

УДК 781, 785

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ИСКАНИЯ КЕЙДЖА И КРАМА: ПАРАЛЛЕЛИ И ПАРАДОКСЫ

Переверзева М. В.^{1,2}

¹ Российский государственный социальный университет, ул. Вильгельма Пика, 4/1, Москва, 129226, Россия.

² Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, ул. Большая Никитская, д. 13/6, Москва, 125009, Россия.

Тишина, эффекты пространственного звучания, новые тембровые краски инструментов и приемы игры... Большинство американских композиторов не прошло мимо этих характерных явлений авангардной музыки XX века, но каждый из них нашел свое решение проблемы нового музыкального материала, нового инструментария и новых средств выразительности, соответствующих эпохе авангарда.

В сочинениях Кейджа используются преимущественно экзотические, препарированные инструменты или предметы окружающей среды, способные издавать музыкальные, по мнению Кейджа, звуки. А все, что звучит вокруг, как известно, — это музыка. Своим подходом к инструментам Кейдж стремится достичь «объективного» звучания, не связанного с чем-то «слишком человеческим», но обеспечивающим достижение буддийского «недеяния», Ничто, Сатори. Средства инструментальной выразительности, как и музыка в целом, использовались для воплощения художественно-эстетической концепции композитора, основанной на религиозно-философских идеях разного рода.

Ключевые слова: Крам, Кейдж, музыка, инструменты, постмодернизм, «Черные ангелы», штрихи, новые приемы игры.

CAGE'S AND CRAMB'S INSTRUMENTAL SEARCHES: PARALLELS AND PARADOXES

Pereverzeva M. V.¹

¹ Russian State Social University, 4/1, Wilhelm Pik St., Moscow, 129226, Russian Federation.

² Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow 125009, Russian Federation.

Silence, sounding effects in the space, new timbre paints of instruments and techniques of the playing... Most American composers did not pass these characteristic phenomena of avant-garde music of the 20th century, but each of them found its own solution to the problem of new musical material, new instrumentation and new means of expressiveness, corresponding to the vanguard period.

Cage used in his compositions predominantly exotic, prepared instruments or environmental subjects which could produce musical sounds, according to Cage. «All that sounds around is music», - he wrote. Cage's approaches to the instruments aim achieving an «objective» sounding, not connected with something «too human» but providing achieving Buddhist «not acting», Nothing, Satori. Means of instrumental expression, like music in general, were used to realize the composer's musical and aesthetical concept, based on religious and philosophical ideas of various kinds.

Keywords: Cramb, Cage, music, instruments, postmodernism, Black Angels, touches, new tricks of the game.

В композициях Крама либо традиционные инструменты предстают в новом свете, либо исполнители применяют необычные техники игры, однако и в том, и в другом случае Крам стремится достичь «субъективного» звучания, связанного с глубокими, порой, обнаженными человеческими образами и переживаниями. Параллели в инструментальных исканиях Кейджа и Крама состоят в том, что и тому, и другому не хватало инструментария, существовавшего в эпоху авангарда, а парадоксы заключаются в том, что при одинаковых по своей сути тембровых находках композиторы воплощали разные художественно-эстетические идеи, которые раскрываются в статье.

Тишина, эффекты пространственного звучания, новые тембровые краски инструментов и приемы игры... Большинство американских композиторов не прошло мимо этих характерных явлений авангардной музыки XX века, но каждый из них нашел свое решение проблемы нового музыкального материала, нового инструментария и новых средств выразительности, соответствующих эпохе авангарда.

Крам широко использует видовые и электроинструменты, а также необычные предметы и материалы в качестве ударных: пикколо, альтую и басовую флейты в «Песенках Федерико для детей» (1968); железные цепи, сгибатели, крышки кастрюль, цимбалы, металлические грохо-

чушие листы, деревянные бруски и приборы, создающие ветер, а также более традиционные ударные, применяемые нетрадиционными способами, в оркестровом сочинении «Звезда-Дитя» (1977); электро-флейту и усиленное фортепиано в «Голосе кита» (1971); электро-скрипки, альты и виолончели, наполненные водой разного объема хрустальные чаши, наподобие стеклянной гармоник; а также всевозможные ударные и предметы (мараки, стеклянный стержень, металлические наперстки, металлический зажим для бумаги, там-тамы, на которых играют и молоточком, и контрабасовым смычком) в квартете «Черные ангелы» (1971).

В фортепианных произведениях Крама от «Пяти фортепианных пьес» (1962) до «Маленькой ночной музыки» (2002) очевидна политембровая трактовка и расширение звукоокрасочной палитры инструмента, необходимая для рассмотрения «под микроскопом», тончайшей интонационной «отделки» мелодического рисунка, реинтерпретации тематизма (например, Телониуса Монка, Клода Дебюсси, Рихарда Вагнера, Рихарда Штрауса, Густава Малера и других цитируемых Крамом авторов). «Надеюсь, что пьесы не будут слишком предсказуемы, — говорил Крам в одном из интервью. — Хотелось бы думать, что мой стиль в целом не претерпел каких-то сильных изменений, и я привношу в каждую композицию нечто новое, делающее ее уникальной» [1].

Творческий путь Крама освещается центральной темой, воплощаемой в его произведениях, начиная с «Песен, бурдонов и рефренов смерти» (1968), которые он считает своей первой зрелой композицией. Эту тему можно трактовать как разные грани восприятия ключевых событий в жизни человека от рождения до смерти. «Я считаю духовность важной составляющей своих произведений, — говорил Крам. — Меня интересуют все религии» [1]. Отсюда и инструментально-тембровые искания, и необычные звукоокрасочные сочетания, и комбинации традиционных штрихов и непривычных приемов игры, необходимые для воплощения множества граней сложных, символических образов Крама, разных философских взглядов на проблемы бытия.

Таковы образы произведений Гарсиа Лорки, являющиеся неотъемлемой частью творчества Крама, цитаты и аллюзии, переосмысленные в духе постмодернизма. Например, мелодия «Когда Джонни возвращается домой» звучит совсем не победно, а тревожно, пугающе, гротескно, по-малеровски, предвосхищая зловещие оттенки звучания «Черных ангелов» (1971). Во многом это достигается благодаря инструментовке и изобретению новых приемов звукоизвлечения.

Крам считал исчерпанными выразительные средства традиционных инструментов, потому стремился избегать обычных приемов звукоизвлечения. Кажется, нет предела тембральным тонкостям, которые характеризуют ансамблевые пьесы Крама. Зачастую только на премьере он слышал, как в действительности звучит его произведение. «У меня есть лишь интуитивное предвидение того, как будет звучать мое произведение. Когда я сочиняю, то слышу его внутренним слухом; а как только завершаю, сразу же перехожу к следующему проекту. Поэтому каждый следующий раз я слышу произведение по-новому» [1]. Крам как композитор как бы находится в режиме «тестирования». Свои исправления, вносимые в партитуры, в том числе касающиеся приемов игры, он называет «мистификациями», которые могут стать или не стать реальностью. Многие тембровые находки Крама появились в ходе работы в студии звукозаписи его произведений (Bridge Records) или процессе общения с музыкантами-исполнителями (подобным образом София Губайдулина, беседуя с исполнителями на традиционных японских или китайских инструментах, открывала для себя все новые и новые возможности звукоизвлечения).

Следствием инновационного подхода к игре на инструментах стал новый уровень технической подготовки и виртуозности музыкантов-исполнителей, требуемый произведениями Крама. Композитор продолжает находить новые средства выразительности для воплощения своих образов, однако изобретательность и эксперимент никогда не превалируют над глубокими человеческими чувствами, которые остаются главным объектом внимания автора. В этом Крам остается уникальным композитором Америки. «Мне кажется, есть много интересной современной музыки, но в ней мало эмоций, — отмечает он. — Но нынешние молодые композиторы, кажется, снова обращаются к сфере чувств. Для меня глубина человеческих эмоций — самое главное в искусстве» [1]. Возможно, это делает его музыку жизненно важной для человечества, проникающей в сердце каждого слушателя.

Приведем примеры. В опусе «Эхо времени и реки» (1967) в качестве основы сценической драматургии представлена траурная процессия. В цикле четыре части: 1 — «Замерзшее время»; 2 — «Память времени»; 3 — «Разрушение времени»; 4 — «Последнее эхо времени». В примечании к партитуре Крам пишет: «Я хотел выразить в музыке различные качества метафизического и психологического времени. Словосочетание «Река времени» является древней метафорой, которая интерпретирует время как континуум, не имеющий ни начала, ни конца». Воплощением движения времени становится траурная процес-

сия одетых в черные костюмы исполнителей,двигающихся по всему пространству сцены и зала без остановки в медленном темпе.

«Маленькая сюита на Рождество» для фортепиано (1979) была вдохновлена рождественскими фресками Джотто, созданными в начале XIV века в часовне в г. Падуя. Каждая часть цикла посвящена праздничным ощущениям: торжеству, благочестию, таинству и радости. Среди инструментальных находок Крама — использование обертоновых призывов, приглушенных тонов и пиццикато с целью создания сложных чувств, которые композитор связывает с отрывом человечества от природы, роковым и уязвимым положением, в котором люди оказались сегодня по отношению к природе: «Человечество становится все более «нелегитимным» в мире растений и животных. Изначальное единство человека со всеми жизненными формами постепенно разрушалось, и в результате мы оказались монархами умирающего мира. Я горячо надеюсь на то, что человечество вновь признает «моральный императив природы»» [1]. Отсюда — стремление, чтобы музыка была «слышна издали, над озером, в лунный вечер в августе», как «дрожащие птицы и увядающие травы», тихо, смиренно, с чувством опустошения.

Не менее сложны и смешаны чувства, воплощаемые в «Появлении» (1979) для голоса и фортепиано на текст «Воспоминаний президента Линкольна» Уолта Уитмена [7]. Части цикла — «песни смерти» разного характера и ощущения. В каждом номере представлена метафора жизни или смерти, которая не воплощается как конец жизни, а вписывается в круг бытия, становясь началом новой жизни.

FOR JIM DECATUR AND GORDY KALISH

APPARITION

Elegiac Songs and Vocalises for Soprano and Amplified Piano
(ON TEXTS FROM WALT WHITMAN'S "WHEN LILACS LAST IN THE DOORYARD BLOOM'D")

I. The Night in Silence under Many a Star

Copyright © 1980 by C.F. Peters Corporation
375 Park Avenue South, New York, N.Y. 10014
International Copyright Secured. All Rights Reserved
All Rights Reserved

Рис. 1. Дж. Крам. «Появление» (первая страница партитуры)

«Песенки Федерико для детей» (1986) в целом имеют довольно светлый и непринужденный характер и отражают различные аспекты мира фантазий и игр ребенка [11]. Настроения песенок — капризное, игривое, подчеркнуто-серьезное, ироничное, или просто радостное. Отсюда — использование разных видов флейты, арфы и сопрано; преобладание высокого регистра в целом. Впрочем, в центр цикла помещена песня, наполненная чувством безвременья и утраты. Однако и здесь применены разнообразные приемы игры и пения, создающие блестящие, искрящиеся и свистящие звуки для передачи переменчивых настроений детей.

В пьесе «Звезда-Дитя» (1977) Крам воплощает идею перехода человека из состояния отчаяния («Апокалиптическая музыка», IV часть цикла) в состояние ожидания светлого будущего (лейт-тема цикла «Музыка сфер»). Он демонстрирует всю палитру чувств от темных к светлым. На протяжении всего цикла разворачивается картина растворения образов апокалипсиса и тьмы в образах света и гармонии. На фоне этой картины развивается драма человеческой души.

В «Черных ангелах» (1971) для «электрострунного», по словам автора, квартета сконцентрированы самые смелые инструментальные находки Крама. Квартет исполняется усиленными акустическими инструментами, которые в некоторых частях превращаются в электронные струнные. В партиях используются крайние регистры и нетрадиционные способы игры, такие как педальные тоны, движение смычком по обратной стороне струн и по грифу над пальцами, трели и щипки струн ногтями, движение наперстком по струнам, тремолирование по струнам пальцами с надетым наперстком. Эти и другие способы игры призваны придать звучанию сюрреалистический эффект. В цикле звучит «музыка костей», «дьявольская музыка», «танец смерти», «утраченные колокола», «античные голоса», наконец, «электрические насекомые»¹. Атмосфера сюрреализма создается использованием необычных струнных эффектов: нажиманием педали (извлечением непристойных звуков Дьявола-Музыки), наклонами на «неправильной» стороне струн (для получения эффекта звучания виол), «рыхлением» струн пальцами.

«Черные ангелы» представляют собой тринадцать (число Дьявола!) картин, изображающих, по признанию автора, темные стороны современного хаотичного мира. В цикле много символов и аллюзий, связанных с идеей противостояния Бога и Сатаны, полярными сферами мироздания. Образ Черного ангела трактован композитором

¹ Перечислены названия частей.

в традициях живописцев Средневековья, как падший ангел, означающий современного человека, оторванного от Создателя. Отсюда — символический сюжет цикла о путешествии души: уход/потеря благодати — отсутствие /смерть души — возвращение/искупление души. Другая траектория души: грехопадение — искупление — воскрешение, или ад («Дьявольская музыка» и «Танец смерти»), — чистилище («Скорбная павана» и «Сарабанда»), — рай («Божественная музыка»).

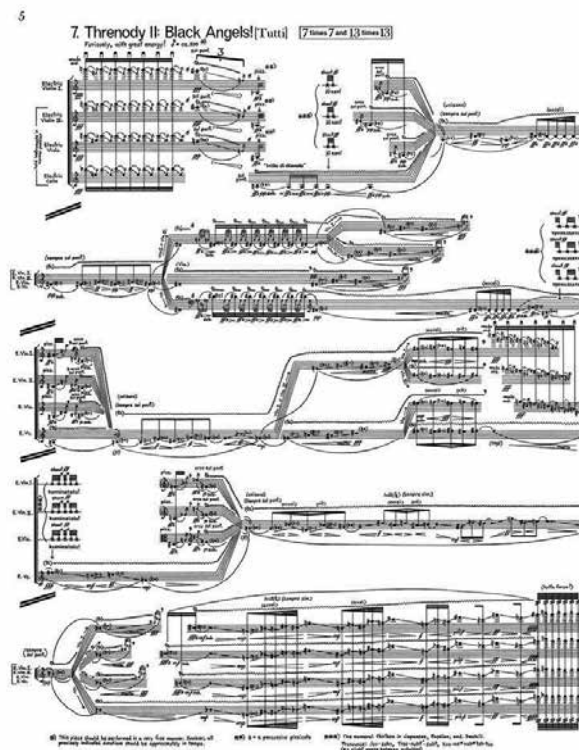


Рис. 2. Дж. Крам. Квартет «Черные ангелы», часть 7, «Тренодия II» (фрагмент)

При этом весь сюжет воплощается посредством испытываемых переживаний: образ путешествующей души создается с помощью эмоций, а чувства становятся объектом композиторской работы. Примечательно в этом плане построение кульминации цикла, построенной на теме Второй части квартета Ф. Шуберта «Смерть и девушка»². Крам придает музыке Шуберта совершенно новый характер, добиваясь эффекта звучания на расстоянии, в отдалении, наподобие легкого

² У Крама девушка символизирует душу.

эфира, с чертами хорала, исчезающего в небытие и дарящего искупление измученной душе. На первый план выходит чувство опустошения, омраченного воспоминанием о «Ночи электрических насекомых» в партии первой скрипки.

Пьесы цикла объединяются в три группы, соответствующие этапам развития сюжета. Эти группы образуют арочную конструкцию, «поддерживаемую» тремя «колоннами» под названием «Тренодия»:

I. Departure

Threnody I: Night of the Electric Insects (tutti)

Sounds of Bones and Flutes (trio)

Lost Bells (duo)

Devil-music (solo)

Danse Macabre (duo)

II. Absence

Pavana Lachrymae (trio)

Threnody II: Black Angels! (tutti)

Sarabanda de la Muerte Oscura (trio)

Lost Bells (Echo) (duo)

III. Return

God-music (solo)

Ancient Voices (duo)

Ancient Voices (Echo) (trio)

Threnody III: Night of the Electric Insects (tutti)

В цикле отражена и числовая символика: 13 (число Сатаны) — количество частей; 7 (число Бога) — ось симметрии, центр цикла, в котором находится пьеса «Черные ангелы». В каждой из частей звучит повторяющийся семь раз тритон. Число 13 произносится исполнителями в центральной пьесе вслух на разных языках (немецком, французском, русском, венгерском, японском и суахили). «Черные ангелы» окружены Паваной и Сарабандой, в которых также фигурирует число 13. Числовая символика отражается в музыкальной структуре таким образом, что вокруг седьмой пьесы симметрично располагаются

- пастиш — комбинирование разного (различных жанров, стилей, образов, чувств);
- фабуляция — смесь вымышленного с реальным;
- временное искажение, фрагментация и нелинейное повествование;
- магический реализм — смешение и сопоставление реалистического и фантастического или причудливого, искусные временные сдвиги, запутанные, подобные лабиринтам, повествования и сюжеты, многообразное использование снов, мифов и сказок, экспрессионистичная и даже сюрреалистичная описательность, скрытая эрудиция, обращение к неожиданному, внезапно шокирующему, страшному и необъяснимому;
- чувство паранойи, вера в то, что за мировым хаосом скрывается определенная система порядка;
- двойное кодирование, интертекстуальность, полисемантизм и сосуществование различных взглядов на одно явление [7].

В потмодернистском искусстве каждый феномен предстает как сложный и неоднозначно оцениваемый, а ирония, игра и интертекстуальность предстают как свойства хаотического, плюралистического и переполненного информацией постмодернистского мира. Переполнение смыслами, с одной стороны, усложняет музыкальные образы и чувства в произведениях Крама, а с другой, — обращает композитора к эмоциональной стороне духовной жизни человечества, которой не хватает информационному обществу Третьей волны.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. An Interview with George Crumb by Marc Medwin // MusicWeb International [Электронный ресурс]. URL: http://www.musicweb-international.com/classrev/2009/Nov09/crumb_interview.htm (дата обращения: 05.09.2019).
2. *Crumb* G. Music: Does It Have a Future? // The Kenyon Review. 1980. No 2.3. 115–122 p.
3. *Crumb* G. An Idyll for the Misbegotten. New York: C. F. Peters Corporation, 1986. 9 p.

4. *Crumb G. Vox Balaenae*. New York: C.F. Peters Corporation, 1971. ... p.
5. *George Crumb*. Profile of a Composer / ed. Don Gillespie. New York: C.F. Peters, 1986. 111 p.
6. *Gillespie D. George Crumb: A Personal Reflection* // *George Crumb and the Alchemy of Sound: Essays on His Music* / eds. S. Bruns, O. Ben-Amots, M. D. Grace. Colorado: Colorado College Music Press, 2005. 269–278 p.
7. *Keller J. George Crumb: An Appreciation* // *George Crumb and the Alchemy of Sound: Essays on His Music* / eds. S. Bruns, O. Ben-Amots, M. D. Grace. Colorado: Colorado College Music Press, 2005. 1–11 p.
8. *Knowles K. A Broken Idyll: Post-Pastoralism in the Works of George Crumb* // *E-rea: Revue électronique d'études sur le monde Anglophone [Электронный ресурс]*. URL:<https://journals.openedition.org/erea/5781> (дата обращения: 05.09.2019).
9. *Lewis B. Postmodernism and Literature* // *The Routledge Companion to Postmodernism*. New York: Routledge, 2002. 121–134 p.
10. *Schmidt T. Debussy, Crumb, and Musical Borrowing in An Idyll for the Misbegotten* // *George Crumb and the Alchemy of Sound: Essays on His Music* / eds. S. Bruns, O. Ben-Amots, M. D. Grace. Colorado: Colorado College Music Press, 2005. 263–279 p.
11. *Smith G., Walker N. George Crumb* // *New Voices: American Composers Talk about Their Music*. Portland: Amadeus Press, 1995. 93–102 p.
12. *Strickland E. George Crumb* // *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 166–189 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Переверзева М. В. — д-р искусствоведения; melissasea@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pereverzeva M. V. — Dr. Habil; melissasea@mail.ru

ORCID 0000-0003-4992-2738