

УДК 78.071

DOI

АМЕРИКАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТАЛИЗМ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА. ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

© 2019 г. **А.Н. Липов***

Статья поступила в редакцию 19.12.2018.

Статья посвящена исследованию феномена американского музыкального инструментализма известных американских композиторов XX века Г. Коуэлла, Л. Харрисона, Дж. Крама и Дж. Кейджа в его историко-культурной, философско-эстетической и собственно музыкальной обусловленности, а также определению его роли в процессе обновления звуковых ресурсов искусства XX века. Наряду с этим прослеживается связь радикальных идей американских композиторов с творчеством и идеями европейских композиторов А. Шёнберга, П. Булеза, Э. Вареза и других, положивших начало последующим теоретическим и инструментальным музыкальным новациям в американском авангарде.

Американский музыкальный экспериментализм воплощал собой феномен «маргинальной музыки», в котором при опоре на определённые традиции вырабатывается «избирательный технический канон» (Т.В. Адорно). В то же время особенностью этого феномена становится тот факт, что идеи, заложенные в нём, преодолевая региональную ограниченность, заняли авангардные позиции в музыкальном искусстве последующего поколения музыкантов. В звуковых открытиях экспериментализма прямо или косвенно обозначена перспектива новых форм звукотворчества музыкальной культуры второй половины XX столетия, среди которых музыка для ударных, сонористическая трактовка фортепиано, репетитивная техника минимализма, перформанс Дж. Кейджа и другие.

Ключевые слова: американский музыкальный экспериментализм начала XX века, творчество композиторов Г. Коуэлла, Л. Харрисона, Дж. Крама, Дж. Кейджа.

Важной особенностью XX концертного века музыки стало существование разделения аудитории на традиционную и аудиторию авангарда со многими фигурами известных в одном музыкальном мире и считавшихся незначительными или вообще неприемлемыми в другом. Такие европейские композиторы,

* ЛИПОВ Анатолий Николаевич, кандидат философских наук, научный сотрудник Института философии РАН. Российская Федерация, 109240, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1 (an-tolip@yandex.ru).

как Антон Веберн, Эллиотт Картер, Эдгар Варез, Милтон Бэббит и Лучано Беррио, посвятившие себя в своём последующем творчестве миру авангарда, зачастую «выпадали» за его пределы. Уже в начале XX века в среде музыкантов достаточно остро и экспрессивно обсуждался вопрос об основных принципах музыки современной эпохи.

Традиционная, функциональная гармония, а позднее и романтический оркестровый звук воспринимались как своего рода сковывающий корсет. Арнольд Шёнберг, Антон Веберн и Альбан Берг, члены второй венской школы, взорвали тональные структуры, создав новую концепцию двенадцатитоновой техники, в которой все двенадцать тонов были одинаково расположенных в строках.

И в то же время музыкальный авангард был очарован такими новыми технологиями, как телефон, фонограф, граммофон и микрофон, что впервые сделало возможным запись звуков. А по прошествии времени многие из методов, разработанных названной выше группой композиторов, стали отображаться в популярной музыке таких музыкальных коллективов, как «Битлз» (*"The Beatles"*), «Пинк Флойд» (*"Pink Floyd"*), британского мультиинструменталиста и композитора, работавшего в самых разнообразных жанрах – прогрессив, арт-роке, электронной музыке Майка Олдфилда, в группах – Нирвана» (*"Nirvana"*), «Энигма» (*"Enigma"*), «Вангелис» (*"Vangelis"*), композитора Жан-Мишеля Жарра и в творчестве ещё многих других композиторов и музыкальных групп, которые привлекли к себе массовую аудиторию.

В начале XX века композиторы и музыканты в Северной Америке начали освобождать себя от традиционных европейских моделей, приступая к установлению новых и весьма радикальных путей в создании музыки. В 1950-е годы в Америке один из критиков назвал этот процесс большим расцветом экспериментальной музыки в тандеме с драматическими изменениями в изобразительном искусстве. Так, например, композиция Игоря Стравинского «Обряд Весны», являющаяся теперь обязательной для репертуара любого серьёзного оркестра, впервые исполненная в 1913 г. с неестественными изменениями ритма и ключей, была в те годы «музыкой динамита», нарушением старых привычек европейского прослушивания и сопровождалась улюлюканьем и шипением на её премьере со стороны приверженцев традиционного исполнения музыки. Столь же необычной была и хореография «Русских балетных сезонов» от Вацлава Нижинского, который показал не танцовщиц в пачках, а «примитивные» племенные танцы в просторных этнических костюмах.

А более чем 40 лет спустя, после возникновения многообразных эстетических и структурных предпосылок в отношении различных направлений в новой музыке стало возможным говорить о чётко прослеживаемой традиции экспериментальной музыки. В Нью-Йорке в течение 1950–1960-х годов в районе Манхэттена существовала целая колония авангардных художников, писателей и композиторов, свободно проповедовавших наиболее радикальные художественные идеи: художники Джексон Поллок, Франц Клайн, Филип Гастон, Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс; поэты Джон Эшбери, Аллен Гинзберг, Фрэнк О'Хара; композиторы Джон Кейдж, Мортон Фельдман, Эрл Браун, Кристиан Вольф и многие другие.

Помимо искусства музыки начало XX века было временем экспериментирования и радикальных художественных разработок также и во многих других видах искусства, что можно увидеть, например, в абстрактном экспрессионизме Джексона Поллока, поп-арте Энди Уорхола и творчестве лидера авангардного танца, хореографа Мерса Каннингема. Помимо этого, американская музыка в начале XX века сместила акцент от своих народных корней к акустическим экспериментам.

Как следствие, первые десятилетия XX века в США отмечены интенсивным развитием всех сфер музыкальной культуры. Явления общемировой значимости, возникающие в этот период – регтайм, джаз, блюз, творчество Чарльза Айвза, Джорджа Крама, Джорджа Гершвина по-разному отвечали на вопрос об отношениях европейской и американской музыкальной традиции. В это же время такие легендарные американские композиторы, как Аарон Копленд и Джордж Гершвин заложили основы для методов, принятых впоследствии такими авангардными, экспериментальными композиторами, как Генри Коуэлл и Джон Кейдж.

Это объясняет, например, тот факт, что среди наиболее выдающихся композиторов XX века – Бела Бартока, Густава Малера, Рихарда Штрауса, Джакомо Пуччини, Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Чарльза Айвза, Эдварда Элгара, Арнольда Шёнберга, Сергея Рахманинова, Сергея Прокофьева, Игоря Стравинского, Дмитрия Шостаковича, Бенджамина Бриттена, Ральфа Ван-Уильямса, Аарона Копленда, Карла Нильсена, Оливье Мессиана, Пьера Булеза и Витольда Лютославского – классическая музыка была сильно взаимосвязана с джазом. А несколько композиторов, в частности Джордж Гершвин и Леонард Бернстайн, оказались в состоянии работать в обоих жанрах.

Исследователь американского музыкального экспериментализма А.А. Тимошенко отмечает: «В контексте музыкальной культуры США первой половины XX столетия экспериментализм представлял собой «радикальное» (А. Копленд), аутсайдерское крыло композиторской традиции, являясь своеобразным символом отчуждённости от академизма «большой традиции» (*“grand tradition”*), её актуальных этнических и иных ориентиров, возникших в рамках американской композиторской школы (индейская музыка, джаз и др.), стал выражением не раскрытых прежде возможностей американской культуры» [Тимошенко А.А., 1990: 37].

Музыкальный экспериментализм также сформировал своеобразный музыкально-художественный мир, имевший особые представления о нормах музыкального языка, стремление выявить и познать универсальные законы музыкального мышления и найти некий «метаязык» музыки. Американское музыкальное искусство, развивавшееся параллельно с новой европейской музыкой и имевшее значительный объём «интонационного запаса звукоидей», тем не менее, по выражению композитора Б.В. Асафьева, высказанному в его работе «Музыкальная форма как процесс» (1971), во многом гораздо раньше европейского искусства породило подобные идеи в области новаторских музыкальных преобразований.

Отчасти этому способствовал тот факт, что в конце 1950-х – начале 1960-х годов музыкальное искусство и производство музыки в Америке стало субсидиро-

ваться более планомерно и целенаправленно посредством создания федеральных фондов. Прежде всего – Национальным фондом искусства, фондами Форда, Рокфеллера, Фулбрайта, а также фондами в некоторых штатах, наряду с функционированием довольно развитой системы меценатства.

Имея все основания для выдвижения ещё в начале XX века в «лидеры» мирового культурного процесса, американская музыка, однако, была открыта и адекватно воспринята только в середине XX века, когда для широкой общественности стало доступно самобытное творчество ряда американских композиторов, таких как основоположник новой американской композиторской школы Ч. Айвз, композитор, пианист, музыкальный теоретик Г. Коуэлл, радикальный экспериментатор Дж. Кейдж, французский и американский композитор и один из пионеров электронной и конкретной музыки Э. Варез, композитор и приверженец «технического расширения» возможностей музыки Дж. Крам, композитор и изобретатель «струнного фортепиано» Л. Харрисон.

В конце XIX – начале XX века некоторые из наиболее радикально мыслящих композиторов в Северной Америке, преимущественно в США, среди них уже упомянутые Э. Варез, Г. Коуэлл, Л. Харрисон, Дж. Кейдж и другие, на волне национального музыкального сознания, постепенно возникавшего в США, стали отказываться от классических европейских музыкальных моделей, на которых основывалась их творческая деятельность, приступив к поиску и налаживанию новых и радикальных путей в музыке. После этого стало возможным говорить о чёткой традиции экспериментальной музыки, сформировавшейся на основе совершенно различных эстетических и структурных предпосылок, и её отношении к другим направлениям в новой музыке.

Именно в этот период перемен и экспериментаторства родились в Америке, а впоследствии стали основным источником новых музыкальных идей для европейских музыкантов наиболее влиятельные фигуры в развитии американского экспериментирования почти все известные американские композиторы, относящиеся к XX веку в США, в том числе Чарльз Айвз, Чарльз Сигер, Аарон Копленд, Сэмюэль Барбер, Роджер Сессионс, Вирджил Томпсон, Эдгар Варез, Рут Кроуфорд, Генри Коуэлл и тогда ещё молодой Джон Кейдж.

Профессор музыки в Университете Саутгемптона (США), автор монографии и статей, посвящённых американской экспериментальной музыке 1890–1940 гг., и редактор Издательства Кембриджского университета (*“Cambridge University Press”*) Дэвид Николлс считает наиболее влиятельными фигурами в развитии американского экспериментаторства композиторов Чарльза Айвза, Чарльза Сигера, Рут Кроуфорд, Генри Коуэлла, Лу Харрисона, Джорджа Крама и Джона Кейджа.

В этом смысле экспериментальную деятельность перечисленных выше композиторов в истории западной музыки в полной мере можно рассматривать как один из физических законов постоянной разведки в областях, регулирующих гармонию, ритм и тембр музыкальной ткани. Экспериментализм в музыке в этом плане выступал в качестве своего рода *способа работы*, открывающего то, что лежит за его пределами музыкальной формы, посредством нахождения новых знаний, отношений, экспериментального инструментального опыта или же принятия в качестве принципа состояния неопределённости в музыкальном

производстве. Для каждого из этих композиторов их музыкальные эксперименты разрабатываются и трансформируются в ответ на вопросы, которые они приносили в своё творчество, когда научные, перцептивные или социальные явления становились катализаторами в их работе.

Это был период, когда в Америке после недавней массовой популярности джазовой музыки в среде музыкантов бушевали дебаты о разнице между музыкой (т.е. западными оркестровыми традициями) и шумом, или, в понимании того времени, – джазом. В основе дебатов о музыкальной и культурной ценности «шума» господствовало предположение о существовании фундаментальной дихотомии между «шумом и музыкой». Музыка была законной, шум – нет. Музыка была гармоничной, регулярной и последовательной, шум был нестройным, нерегулярным и беспорядочным. Это определение шума постулировалось достаточно давно классически обученными музыкантами и было поддержано авторитетом науки.

Поэтому научному различию между шумом и музыкой был брошен вызов не только в джазе, но и изнутри, в самой элитной музыкальной культуре, а новое поколение классически обученных композиторов обратилось к шуму как к явлению, обладающему новыми, неизведанными ранее акустическими и композиционными возможностями, в том числе и посредством привнесения его непосредственно в концертные залы. Некоторые молодые композиторы пытались совместить шумы современного мира с традиционными музыкальными инструментами и создающими шум машинами, которые они пытались вносить в оркестровки.

Так, например, один из пионеров электронной и «конкретной музыки» австрийский композитор, музыковед, дирижёр и публицист, эмигрировавший в 1933 г. в США после прихода к власти нацистов, А. Шёнберг, с его акцентом на важность отдельных тонов, представил тип новый музыки – сериализм, который позже проложил путь для электронных экспериментов в звуке. Композитор пытался воссоздавать и использовать в оркестровых пьесах такие звуки, как, например, звук сирены или реконструирование в музыкальном исполнении заново звуков пожарных машин, карет скорой помощи и т.п., привнесение которых в его музыку оказалось невозможным посредством применения традиционных инструментов. При этом цель композитора состояла в пересмотре самого смысла музыки и изменении способов, на основе которых люди слушали музыку и шум одновременно.

Сам композитор подчёркивал: «Моё экспериментирование делается прежде, чем я сделаю музыку. После этого должен экспериментировать слушатель» [Кунницкая Р.И., 1990: 24]. Желание Э. Вареза, состоявшее в поиске новых звуков, совпало с необходимостью выразить изменения, происходящие в обществе во время быстро возникающих технологических изменений. Учёные, инженеры и художники не могли не использовать эти изменения для создания новых инструментов и методов создания музыки. Начиная с эпохи романтизма, музыканты раздвинули границы того, что можно было бы считать музыкой, медленно заставляя общественность воспринимать новые тональности буквально на каждом новом «достигнутом рубеже».

Большинство спорных музыкальных композиций французского и американского композитора и одного из пионеров электронной и конкретной музыки Э. Вареза появились именно в 1920-х и 1930-х годах, когда была предпринята попытка расширить границы музыки в инструментальной традиции, даже если это означало использование, например, ударных инструментов как в классическом, так и в новационном варианте.

Непосредственно под влиянием сериализма А. Шёнберга возникли звуковые эксперименты композитора Дж. Кейджа и в более поздней версии у немецкого композитора и одного из лидеров музыкального авангарда второй половины XX века Карлхайнца Штокхаузена, которого некоторые музыкальные критики называли «одним из великих провидцев музыки XX века», характеризуя его как композитора, стремившегося создать музыку целиком из синтезированного звука. А. Шёнберг полагал, что «новая музыка никогда не красива при первом же знакомстве и часто вынуждена перейти к обороне». Он «бесстрашно и часто погружался в неизвестность, разрушал, казалось бы, нерушимые правила западной тональности, существовавшие в течение многих столетий» [Hicks. M., 1990: 272]. Переосмыслением гармонии так называемых «тональных строк» А. Шёнберг изменил курс классической музыки навсегда, освобождая электронные музыкальные приборы от любого оркестрового включения.

Американский композитор Генри Коуэлл (1897–1965) начал сочинять музыку уже в подростковом возрасте, написав короткую фортепианную пьесу «Приливы Манаунауна» (*"Tides of Manaunaun"*, 1917), воспроизводившую сирены воздушной тревоги, используя предплечье, чтобы играть много нот одновременно, что являлось одной из первых попыток применения тонального кластера в музыке. Приём, к которому Г. Коуэлл в дальнейшем прибегал достаточно часто и весьма «либерально» в своих более поздних работах. В 1919 г. Г. Коуэлл опубликовал книгу «Новые музыкальные ресурсы» (*"New Musical Resources"*), оказавшую значительное влияние на таких композиторов, как К. Нанкарроу, Дж. Кейдж, В. Томсон, широко представив в этой работе разнообразие техник, используемых в собственной музыке.

Так, например, гамелан, используемый Г. Коуэллом, – это своего рода ансамбль ударных инструментов, звуки которого совмещались с трубчатыми резонаторами и сулавесскими гонгами, подвешенными на верёвке вертикально. Среди других инструментов в ансамбле присутствовали барабаны, ксилофон и инструмент с деревянной решёткой под названием «гамбанг», а певцы и танцоры часто становились полноправными участниками использования гамелана.

Композитор также часто использовал целый набор «металлофонов», состоящих из настроенных металлических стержней, применяя стальные водопроводные трубы и алюминиевые плиты, размещённые над жестяными резонаторами. В дополнение к этому традиционные инструменты «игрались» необычными способами, чтобы, по возможности, охватить весь мир шума. И рояль выступал на переднем крае этой тенденции как наиболее «энергичный» инструмент, прежде всего тех авангардных композиторов, которые озвучивали свои произведения в собственном сольном исполнении, например у Льва Орнштейна или Джорджа Антейла.

Методы исполнения на фортепиано Г. Коуэлла включали: брэнчание струн, «выщипывание» их, а также создание гармоник посредством лёгкого касания его звучащих узлов. В этих частях исполнения музыки он, по существу, создал из рояля новый инструмент. Вскоре после этого Г. Коуэлл начал турне в качестве пианиста, играя свои собственные экспериментальные работы. «Эолова арфа» (1923) является одной из его первых композиций для исполнения на инструменте, который называется им «струнное фортепиано», когда пианист извлекает звуки таким образом, что буквально «щиплет и скребёт» струны непосредственно внутри инструмента, дёргая, глядя и «теребя» сами струны и извлекая при этом аккорды при помощи запястья, кулака или даже доски.

Интерес Г. Коуэлла к гармоническому ритму в музыке и идея конструирования инструмента, который мог бы создать любые звуки и любые ритмы, предопределили и его обращение к Льву Термену с просьбой создать задуманный им инструмент. И Г. Коуэлл, и Л. Термен планировали изобрести аппарат, названный ими «ритмиконом» (*"Rhythmicon"* или *"Polyrhythmphone"*), который был бы способен не только воспроизводить периодические ритмы, но и создавать сложные ритмические образцы, невозможные к исполнению одним человеком на акустической клавиатуре или перкуSSIONных инструментах. Это изобретение, созданное Л. Терменом в 1931 г. в США, генерировало до шестнадцати различных ритмов и было публично презентовано 19 января 1932 г. Г. Коуэллом и музыкальным теоретиком Джозефом Шиллинджером в «Новой школе социальных исследований» в Нью-Йорке.

Изучение же музыкальных культур Африки, острова Ява, Северной и Южной Индии позволили Г. Коуэллу пересмотреть западные понятия мелодии и ритма, а овладение гамеланом привело его к дальнейшим исследованиям с экзотическими инструментами и перкуссией. Примечательно, что в 1929 г. Г. Коуэлл был первым американским экспериментальным композитором, приглашённым в СССР, где его концерты были сначала отменены консервативными чиновниками от культуры, а затем восстановлены по просьбе сестры Льва Троцкого.

Новые музыкальные инструменты создавались из таких разнообразных электронных инструментов, как магнитофоны, осцилляторы, соединяющих в едином звучании, например, флейты и скрипки, которые в начале XX века, наряду с традиционными инструментами уже входили в составы некоторых оркестров. Невзирая на то, что подобные эксперименты со звуком не всегда были сразу понятны аудитории, их технологическое проникновение во многие аспекты жизни в начале XX века на основе электронных музыкальных технологий помогло общественности в принятии этих экспериментов. По словам современного британского музыкального критика, автора нескольких книг о музыке Пола Энтони Гриффитса, изложенным им в главе «Мобильная форма» его книги «Современная музыка и после» (*"Modern Music and After"*, 2011) «электронные приборы двадцатых и тридцатых годов, хотя они зачастую и использовались чем-то вроде моды, всё же не подошли к преимуществам, которые музыканты ожидали от новых технологий и каких от них жаждали получить некоторые композиторы. Они могут позволить музыке подтолкнуть нас дальше в сторону

крайностей звукового поля; могут ввести новые цвета в оркестр, но они вряд ли были средством для музыкальной революции» [Griffiths P., 2011: 274].

Это, вероятно, объясняет, почему музыка, «сделанная» на основе этих приборов, чрезвычайно легко была принята публикой, о чём свидетельствует, например, тёплый приём Л. Термена в 1930-х годах в США. Само же рождение электронной музыки не только находилось в зависимости от развития электронного оборудования, но и знаменовало собой приход некоей психической атмосферы, в которой радикальный музыкальный эксперимент может оказаться вполне допустимым и выполнимым действием. Но так как ранние электронные приборы и их звуки в начале XX века всё же были довольно примитивны, их добавление в западные музыкальные репертуары, вследствие того, что музыка определяется сложными формами гармоний и мелодий, оказалось крайне ограниченным или вообще невозможным.

Одним из выдающихся американских композиторов, работавших с микрохроматикой музыки, является Лу Харрисон (1917–2003). В отличие от радикальных композиций Дж. Кейджа, Л. Харрисон в наибольшей степени был признан музыкальным сообществом за его работу с ударными инструментами, экспериментами с музыкальным строем и синтезом восточной и западной музыки.

В его произведениях объединялись инструменты из разных культур с использованием собственных конструкций музыкальных инструментов, а стиль характеризовался заметным мелодизмом, в котором даже его ударные и «12-нотные» работы имели звучный лирический колорит. Композитор также известен в американском авангарде и своей длительной «любимой» связью с индонезийским гамеланом, уходящей своими корнями в музыкальное наследство, которое он получил непосредственно от американского композитора, пианиста и музыкального теоретика Г. Коуэлла.

Л. Харрисон не только глубоко изучал, но и использовал ритмические режимы или циклы гамелана в индонезийских ансамблях, практически единолично привёл гамеланскую музыку в Америку, построив свою собственную американскую версию гамелана, а затем смешанные с индонезийскими оригиналами западные инструменты, например, в таком произведении, как концерт, исполненный в яванской тональной шкале «Слендро» для скрипки, селесты, двух фортепиано, при участии двух перкуссионистов. Композиции Л. Харрисона были полны изобретательных синтезов различных мировых музыкальных традиций. Поэтому не случайно известный американский музыкальный критик Алан Рич (1924–2010) назвал его «гениальной разновидностью транскультурной музыки». Композитор ценил мелодику и писал длинные композиции, часто в размерах пентатонического звукоряда.

В то же время для музыки Л. Харрисона было характерно сочинение и исполнение некоторых из наиболее важных работ в перкуссионном репертуаре и новаторство в расширении ансамблей ударных с использованием «найденных объектов», добавление не западных инструментов и использование вновь изобретённых инструментальных ресурсов для ознакомления с его «чувствительным», лирическим и композиционным стилями. Примечательно, что композитор начал представлять перкуссионные концерты совместно с Дж. Кейджем, со-

здав первый западный перкуссионный ансамбль в конце 1930-х годов с «изобретёнными» им инструментами из настроенных цветочных горшков, тормозных барабанов, кофейных банок и китайских гонгов, найденных в китайском квартале Сан-Франциско.

В 1939–1941 гг. Л. Харрисоном были сочинены произведения, многие из которых стали стандартными композициями в репертуаре ансамбля перкуссии, в том числе «Бомба» (1939), «Концерт № 1 для флейты и перкуссии» (1939), «Концерт для скрипки» и «Перкуссионный оркестр» (1940), в которых он в значительной степени отказывается от 12-тональных технологий и производит серию радикальных экспериментальных работ с интонационными настройками, такими как его «Четыре строгие песни» (*"Four Strict Songs"*, 1956) для оркестра и хора. Часто называемый «американским чудищем», Л. Харрисон смешивал восточные и западные традиции в своих произведениях, практикуя своего рода «кросс-культурный» подход к музыке.

К экспериментам Г. Коуэлла, Э. Вареза, А. Шёнберга и Дж. Кейджа примыкает творчество американского композитора авангардной музыки Джорджа Крама (род. в 1929 г.), ставшего известным своей изобретательской активностью в преобразовании звука, исследованием необычных тембров, альтернативных форм нотации и расширенных инструментальных и вокальных приёмов и инновационных методов в использовании ярких звуков, экспериментами с комбинациями различных инструментов и звуков. Композитор также известен экспериментами и с самими музыкантами: он требовал, чтобы они «вытаскивали» себя за пределы своих традиционных зон комфорта и включали в спектакли необычные театральные и звуковые элементы.

Дж. Крам также стал известен своей богатой и разнообразной палитрой использования расширенных методов преобразования звуков с новым изучением инструментальных резонансов. Например, певцы исполняли свои партии, находясь непосредственно на коробке фортепиано, активируя строки арии или песен и создавая, тем самым, дополнительную атмосферу звучания и меняя ауру звука. После первоначального влияния композитора А. Веберна, Дж. Крам заинтересовался изучением необычных тембров. Возможно, самый известный аспект музыки Дж. Крама – исследование музыкального тембра в композиции «Макрокосмос» (*"Makrokosmos"*), в которой эксплуатируются практически все мыслимые фортепианные цветовые тона. В этой композиции Дж. Крамом были созданы серии из четырёх томов пьес для «усиленного» фортепьяно» во время особенно плодотворного периода его композиционной карьеры.

Диапазон традиционных «цветовых» палитр фортепиано, возникающих при игре на его клавиатуре, обогащаются обыгрыванием всего спектра высотных звуков инструмента, посредством использования для этого специальных эффектов педалей инструмента и чрезвычайно широкого динамического диапазона, при котором усиление делает возможным услышать не только чрезвычайно громкие, но и очень тихие и «мягкие» звуки. Он часто просил музыкантов играть на инструментах необычными способами, а несколько из его сочинений написаны для «электрически усиленных» инструментов. Композитор выделялся не только исследованием необычных тембров, но и привлечением в музыкальное исполнение альтернативных форм записи и расширенных техник. Компо-

зиции Дж. Крама также часто включали театр как элемент музыкальной производительности. В нескольких музыкальных фрагментах он просил музыкантов оставить инструменты и выйти из оркестровой ямы на сцену во время исполнения произведения.

В ряде случаев пианист был обязан петь или выкрикивать определённые слова. Следуя по пути «подготовленного» фортепиано Дж. Кейджа, Дж. Крам открывает дополнительные колористические возможности с помощью различных посторонних предметов, изменяя основные тембры инструментов. Однако в отличие от Дж. Кейджа, Дж. Крам как пианист имел обыкновение и пытался преобразовать музыкальные инструменты не заранее, а во время исполнения. Так, например, во время исполнения он бросал цепь из лёгкого металла на басовые струны фортепиано. Такой же приём бросания в другой части инструмента вызывал вибрирование струн таким образом, что в итоге получалось необычное звучание с металлическим хрустом.

В композиции «1/5» («Призрак Гондольера») пианист надевал на пальцы рук металлические напёрстки, чтобы создать ряд металлических «царапающих» звуков. Начало композиции «1/9» напоминает непонятные «первобытные» аккорды, а затем пианист использует металлический медиатор, чтобы медленно пройти им вдоль хребтов низкочастотных обмоток струн. В исполнении композиции «Утро Музыки» (*"Morning Music"*) лист бумаги размещался в «верхней части» струнного диапазона на средних частотах пианино таким образом, чтобы получалось хрупкое жужжание.

В 1968 г. Дж. Крам получил Пулитцеровскую премию по музыке за сочинение серии музыкальных шедевров, созданных в достаточно быстрой последовательности: «Песни, гудения, рефрены смерти» (1962–1968), «Ночь четырёх лун» (1969), «Древние голоса детей», «Чёрный ангел» (1970) и «Голос кита» – композиции для электрической флейты, виолончели и усиленного фортепьяно (1971). Сочинённый же в 1973 г. Дж. Крамом «Макрокосмос» и поныне остаётся наиболее полным исследованием новых технических ресурсов фортепиано последнего периода XX века: на протяжении исполнения звуки, производимые с клавиатуры, сочетались у композитора с необыкновенным ассортиментом внутрифортепианных эффектов.

Так, например, пианист использует кончики пальцев и ногти, чтобы «рвануть» струны или ударить по струнам в различных местах, чтобы играть глissандо по группам струн и скользить по всей их длине или создавать прозрачные гармоник, слегка касаясь узловых точек на струнах. В композиции «Голоса из *"Corona Borealis"*», отдельные её фрагменты в конце концов соединяются с помощью буквально «стеклянных» пяти частичных гармоник. Американские музыковеды писали в этой связи о том, что эмоциональная реакция на музыку основывается на допущении, в котором музыкальный фрагмент следует органическим законам природы. В 1997 г. с авторскими концертами Дж. Крам посетил Санкт-Петербург.

Однако с точки зрения классической музыки, в XX веке ни один американский композитор не привёл к большим радикальным инновациям, чем Дж. Кейдж, расширивший идею о том, что звучит и составляет музыку, и ставший, по мере развития американского музыкального экспериментализма, влия-

тельной силой, выступавшей за неопределённости в музыке и оказавшей влияние на мышление многих других современных композиторов. Дж. Кейдж пытался включать все звуки, в том числе звуки «шума» в царство музыки. Девиз А. Шёнберга «новые уши для новой музыки – новая музыка для новых ушей» полностью разделялся Дж. Кейджем.

Композитор не ограничивает свою звуковую палитру, как А. Шёнберг, определённым количеством тонов, но вместо этого «открыл уши», чтобы любой из всех возможных звуков стал музыкой. При этом термин «атональность» (отрицание любого момента записи в качестве тонального центра) был отвергнут как А. Шёнбергом, так и Дж. Кейджем в пользу пантональности (*pantonicity*) или утверждения всех двенадцати хроматических тонов как тонального центра в композиции. Тем не менее Дж. Кейдж впоследствии предпочтёт термин Л. Харрисона «прототональности», который предполагает использование нот и звука таким образом, что соответствует потребностям исполнения, по выражению самого Дж. Кейджа, «во всякое время».

Музыкальная мысль Дж. Кейджа, которая удаляла «столпы», на которых базировалась вся традиционная западная музыка, была тогда как глоток свежего воздуха и, вместе с тем, своего рода «шлепок» по европейской музыке. А предложение композитора, прежде всего, увидеть новый способ чувствовать, тщательно «выдавливая жизнь», было хорошим поводом подойти к работе художника так, чтобы, по его выражению, «перестать быть глухим и слепым к миру вокруг себя» [Кейдж Дж., 1997: 207].

«Прототональности» у Дж. Кейджа применяются как нечто похожее на «ум новичка, позволяющий звукам быть самими собой» вместо того, чтобы заставить их иметь значение и ввести в тупик завершённости. Дж. Кейдж был наследником музыкальной культуры в переходный период. Заинтересованный в разрушении традиционных определений и понятий, Кейдж не уточнял при этом своё нахождение на территории де-конструктивизма и современной эстетики, но лишь представляя их. Не получив высшего образования и не закончив музыкальной академии, изучая музыку лишь у А. Шёнберга, он, тем не менее, сломал тональную и атональную традиции авангардистов Р. Раушенберга и П. Булеза, уже в начале музыкальной карьеры революционизировав структуру композиционной формы (случайные процессы, графические обозначения и т.д.) и введя в музыку элементы тембрального шума и использование не музыкальных звуков. Причём популяризация Дж. Кейджем случайных звуков как музыки не имела своего регулярного прослушивания в аудитории.

В этом плане он предвосхитил так называемое «спонтанное искусство», искусство свободной музыкальной импровизации, реализующееся без изначально заданных правил и не ограниченное никакими жанровыми, стилистическими, гармоническими, мелодическими, ритмическими и прочими рамками. А в 1960-х годах он предвидел успех электронной музыки, созданной исключительно на основе синтезаторов вместе с другими электронными устройствами. Композитор также «ударил» и по субъективной формуле творчества, традиционно основанной на личностных особенностях композитора, свойствах его психики и творческих закономерностях, связанных с художественным восприятием, фантазией, бессознательным, называя свои музыкальные творения «целенаправлен-

ной бесцельностью или бесцельною игрой» и утверждая, что «дисгармония является гармонией, к которой многие не привыкли».

По словам музыковеда Валентины Конен, Дж. Кейдж «радикально расширил пространственно-временные горизонты музыкального мышления, трансформировал фундаментальные основы музыкального языка как целостной системы, создав, по сути, параллельный самостоятельный музыкальный процесс, разрушив предыдущую замкнутость музыкальной ткани и в конечном итоге радикально повлиял на парадигму музыкальной культуры XX века в целом» [Конен В., 1997: 524].

К наиболее известным и значимым работам Дж. Кейджа можно причислить: «4'33», «Сонаты и интерлюдии» (*"Sonatas and Interludes"*), «Музыка перемен» (*"Music of Changes"*), «Воображаемый пейзаж № 4» (*"Imaginary Landscape number 4"*), *"HPSCHD"* (от англ.: *harpsichord* – харпсихорд), «Астральные этюды» (*"Etudes Australes"*), для фортепиано. В 1961 г. Дж. Кейдж также публикует свою первую книгу, изданную к настоящему времени на 40 языках мира – «Тишина» (*"Silence"*)¹.

Как уже было отмечено, в результате расширения тональности в первые десятилетия XX века исполнители столкнулись с более разнообразными гармоническими системами, которые охватили созвучие и диссонанс, а также породили сомнение относительно природы и возможностей новых радикальных путей, так как новые и различные способы расширения гармонического языка представляли собой устойчивый поток новых проблем.

Современники Дж. Кейджа уже с 1937 г., возможно, задавались вопросом: как преодолеть предстоящие музыкальные «разногласия» и как всё это в дальнейшем будет влиять на характер исполнения. Тем самым граница между выдвинутыми и традиционными методами оказалась довольно непостоянной.

Тем не менее можно согласиться с тем, что определение этой границы существовало на территории музыкальных расширенных методов. Эти методы могут быть идиоматичны для конкретного инструмента, но они не являлись частью стандартного обучения. Ответ может лежать и в концепции единства западной классической музыки, и идеале единообразия в таких областях, как поле и динамика. Композиторы, работающие в русле европейских и американских традиций авангарда, были намерены искать новые звуковые территории в XX веке, вести разведку инструментального производства звука, используя совершенно разные тембры в своих композициях.

Опираясь на ранние произведения Г. Коуэлла, Дж. Кейдж изобрёл «подготовленное фортепиано» (1938), наполнив его множеством мелких объектов, которые гремели, стучали, жужжали, звонили при их «возбуждении». Разведка «расширенных методов» извлечения звуков композитором в 1960-х и 1970-х годах напоминает некий экспериментальный взлёт перечисленных выше композиторов, в некоторых случаях каждая композиция широко экспериментирует с каким-то новым видом техники инструментального производства звука. Подобное стремление к расширенной музыкальной цветовой палитре привело композиторов и исполнителей к обнаружению новых и радикальных по суще-

¹ Джон Кейдж. Тишина. Лекции и статьи / Перевод с англ. Вологда: БМК, 2012. 384 с.

ству творческих методов и способов сочинения и производства музыкальной ткани.

Звук и ритм, утверждал композитор, слишком долго были покорными ограничениями музыки XIX века: «...на современном этапе революции здоровое беззаконие является оправданным. Эксперимент со звуком должен обязательно проводиться, не гнушаясь использованием ни одним предметом – оловянной кастрюли, рисовых шариков, железных труб и всем тем, что мы можем положить в свои руки. Не только удары, но и трения и звуки движений будут делать звук всячески. То же, что мы не можем сделать сами, будут делать машины, которые мы будем изобретать» [Кейдж Дж., 1988: 23].

Исторически сложилось так, что музыка была средством передачи чувств, но Дж. Кейдж утверждал, что не только музыка, но и все звуки имеют этот потенциал для транспортировки чувств в физиологическом и даже в электронном смысле. В своём эссе «История экспериментальной музыки в США» (1997) Дж. Кейдж цитирует К. Дебюсси: «Любые звуки в любой комбинации и в любой последовательности отныне свободно должны использоваться в музыкальной непрерывности» [Кейдж Дж., 1997: 211]. И в этом плане концепция молчания Дж. Кейджа, изложенная в 1961 г., была, пожалуй, ключевой основой всех музыкальных воззрений и новаций композитора. Но ещё более важным является его вклад в изменение в музыкальной эстетике – зачинание молчания как фундаментальной части и генератора всех музыкальных творений (знаменитая «композиция молчания» – «4'33»), произведение которой основывалось у Дж. Кейджа на восточной философии дзен-буддизма.

Сегодня композитора помнят и за ещё одно из оригинальнейших его произведений – органную композицию «Как можно медленнее» (*“As Slow as Possible”* – *“ASLSP”*), сочинённую композитором в 1985 г. для органа с использованием компьютерных программ. Продолжительность исполнения произведения составляет 639 (!) лет – его завершение, по замыслу композитора, произойдёт в 2640 году.

* * *

Как отмечает А.А. Тимошенко, «культурная ценность опыта американского авангардизма и экспериментализма состоит в том, что он представляет собой попытку построения своего собственного технического канона, находящегося в несколько иной плоскости по отношению к европейскому композиторскому профессионализму и в то же время ориентированного на принципы музыкального мышления, сложившиеся в культурах вне европейских» [Тимошенко А.А., 1999: 39]. И в то же время, отмечает там же А.А. Тимошенко, этот технический канон представлял собой в значительной степени самостоятельное явление, выходящее за пределы конкретной музыкально-художественной системы, несмотря на то, что композиторы-эксперименталисты стремились освоить его теоретические и практические основы.

«Мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951 г. произошла революция, которую я называю “революцией параметров”, – писал тогда К. Штокхаузен. – Музыка представляет собой последовательность звуков и композитор – “организатор звуков” [Штокхаузен К., 1990: 67]. При этом опыт американского музыкального экспериментализма – один из примеров проявления так

называемого «маргинального сознания», «его можно отнести к группе культурных феноменов, балансирующих между доминирующими традициями» [Тимошенко А.А., 1999: 38].

Исследователь американской музыки О.Б. Манулкина пишет: «Американская музыка – целый материк, обширный, богатый, до сих пор неизведанный. Исследовать его, прокладывать тропы, искать ориентиры, чертить карты предстоит ещё долго. Весь XX век отряд американских пионеров продвигал фронт музыкального искусства всё дальше, проникая туда, куда до сих пор никто зайти не решался. Здесь можно встретить самые необычные способы сочинения музыки и представления о том, что есть звук, музыкальный инструмент, музыкальная культура» [Манулкина О.Б., 2010: 144].

Вместе с тем экспериментальная музыка американских композиторов начала XX века не являлась неким ограниченным территориальным и историческим событием, но представляла собой изобретение и распространение различных техник и подходов к звучанию. Очевидно и то, что радикальный американский музыкальный экспериментализм был бы невозможен без наличия в нём достаточно сильных и оригинальных идей: таких, например, как идея об «искусстве как переходе границы» между музыкальным произведением и «шумовым поясом реальности», которая находит здесь, пожалуй, своё предельное выражение.

Список литературы

- Кейдж Дж. 1988. Музыка должна раскрепощать дух // Музыкальная жизнь. № 17. С. 22–23.
- Кейдж Дж. 1997. История экспериментальной музыки в США // Музыкальная академия. № 2. С. 205–210.
- Кейдж Дж. 1997. История экспериментальной музыки в США // Музыкальная академия. № 2. С. 205–210.
- Кейдж Дж. 1997. Экспериментальная музыка (фрагмент) // Музыкальная академия. № 2. С. 211–217.
- Конен В. 1961. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. Москва: «Советский композитор». 491 с.
- Куницкая Р.И. 1990. Французские композиторы XX века: Э. Варез, А. Жоливе, О. Мессиян, П. Булез, А. Дютыйе. Москва: «Советский композитор». 207 с.
- Манулкина О.Б. 2010. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха. 782 с.
- Тимошенко А.А. 1999. Музыка для ударных в музыкальной культуре США первой половины XX века (Коуэлл, Кейдж, Харрисон) / Инструментализм в становлении и эволюции: Сборник научных статей. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств. С. 36–42.
- Штокхаузен К. 1990. Подобно свободной естественной науке. Интервью // Советская музыка. № 10. С. 65–68.

References

- Griffiths P. 2011. Modern Music and After. History of Music. Oxford University Press. 480 p.

Hicks M. 1990. John Cage's Studies with Schoenberg // American Music. Vol. 8. No. 3. P. 125-140.

Keydzh Dzh. 1988. Muzyka dolzhna osvobodzhat' dukh [Music Must Liberate the Spirit] // Muzykal'naya zhizn'. No. 17. P. 22-23.

Keydzh Dzh. 1997. Eksperimental'naya muzyka (fragment) [Experimental Music (fragment)] // Akademiya muzyki. No. 2. P. 211-217.

Keydzh Dzh. 1997. Istoriya eksperimental'noy muzyki v SShA [The History of Experimental Music in the USA] // Muzykal'naya akademiya. No. 2. P. 205-210.

Konen V. 1961. Puti amerikanskoy muzyki. Ocherki po istorii muzykal'noy kul'tury SShA [Ways of American Music. Essays on the History of Musical Culture of the United States]. Moskva: «Sovetskiy kompozitor». 491p.

Kunitskaya R.I. 1990. Frantsuzskie kompozitory XX veka: E. Vareze, A. Zholiv, O. Messian, P. Bulez, A. Dutiye [French Composers of the 20th century: E. Varese, A. Jolivet, O. Messiaen, P. Boulez, A. Dutiet]. Moskva: «Sovetskiy kompozitor». 207 p.

Manul'kina O.B. 2010. Ot Ayva do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the 20th century]. Sankt-Peterburg. Izdatel'stvo Ivana Limbakha. 782 p.

Shtokkhauzen K. 1990. Vrode svobodnogo yestestvoznaniya. Interv'yu [Like Free Natural Science. Interview] // Sovetskaya muzyka. No. 10. P. 65-68.

Timoshenko A.A. 1999. Muzyka dlya otryvistosti v muzykal'noy kul'ture SShA v pervoy polovine XX veka (Kouell, Keydzh, Kharrison) / Instrumentalizm v stanovlenii i evolyutsii: Sbornik nauchnyye stat'i [Music for Ercussion in the Musical Culture of the United States in the First half of the 20th Century (Cowell, Cage, Harrison) / Instrumentalism in Formation and Evolution]. Sankt-Peterburg: Rossiyskiy institut istorii iskusstv. P. 36-42.

Culture

American Musical Experimentalism at the Beginning of the XX Century. Traditions and Innovations

(USA & Canada Journal, 2019, no. 3, p. 112-127)

Received 19.12.2018.

LIPOV Anatoly Nikolayevich, Institute of Philosophy, Academy of Sciences of the Russian Federation. 12 Goncharnaya St., Moscow, 109240, Russian Federation (antolip@yandex.ru).

The article is devoted to the study of the phenomenon of American musical instrumentalism of famous American composers of the twentieth century. G. Cowell, L. Harrison, J. Cram and J. Cage in his historical-cultural, philosophical-aesthetic and proper musical conditioning, as well as defining his role in the process of updating the sound resources of the art of the XX century. Along with this, the connection between the radical ideas of American composers and the works and ideas of European composers A. Schoenberg, P. Bulez, E. Warez, and oth-

ers, which are the basis for subsequent theoretical and instrumental musical innovations in the American avant-garde, is traced.

American musical experimentalism embodied the phenomenon of "marginal music", in which, relying on certain traditions, a "selective technical canon" was developed (TV Adorno). At the same time, the peculiarity of this phenomenon is the fact that the ideas embodied in it, overcoming regional limitations, occupied avant-garde positions in the musical art of the next generation of musicians.

The sound discoveries of experimentalism directly or indirectly indicate the perspective of new forms of sound creation of musical culture of the second half of the twentieth century, including music for percussion, a sonoristic interpretation of piano, a tutorial minimalist technique, a performance by J. Cage, etc.

Keywords: American musical experimentalism of the early twentieth century, the works of composers G. Cowell, L. Harrison, J. Crumb, J. Cage.

About the author:

LIPOV Anatoly Nikolayevich, Candidate of Sciences (Philosophy), researcher.