

К вопросу о расширенных фортепианных техниках в творчестве Генри Кауэлла и Джорджа Крама

С.С. Осколков

Тема, которой посвящена данная статья, – использование расширенных фортепианных техник – будет рассмотрена в эстетически-онтологической плоскости. Задача, стоящая перед нами – показать разницу между экспериментом и художественной необходимостью в расширении спектра приёмов игры на инструменте, а также охарактеризовать и обосновать специфическую значимость обоих феноменов.

Ключевые слова: фортепиано, расширенное фортепиано, тембр, звучание, слышание, эксперимент, изобретение, Генри Кауэлл, Джордж Крам

On the Question of Extended Piano Techniques in the Works of Henry Cowell and George Cram

Sergej S. Oskolkov

The topic of this article, the use of extended piano techniques, will be considered in an aesthetic and ontological plane. The task before us is to show the difference between experiment and artistic necessity in expanding the range of techniques of playing an instrument, as well as to characterize and substantiate the specific significance of both phenomena. *Keywords:* piano, extended piano, timbre, sound, hearing, experiment, invention, Henry Cowell, George Cram.

Keywords: piano, extended piano, timbre, sound, hearing, experiment, invention, Henry Cowell, George Cram

Эти новации – игра по струнам, применение различных предметов в качестве сурдин, удары по корпусу, деке, раме, – часто шокируют или, по меньшей мере, вызывают недоумение аудитории <...> Но пришедшее с началом XX века в

композиторскую практику экспериментирование со звуком, не могло не распространиться и на фортепиано <...> Как везде и во всем, результат экспериментов зависит от степени таланта его автора [5, с.103-104].

Музыковед, профессор Санкт-Петербургской консерватории Л.Е. Гаккель начинает свой курс лекций по истории фортепианного исполнительства словами о том, что музыкальное произведение в том виде, в котором его создал композитор – это *не более чем* ворох бумаги. В самом деле, своё подлинное существование музыка обретает в восприятии и представлении слушателя, находящегося под воздействием звуковых волн, исходящих от инструмента, на котором музыкант исполняет произведение. Не вдаваясь в подробности психологических и метафизических аспектов бытия музыки и вынеся за скобки личность слушателя, остановимся на важном для нас триумвирате «композитор-инструмент-исполнитель».

Начиная с эпохи романтизма, и по сей день, композитор практически всегда пишет для определённого, конкретного инструмента, учитывая все нюансы его художественных и технических особенностей. Функция исполнителя в том, чтобы реализовать замысел автора силами своего мастерства владения инструментом.

Но нередко случается, что спектр художественных и технических возможностей инструмента расширяется. Данное расширение может происходить в двух направлениях, вернее, «с двух сторон». Во-первых, со стороны исполнителя, в случае если тот в совершенствовании своего мастерства выходит в бывшие ранее трансцендентными области виртуозности. Этот процесс происходит непрерывно, но, пожалуй, в фортепианной (как и в скрипичной) музыке наибольшую, «революционную» активность имел в эпоху виртуозов первой половины XIX века. Во-вторых, со стороны композитора, находящегоо бывшие до него неизвестными и/или неиспользуемыми

способы звукоизвлечения. Так в 1624 году Клаудио Монтеверди впервые применил приём *pizzicato* на струнных смычковых инструментах.

Композиторские поиски в сфере расширения как инструментария, так и возможностей существующих инструментов с начала XX века идут особенно активно. Среди причин этого мы хотели бы отметить с одной стороны быстро развивающийся научно-технический прогресс, дающий недоступные ранее материальные ресурсы, с другой – беспрецедентную гуманитарную и культурную катастрофу, требующую от композитора принципиально нового художественного осмысления реальности.

В сфере расширения фортепианной техники один из самых ярких примеров явил собой Генри Кауэлл (1897-1965). Вот, что пишет о нём петербургский музыковед Ольга Манулкина: «Кауэлловское фортепиано открыло “ящик Пандоры”: “подготовленное фортепиано” Кейджа, амплифицированное фортепиано Джорджа Крама, *Хорошо настроенное фортепиано* (то есть в чистом строе) Ла Монта Янга – все это только американские последствия нового подхода к “королю инструментов”» [4, с.176].

В самом деле, фантазия и изобретательность композитора поражают. В пьесах *Эолова арфа* (*The Aeolian Harp*, 1923) и *Банши* (*Banshee*, 1925) он не просто открыл ныне уже давно привычную и широко развитую сферу игры на фортепиано с помощью прямого контакта музыканта со струнами, но открыл её практически во всём многообразии (за исключением препарации и использования дополнительных предметов): это разновидности *pizzicato*: подушечкой пальца, ногтем, плектром, флажолеты, глиссандо на струнах, а также приём, заключающийся в одновременном беззвучном нажатии клавиш и глиссандо на струнах, известный под тем же названием, что и упомянутая пьеса, в которой он впервые был использован – «эолова арфа».

Но и в «ординарной»¹ трактовке фортепиано Кауэлл не просто стал новатором, но открыл приём, получивший в XX-XXI вв. широчайшее, повсеместное применение, приём, без которого уже невозможно представить новую фортепианную музыку. Это – хроматическое созвучие, исполняемое ладонью или локтем, известное под названием «кластер». Впервые композитор использовал кластеры в произведении *Приключения в гармонии* (*Adventures in Harmony*, 1913). Известно, что Бела Барток спросил у Кауэлла разрешения на применение кластеров в своих произведениях.

Помимо изобретательности, Генри Кауэлл отличался плодовитостью: список его сочинений насчитывает почти тысячу. Однако именно в открытых им новых приёмах игры на фортепиано – основное значение творчества американского композитора, основная роль, которую он сыграл в новой музыке. Вот, как это комментирует Манулкина: «Проблема состояла в том, что идеи Кауэлла создавал успешнее, чем воплощал их. Но зато их хватило на несколько будущих поколений композиторов» [4, с.168].

Одним из этих композиторов стал Джордж Крам (1929-2022), создавший в 1960-е годы и сохранивший до конца жизни и творчества свой особый, узнаваемый и неповторимый стиль. Большая часть произведений Крама, количество которых относительно невелико – около пятидесяти, написаны для фортепиано или с участием фортепиано. Не пойдя по пути другого классика новой музыки – Джона Кейджа, Джордж Крам почти полностью избегает препарации инструмента и в своей расширенной, усиленной трактовке фортепиано наследует традиции Кауэлла.²

Изобретательность Крама в сфере расширенных техник фортепиано (как и других инструментов) также ве-

¹ Conventional piano (англ.) – обычное фортепиано. Термин Дж. Крама. См.: [5, с.104].

² Extended piano, amplified piano (англ.) – расширенное фортепиано, усиленное фортепиано. Термины Дж. Крама. См.: [5, с.107-108].

лика, но концептуальная направленность этой изобретательности лежит в совершенно другом русле. Для пояснения вспомним высказывание К. Штокхаузена при разговоре с Джоном Кейджем: «Две вещи я требую от композитора: чтобы тот изобретал и чтобы поражал меня» [3, с.185]. Так вот, музыка Джорджа Крама имеет цель не *поразить* слушателя, а *погрузить* в особое состояние, близкое к медитации. По меткому выражению молодого астраханского музыковеда Юлии Горбуновой, «его музыка – особый философский мир» [2]. Именно направленность на создание этой *новой метафизической реальности* заставляет композитора искать и находить нужные приёмы, палитра которых чрезвычайно широка. В материальном смысле упомянутая *новая метафизическая реальность* есть особое звучание, созданию которого предшествует и создание которого предопределяет особое *слышание* Джорджа Крама.

Вспоминается анекдот, связанный с петербургским композитором Олегом Каравайчуком, когда последний потребовал предоставить ему двухкилограммовый кусок говяжьей вырезки во время записи музыки к фильму. Дело осложнялось контекстом эпохи – было «голодное» начало 1990-х. По задумке композитора, вырезку нужно было бросать на деревянную доску для создания звука удара определённого тембра. Специфический талант Каравайчука позволил ему решить художественную задачу, мысленно «сконструировав» необходимое звучание и симпровизировав для него новый ударный инструмент.

По подобному пути идёт в своём творчестве Джордж Крам. Изобретение нового приёма звукоизвлечения или использование уже известного, имеющегося в музыкальном арсенале благодаря изобретениям предшественников (в том числе и Генри Кауэлла), является следствием особого *предслышания*, звукового образа, мысленно создаваемого композитором. Возникновение последнего, в свою очередь, является следствием поставленной художественной концептуальной задачи.

Постановка этой задачи исходит из глубины личности автора.

Приведём слова самого Крама об индивидуальном *слышании* и индивидуальном *звучании*: «Возможно, многие из проблем современной музыки мы увидим под другим углом, если вспомним античное представление о музыке как об отражении характера. Хотя технические вопросы интересны для композиторов, я полагаю, что настоящая духовная и магическая сила музыки исходит из более глубоких уровней нашей души. Я уверен, что каждый композитор в детстве приобретает “врождённое звучание”, которое остаётся у него в ушах на всю жизнь. То, что я родился и вырос в речной долине Аппалачей, настроило моё ухо на специфическое звучание, полное эха; я считаю, что это звучание было “встроено” в моё слышание и стало основным для моей музыки. Могу представить, что морское побережье или бескрайние равнины произведут совершенно другие “унаследованные” звучания» [6]³.

Этому же феномену пятью годами ранее Иосиф Бродский посвящает стихотворение:

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
вьющийся между ними, как мокрый волос,
если вьётся вообще. Облокотясь на локоть,
раковина ушная в них различит не рокот,
но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник,
кипящий на керосинке, максимум – крики чаек.
В этих плоских краях то и хранит от фальши
сердце, что скрыться негде и видно дальше.
Это только для звука пространство всегда помеха:
глаз не посетует на недостаток эха⁴

³ Перевод с англ. наш – С.О.

⁴ Из цикла «Часть речи» (1975) [1, с.205].

Возвращаясь к расширенным техникам звукоизвлечения Джорджа Крама, подытожим, что эти техники в творчестве композитора всегда являются средством на пути к созданию художественного образа и никогда не являются целью сами по себе.

На наш взгляд, каждый художник для сохранения экзистенциальной глубины и искренности своего творчества обязан помнить и постоянно «сверяться» с известной формулой Льва Толстого: «Если можешь не писать – не пиши». Применительно к теме данной статьи мы позволим себе конкретизировать её как «Если можешь не использовать расширенные техники – не используй».

Вместо заключения

Вот, что пишет о расширенных техниках петербургский композитор Александр Радвилович: «Расширение трактовки инструментов и функций музыканта-исполнителя – требующая констатации данность современного музыкального процесса. Носит ли она характер эволюционного прогресса или деструкции? Ответ на этот вопрос зависит от того, насколько эти порой экстремальные исполнительские экзерсисы способствуют созданию нового художественного образа, не являются ли они самоцелью для эпатажа аудитории. Музыкальная литература <...> дает нам и те, и другие примеры» [5, с.165-166].

С этой мыслью невозможно не согласиться, но мы хотели бы отметить, что положительное значение у упомянутых «экстремальных экзерсисов» всё же присутствует. Даже если некий подобный эксперимент не содержит в себе никакого смысла, кроме собственно эксперимента, он расширяет поле средств, доступных будущим поколениям художников, которые смогут применить новое средство для создания глубокого и оригинального художественного образа.

Любая область гуманитарной сферы человеческой деятельности, как и вся эта сфера в целом, представляет

собой живой и единый организм. Современные философы постструктуралисты трактуют культуру не просто как совокупность текстов, но как их слияние – один большой текст. Иными словами, преемственность имеет определяющее значение в художественном творчестве и, в частности, в композиции. Джордж Крам, говоря о композиторах, повлиявших на его стиль, называет Дебюсси, Бартока и Мессиана. Безусловно, к ним нужно добавить и Генри Кауэлла.

Литература

1. Бродский И. Письма римскому другу. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008.
2. Горбунова Ю.В. О стиле Джорджа Крама// Израиль-21 век: музыкальный журнал. 2012. №31 (январь). URL: <https://web.archive.org/web/20130603105349/http://www.21israel-music.com/Crumb.htm> (02.05.2024)
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976.
4. Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010.
5. Радвилович А.Ю. Инструментарий новой музыки. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011.
6. Crumb G. Music: Does it have a future? // The Kenyon Review, New Series, Vol. 2, No. 3 (Summer, 1980), pp. 115-122. URL: <http://www.jstor.org/stable/4335131> (02.05.2024)