balaenae*

E. Fl.  
E. Vc.  
E. Pno.

10) ♩ ca. 64 (♩ ca. 32)

E. Fl.  
E. Vc.  
E. Pno.

Пример 21. Крам — *Vox balaenae*

источник сколь угодно громких и тихих звучаний и богатых резонансов, которые благодаря расширенной технике игры на клавишах и струнах и некоторым дополнительным приемам (наподобие пения, скандирования особо значимых слов и отдельных слогов или насвистывания в корпус рояля) могут приобретать несвойственный обычному роялю мистический, зловещий, угрожающий, «потусторонний» характер (заметим в скобках, что сочиненный в 2003 опус Крама для двух фортепиано или фортепиано в четыре руки с микрофонным усилением так и называется — «Потусторонние резонансы» [Otherworldly Resonances]). Первый «Макрокосмос» посвящен «памя-

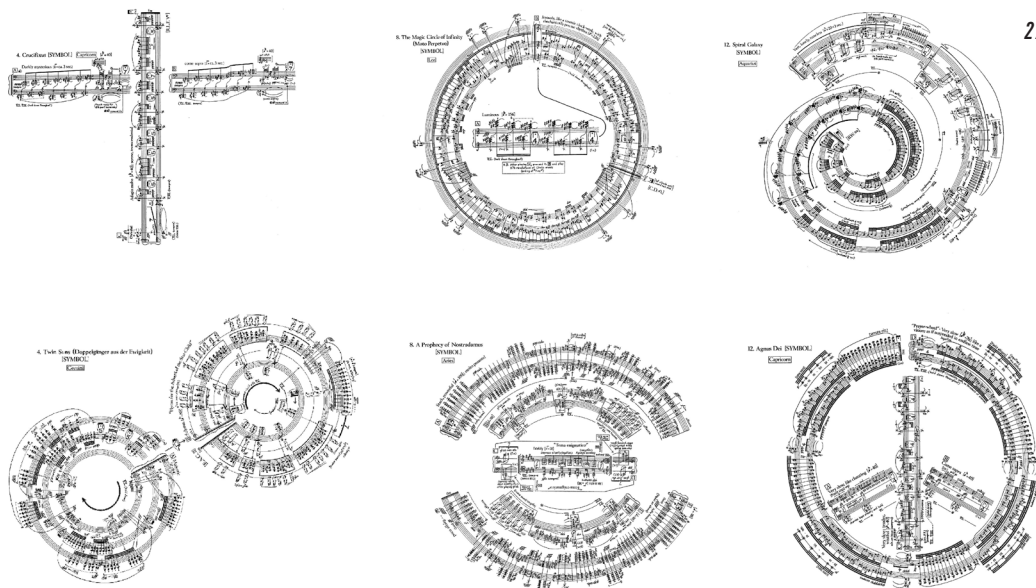
ти Б. Б.», второй — «памяти Г. М.». Около инициалов выставлены зодиакальные знаки, соответственно, Овна и Рака, позволяющие без особых сомнений заключить, что имеются в виду родившиеся под этими знаками Бела Барток (автор «Макрокосмоса», которому цикл Крама, по признанию композитора, обязан своим названием) и Густав Малер. По ходу первого «Макрокосмоса» цитируются американский духовный гимн XIX века (№ 6 «Стрелец. Ночные чары») и «Фантазия-экспромт» Шопена (№ 11 «Близнецы. Образы сновидения — музыка любви и смерти»), по ходу второго — мотив 'Dies irae' (№ 8 «Овен. Пророчество Нострадамуса») и вступление к финалу 29-й сонаты Бетховена (№ 11 «Лев. Литания галактических колоколов»); встречается множество более или менее внятных аллюзий на другую музыку прошлого. По три части каждого из «Макрокосмосов» выполнены фигурной нотацией; в первом сборнике это № 4 «Козерог. Распятие», № 8 «Лев. Магический круг бесконечности» и № 12 «Водолей. Спиральная галактика», во втором — № 4 «Близнецы. Солнца-двойники», № 8 «Овен. Пророчество Нострадамуса» и № 12 «Козерог. Agnus Dei». В нотном примере 22 показаны все эти пьесы; масштаб репродукции не позволяет разобраться в деталях, но общая «картинка» видна как на ладони.

Уже приведенные немногие названия пьес и соответствующие им нотные конфигурации ясно указывают на то, что у «Макрокосмосов» есть серьезно продуманная религиозно-мистическая подоплека. Этим входящих в «Макрокосмосы» пьес, в связи с эзотерической символикой, стал предметом подробного исследования<sup>120</sup>; тщательному анализу подвергся и их музыкальный язык<sup>121</sup>. Оба цикла, как и многое другое у Крама, пользуются несомненной симпатией аналитиков и исполнителей<sup>122</sup>. Однако в них уже сказывается закономерность, присущая любым формам *ars subtilior* или, в иной терминологии, маньеризма: повышенная концентрация особо изощренных при-

<sup>120</sup> *Carbon J. Astrological Symbolic Order in George Crumb's Makrokosmos // Sonus. Vol. 10. No. 2 (Spring 1990); Carbon J. Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's Makrokosmos, Vol. I. Part One // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 6 (June 1995); Id. Part Two // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 9 (September 1995); Id. Part Three // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 12 (December 1995).*

<sup>121</sup> *Bass R. Pitch Structures in George Crumb's Makrokosmos, Volumes I and II. PhD Dissertation. University of Texas at Austin, 1987; Bass R. Sets, Scales, and Symmetries: The Pitch-Structural Basis of George Crumb's Makrokosmos I and II // Music Theory Spectrum. Vol. 13. No. 1 (Spring 1991) (здесь же — ссылки на другие аналитические работы о «Макрокосмосах»).*

<sup>122</sup> Судя по официальному сайту Крама (<http://www.georgecrumb.net/crumb.html>), к 2002 году было опубликовано не менее девяти коммерческих CD с записью первых двух «Макрокосмосов».



Пример 22. Крам — «Макрокосмос» 1 и 2

емов и эффектов свидетельствует о начале кризиса или декаданса. В «Макрокосмосе-3» (он же «Музыка для летнего вечера», в пяти частях, 1974), предназначенном для двух амплифицированных роялей и двух перкуссионистов, культурологический антураж (эпиграфы из высокой поэзии и философии, многозначительные названия частей и обозначения характера музыки, цитаты из Фути *dis-moll*, ХТК-1, в последней части) и нагнетание причудливых звучаний (в данном случае не только фортепианных, но и перкуссионных), затмевают собственно музыкальную содержательность.

Со второй половины семидесятых продуктивность Крама на некоторое время заметно снижается. Из-под его пера продолжают выходить партитуры, наделенные упомянутым выше качеством «зачарованности»; с этой точки зрения особенно примечательна пятнадцатиминутная композиция *Dream Sequence* (приблизительно «Ряд сновидений», 1976), где события, разворачивающиеся в партиях скрипки, виолончели и фортепиано на непрерывно пульсирующем фоне стеклянной гармонике (за сценой) и ударных, сменяют друг друга непредсказуемо, подобно сновидениям. Пожалуй, менее убедительна самая масштабная работа Крама — апокалиптическая притча «Дитя-звезда» для сопрано, детского хора, говорящего мужского хора, звонарей и оркестра на библейские и средневековые латин-



ские тексты (1977), где его склонность к картинно-прямолинейному символизму проявилась особенно откровенно («глас вопиющего в пустыне» поручен солилирующему тромбону с сурдиной «ya-ya», семь труб Апокалипсиса изображаются «хором» семи оркестровых труб и т.п.). После некоторого (относительного) творческого затишья, уже в XXI веке, Крам выпустил несколько «Американских книг песен» — обработок традиционных песен, гимнов, псалмов, спиричуэлов с «экзотическим» аккомпанементом — и написал новые вокальные опусы на слова Гарсиа Лорки.

- 1 Акопян Л. По следам Шенкера: редукционизм // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2013). С. 104—124. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/087/akopyan.pdf>.
- 2 Власова Н. Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2012). С. 86—102. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/bc8/vlasova.pdf>.
- 3 Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде. Тема с вариациями / пер. Н. Малиновской // Гарсиа Лорка Ф. Стихотворения. Проза. Театр. М.: Эксмо, 2014. С. 217—229.
- 4 Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн 1999.
- 5 Дубинец Е. Made in the USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006.
- 6 Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991.
- 7 Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010.
- 8 Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни. СПб.: Композитор, 2006.
- 9 Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: Композитор, 2006.
- 10 Цареградская Т. Set-теория в США: Милтон Бэббитт и Аллен Форт // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2012). С. 157—177. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/ac9/ctaregradskaya.pdf>.
- 11 [Цареградская Т.] [Глава] 6.1. Эллиот Картер // Музыкальная культура США XX века. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. С. 231—245.
- 12 Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. Издание 2-е, переработанное и дополненное. М.: Музыка, 1964.
- 13 Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. Очерки. М.: Музыка, 1977.
- 14 Adamenko V. George Crumb's Channels of Mythification // American Music. Vol. 23. No. 3 (Autumn 2005). P. 324—354.
- 15 Babbitt M. [untitled review] // Journal of the American Musicological Society. No. 1 (Spring 1950). P. 57—60.
- 16 Babbitt M. Some Aspects of Twelve-Tone Composition // The Score. No. 12 (June 1955). P. 53—61.
- 17 Babbitt M. Set Structure as a Compositional Determinant // Journal of Music Theory. Vol. 5. No. 1 (Spring 1961). P. 72—94.

- 18 *Babbitt M.* Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium // Perspectives of New Music. Vol. 1. No. 1 (Autumn 1962). P. 49–79.
- 19 *Babbitt M.* Who Cares if You Listen? // Contemporary Composers on Contemporary Music / Ed. by E. Schwartz and B. Childs. New York etc.: Holt, Rinehart and Winston, 1967. P. 243–250.
- 20 [*Babbitt M.*]. The Collected Essays of Milton Babbitt / Ed. S. Peles, with S. Dembski, A. Mead, and J. N. Straus. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- 21 *Bass R.* Pitch Structures in George Crumb's *Makrokosmos*, Volumes I and II. PhD Dissertation. University of Texas at Austin, 1987.
- 22 *Bass R.* Sets, Scales, and Symmetries: The Pitch-Structural Basis of George Crumb's *Makrokosmos* I and II // Music Theory Spectrum. Vol. 13. No. 1 (Spring 1991). P. 1–20.
- 23 *Bemman B., Meredith D.* Generating New Musical Works in the Style of Milton Babbitt // Computer Music Journal. Vol. 42. No. 1 (Spring 2018). P. 60–79.
- 24 *Bernstein Z.* Thinking In and About Music. Analytical Reflections on Milton Babbitt's Music and Thought. New York: Oxford University Press, 2021.
- 25 *Berger A.* Reflections of an American Composer. Berkeley etc.: University of California Press, 2002.
- 26 *Boretz B.* Meta-Variations, IV: Analytical Fallout (I) // Perspectives of New Music. Vol. 11. No. 1 (Autumn – Winter 1972). P. 146–223.
- 27 *Bruns S. M.* 'In stilo Mahleriano': Quotation and Allusion in the Music of George Crumb // American Music Research Center Journal. 3 (1993). P. 9–39.
- 28 *Carbon J.* Astrological Symbolic Order in George Crumb's *Makrokosmos* // Sonus. Vol. 10. No. 2 (Spring 1990). P. 65–80.
- 29 *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's *Makrokosmos*, Vol. I. Part One // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 6 (June 1995). P. 1–5.
- 30 *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's *Makrokosmos*, Vol. I. Part Two // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 9 (September 1995). P. 10–11.
- 31 *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's *Makrokosmos*, Vol. I. Part Three // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 12 (December 1995). P. 5–7.
- 32 *Carter E.* A Further Step (1958) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures, 1937–1995 / Ed. by J. W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997. P. 5–11.
- 33 *Carter E.* The Rhythmic Basis of American Music (1955) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 57–62.
- 34 *Carter E.* Shop Talk by an American Composer (1960) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 214–224.
- 35 *Carter E.* String Quartets Nos. 1, 1951, and 2, 1959 (1970) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 231–235.

- 36 *Carter E.* The Orchestral Composer's Point of View (1970) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 235–250.
- 37 *Carter E.* Double Concerto, 1961, and Duo, 1974 (1975) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 258–262.
- 38 *Carter E.* Music and the Time Screen (1976) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 262–281.
- 39 *Cohen D.* George Crumb: A Bio-Bibliography. Westport CT and London: Greenwood Press, 2002.
- 40 *Copland A., Perlis V.* Copland: 1900 through 1942. New York: St Martin's Press, 1984.
- 41 *Emmery L.* Compositional Process in Elliott Carter's String Quartets. A Study in Sketches. London and New York: Routledge, 2020.
- 42 *Forte A.* Schenker's Conception of Musical Structure // *Journal of Music Theory*. Vol. 3. No. 1 (1959). P. 1–30.
- 43 *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- 44 *Forte A., Gilbert S. E.* Introduction to Schenkerian Analysis. New York: W. W. Norton, 1982.
- 45 *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997.
- 46 *Griffiths P.* Modern Music and After. Directions since 1945. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 1995.
- 47 *Hubbs N.* The Queer Composition of America's Sound. Gay Modernists, American Music, and National Identity. Berkeley etc.: University of California Press, 2004.
- 48 *Kramer L.* Classical Music and Postmodern Knowledge. Berkeley etc.: University of California Press, 1995.
- 49 *Lerdahl F., Jackendoff R.* A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, Mass., & London: MIT Press, 1983.
- 50 *Lewin D.* Musical Form and Transformation. Four Analytical Essays. Oxford etc.: Oxford University Press, 2007.
- 51 *Link J.* Elliott Carter's late music // *Elliott Carter Studies* / Ed. by M. Boland and J. Link. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2012. P. 33–54.
- 52 *Mead A. W.* Pitch Structure in Elliott Carter's String Quartet No. 3 // *Perspectives of New Music*. Vol. 22. No. 1/2 (Autumn 1983 – Summer 1984). P. 31–60.
- 53 *Mead A.* An Introduction to the Music of Milton Babbitt. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- 54 *Meyer L. B.* Music, the Arts, and Ideas. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- 55 *Olmstead A.* Roger Sessions and his Music. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

- 56 *Perle G.* The Secret Programme of the *Lyric Suite* // *The Musical Times*. Vol. 118 (1977). P. 629–632, 709–713, 809–813.
- 57 *Petersen N. H.* Quotation and Framing: Recontextualization and Intertextuality as Newness in George Crumb's *Black Angels* // *Contemporary Music Review*. 29 (2010) 5. P. 309–321.
- 58 *Peyser J.* *To Boulez and Beyond*. Revised edition. Lanham etc.: The Scarecrow Press, 2008.
- 59 *Porter A.* *Music of Three Seasons: 1974–1977*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- 60 *Prausnitz F.* *Roger Sessions: How a 'Difficult' Composer Got That Way*. Oxford etc.: Oxford University Press, 2002.
- 61 *Rahn J.* *Basic Atonal Theory*. New York: Schirmer, 1980.
- 62 *Reise J.* Rochberg the Progressive // *Perspectives of New Music*. Vol. 19. No. 1/2 (Autumn, 1980 — Summer, 1981). P. 395–407.
- 63 *Ringer A. L.* The Music of George Rochberg // *The Musical Quarterly*. 1966 (52) 4. P. 409–430.
- 64 *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.
- 65 *Rorem N.* *Critical Affairs: A Composer's Journal*. New York: George Braziller, 1970.
- 66 *Rorem N.* *An Absolute Gift. A New Diary*. New York: Simon and Schuster, 1978.
- 67 *Rorem N.* *Setting the Tone: Essays and a Diary*. New York: Coward Mc Cann, 1983.
- 68 *Ross A.* *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- 69 *Schickele P.* *The Definitive Biography of P. D. Q. Bach (1807–1742)?* New York: Random House, 1976.
- 70 *Schiff D.* Elliott Carter — międzynarodowy temat // *Nowa muzyka amerykańska*. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 204–222.
- 71 *Schuller G.* *A Life in Pursuit of Music and Beauty*. Rochester: University of Rochester Press, 2011.
- 72 *Schuman W.* Americanism in Music: A Composer's View // *Music in American Society, 1776–1976: From Puritan Hymn to Synthesizer* / Ed. by G. McCue. New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1977. P. 1–11.
- 73 *Sessions R.* How a 'Difficult' Composer Gets That Way // *Roger Sessions on Music. Collected Essays* / Ed. by E. T. Cone. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.
- 74 *Swartz A.* Milton Babbitt on Milton Babbitt // *American Music*. Vol. 3. No. 4 (Winter 1985). P. 467–473.

- 75 *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. 277
- 76 *Thomson V.* Music Right and Left. New York: Henry Hold and Company, 1951.
- 77 *Thomson V.* An Autobiography. New York: Alfred A. Knopf, 1966.
- 78 *Thomson V.* The State of Music and Other Writings / Ed. by T. Page. New York: The Library of America, 2016.
- 79 *Wierzbicki J.* Elliott Carter. Urbana etc., University of Illinois Press, 2011.
- 80 *Zuck B. A.* A History of Musical Americanism. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

## References

- 1 *Akopyan* [Hakobian] L. Po sledam Shenkera: reduksionizm [In the traces of Schenker: reductionism] // *Iskusstvo muziki. Teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History]. No. 6 (2013). P. 104—124. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/087/akopyan.pdf>.
- 2 *Vlasova* N. Genrikh Shenker i ego analiticheskaya teoriya [Heinrich Schenker and his analytical theory] // *Iskusstvo muziki. Teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History]. No. 6 (2012). P. 86—102. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/bc8/vlasova.pdf>.
- 3 *Garsia Lorca* [García Lorca] F. Duēnde. Tema s variatsiyami [Duende. Theme with Variations] / trans. by N. Malinovskaya // *Garsia Lorca* [García Lorca] F. Stikhotvoreniya. Proza. Teatr [Poetry. Prose. Theatre]. Moscow: Ėksmo, 2014. P. 217—229.
- 4 *Dubinets* E. Znaki zvukov. O sovremennoy muzikal'noy notatsii [Signs of Sound. On Contemporary Music Notation]. Kiev: Gamayun 1999.
- 5 *Dubinets* E. Made in the USA: Muzika — èto vsè, chto zvuchit vokrug [Made in the USA: Music is Everything that Sounds Around You]. Moscow: Kompozitor, 2006.
- 6 *Ivashkin* A. Charlz Ayvz i muzika XX veka [Charles Ives and the 20th Century Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991.
- 7 *Manulkina* O. Ot Ayvza do Adama: amerikanskaya muzika XX veka [From Ives to Adams: American Music of the 20th Century]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakh [Ivan Limbakh Publishing House], 2010.
- 8 *Slonimskiy* N. Absolyutniy slukh. Istoriya zhizni [Perfect Pitch. The History of a Life]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2006.
- 9 *Kholopov* Yu. Muzikal'no-teoreticheskaya sistema Khaynrikha Shenkera [Heinrich Schenker's music-theoretical system]. Moscow: Kompozitor, 2006.
- 10 *Tsaregradskaya* T. Set-teoriya v SShA: Milton Bëbbitt i Allen Fort [Set-theory in the USA: Milton Babbitt and Allen Forte] // *Iskusstvo muziki. Teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History]. No. 6 (2012). P. 157—177. <http://imti.sias.ru/upload/iblock/ac9/ctaregradskaya.pdf>.
- 11 [Tsaregradskaya T.] [Chapter] 6.1. Ėlliott Karter [Elliott Carter] // *Muzikal'naya kul'tura SShA XX veka* [Musical Culture of the USA in the 20th Century]. Moscow Conservatoire, 2007. P. 231—245.
- 12 *Shneerson* G. O muzike zhivoy i mertvoy [On Music Living and Dead]. 2nd edition, revised and enlarged. Moscow: Muzika, 1964.
- 13 *Shneerson* G. Portreti amerikanskih kompozitorov. Ocherki [Portraits of American Composers. Essays]. Moscow: Muzika, 1977.
- 14 *Adamenko* V. George Crumb's Channels of Mythification // *American Music*. Vol. 23. No. 3 (Autumn 2005). P. 324—354.
- 15 *Babbitt* M. [untitled review] // *Journal of the American Musicological Society*. No. 1 (Spring 1950). P. 57—60.

- 16 *Babbitt M.* Some Aspects of Twelve-Tone Composition // The Score. No. 12 (June 1955). P. 53–61.
- 17 *Babbitt M.* Set Structure as a Compositional Determinant // Journal of Music Theory. Vol. 5. No. 1 (Spring 1961). P. 72–94.
- 18 *Babbitt M.* Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium // Perspectives of New Music. Vol. 1. No. 1 (Autumn 1962). P. 49–79.
- 19 *Babbitt M.* Who Cares if You Listen? // Contemporary Composers on Contemporary Music / Ed. by E. Schwartz and B. Childs. New York etc.: Holt, Rinehart and Winston, 1967. P. 243–250.
- 20 [*Babbitt M.*]. The Collected Essays of Milton Babbitt / Ed. S. Peles, with S. Dembski, A. Mead, and J. N. Straus. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- 21 *Bass R.* Pitch Structures in George Crumb's *Makrokosmos*, Volumes I and II. PhD Dissertation. University of Texas at Austin, 1987.
- 22 *Bass R.* Sets, Scales, and Symmetries: The Pitch-Structural Basis of George Crumb's *Makrokosmos* I and II // Music Theory Spectrum. Vol. 13. No. 1 (Spring 1991). P. 1–20.
- 23 *Bemman B., Meredith D.* Generating New Musical Works in the Style of Milton Babbitt // Computer Music Journal. Vol. 42. No. 1 (Spring 2018). P. 60–79.
- 24 *Bernstein Z.* Thinking In and About Music. Analytical Reflections on Milton Babbitt's Music and Thought. New York: Oxford University Press, 2021.
- 25 *Berger A.* Reflections of an American Composer. Berkeley etc.: University of California Press, 2002.
- 26 *Boretz B.* Meta-Variations, IV: Analytical Fallout (I) // Perspectives of New Music. Vol. 11. No. 1 (Autumn — Winter 1972). P. 146–223.
- 27 *Bruns S. M.* 'In stilo Mahleriano': Quotation and Allusion in the Music of George Crumb // American Music Research Center Journal. 3 (1993). P. 9–39.
- 28 *Carbon J.* Astrological Symbolic Order in George Crumb's *Makrokosmos* // Sonus. Vol. 10. No. 2 (Spring 1990). P. 65–80.
- 29 *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's *Makrokosmos*, Vol. I. Part One // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 6 (June 1995). P. 1–5.
- 30 *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's *Makrokosmos*, Vol. I. Part Two // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 9 (September 1995). P. 10–11.
- 31 *Carbon J.* Astrological, Numerological, and Mythological Symbolism in George Crumb's *Makrokosmos*, Vol. I. Part Three // Twentieth-Century Music. Vol. 2. Issue 12 (December 1995). P. 5–7.
- 32 *Carter E.* A Further Step (1958) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures, 1937–1995 / Ed. by J. W. Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997. P. 5–11.
- 33 *Carter E.* The Rhythmic Basis of American Music (1955) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 57–62.



- 34 *Carter E.* Shop Talk by an American Composer (1960) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 214–224.
- 35 *Carter E.* String Quartets Nos. 1, 1951, and 2, 1959 (1970) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 231–235.
- 36 *Carter E.* The Orchestral Composer's Point of View (1970) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 235–250.
- 37 *Carter E.* Double Concerto, 1961, and Duo, 1974 (1975) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 258–262.
- 38 *Carter E.* Music and the Time Screen (1976) // *Carter E.* Collected Essays and Lectures... P. 262–281.
- 39 *Cohen D.* George Crumb: A Bio-Bibliography. Westport CT and London: Greenwood Press, 2002.
- 40 *Copland A., Perlis V.* Copland: 1900 through 1942. New York: St Martin's Press, 1984.
- 41 *Emmery L.* Compositional Process in Elliott Carter's String Quartets. A Study in Sketches. London and New York: Routledge, 2020.
- 42 *Forte A.* Schenker's Conception of Musical Structure // *Journal of Music Theory*. Vol. 3. No. 1 (1959). P. 1–30.
- 43 *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- 44 *Forte A., Gilbert S. E.* Introduction to Schenkerian Analysis. New York: W. W. Norton, 1982.
- 45 *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1997.
- 46 *Griffiths P.* Modern Music and After. Directions since 1945. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 1995.
- 47 *Hubbs N.* The Queer Composition of America's Sound. Gay Modernists, American Music, and National Identity. Berkeley etc.: University of California Press, 2004.
- 48 *Kramer L.* Classical Music and Postmodern Knowledge. Berkeley etc.: University of California Press, 1995.
- 49 *Lerdahl F., Jackendoff R.* A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, Mass., & London: MIT Press, 1983.
- 50 *Lewin D.* Musical Form and Transformation. Four Analytical Essays. Oxford etc.: Oxford University Press, 2007.
- 51 *Link J.* Elliott Carter's late music // *Elliott Carter Studies* / Ed. by M. Boland and J. Link. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2012. P. 33–54.
- 52 *Mead A. W.* Pitch Structure in Elliott Carter's String Quartet No. 3 // *Perspectives of New Music*. Vol. 22. No. 1/2 (Autumn 1983 – Summer 1984). P. 31–60.

- 53 *Mead A.* An Introduction to the Music of Milton Babbitt. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- 54 *Meyer L. B.* Music, the Arts, and Ideas. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- 55 *Olmstead A.* Roger Sessions and his Music. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- 56 *Perle G.* The Secret Programme of the *Lyric Suite* // *The Musical Times*. Vol. 118 (1977). P. 629–632, 709–713, 809–813.
- 57 *Petersen N. H.* Quotation and Framing: Recontextualization and Intertextuality as Newness in George Crumb's *Black Angels* // *Contemporary Music Review*. 29 (2010) 3. P. 309–321.
- 58 *Peyster J.* To Boulez and Beyond. Revised edition. Lanham etc.: The Scarecrow Press, 2008.
- 59 *Porter A.* Music of Three Seasons: 1974–1977. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- 60 *Prausnitz F.* Roger Sessions: How a 'Difficult' Composer Got That Way. Oxford etc.: Oxford University Press, 2002.
- 61 *Rahn J.* Basic Atonal Theory. New York: Schirmer, 1980.
- 62 *Reise J.* Rochberg the Progressive // *Perspectives of New Music*. Vol. 19. No. 1/2 (Autumn, 1980 — Summer, 1981). P. 395–407.
- 63 *Ringer A. L.* The Music of George Rochberg // *The Musical Quarterly*. 1966 (52) 4. P. 409–430.
- 64 *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.
- 65 *Rorem N.* Critical Affairs: A Composer's Journal. New York: George Braziller, 1970.
- 66 *Rorem N.* An Absolute Gift. A New Diary. New York: Simon and Schuster, 1978.
- 67 *Rorem N.* Setting the Tone: Essays and a Diary. New York: Coward Mc Cann, 1983.
- 68 *Ross A.* The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- 69 *Schickele P.* The Definitive Biography of P. D. Q. Bach (1807–1742)? New York: Random House, 1976.
- 70 *Schiff D.* Elliott Carter — международный темат // *Нова музика америкаńska*. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 204–222.
- 71 *Schuller G.* A Life in Pursuit of Music and Beauty. Rochester: University of Rochester Press, 2011.
- 72 *Schuman W.* Americanism in Music: A Composer's View // *Music in American Society, 1776–1976: From Puritan Hymn to Synthesizer* / Ed. by G. McCue. New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1977. P. 1–11.

- 73 *Sessions R.* How a 'Difficult' Composer Gets That Way // Roger Sessions on Music. Collected Essays / Ed. by E. T. Cone. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.
- 74 *Swartz A.* Milton Babbitt on Milton Babbitt // American Music. Vol. 3. No. 4 (Winter 1985), P. 467–473.
- 75 *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.
- 76 *Thomson V.* Music Right and Left. New York: Henry Hold and Company, 1951.
- 77 *Thomson V.* An Autobiography. New York: Alfred A. Knopf, 1966.
- 78 *Thomson V.* The State of Music and Other Writings / Ed. by T. Page. New York: The Library of America, 2016.
- 79 *Wierzbicki J.* Elliott Carter. Urbana etc., University of Illinois Press, 2011.
- 80 *Zuck B. A.* A History of Musical Americanism. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

