

УДК 78

## ЯРКИЙ АВАНГАРДИСТ В МУЗЫКЕ (о стиле Джорджа Крама)

© 2015 г. **В.О. Петров\***  
Астраханская государственная консерватория

*Статья посвящена основным стилевым закономерностям творчества наиболее часто исполняемого американского композитора-авангардиста Джорджа Крама.*

**Ключевые слова:** Крам, Лорка, постмодернизм, музыка XX века, новации, образ Смерти.



В прошлом (2014) году музыкальная общественность мира отметила 85-летний юбилей выдающегося американского композитора, нашего современника Джорджа Крама. Его музыкальное наследие достаточно велико: оно включает в себя более 50 музыкальных опусов различной образности. Дж. Крам – автор оркестровой, камерно-инструментальной, вокально-инструментальной музыки, безусловно, заслуживающей внимание не только со стороны исполнителей (по статистике произведения Крама являются одними из самых исполняемых в мире сегодня), но и музыковедов. Однако, к сожалению, в отечественном музыкознании творчество Крама представлено лишь немногочисленными исследованиями, среди которых статьи А. Абловой, В. Адаменко, Н. Гончаровой, Ю. Горбуновой, О. Малова, С. Сигиды.

Новации композитора настолько значимы, что его имя можно поставить в список самых ярких авангардистов постмодернистской эпохи. Действительно, творчество Крама отвечает основным эстетическим позициям *постмодернизма*, а сам композитор выработал определённые стилистические нормативы, которые придают яркую индивидуальность его музыке.

Что касается стиля композитора, то следует прежде всего отметить, что его произведения тяготеют к **синтезу искусств**: Крам активно работает в жанре ин-

---

\* ПЕТРОВ Владислав Олегович – доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (академии), заслуженный деятель науки и образования, руководитель Астраханского отделения Гильдии музыковедов РФ. E-mail: petrovagk@yandex.ru

струментального театра, примерами которого предстают цикл «*Эхо времени и реки*» (1967) для оркестра, струнный квартет «*Чёрные ангелы*» (1970), цикл «*Голос кита*» (1971) для электрически усиленных флейты, виолончели и фортепиано, «*Идиллия для незаконнорождённого*» (1986) для флейты и ударных.

Так, в опусе «*Эхо времени и реки*» в качестве основы сценической драматургии представлена траурная процессия. В цикле четыре части: 1. «Замёрзшее время», 2. «Память времени», 3. «Разрушение времени», 4. «Последнее эхо времени». Композитор в примечании к партитуре 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 процессия одетых в чёрные костюмы исполнителей по всему пространству сцены и зала без остановки, в медленном темпе. Как известно, время движет людей к смерти и, возможно, этот процесс воссоздан Крамом в цикле – процесс умирающего времени и жизни, умирающей вместе с ним. Ритмичность и темп шага выписаны в партитуре в отдельную строчку (*step pattern*). Возникает инструментальный ритуал, построенный на ряде внутренних (музыкальный уровень) и внешних (сценический уровень) событий: процессия задумана как визуально-звуковое действие, выполняемое малыми группами ударников и исполнителями на духовых инструментах, которые должны играть на ходу. А опус «*Идиллия для незаконнорождённого*» для флейты и трёх ударников (I и II ударники – бонго, африканский барабан, пять тамтамов, маленький бас-барабан, III ударник – большой барабан) начинается в минималистском стиле: на фоне длительно выдержанных гулов ударных инструментов флейтист исполняет ряд специфично оформленных ритмически мелодий, каждая из которых имеет свою манеру воспроизведения (*normal vibrato, measured vibrato, like a primitive instrument, sempre pulsando, come sopra* и т.д.). Постепенно активизируются ударники – их партии становятся ритмически и динамически оживлёнными, с одной стороны, демонстрирующими первобытные ритмические структуры – хаотичные, но вызывающие, призывные. С другой стороны, ударные инструменты воплощают звуковой прообраз природы, с её вечным, то едва уловимым, то возмущённо-громким наполнением. Звучание флейты, наоборот, прекращает быть однородным в регистровом отношении и исполнителю предоставляется материал, избилующий разными ритмико-мелодическими паттернами, которые «перебрасываются» Крамом из регистра в регистр. После фантастической иллюзорности, воплощённой флейтой, наступает время трагической действительности, изображаемой средствами ударных инструментов: сгущению красок звучащего материала способствуют ремарки – «производить ударные *sforzando*», «делать резкие удары» и т.п. Образное преодоление иллюзорности подчёркивает и текст: в кульминационные моменты флейтист в заданном ритме и звуковысотности произносит слова «*Луна опускается... / Опускается туда, / где дрожат птицы / и вянут травы*», обосновывая вывод о том, что первична в мире природа с её животным и растительным миром. Помимо этого, луна связана с жизненным календарём природы: исчезновение и появление луны ассоциируется со смертью и с зарождением новой жизни. Предложенная

Крамом в качестве словесного «лозунга» цитата выражает безысходность. Она взята из стихотворения китайского мудреца и поэта VIII века Сю-Кунг Шу и произносится «шёпотом в мундштук инструмента, чтобы слова имели отчётливый звуковысотный план». Текст при этом трансформируется: поэтический источник трактуется композитором как проза – в контексте сложного музыкального материала четыре строки не имеют ритмической периодичности, воспринимаются как поток мысли. Здесь явным становится синтез литературы и музыки, а вся композиция предстает разновидностью инструментального театра – инструментальной композицией со словом.

Программу сочинения автор раскрывает в предисловии к изданию партитуры: «Я чувствую, что рождение вне брака (под браком в данном случае следует понимать «договор» человечества с природой о взаимном сосуществовании. – *В.П.*) – роковая и печальная неприятность рода человеческого... Человечество всё более становится “незаконнорождённым” в природном мире растений и животных. Древнее чувство братства со всевозможными жизненными формами (так остро представленное в поэзии Св. Френсиса Ассизского) постепенно утратило свои соединительные корни и впоследствии мы нашли себя в монархии умирающего мира. Мы надеемся, что человеческий род будет вновь объединён новой моралью природы. Моя “Идиллия” была вдохновлена этими мыслями. Флейта и ударные для меня (возможно – от ассоциации с древней этнической музыкой) – такие инструменты, которые наиболее сильно воплощают голоса природы. Я предлагаю: идеально (пусть и невыполнимо) моя “Идиллия” была бы услышана издали, около озера, залитого лунным светом вечером в августе». Звуки природы передаются Крамом специальными средствами – различными известными и новаторскими приёмами вибрато, глиссандо, игры на инструментах. Центральный персонаж этой драмы – *человечество* как единица живой природы. Но оно – лишь его часть, спонтанно возникшая в природе и, возможно, если – по Краму – человечество не найдёт компромисс с природой, оно исчезнет. Смерть интерпретируется здесь как конец всему, что связано со словом «жизнь» и сопряжена с глобальными катаклизмами, происходящими в природе.

Инструментальные опусы Крама, как было установлено при рассмотрении «*Идиллии для незаконнорождённого*», включают в себя голос как дополнительный источник информации. Например, гласные фонемы «у» и «а» становятся носительницами дьявольских образов в струнном квартете «*Чёрные ангелы*», имеющем подзаголовок «Тринадцать образов из страны Тьмы». Тринадцать образов объединены композитором в три цикла: I. «*Отправление*»: 1. «Ночь электрических насекомых» (Тринодия 1), 2. «Звуки костей и флейт», 3. «Забытые колокола», 4. «Музыка дьявола», 5. «Танец мёртвых»; II. «*Отсутствие*»: 6. «Павана», 7. «Чёрный ангел» (Тринодия 2), 8. «Сарабанда», 9. «Забытые колокола (эхо)»; III. «*Возвращение*»: 10. «Бог музыки», 11. «Древние голоса», 12. «Древние голоса (эхо)», 13. «Ночь электрических насекомых» (Тринодия). Партитура представляет собой некую «круговую» систему, в которой своеобразными осями являются три Тринодии (плачи) – части 1, 7 и 13, исполняющиеся *tutti* – всем ансамблем. Все остальные части – промежуточные – строятся между Тринодиями по зеркальному принципу: *trio* – *duo* – *solo* – *duo* – *trio*. Произведение написано под впечатлением событий Вьетнамской войны. Его

концепция выявлена Д. Редепеннинг: «Уже в подзаголовке композиции – *in tempore belli* – выражено критическое отношение Крама к войне во Вьетнаме (это сделали весьма немногие американские композиторы). Воспроизводя в музыке некое “путешествие души”, Крам последовательно ведёт слушателя от “Отправления” (*Departure, fall from grace* – так называется 1-я часть) через “Отсутствие” (*Absence, spiritual annihilation*) к “Возвращению” (*Return, redemption*)» [11, с. 208]. Душа при своём «путешествии» проходит ряд потусторонних «инстанций», «знакомясь» как с божественными, так и с дьявольскими началами, выраженными Крамом музыкально. К номерам, выражающим божественное начало, относятся пьесы «Сарабанда», «Бог музыки», «Древние голоса», «Древние голоса (эхо)», все остальные так или иначе связаны с образом дьявола. Каждая из образных сфер имеет свои средства выражения. Так, *божественное начало* имеет спокойный темповый и ритмический планы, определённую звуковысотную мелодику и тональность. В его обрисовке принимают участие стеклянная гармоника – ударный инструмент, явившийся в Квартете лейттебром Бога («Бог музыки», «Древние голоса») и виолончель. В *характеристике дьявольского начала* использованы иные средства: резкие ритмические группы («Звуки костей и флейт»), быстрые темпы, воплощающие вихревые потоки дьявольских сил («Ночь электрических насекомых»), особая «витиеватая» мелодика, имеющая точки соприкосновения с пуантилистической разбросанностью в пространстве («Музыка дьявола»), атональность, постоянно присутствующие тритоны. Особую роль в выражении дьявольских образов играют трели (в том числе «дьявольские» трели – известные в музыкальном искусстве как «трели Тартини»), тремоло и глиссандо. Музыкантам в этих пьесах предписано играть на струнных инструментах с вибрато, что придаёт мелодико-интонационную неустойчивость и особую колористичность.

Кульминация дьявольского начала – 7 часть, «Чёрный ангел» («играть неистово, с огромной энергией») – одна из самых красивых графических партитур Крама. Подобная графика предполагает, что «Пьеса должна быть исполнена в предельно свободной манере. Все указания насчёт продолжительности фрагментов необходимо соблюдать». Музыкальная часть партитуры включает в себя «дьявольские» трели в партии виолончели, хроматические глиссандо всех инструментов *tutti*, трели, начинающиеся на разных звуковых позициях, но благодаря глиссандо сливающиеся в унисон; голосовая часть состоит из громких выкрикиваний инструменталистов: фонемы используются на фоне сонористических звуковых потоков, исходящих из инструментов, и призваны усугубить восприятие именно дьявольских образов. Помимо этого, ансамблистам предписано вслух произносить слово «тринадцать» на разных языках – японском, русском и суахили. Говорящие на этих языках люди издавна считают тринадцать дьявольским числом. После нескольких произнесений слова «тринадцать» наступает кульминация – звук удара в колокол. В указанной выше траурной процессии «*Эхо времени и реки*», представляющей собой инструментальный ритуал, важным драматургическим компонентом становится присутствие во II части цикла художественного по своей эстетической значимости поэтического текста Ф.Г. Лорки. Крамом используется строчка «...*пройду сквозь арки, где года истлели*» из его стихотворения «Газелла о пугающей близости» (предсмертный цикл поэта «Диван Тамарита» (1936). Этот текст на языке оригинала – испан-

ском – является на концепционном уровне *символом жизни*. Он применяется (читается, пропеваётся в зависимости от авторских указаний, что диктует наличие в произведении разных принципов голосового воспроизведения *текста*) только ударниками. В конце этой же части исполнителям-струнникам необходимо произнести фразу «*Вы были там, когда они замучили Бога?*». В контексте осуществляемого ритуала эта фраза логично дополняет общее состояние ужаса, дошедшее здесь до степени своего единовластия. Именно во фрагменте, где текст апеллирует к Богу, музыка после диссонантности и динамической кульминации (*fff*) «проваливается» в консонантность и наитишайшее *p*, изредка прерываемое ударами вибратона. Этот используемый Крамом текст олицетворяет безысходность, пассивность принятия данности. В III же части цикла «*Эхо времени и реки*» – «Зловещее время» – Крамом применяется вымышленное нехудожественное с эстетической точки зрения словосочетание «*Krektu-dai*», имеющее в данном произведении «зловещее, апокалипсическое значение», согласно обоснованию, предпосланному партитуре. Эта словосочетание, произносимое или пропеваемое по очереди всеми оркестровыми группами, в музыкальном контексте, очерченном в хаотичные тона (практически полная импровизация у двух пианистов), становится *символом Смерти*. Оно же используется и на протяжении всей IV части цикла, в конце которой воссоединяется с фразой Лорки «...пройду сквозь арки, где года истлели». Эти вербальные единицы, художественное и нехудожественное начала сочетаются в контрапункте. Символ Жизни и символ Смерти звучат, таким образом, в едином звуковом пространстве и времени. После чего все исполнители перестают как петь, так и играть на инструментах, переходя на коллективный свист, олицетворяющий, возможно, нечто большее, чем и Жизнь, и Смерть, высшие силы и начала, не требующие ассоциативности со временем вообще. Процессия завершается уходом инструменталистов за сцену. А в пьесе V «*Макрокосмоса I*» – «Призрак гондольера» – голос используется в двух случаях: для передачи волнообразного движения путём распевания любой фонемы в определённом ритме и в рамках заданной хроматической звуковысотности (средняя строчка партитуры) и для обрисовки демонических образов – всё же пьеса называется «*Призрак гондольера*». Для выражения этой образности Крам прибегает к словесности: пианист должен произносить слова, взятые им из проклятий Фауста – «*Irimiru! Hass! Karabrao! Hass!*» в ритме, но в произвольной звуковысотности – речитативом. Композитор в аннотации к партитуре определяет смысл присутствия голосовых эффектов в этой пьесе: «...пианист должен воплотить не только специфичность пения гондольеров на фоне “журчания воды”, но и придать композиции особую гулкость, в некоторых фрагментах доходящую до грозности». Кроме того, фантомность и грозность придают и определённые способы звукоизвлечения из инструмента, выписанные Крамом в отдельных «подстрочниках»-сносках: «Скрести одним напёрстком по металлической поверхности струны и делать это очень быстро, почти ударом; при этом удары должны исходить от игрока» (здесь имеется в виду направленность игры напёрстком «от себя»), «Использовать трель-унисон и степ-трель». В последнем случае композитор предлагает две разновидности игры трелями по поверхности струн: трель-унисон означает вибрацию одной струны до такой степени, чтобы в акустическом пространстве возникло ощущение звучания трели, степ-трель предполагает удары молоточком по двум нахо-

дящимся рядом струнам. Эти приёмы, как и голос, способствуют нагнетанию атмосферы и воссозданию картины особой призрачности, фантастической ирреальности. Помимо этого, употребление таких приёмов придаёт процессу исполнения черты театральности – пианист вынужден всё время привставать, чтобы дотянуться до струн, передвигаться по сцене и т.д.

Произведения Крама имеют отношение к **ризомности, интертекстуальности** (полистилистика, цитирование), **алеаторике**, зачастую представляют собой «форму-результат», то есть предполагают исполнительскую импровизацию, во время которой структурируется общая форма музыкального опуса. Например, интертекстуальность заявляет о себе в опусе «Идиллия для незаконнорождённого», где с расширением диапазона звучания флейты, в оригинальный материал композитора проникает мелодия «Сирен» из симфонического цикла «Ноктюрны» К. Дебюсси. Цитирование, возможно, обусловлено необходимостью показать образную иллюзорность, характерную для определённого образного раздела «Идиллии»: образ Сирен олицетворяется с образом Природы, которая прекрасна, но может и убить. В ряде пьес «Макрокосмоса» используется музыка И.С. Баха («Макрокосмос III», № 5), Ф. Шопена («Макрокосмос I», № 11), Л. Бетховена («Макрокосмос II», № 11) – все цитаты становятся в концепции цикла носительницами одного из сквозных образов сверхцикла – образа Музыка; в струнном квартете «Чёрные ангелы» звучит музыка из квартета «Девушка и смерть» Ф. Шуберта, органично ассоциирующаяся с главным образом произведения Крама, а в вокальном цикле «Древние голоса детей» (1970) для меццо-сопрано, мальчика-сопрано, гобоя, мандолины, арфы, амплифицированного фортепиано и ударных (три исполнителя) применяются цитаты из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» И.С. Баха, олицетворяющие образы детской непосредственности.

Сочинения Крама отличаются **нетрадиционным использованием инструментов и голосов** (так, композитор является одним из создателей так называемого «амплифицированного» фортепиано, когда предполагается игра на всех его участках – корпусе и струнах и пение исполнителей одновременно с игрой на инструментах). Этот факт говорит о расширении тембровой составляющей акустического «звучания» музыкальных инструментов, что, несомненно, ведёт и к расширению образно-эмоциональной палитры сочинений. Так происходит, например, в цикле «Голос кита» (1971), состоящем из трёх частей: I. «Вокализ (на начало времени...)», II. «Тема моря» (цикл в цикле: 1. Тема, 2. Археозой (вариация 1), 3. Протерозой (вариация 2), 4. Палеозой (вариация 3), 5. Мезозой (вариация 4), 6. Кайнозой (вариация 5)), III. «Ноктюрн моря (на конец времени...)». «“Голос кита”, – отмечает американский исследователь М. Керчиара, – показывает способность композитора воссоздать звуки природы в акустическом плане через калейдоскопические приемы оригинальных инструментальных методов и представляет собой экстрамузыкальную связь музыки с театральностью и “звучанием” жестов с помощью точного указания на способы исполнения» [14, р. 48]. Для отмены личностной персонализации Крам предлагает исполнителям находиться на сцене в чёрных масках, характеризуя при этом и саму природу, представляющую в его понятии мощную и безликую силу. Главная идея произведения – привлечь внимание публики к проблеме глобализации мира и сохранения при этом природы, ис-

чезновения вида горбатого кита – раскрыта полностью. В «Вокализе» флейтист одновременно не только играет на своём инструменте, выражая достаточно резкий для восприятия музыкальный материал, но и поёт (как обособленно от инструмента, так и внутрь инструмента) выписанные в определённом метроритмическом порядке в партитуре гласные фонемы (например, «о», «у»), являясь опредмеченным героем, выражающим, собственно, сам голос кита. При этом партия флейты имеет двухстрочную нотацию: верхняя строка – для игры, нижняя – для пения. Благодаря тому, что часть предназначенных для пения фонем пропеваётся внутрь инструмента параллельно с нажатием клавиш, создаётся впечатление всеохватности регистровых диапазонов. Сочетание пения и игры придаёт сюрреалистический колорит, необыкновенный тембр. Это компенсирует отсутствие мотивного и ритмического развития – Крам использует здесь принцип вариантности одних и тех же формул, а также пентакорды и тетракорды. В конце «Вокализа» в общее звучание «вклинивается» фортепиано со своей контрапартией, контрастирующей не только тембрально, регистрово (преимущественно, в низких регистрах), но и динамически, являясь, скорее, олицетворением злого начала, неких стихий, в которые суждено погрузиться главному «герою» произведения. После этого «Тема моря» и «Ноктюрн моря», по словам Крама, передают «“большой ритм Природы” и смысл растворения во времени» [16, р. 7] – они рисуют грозный характер природной стихии.

Опусы композитора вносят новации в область **оформления партитур**, которые представляют собой в большинстве случаев графики или символы (отдельные пьесы фортепианных циклов «Макрокосмос I» (1972) и «Макрокосмос II» (1973), сочинения «Звезда-дитя» (1977) для сопрано, детских голосов, хора и большого оркестра). Так, в «Макрокосмосе», имеющем в общей сложности четыре тетрады, используются следующие символы:

№ цикла	Символы	Графика
I	<i>крест</i> : «Распятие» (№ 4), <i>круг</i> : «Магический круг бесконечности» (№ 8), <i>спираль</i> : «Спиральная галактика» (№ 12)	<i>графика сейсмографа или кардиограммы</i> : «Весенний огонь» (№ 10)
II	<i>два круга</i> : «Солнца-Близнецы» (№ 4), <i>глаз</i> : «Пророчество Нострадамуса» (№ 8), <i>пацифик</i> : «Агнец Божий» (№ 12)	–
III	–	<i>формула (схема)</i> : «Миф» (№ 4)
IV	–	<i>формула (схема)</i> : «Beta Cigni» (№ 2), «Delta Orion» (№ 4)

Приведём в качестве примеров партитуры пьес «Пророчества Нострадамуса» («Макрокосмос II», № 8), представляющих облик всевидящего ока, способного наблюдать за миром и предсказывать будущее, и «Агнец Божий» («Макрокосмос II», № 4), представляющей собой знак пацифик – символ борьбы за мир (см. рис. 1, 2).

Рис. 1. Крам Д. «Макрокосмос II», № 8:

8. A Prophecy of Nostradamus  
[SYMBOL]  
Aries

[HW. T.]

Рис. 2. Крам Д. «Макрокосмос II», № 4:

12. Agnus Dei [SYMBOL]  
Capricorn

[R.W. ♡]

Media, Pennsylvania |



Выбор конкретных символов абсолютно не случаен в контексте указанных композиций. В «Макрокосмосе» каждая часть – олицетворение движения человеческого бытия от примитивных структур до глобализации конца XX века. Естественной в этом аспекте видится, например, проблема конца света, характеризующаяся негативными последствиями социальных катастроф эпохи. В связи с этим, вполне оправданными становятся все используемые композитором символы.

Важной особенностью наследия Крама становится **объединение ряда опусов, созданных в разные годы, в так называемые сверхциклы**. Несмотря на разность исполнительских составов («Мадригалы I» написаны для сопрано, вибратона и контрабаса, «Мадригалы II» – для сопрано, флейты и ударных, «Мадригалы III» – для сопрано, арфы и ударных, «Мадригалы IV» – для сопрано, флейты, арфы, контрабаса и ударных), они по ряду специфических признаков представляют собой *сверхцикл\**, по аналогии с наиболее известным сверхциклом «Макрокосмос» (1972–1979), имеющим четыре тетради, в каждой из которых также присутствует ряд пьес.

Среди этих признаков – обращение во всех циклах сверхцикла к поэзии любимого Крамом Ф.Г. Лорки, однотонное эмоциональное содержание, наличие в каждом из циклов по три пьесы (их общее количество равно мистическому для композитора числу 12), постепенное движение к кульминации – «Мадригалам IV», в которых находит логическую развязку общий сюжет крамовского произведения и при исполнении которых применяются все использованные до этого музыкальные инструменты, приёмы и способы игры на этих инструментах.

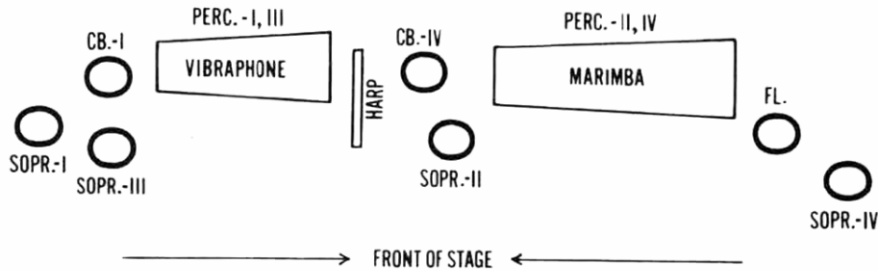
Укажем и на необычность ансамблевого сопоставления партий, роль каждого из участников сценической реализации опуса в структурировании отдельных сценок-частей, наполняющих цикл – в этом видится признак синтеза искусств, к которому, как было доказано выше, в своем творчестве склонен композитор. Особо значимой для композитора становится специфическая расстановка инструментов в пространстве сцены, с его точки зрения, наиболее способствующая правильному восприятию «Мадригалов». Крам в предисловии к «Мадригалам I» диктует схему диспозиции участников вокально-инструментального ансамбля (см. рис. 3).

Согласно этой схеме, в центре сцены должны находиться ударные инструменты (вибратон в «Мадригале I» и «Мадригале III», маримба в «Мадригале II» и «Мадригале IV»), между ними должна располагаться арфа, а по правой стороне от каждого из ударных – контрабас. Помимо этого, при исполнении «Мадригалов II» ударнику необходимо также использовать кротали, коло-

---

\* Под сверхциклом мы понимаем такой цикл, отдельные части которого в своей структуре имеют разделение на ряд пьес. Получается, что каждая часть сверхцикла сама по себе является циклом. Наиболее подробно данная проблема разработана в указанной выше дипломной работе Ю.В. Горбуновой. Автор выделяет следующие признаки сверхцикла в «Макрокосмосе» Крама: наличие одного сквозного образа – образа Космоса, модификации этого образа на протяжении общей целостной драматургии, присутствие ряда лейтмотивов, особых символов в ключевых с драматургической точки зрения частях, мигрирующих исполнительских приемах (репетиции, игра на струнах рояля, на корпусе инструмента, приём «немой» струны», волнообразные пассажи). См. об этом: [5, с. 17–20].

Рис. 3. Крам Д. «Мадригалы I»:



кольчики, литавры, гlockenspiel, при исполнении «Мадригалов III» – треугольник, бонго, барабаны и цимбалы, а при исполнении «Мадригалов IV» – колокольчики, подвесные тарелки (большую и маленькую), стеклянные куранты, трубчатые колокола. П. Грелла-Можейко отмечает, что здесь «инструменты – носители квазивербальных сообщений – избирались композитором с особой тщательностью, с учётом их полезности для создания определённых образов» [15, р. 69]. Сам набор инструментов способен имитировать на сцене звучание целого оркестра. Их же специфическая диспозиция продиктована тем, что, по мысли Крама, ударные инструменты и контрабас, ведущие, как правило, музыкальные линии параллельно, должны соприкоснуться в музыкальном пространстве гораздо отчётливее, что, например, заметно в партитуре 1 части «Мадригала I» – мелодическая линия контрабаса непосредственным образом «перетекает» в созвучие, исполняемое вибратоном:

Рис. 4. Крам Д. «Мадригалы I», I часть:

Вокалисты (для исполнения цикла целиком может быть использовано четыре разных солистки) должны располагаться в каждом из «Мадригалов» в своём собственном сценическом пространстве на авансцене, непосредственно перед публикой, чтобы как можно ярче доносить до слушателей смысл текстов Лорки. Если цикл исполняет одна солистка, то она имеет право передвигаться по сцене, согласно авторским указаниям\*. В целом вокальная партия,

\* Передвижения исполнителей в пространстве сцены как приём перформанса свойственен многим опусам второй половины XX века. Они призваны наглядно демонстрировать идею композитора, выражать сценическую событийность параллельно со звучанием музыки. Именно поэтому они становятся обязательными в таких сочинениях, где используется определённый сюжет или дана характеристика какого-либо персонажа. Назовём среди них пьесу «Арлекин» (1970) для

основываясь на традиционных стилях исполнения (слоговом и мелизматическом), «пропитана» новаторскими приёмами звукоизвлечения – сопрано предлагается кричать, шептать, декламировать слова и фонемы, использовать приглушённый эффект «полупения» и т.д. Кроме того перемещаться по сцене имеют право и ударники. Всё это превращает исполнение «Мадригалов» в зрелищный вокально-инструментальный театр.

В названии практически каждой из частей заложен весь текст, использованный Крамом (название части и является её текстовым наполнением). В некоторых случаях он расширяет текстовую структуру частей. Композитор ограничивается одной-двумя строчками из разных поэтических источников Лорки – поэта, ставшего жертвой собственных же убеждений и верований. По замечанию С. Мак Лиан, такой подход обоснован желанием Крама «сформировать и выразить свою личную точку зрения на поэзию драматурга» [17, р. 23] и, добавим, на основе этих фрагментов создать новую вокально-инструментальную поэму. Комбинируя строчки различных произведений Лорки, предельно интеллектуально и художественно вдохновивших Крама, композитор поднимает глубокие вопросы смысла человеческой жизни и окружающих её стихий – воды, воздуха, огня, земли (в отдельных частях циклов говорится об этих стихиях, в разных контекстах упоминаются данные слова), всевласти Смерти (этот образ так или иначе запечатлён в каждой части всех циклов). В поэзии Лорки Крам, как и многие другие деятели искусства XX века, находит особое философское осмысление Смерти. Лорка как поэт-мученик своего времени, своих мыслей и своих взглядов видит смерть во всём – в явлениях природы, в реальных и ирреальных событиях, в межличностном общении людей, в отрешении от этого общения, одиночестве, в отрицании человеком константных законов бытия, наконец, – в самой жизни. Избранные Крамом фразы могут по-разному интерпретироваться любым человеком, как, впрочем, и все поэтические произведения Лорки, но использованные композитором в определённой последовательности, они создают единую сквозную смысловую драматургию – начиная с момента рождения человека (1 часть «Мадригалов I» – «Видеть тебя нагой – это вспомнить землю») и заканчивая его смертью (3 часть «Мадригалов IV» – «Смерть в глаза мои глядит с отдалённых башен Кордовы»).

Представим общую структуру сверхцикла:

«**Мадригалы I**» (1965):

1 часть – «*Verte desnuda es recordar la tierra*» («Видеть тебя нагой – это вспомнить землю») – «Касыда о простёртой женщине»,

2 часть – «*No piensan en la lluvia*» («В дождь не верят и спят так сладко») – «Касыда о ветвях»,

3 часть – «*Los muertos llevan alas de musgo*» («Крылья мёртвых – листья бурьяна») – «Газелла об умершем ребёнке»;

---

кларнета К. Штокхаузена, инструментальный ритуал «Призрачная опера» (1995) для китайской лютни и струнного квартета Тан Дуна, а также – ряд произведений самого Крама (наиболее показательный пример – опус «Эхо времени и реки»).

**«Мадригалы II» (1965):**

1 часть – *«Bebe el agua tranquila de la canción añeja»* («Глотай же, как микстуру, мелодию цыгана!») – «Баллада об игровой площадке»,

2 часть – *«La muerte entra y sale de la taberna. La muerte entra y sale, y sale y entra la muerte de la taberna»* («А смерть всё выходит и входит, выходит и входит... А смерть всё уходит – и всё не уйдёт из таверны») – «Малагенья»,

3 часть – *«Caballito negro. ¿Dónde llevas tu jinete muerto? Caballito frío. ¡Qué perfume de flor de cuchillo!»* («Вороной храпящий, где сойдёт твой всадник, непобудно спящий? Вороной мой ладный, о как горько пахнет лепесток булатный!») – «Песня всадника»;

**«Мадригалы III» (1969):**

1 часть – *«La noche canta desnuda sobre los puentes de marzo»* («Нагая ночь поёт везде над тенью мартовских мостов») – «Серенада»,

2 часть – *«Porque quiero dormir el sueño de las manzanas para aprender un llanto que me limpie de tierra»* («Ибо хочу уснуть я – но сном осенних яблок – и научиться плачу, который землю смое») – «Газелла о тёмной смерти»,

3 часть – *«Nana, niño, nana del caballo grande que no quiso el agua. Duérmete, rosal, que el caballo se pone a llorar. Las patas, heridas, las crines heladas, dentro de los ojos un puñal de plata»* («Баю, милый, баю! Песню начинаю о коне высоком, что воды не хочет. Усни, лепесточек! Конь взял и заплакал. Все избиты ноги, лёд застыл на гриве») – «Зловещая колыбельная»;

**«Мадригалы IV» (1969):**

1 часть – *«¿Por qué nací entre espejos? El día me da vueltas. Y la noche me copia en todas sus estrellas»* («Я томлюсь меж зеркал: день мне облик удвоил, ночь меня повторяет в небе каждой звездой») – «Песня высохшего апельсина»,

2 часть – *«Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, era, muerto en la orilla, un arcángel de frío»* («И ты застыл, ледяной архангел, под синей тенью моей ладони») – «Газелла о мёртвом ребёнке»,

3 часть – *«La muerte me está mirando desde las torres de Córdoba»* («Смерть в глаза мои глядит с отдалённых башен Кордовы») – «Песня всадника».

Избранные строки Лорки можно классифицировать на:

1) отражающие чувства человека, как правило, телесные (1 часть «Мадригалов I» – «Видеть тебя нагой – это вспомнить землю», 2 часть «Мадригалов III» – «Ибо хочу уснуть я – но сном осенних яблок – и научиться плачу, который землю смое»); здесь стоит упомянуть о символике лоркиевских текстов: так, земля ассоциируется с материнством, зарождением жизни, а оголённость тела – с невинностью или эротической чувственностью,

2) отражающие природу как подсознательно родственное человеку явление (2 часть «Мадригалов I» – «В дождь не верят и спят так сладко», 1 часть «Мадригалов III» – «Нагая ночь поёт везде над тенью мартовских мостов», 1 часть «Мадригалов IV» – «Я томлюсь меж зеркал: день мне облик удвоил, ночь меня повторяет в небе каждой звездой»); оперируя лоркиевской симво-

ликой, укажем, что образы сна и ночи характеризуют у поэта образ мечты (однако эта мечта, как правило, сводится к желанию Смерти),

3) отражающие саму Смерть как вневременное понятие (2 часть «Мадригалов II» – «А Смерть всё выходит и входит, выходит и входит... А Смерть всё уходит – и всё не уйдёт из таверны», 3 часть «Мадригалов IV» – «Смерть в глаза мои глядит с отдалённых башен Кордовы»).

Смоделируем сквозную смысловую драматургию сверхцикла Крама следующим образом:

- «Мадригалы I» обращены к образам детства, природы, мыслям о жизни, впервые слово «мёртвых», непосредственно связанное со Смертью, произносится в последней части цикла;
- в «Мадригалах II» производится процесс наблюдения за Смертью главного героя сверхцикла, за разными её проявлениями и в последней части цикла констатируется факт её неизбежности;
- в «Мадригалах III» главный герой определяется с желанием Смерти;
- «Мадригалы IV» представляют собой логичную развязку – каждая часть этого цикла предельно трагична, Смерть настигает главного героя в заключительной части.

Причём, в каждой части используются строки Лорки, в которых так или иначе присутствует образ Смерти, представленный у поэта луной, водой, металлом, кровью, листьями, травами, всадником, лошадью, цыганами, дождём, собакой, белым и чёрным цветом.

Раскрытию центрального образа Смерти способствует не только применение лоркиевских фраз, включающих слова-символы, но и необычное звучание музыкальных инструментов, в целом создающее состояние ирреальности, глубоко-драматического настроения. Именно музыкальные средства в сочетании вокального и инструментального начал наиболее полно выражают состояние неизбежности смерти. Композитор в «Мадригалах» стремился создать новые методы выражения данного образа: укажем, что образ Смерти является центральным практически во всем наследии композитора – в «Четырёх ноктюрнах» (1964) для скрипки и фортепиано, в инструментальном ритуале «Эхо времени и реки» (1967), в «Песнях, гудениях и рефренах смерти» (1968) для баритона, электрической гитары, контрабаса, амплифицированного фортепиано и двух ударников, в цикле «Ночь четырёх лун» (1969) для альты, альтовой флейты, банджо, виолончели (усиленной микрофоном) и ударника, в «Древних голосах детей» (1970) для меццо-сопрано, мальчика-сопрано, гобоя, мандолины, арфы, амплифицированного фортепиано и ударных (3 исполнителя), в струнном квартете «Чёрные ангелы» (1970). Большинство из перечисленных опусов, как и рассматриваемый сверхцикл «Мадригалы», воплощают Смерть как данность, рисуют образы человека, вставшего перед лицом Смерти и не имеющего возможности сопротивляться ей. Именно поэтому эти произведения отличаются трагическим колоритом.

Особенным средством объединения частей в единый сверхцикл является наличие лейтсредств как на уровне одного цикла, так и на уровне всего сверхцикла, таких как:

- лейтмотив (лейтмотив смертельного дождя в «Мадригалах I»);

- лейтфонема (фонема «ах» в «Мадригалах II», в «Мадригалах III» и в «Мадригалах IV», связанная со состоянием страха перед Смертью, состоянием ужаса, фонема «мм» во 2 части «Мадригалов II» и в 3 части «Мадригалов III», фонема из Международной фонетической системы тай-о-ток – в «Мадригалах I» и «Мадригалах II», воплощающая в первом случае интонации плача, во втором – агрессию, то есть не являющаяся символом одного образа, а изменяющая свое выражение в зависимости от контекста использования);
- лейтинтервал (третон d – gis в «Мадригалах II», малая нона, третон и септима в «Мадригалах IV», третон – как главный интервал всего сверхцикла, так или иначе присутствующий во всех частях);
- шёпот солистки и инструменталистов во всех циклах сверхцикла, придающий некую зловещую ирреальность;
- в каждом из циклов существуют части как в определённом композиторе метре, так и с отсутствием указаний на метрическое структурирование формы; при этом отметим во многих случаях условность метроритмической фиксации музыкального текста;
- инструментальная группа, чётко реагируя на все событийные моменты текста, выполняет во всех частях сверхцикла звукоизобразительную функцию.

Известный композитор и музыковед Д. Смирнов так высказывается о творчестве Крама: «Музыка его отражает его незаурядную личность: она необычайно богата и одухотворена, многопланова и наполнена яркими идеями, неожиданными поворотами, многозначительными символами, намёками, цитатами, и всё это сделано с великолепным мастерством, чувством меры и тончайшим вкусом» [7, с. 36]. Действительно, слушая музыку Крама, погружаешься в совершенно неожиданный образный мир, полный фантастики, оригинальных драматургических коллизий, особых тембральных красот. Пожалуй, наследие Крама как ни одного другого композитора-современника отличается своей мистической притягательностью. На создание данного эффекта направлен ряд композиторских новаций – от перечисленных выше находок в области нетрадиционного использования инструментов до специфических динамических и артикуляционных приёмов, обеспечивающих тот неповторимый и индивидуальный звуковой мир, который непосредственно связан с именем американского автора.

### Список литературы

1. *Аблова А.А.* Мир композитора Джорджа Крама // Музыкант в культуре: концепции и деятельность: Сборник статей. СПб.: РИИИ, 2004. С. 133–139.
2. *Адаменко В.С.* О мифологическом в творчестве Крама // Миф. Музыка. Обряд: Сборник статей / Ред.-сост. М. Катунян. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. С. 53–62.
3. *Гончарова Н.А.* Музыкальное «мифотворчество» Дж. Крама и структурализм К. Леви-Стросса // Российская культура глазами молодых учёных. Сборник трудов молодых учёных. Вып. 13. СПб.: Культ-Информ-Пресс, 2003. С. 51–63.

4. *Горбунова Ю.В.* «Макрокосмос IV» Джорджа Крама: к определению концепции // PIANO DUO: Альманах. Вып. 10 / Под научной ред. С.В. Синцовой. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им. А. Глазунова, 2012. С. 49–61.
5. *Горбунова Ю.В.* «Макрокосмос» Джорджа Крама как сверхцикл. Дипломная работа. Научный руководитель В.О. Петров. Астрахань: Астраханская государственная консерватория (академия), 2012. 112 с.
6. *Малов О.Ю.* Произведения для фортепианного ансамбля Джорджа Крама // Фортепианный ансамбль: композиции, исполнительство, педагогика: Тезисы докладов Международной научной конференции / Ред.-сост. И.М. Тайманов. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2001. С. 37–38.
7. *Петров В.О.* «В песчинке мир найти сумеи...» (интервью с Д.Н. Смирновым, комментарии и примечания В. Петрова) // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 36.
8. *Петров В.О.* «Ночь четырёх лун» Джорджа Крама: семантика образа луны // Христианские образы в искусстве: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных / Сост. и отв. ред. И.С. Стогний. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. Вып. 181. С. 294–302.
9. *Петров В.О.* «Чёрные ангелы» Джорджа Крама: о концепции цикла // MUSICUS: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2009. № 6 (19). С. 38–41.
10. *Петров В.О.* Инструментальная композиция со словом в творчестве Джорджа Крама // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: Сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвящённой 40-летию Астраханской государственной консерватории / Гл. ред. Л.В. Савина. Ред.-сост. В.О. Петров. Астрахань: ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 47–58.
11. *Редепеннинг Д.* Композиторское творчество под знаком постмодерна на примере Джорджа Крама, Вольфганга Рима и Хенрика Гурецкого // Искусство XX века: уходящая эпоха?: Сборник статей. Том II. Нижний Новгород, 1997. С. 202–219.
12. *Сигида С.Ю.* Инструментальный театр Джорджа Крама // Сигида С.Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – начала XX века: Становление национальной идентичности. М.: Издательский дом «Композитор», 2012. С. 436–446.
13. *Сигида С.Ю.* Постмодернизм. Джордж Крам // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2007. С. 373–383.
14. *Cerchiara M.* George Crumb's *Vox Balaenae* (1971) for Three Masked Players: Poetic Aspects and Constructive Logic // *De musica: Nuove Pagine*. 2005. No. 2 (11). S. 41–49.
15. *Grella-Mozejko P.* George Crumb. MADRIGALS: Composer in a Magic Theatre // *The Alberta New Music & Arts Review*. 1999–2001. Vol. III/IV. No. 4/5. P. 60–71.
16. *Kenneth T.N.* A Stylistic Analysis of George Crumb's *Vox Balaenae*: Ph.D. diss. Indiana University, 1977. 201 p.
17. *Mac Lean S.* George Crumb, American Composer and Visionary // *George Crumb: Profile of a Composer* / Ed. Don Gillespie. New York: C.F. Peters Corporation, 1986. P. 7–32.