14. *Берг М*. Литературократия. Проблема присвоения и переосмысления власти в литературе. — М.: Новое литературное обозрение, 2000.
15. *Курицын В*. Отечественный постмодернизм — наследие соцреализма и русского авангарда // STUDIA RUSSICA HELSIGIENSIA ET TARTUENIA V. Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. — Хельсинки, 1996.
16. *Соколов Б*. Моя книга о Владимире Сорокине. — М.: АИРО, 2005.
17. *Сорокин В*. Голубое сало. — М.: Ad Marginem, 1999.
18. *Курицын В*. Русский литературный постмодернизм. — М.: ОГИ, 2000.
19. *Сорокин В*. Сердца четырех. — М.: АСТ, 2008.
20. *Сорокин В*. Сергей Андреевич / В. Сорокин. Первый субботник. — М.: Ad Marginem, 2001.
21. *Липовецкий М*. Сорокин-троп: карнализация // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 2 (120).
22. *Калинин И*. Владимир Сорокин: Ритуал уничтожения истории // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 120.
23. *Иткин В*. «Теллурия»: гвоздь в голове Владимира Сорокина // НГС Афиша [Электронный ресурс].— Режим доступа: http://relax.ngs.ru/news/more/1465248
24. *Уэльбек М*. Возможность острова. — СПб.: Азбука-классика, 2009.
25. *Ерофеев В*. Поминки по советской литературе. Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. — М., 1996.

[...явление]...

УДК 78.01
ББК 85.31

В.О. ПЕТРОВ

СЕМАНТИКА ОБРАЗА СМЕРТИ В СВЕРХЦИКЛЕ «МАДРИГАЛЫ» ДЖОРДЖА КРАМА

(К 85-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА)

Рассматривается один из уникальных сверхциклов постмодернистской эпохи — «Мадригалы» американского композитора Джорджа Крама. Акцентируется семантическое значение в произведении образа Смерти. Устанавливаются параллели между трактовкой этого образа самим композитором и автором текста произведения — поэтом Ф. Гарсиа Лоркой. Делается вывод о том, что Крам, взяв за основу отдельные фразы испанского поэта и драматурга, создал собственную сквозную смысловую драматургию, углубив трагедийность образа Смерти.
Ключевые слова: Крам Джордж, Лорка Ф. Гарсиа, постмодернизм, музыка XX века, новации, образ Смерти.

Музыкальное наследие американского композитора Джорджа Крама не слишком велико: не многим более сорока музыкальных опусов. Однако новации в этих сочинениях настолько значимы, что имя композитора можно поставить в ряд самых ярких авангардистов постмодернистской эпохи (см. [1, 2, 3]). Значительный вклад Крама заметен в области оформления партитур, которые в большинстве случаев представляют собой графики-символы[1], а также в области нетрадиционного использования инструментов (Крам — один из создателей так называемого амплифицированного фортепиано, позволяющего играть на всех его участках, в том числе на корпусе и струнах). Последний факт говорит о расширении тембровой составляющей акустического «звучания» музыкальных инструментов, что, несомненно, ведет и к большему многообразию образно-эмоциональной палитры сочинений.

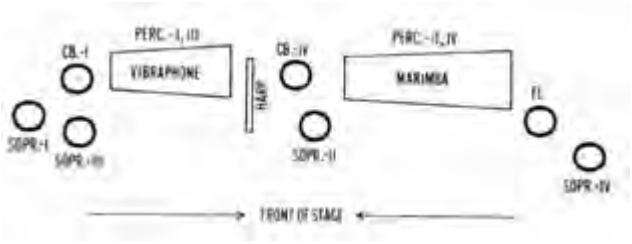
Особое место среди опусов композитора занимают произведения под общим названием «Мадригалы», созданные им с 1965 по 1969 год. Несмотря на разность исполнительских составов[2], по ряду специфических при-

[1] Например, отдельные пьесы «Макрокосмоса I» и «Макрокосмоса II», «Звезда-дитя», «Эхо времени и реки».

[2] «Мадригалы I» написаны для сопрано, вибрафона 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.

знаков эти произведения представляют собой *сверхцикл*[3]. В числе подобных признаков — обращение исключительно к поэзии Ф. Гарсиа Лорки; общее эмоциональное содержание; наличие в каждом из циклов трех пьес[4]; постепенное, от цикла к циклу, движение к кульминации в «Мадригалах IV». В них не только находит логическую развязку общий сюжет крамовского произведения, но и применяются все использованные до этого музыкальные инструменты и способы игры на них.

«Мадригалы» Крама, с одной стороны, соответствуют типичной трактовке жанра, известного еще с XIV века (наиболее яркие образцы представлены в наследии А. Вилларта, Я. Аркадельта, О. Лассо и Дж. Палестрины). По своей структуре они представляют собой законченные, небольшие по продолжительности (три-пять минут) песни вокально-инструментального склада. С другой стороны, XX столетие внесло коррективы в трактовку используемого композитором жанра. «Мадригалы» Крама, хотя и составляют законченный по структуре цикл, наполнены предельным драматизмом, трагедийностью; это песни отнюдь не пасторального или лирико-любовного плана, что, как правило, составляло основу содержания мадригалов в прошлом. Кроме того, в отличие от мадригалов эпохи Возрождения, написанных в большинстве своем в строфической форме, в «Мадригалах» Крама отрицается рифма. Последнее обстоятельство дало композитору возможность применения свободных, абсолютно индивидуальных музыкальных форм в каждой из частей циклов. Тенденции XX столетия проявляются здесь не только в возросшей роли импровизационности, но и в использовании приемов постсерийной организации ткани — коллажной техники, пуантилизма, алеаторики, причем как на музыкальном, так и на текстовом уровнях. В более же широком смысле в «Мадригалах» Крама можно проследить влияние эстетических позиций дадаизма, сюрреализма, приема потока сознания, характерного для литературных экспериментов Дж. Джойса, У. Фолкнера. Стоит отметить и необычность ансамблевого сопоставления партий, а также роль каждого из участников сценического воплощения опуса в структурировании отдельных частей. Особо значимой для композитора становится специфическая расстановка инструментов в пространстве сцены, наиболее способствующая, с его точки зрения, правильному восприятию «Мадригалов»:



Согласно этой схеме, в центре пространства сцены должны находиться ударные инструменты (вибрафон 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, колокольчики, литавры, глокеншпиль, 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-Можейка (Piotr Grella-Mozejko) отмечает, что здесь «инструменты — носители квазивербальных сообщений — избирались композитором с особой тщательностью, с учетом их полезности для создания определенных образов» [4, с. 69].

В названии практически каждой из частей заложен весь текст, использованный Крамом (название части равно ее текстовому наполнению). В некоторых случаях он расширяет текстовую структуру частей. Композитор ограничивается одной-двумя строчками из разных источников Лорки — поэта, ставшего жертвой собственных же убеждений. По замечанию С. Мак Лиан, такой подход обоснован желанием Крама «сформировать и выразить свою личную точку зрения на поэзию драматурга» [5, с. 23], и можно добавить — создать на основе этих фрагментов новую вокально-инструментальную поэму. Комбинируя строчки различных произведений Лорки, интеллектуально и художественно вдохновленный ими композитор поднимает вечные вопросы смысла человеческой жизни и окружающих ее стихий — *воды*, *воздуха*, *огня*, *земли*[5] — и всевластия *Смерти*, чей образ так или иначе запечатлен в каждой части всех циклов. В поэзии Лорки Крам, как и многие другие деятели искусства XX столетия, находит особое философское осмысление Смерти, поскольку «образ смерти у Лорки довольно-таки постоянен. Но смерть для него неразделима с любовью, это понятия возвышающие. Смерть и реальна и призрачна одновременно» [6, с. 5]. Лорка как поэт-мученик своего времени, своих мыслей и своих взглядов видит смерть во всем — 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[6].

[3] Под сверхциклом автор данной статьи понимает такой цикл, отдельные части которого в своей структуре имеют разделение на ряд пьес. Получается, что каждая часть сверхцикла сама по себе является циклом.

[4] Их общее количество равно мистическому для композитора числу 12.

[5] В отдельных частях циклов говорится об этих стихиях, в разных контекстах упоминаются данные слова.

[6] Поэтическая канва сверхцикла представляет собой следующее:

«Мадригалы I» (1965):

1 часть — «Verte desnuda es recordar la tierra» («Видеть тебя нагой — это вспомнить землю») — «Касыда о простертой 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 мертвых — листья бурьяна») — «Газелла об умершем ребенке»;

«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 все выходит и

Избранные Крамом строки Лорки можно классифицировать так:

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 смоет»); здесь стоит упомянуть о символике лоркиевских текстов: так, земля ассоциируется с материнством, зарождением жизни, а оголенность тела — с невиновностью 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 поет везде над тенью мартовских мостов», 1 часть «Мадригалов IV» — «Я томлюсь меж зеркал: день мне облик удвоил, ночь меня повторяет в небе каждой звездою»); оперируя лоркиевской символикой, стоит указать, что образы сна и ночи характеризуют у поэта образ мечты (однако эта мечта, как правило, сводится к желанию Смерти),

3) отражающие саму *Смерть* как вневременно́е понятие (2 часть «Мадригалов II» — «А смерть все выходит и входит, выходит и входит… А смерть все уходит — и все не уйдет из таверны», 3 часть «Мадригалов IV» — «Смерть в глаза мои глядит с отдаленных башен Кордовы»).

Можно смоделировать *сквозную смысловую драматургию* сверхцикла Крама следующим образом: «Мадригалы I» обращены к образам детства, природы, мыслям о жизни, впервые слово «*мертвых*», непосредственно связанное со Смертью, произносится в последней части цикла; в «Мадригалах II» производится процесс наблюдения за Смертью главного героя сверхцикла, за разными ее проявлениями и в последней части цикла констатируется факт ее 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 цикла.

Смерть в сверхцикле «Мадригалы» тотальна. Уже в «Мадригалах I» лирическая составляющая драмы, представленная в 1 части (Vivace, molto ritmico), в которой композитор использует отрывок — *Видеть тебя нагой — это вспомнить землю*[7] — *из* «Касыды о простертой женщине», преодолевается более глобальными мыслями о Смерти. Так, в 3 части (Lento, oscuro), где использован отрывок — *Крылья мертвых — листья бурьяна* — из «Газеллы об умершем ребенке», ее образ перечеркивает все то лирико-драматическое начало, которое характеризовало музыку ранее[8]. При сопоставлении литературных источников, а именно к этому действию отсылает сам Крам, довольствуясь лишь цитированием в своих «Мадригалах» отдельных фрагментов лоркиевских текстов[9], заметна следующая тенденция: в касыде Лорка впервые употребляет слова, связанные с образом Смерти, в последней строчке, в то время как газелла с самого начала акцентирует этот образ. Некое подобие возникает и в сочинении Крама: особая мрачность, трагедийность характерна для 3 части, в то время как 1 и отчасти 2 части «Мадригалов I» носят более «смягченный» характер, выражая, скорее, как уже было отмечено, лирико-драматическое начало. Состояние трагедийности в 3 части «Мадригалов I» диктуется использованием самых низких регистров контрабаса

входит, выходит и входит… А смерть все уходит — и все не уйдет из таверны») — «Малагенья»,

3 часть — «Caballito negro. ¿D¿nde llevas tu jinete muerto? Caballito fr¡o. ¡Qué perfume de flor de cuchillo!» («Вороной храпящий, где сойдет твой всадник, непробудно 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 поет 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 смоет») — «Газелла о темной 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, лед 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 звездою») — «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 мертвом ребенке»,

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

[7] Для более глубокого проникновения в образный строй музыки здесь и далее автор данной статьи приводит полный текст стихотворений Ф. Гарсиа Лорки, фрагменты из которых взяты композитором для частей сверхцикла «Мадригалы».

Касыда о простертой женщине

Ровную землю, где ни следа подковы. / Землю без зелени, голую суть земную, / замкнутую для времени: грань алмаза. / Видеть тебя нагою — постигнуть жажду / ливня, который плачет о хрупкой плоти, / и ощутить, как море дрожит и молит, / чтобы звезда скатилась в его морщины. / Кровь запоет по спальням, и станет эхом, / и тишину расколет клинком зарницы — / но не тебе дознаться, в каких потемках / спрячется сердце жабы и сон фиалки. / Бедра твои — как корни в борьбе упругой, / губы твои — как зори без горизонтов. / Скрытые в теплых розах твоей постели, / мертвые рты кричат, дожидаясь часа (пер. А. Гелескулы).

[8] *Газелла об умершем ребенке*

Каждую ночь в моей Гранаде, / каждую ночь умирает ребенок. / Каждую ночь вода садится / поговорить о погребенных. / Есть два ветра — мглистый и ясный. / Крылья мертвых — листья бурьяна. / Есть два ветра — фазаны на башнях / и закат — как детская рана. / Ни пушинки голубя в небе — / только хмель над каменной нишей. / Ни крупинки неба на камне / над водой, тебя схоронившей. / Пала с гор водяная глыба. / Затосковали цветы и кони. / И ты застыл, ледяной архангел, / под синей тенью моей ладони (пер. А. Гелескулы).

[9] Несмотря на то, что избранные Крамом фрагменты поэтических произведений Лорки, следуя друг за другом в вокально-инструментальном пространстве, образуют единое целое и необходимый словесный контекст, для полного осмысления «Мадригалов» композитора, конечно же, необходимо детальное проникновение в стихотворные тексты и их сопоставление. Более того, некоторые инструментальные коллективы перед исполнением каждой из частей сверхцикла намеренно прибегают к чтению полных текстов Лорки, что, думается, вполне логично.

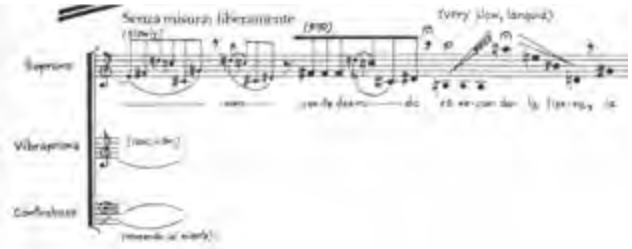
(тремоло и глиссандо), интонациями плача, плачевного завывания, характеризующими партию сопрано, шептанием всех участников ансамбля, ассоциирующимся с голосами мертвых. Подобный прием — использование все более и более трагедийных текстов от части к части в «Мадригалах I» — будет использован Крамом во всех циклах сверхцикла.

Помимо фрагментов стихотворений Лорки во всех частях «Мадригалов I» велика роль *фонем*. С одной стороны, они выполняют наряду со звукоизобразительной дополнительную выразительную функцию, придавая общему настроению музыки некую зловещность; с другой стороны, вносят комментирующий события смысл. Последнее качество диктуется использованием избранных фонем Международной фонетической системы (*ти-о-тик*, *тай-о-ток*, *ти-ку* и т. д.):

tai-ɑ-tik	= ty-oh-teek	tɑ:-ɑ	= tah-oh
tai-ɑ-tok	= ty-oh-tohk	tɔi-u:	= toy-oo
ti:-ku:	= tee-koo	tai-ɑ-ti:-kɑ:-tɑ:-t:	= ty-oh-tee-kah-tah-ee
ti:-kɑ:	= tee-kah	tuŋ	= tuhng
tai-u:	= ty-oo	tiŋ	= ting
tʃuŋ-ɑ-tɑ:-tɑ:	= tloong-oh-tah-tah	tuŋ	= toong
tɔi	= toy	tiŋ-ti:-kɑ:-tik	= ting-tee-kah-teek
tai	= ty	ʃ	= sh (wind sound, unvoiced)
tɔi-ɑ:	= toy-ah	ʃɔi	= shoy
tɔi-i:	= toy-ee		

Они исполняются сопрано и придают музыкальному звучанию то состояние плача (фонема *тай-о-ток*), то состояние вырвавшегося наружу ужаса (фонема *тах-ох*). Следовательно, фонемы усугубляют трагедийность «Мадригалов I» и, несмотря на, казалось бы, их фразеологическую бессмысленность, еще более выявляют безысходность, заложенную в текстах. Особенно ярко это ощущается в тех эпизодах цикла, где фонемы непосредственным образом сочетаются с собственно текстовыми структурами. Дробя таким образом слова и фразы на ряд бессвязных компонентов, композитор создает сложный голосовой микст текста и фонем. Однако в предисловии к партитуре отмечено, что при необходимости воссоздания зловещих образов к выкрикиванию и шептанию фонем могут присоединяться и инструменталисты, как, например, в конце 2 части «Мадригалов I». Всё это, по всей вероятности, продиктовано композиторской задачей как можно более детально выразить главный образ произведения.

При общей установке композитора на то, что все участники ансамбля должны исполнять свои партии параллельно (в партитуре «Мадригалов I» отсутствуют большие сольные эпизоды инструменталистов), необходимо отметить более свободно трактованную в этом плане вокальную партию. Особой мрачностью отмечены редкие исполняемые солисткой-сопрано то неистово, то нежно экспрессионистские сольные эпизоды. Зачастую написанные в свободном ритме senza misura, с преобладанием диссонансов, они придают циклу дополнительную контрастность:



Несмотря на одновременность исполнения произведения всеми участниками ансамбля, каждый музыкант ведет свою мелодию-горизонталь, отличную по способам звукоизвлечения, а иногда и по характеру от того, что играют другие. В результате, возникает диссонантная музыкальная атмосфера, в которой преобладают тритоны и септимы. Этой особой диссонантности способствуют и оригинальные способы игры на инструментах, предполагаемые композитором: например, в 3-й части вибрафонист должен играть на струнах контрабаса молоточком, в то время как вокалистке необходимо изображать звучание ветра, глиссандируя по четвертьтонам. Всё это в целом создает атональное звуковое пространство.

Во 2-й части «Мадригалов I» (Cristallino), в которой использован фрагмент — *В дождь не верят и спят так сладко* — из «Касыды о ветвях», присутствует *мотив смертельного дождя*; он начинает звучать в партиях вибрафона и контрабаса, затем к этим инструментам присоединяется сопрано, а их сочетание создает полиметроритмию. Например, уже в самом начале устанавливается необычное соотношение между вибрафоном, у которого в одном такте четыре доли, и контрабасом, у которого в том же такте пять долей. Более того, инструменты играют в разных темпах (контрабас: восьмая = 100, вибрафон: восьмая = 80). Ускорение темпа после предыдущего раздела 2-й части, противопоставление четкой, производимой в одном метре игры на контрабасе без смычка, дающей определенный фон (движение ровными шестнадцатыми нотами, возможно, предполагает ассоциацию с равномерными каплями дождя) и ритмически неординарной игры на вибрафоне формируют ее все же статичную сущность. Также для изображения льющегося дождя вибрафонисту необходимо скоблить ногтями по инструменту: этот прием в сочетании с произнесением фонемы *tktkt*, исполняемой сопрано и выражающей завывания ветра, создает акустический аналог звукам природных стихий[10]. При своем втором проведении в самом конце 2-й части мотив смертельного дождя более динамичен; он исполняется в более быстром темпе (восьмая = 120); в партию контрабаса, помимо заявленного ранее фона шестнадцатыми, проникают остинатные формулы из партии вибрафона. Выписанные более мелкими длительностями и проходящие в разных регистрах, они придают звучанию особую зловещность.

[10] *Касыда о ветвях*

В Тамарите — сады и своры, / и собаки свинцовой масти / ждут, когда опустеют ветви, / ждут, когда их сорвет ненастье. / Есть там яблоня в Тамарите, / грозди слез ее ветви клонят. / Соловей там гасит рыданья, / а фазан их пепел хоронит. / Не печалятся только ветви — / одного они с нами склада: / в дождь не верят и спят так сладко, / словно каждая стала садом. / На коленях качая воду, / ждали осени две долины. / Шло ненастье слоновьим шагом, / частокол топча тополиный. / В Тамарите печальны дети, / и всю ночь они до восхода / ждут, когда облетят мои ветви, / ждут, когда их сорвет непогода (пер. А. Гелескулы).

Партия же сопрано здесь свободна от звуковысотности.

Итак, Крам в «Мадригалах I» выстраивает цельную драматургическую структуру. Образ Смерти здесь уже тотален. Он представлен в разных ракурсах и имеет внутри первого цикла свою эволюцию: от менее зловещего в 1-й части («Видеть тебя нагой — это вспомнить землю») до более зловещего в заключительной 3-й части («Крылья мертвых — листья бурьяна»). Даже текстовая часть включает в себя слово, связанное со Смертью («Крылья мертвых...»), только в последней части цикла.

«Мадригалы II» не просто близки по характеру первому циклу. Уже самое начало 1-й части нового цикла словно продолжает идейную и музыкальную линию последней части «Мадригалов I». Оно построено на соотношении плача и плачевного завывания в партии сопрано (используется фонема «*ах*») с решенными композитором в пуантилистической манере партиями флейты и колокольчика. Другими словами, тот эмоциональный уровень, который был достигнут в заключительной части первого цикла, стал здесь отправной точкой для нового витка развития центрального образа. «Мадригалы II» еще более трагичны, образ Смерти еще более зловещ. Если апеллировать к идейной составляющей всего сверхцикла Крама, то «Мадригалы II» — это *наблюдение* главного героя произведения за проявлениями Смерти; здесь пока отсутствует желание героя уйти в ирреальный мир. Стоит указать, тем не менее, на тот факт, что Крам использует здесь более сложные с философской точки зрения поэтические источники Лорки.

Для 1-й части «Мадригалов II» (Esultante, giocoso) Крам взял строки — *Глотай же, как микстуру, / мелодию цыгана!* — из «Баллады об игровой площадке»[11], представляющей собой диалог поэта с детьми, который в зашифрованном виде целиком посвящен образу Смерти. Большую роль в музыкальной части «Мадригалов II» играет ритмически изощренное распевание фонемы «*ах*»; с одной стороны, она ассоциируется с мелодией того самого цыгана, о которой идет речь в тексте, с другой стороны — усиливает трагическое настроение, превращаясь в носительницу плача. Исполнением фонемы начинается и заканчивается вокальная партия у сопрано в 1-й части «Мадригалов II». Но не только. Эта же фонема «вплетается» и в исполнение самого текста, пронизывая его «насквозь». Флейта со своими сложно извивающимися мелодическими линиями словно вторит партии сопрано, в то время как партия ударных имеет, думается, не только свою собственную линию, но и художественную задачу — создать особый, «холодный фон», ассоциирующийся со своеобразным колокольным набатом. Не случайно звучание колокольчиков открывает и закрывает эту часть, как бы указывая на ирреальность происходящего.

2-я часть «Мадригалов II» (Lentamente, con alcuna licenza; eerie, spectral) — самая объемная во II цикле — по сравнению с предыдущим разделом драматургически более насыщена. Этому способствует то, что помимо колокольчиков, продолжающих воссоздавать некую ирреальность, здесь появляются литавры, динамически насыщенное звучание которых открывает часть. Роль этого инструмента здесь — не просто укрупнить образ Смерти, но возможно, исходя из поэтического текста, воссоздать акустически с помощью чередования *crescendo* и *diminuendo,* а также резких неожиданных ударов и ритмического ostinato то ее приближение, то удаление, то внезапное появление и неистовство.

Во 2-й части использованы заключительные строки — *А смерть/ все выходит и входит, / выходит и входит... /А смерть/ все уходит — / и все не уйдет из таверны* — из небольшого стихотворения Лорки «Малагенья»[12], пронизанного тотальностью образа Смерти, от которой, судя по тексту, никуда не деться. Весь ужас о неизбежности Смерти передан и вокальной партией, которая здесь — в отличие от 1-й части цикла — трактована исключительно как пропевание, декламирование текста (в том числе — шепотом), а холодящие кровь распевные фонемы «*а*», характеризующие 1-ю часть, не исполняются. Особо в вокальной партии нисходящим глиссандо акцентируются слова: «...*и все не уйдет из таверны*», после которых солистка пропевает фонему «*ммм*».

В основу 3-й части (Vivacissimo possibile) положен фрагмент стихотворения «Песня всадника»[13] — *Вороной*

---

[11] *Баллада об игровой площадке*

В лучах вечернего солнца / дети хохочут рьяно. / Игриво и прозрачно / звенит струя фонтана! / ДЕТИ: Что за дивный праздник / слышен в сердце вольном? / Я: Утону в тумане / звоном колокольным. / ДЕТИ: А этот скверик разве / не веселей тумана? / Игриво и прозрачно / звенит струя фонтана! / До нас в руках донес ты / что в этот вечер вешний? / Я: Пурпурней крови розу / и ландыш белоснежный. / ДЕТИ: Пусть их омоет влагой / твой баритон цыгана! / Игриво и прозрачно / звенит струя фонтана! / Твой рот что ощущает, / когда терзает жажда? / Я: Скелета хладный привкус властительницы ада. / ДЕТИ: Глотай же, как микстуру, / мелодию цыгана! / Игриво и прозрачно / звенит струя фонтана. / Зачем же ты стремишься / в ту даль, что брызжет синью? / Я: Волшебника ищу я, / хочу найти княгиню. / ДЕТИ: А как, хотим узнать мы, / на путь поэта стал ты? / Я: А так: фонтана струи / дарили мне рулады. / ДЕТИ: Так что же, не прельщает / ни море и ни суша? / Я: Я в сердце шелковистом / луч солнца обнаружу / и колокол разбитый / и лилий аромат, / и пчел. И в даль уйду я, / за розовый закат, / за горных цепей выси / и за морей валы, / туда, к высоким звездам, / что тихи и светлы. / И пропрошу я Бога: / «Сеньор Иисус Христос! / Верни мне душу мальчика — / того, кто в мифы врос, / кто носит шляпу с перьями / кто деревянной саблей / размахивает смело, / зла не боясь ни капли!» / ДЕТИ: Как жаль, что ты уходишь / из сквера так нежданно! / Игриво и прозрачно / звенит струя фонтана! / Израненные ветром / деревья все мертвы / и тихо слезы катятся / из желтых глаз листвы (пер. А. Яни).

[12] *Малагенья*

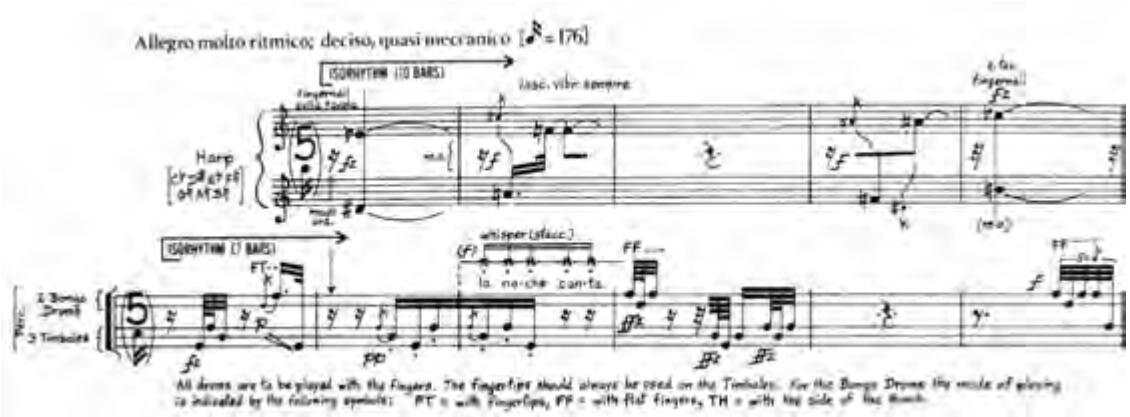
Смерть вошла / и ушла / из таверны. / Черные кони / и темные души / в ущельях гитар / бродят. / Запахли солью / и женской кровью / соцветия зыби / нервной. / А смерть / все выходит и входит, / выходит и входит... / А смерть / все уходит — / и все не уйдет из таверны (пер. А. Гелескулы).

[13] *Песня всадника*

Под луною черной / запевают шпоры / на дороге горной... / (Вороной храпящий, / где сойдет твой всадник, непробудно спящий?) / ...Словно плач заводят. / Молодой разбойник / уронил поводья. / (Вороной мой ладный, / о как горько пахнет лепесток булатный!) / Под луною черной / заплывает кровью / профиль гор точеный. / (Вороной храпящий, / где сойдет твой всадник, непробудно спящий?) / На тропе отвесной / ночь вонзила звезды / в черный круп небесный. / (Вороной мой ладный, / о как горько пахнет лепесток булатный!) / Под луною черной / смертный

храпящий, / где сойдет твой всадник, непробудно спящий? <…> Вороной мой ладный, / о как горько пахнет лепесток булатный! Здесь композитор применяет большее количество вокальных «изысков» — для вокальной партии, диапазон которой равен двум октавам, характерны глиссандо по полутонам, четвертьтонам в совокупности с четкой декламацией текста. Вокалистка имеет возможность показать разноплановость оттенков исполнения и тесситурные возможности своего голоса. Также здесь используется весь комплекс ударных инструментов, за исключением литавр, становящихся носителем образа Смерти только в средней части данного цикла.

Цикл «Мадригалы III» для сопрано, арфы и ударника еще более сложен для исполнения. В связи с этим Крам в предисловии к партитуре дает детальные пояснения. Например, он указывает, что обозначения темпа и метронома приблизительны и могут варьироваться в зависимости от акустики того или иного сценического пространства, где будет исполняться опус; все звуки, которые необходимо шептать, должны быть предельно слышны в зале и т. д. Особую атмосферу «Мадригалов III» создают разнообразные и изысканные ритмические паттерны, но — главное — различного рода *глиссандо* у всех исполнителей. Применяемые композитором здесь чаще, чем в предыдущих циклах, они придают общему строю музыки еще большую зловещность.



«Мадригалы III» и «Мадригалы I» сближает наличие шепота не только в партии сопрано, но и в партиях инструменталистов (как во втором проведении мотива смертельного дождя в I цикле), что также усугубляет общий трагедийный колорит. Правда, в «Мадригалах III» инструменталисты шепчут не фонемы, как в «Мадригалах I», а текст Лорки, и именно с этого шепота ударника и арфистки на фоне их собственной игры начинается 1-я часть «Мадригалов III» — *Нагая ночь…* (см. рис. выше).

Если абстрагироваться от полных версий стихотворений Лорки и сопоставить только те фрагменты, которые использует композитор в «Мадригалах III», можно с уверенностью сказать, что Крам идет здесь по пути смысловой динамизации главного образа. 1-я часть — *Нагая ночь поет везде над тенью мартовских мостов* — образы природы; 2-я часть — *Ибо хочу уснуть я — но сном осенних яблок — и научиться плачу, который землю смоет* — желание уснуть (сон у Лорки — символ Смерти) на лоне природы; 3-я часть — *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* — колыбельная, призывающая ко сну (к Смерти). Другими словами, здесь герой крамовского произведения окончательно *определяется с желанием* не быть в мире живых страстей и людей, что приведет к трагической развязке в последнем цикле сверхцикла.

Итак, для 1-й части «Мадригалов IV» (Allegro molto ritmico; deciso, quasi meccanico) Крам берет строки — *Нагая ночь поет везде / Над тенью мартовских мостов* — из стихотворения «Серенада»[14]. Партия сопрано по-прежнему разнообразна по способам и приемам звукоизвлечения; в ее основе, как и ранее, — не только текстовые структуры, но и фонемы. Конкретно здесь использована фонема «*ах*», выражающая состояние страха перед Смертью. Она всегда распевается ритмически изысканно, остро, предельно динамично.

Во 2-й части (Adagio, with great calm), обладающей в целом характером субъективной лирики, композитор использует фрагмент — *Ибо хочу уснуть я — но сном осенних яблок — / и научиться плачу, который землю смоет* из «Газеллы о темной смерти»[15]. Сопрано пропе-

крик протяжный, / рог костра крученый… / (Вороной храпящий, / где сойдет твой всадник, непробудно спящий?) (пер. А. Гелескулы).

[14] *Серенада*

По берегам реки, гляди, / Ночь окунулась в гладь воды, / А у Лолиты на груди / Цветы завяли от любви. / Цветы завяли от любви. / Лолита плавала в воде / Соленой, с сотней лепестков. / Цветы завяли от любви. / Ночь из аниса, серебра, / Что крыши озарит, как бог. / В ручьях сребрятся зеркала. / Анис изящных белых ног. / Цветы завяли от любви (пер. А. Лукомской).

[15] *Газелла о темной смерти*

Хочу уснуть я сном осенних яблок / и ускользнуть от сутолоки кладбищ. / Хочу уснуть я сном того ребенка, / что все мечтал забросить сердце в море. / Не говори, что кровь жива и в мертвых, / что просят пить истлевшие их губы. / Не повторяй, как больно быть травою, / какой змеиный рот у новолунья. / Пускай усну нежданно, / усну на миг, на

вает этот текст в медленном темпе сразу в начале части практически сольно (исключая остинато низкого звука у арфы), что дает возможность полностью осмыслить его. Подобный прием в предыдущих циклах не использовался — фразы из стихотворений Лорки словно выкристаллизовывались в общем сложном музыкальном контексте, а в ряде случаев даже обрывались фонемами. Общий колорит 2-й части создается не только медленным темпом, но и динамикой, не выходящей за пределы *p* — *pppp*, а также редким совместным звучанием всех участников ансамбля и отсутствием фонем, которые семантически всегда в «Мадригалах» связаны с негативным началом.

В 3-й части (Slowly, tenderly; with a rocking movement) — использованы поэтические фрагменты — *Баю, милый, баю! / Песню начинаю / о коне высоком, / что воды не хочет* и *Усни, лепесточек! / Конь взял и заплакал. / Все избиты ноги, / лёд застыл на гриве* — из «Зловещей колыбельной»[16]. Однако текст вновь перемежается с распевом мрачных фонем (в данном случае фонемы «*ммм*» в резком ритмическом оформлении); да и сам текст в некоторых отрезках формы не поется, а шепчется, что привносит еще большую ирреальность образу Смерти, нежели, например, в предыдущей части «Мадригалов III». В вокальной партии 3-й части обостряется диссонантность: используются скачки на малые ноны, тритоны и тритоны через октаву; более разнообразна здесь и динамика, доходящая в криках заключительного эпизода до *ff*. Изобретательность Крама в поиске новых тембров приводит к тому, что для имитации плача композитор использует необычное глиссандо, которое ударник исполняет на арфе металлическими щетками. В этой же части есть также эпизод, в котором арфистка и ударник вместе играют на арфе разными предметами.

В целом же, драматургия «Мадригалов III» представляет собой некую трехчастную форму, в которой 2-я часть — лирический центр; крайние же части драматичны, более агрессивны, снабжены огромным количеством эффектных исполнительских приемов, элементами перформанса. При этом весь цикл пронизывает специфический только для него прием глиссандо, исполняемый как сопрано соло, так и всеми участниками ансамбля. Все содержание третьего цикла — важнейший этап к трагической развязке всего сверхцикла.

В исполнении «Мадригалов IV» принимают участие все инструменты, хотя бы раз использованные в предыдущих частях, что свидетельствует о синтезирующей функции данного цикла. Однако синтез проявляется не только в этом: «Мадригалы IV» аккумулируют в себе весь набор использованных ранее способов и приемов игры на инструментах, разные типы вокального интонирования, ритмическое разнообразие; сюда же включены и распевающиеся фонемы, и использование голоса инструменталистов. «Мадригалы IV» — финал разыгрываемой трагедии. По образному содержанию это самый яркий цикл, полный образных противоречий, динамически насыщенных и медитативных эпизодов.

В 1-й части (Moderato, tranquillo), отличающейся в целом спокойной, неагрессивной зловещностью, Крам использует фрагмент — *Я томлюсь меж зеркал: / день мне облик удвоил, / ночь меня повторяет / в небе каждой звездою* — из «Песни высохшего апельсина»[17]. Исходя из лоркиевской символики, важно отметить, что исчезновение тени человека влечет его физическую Смерть (любой объект в процессе жизни имеет свою тень), а фраза — *я томлюсь меж зеркал* — означает томление главного героя между двумя мирами — реальным и ирреальным, в данном случае отождествляющимся с потерей жизни. Это состояние томления передано композитором посредством чередования разнотемповых и разнодинамических эпизодов, образующих, в конечном итоге, единое целое. Собственно часть начинается именно с череды таких эпизодов: Moderato, tranquillo — Animato — Tempo primo, tranquillo — Poco lento. Особое внимание привлекает эпизод, в котором вокалистка декламирует текст, переходя на шепот. Этот исполнительский прием словно отсылает слушателя к предыдущим циклам сверхцикла, где шепот ассоциировался с образом Смерти. Заканчивается часть набатными призывами, исполняемыми на колоколах.

2-я часть «Мадригалов IV» (Very free, hesitantly, with a sense of mystery), написанная на фрагмент *И ты застыл, ледяной архангел, / под синей тенью моей ладони*

время, на столетья, / но чтобы знали все, что я не умер, / что золотые ясли — эти губы, / что я товарищ западного ветра, / что я большая тень моей слезинки. / Вы на заре лицо мое закройте, / чтоб муравьи мне глаз не застилали. / Сырой водой смочите мне подошвы, / чтоб соскользнуло жало скорпиона. / Ибо хочу уснуть я — но сном осенних яблок — / и научиться плачу, который землю смоет. / Ибо хочу остаться я в том ребенке смутном, / который вырвать сердце хотел в открытом море (пер. А. Гелескулы).

[16] *Зловещая колыбельная*

ТЕЩА: Баю, милый, баю! / Песню начинаю / о коне высоком, / что воды не хочет. / Черной, черной, черной / меж ветвей склоненных / та вода казалась. / Кто нам скажет, мальчик, / что в воде той было?.. / ЖЕНА (тихо): Усни, мой цветочек! / Конь воды не хочет. / ТЕЩА: Усни, лепесточек! / Конь взял и заплакал. / Все избиты ноги, / лёд застыл на гриве, / а в глазах сверкает / серебро кинжала. / На коне высоком / беглецы спасались, / кровь свою мешая / с быстрою волною. / ЖЕНА: Усни, мой цветочек! / Конь воды не хочет. / ТЕЩА: Усни, лепесточек! / Конь взял и заплакал. / ЖЕНА: К берегу сырому / он не потянулся / вспененною мордой; / жалобно заржал он, / поглядев на горы — / суровые горы. / Ах, мой конь высокий, / ты воды не хочешь!.. / Скорбь горы под снегом, / кровь зари на небе... / ТЕЩА: Не входи, помедли, / заслони окошко / сонной этой ветвью, / сном, упавшим в ветви. / ЖЕНА: Мальчик засыпает. / ТЕЩА: Мальчик затихает... / Баю, милый, баю, / песню начинаю... / ЖЕНА: О коне высоком, / что воды не хочет. / ТЕЩА: Не входи, не надо! / За долиной серой, / за горою скорбной / ждет тебя подруга. / ЖЕНА (смотрит на ребенка): Мальчик засыпает. / ТЕЩА: Мальчик отдыхает. / ЖЕНА (совсем тихо): Усни, мой цветочек! / Конь воды не хочет. / ТЕЩА (встает, совсем тихо): Усни, лепесточек! / Конь взял и заплакал. (Уносит ребенка) (пер. Ф. Кельина).

[17] *Песня высохшего апельсина*

Отруби поскорей / тень мою, дровосек, / чтоб своей наготы / мне не видеть вовек! / Я томлюсь меж зеркал: / день мне облик удвоил, / ночь меня повторяет / в небе каждой звездою. / О, не видеть себя! / И тогда мне приснится: / муравьи и пушинки — / мои листья и птицы. / Отруби поскорей / тень мою, дровосек, / чтоб своей наготы / мне не видеть вовек! (пер. В. Парнаха).

из «Газеллы о мертвом ребенке»[18], контрастна предыдущей. Ее партитура оформлена алеаторически: не имеет метрической сетки, что отрицает ритмическую стабильность. Примечательно, что практически всю часть играют инструменталисты. Текст же появляется в партии сопрано лишь в самом конце части и произносится один раз в достаточно свободной манере с преобладанием глиссандо как интонационного приема и шепота как декламационного способа произнесения текста.

Самая мощная по эмоциональному уровню часть цикла — его финал (Strong, relentless, implacable), в котором Крам использует фрагмент — *Смерть в глаза мои глядит / С отдаленных башен Кордовы* — из «Песни всадника»[19]. Текст пропевается и проговаривается сопрано драматично; вновь используются всевозможные приемы звукоизвлечения, интонирования, скачки на широкие диссонантные интервалы, а динамика исполнения, в отдельных эпизодах достигающая уровня динамики *fff*, создает ощущение ужаса. Здесь образ Смерти представлен как данность, с которой сталкивается желавший ее человек. Примечательно, что поэтическая фраза, спетая один раз вокалисткой, затем несколько раз проговаривается флейтистом внутрь инструмента, что еще больше усугубляет трагедийно-зловещий строй музыки.

Сверхцикл «Мадригалы» — один из лучших образцов вокально-инструментальной музыки середины 60-х годов XX века — безусловно, оказал влияние на последующее развитие данной сферы музыкального искусства. И дело здесь не в том, что Крам сознательно прибегает к разного рода экспериментам, выразившимся в новых соотношениях вокального и инструментального начал, новых способах пения и игры на инструментах. Не менее, а быть может, более важен глубинный уровень — тот философский смысл, который автор вложил в содержание и музыкальную концепцию сверхцикла. Образ Смерти композитор трактует в «Мадригалах» как художественный феномен не с точки зрения ее пессимистического отрицания, а как приятия ее данности: все вокруг человека становится символом Смерти, поскольку сама жизнь есть движение к ее неизбежности.

Список литературы

1. *Петров В.О.* «Ночь четырех лун» Джорджа Крама: семантика образа луны // Христианские образы в искусстве: сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 181. — М., 2011.
2. *Он же.* «Черные ангелы» Джорджа Крама: о концепции цикла // MUSICUS. — 2009. — № 6 (19).
3. *Он же.* Инструментальная композиция со словом в творчестве Джорджа Крама // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сб. ст. по материалам Международной научной конференции, посвященной 40-летию Астраханской государственной консерватории. — Астрахань: ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009.
4. *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.
5. *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.
6. *Прямичкина Л.В.* Лирика Лорки. — Челябинск: ЧГАКИ, 2008.

[18] *Газелла о мертвом ребенке*

Каждую ночь в моей Гранаде, / каждую ночь умирает ребенок. / Каждую ночь вода садится / поговорить о погребенных. / Есть два ветра — мглистый и ясный. / Крылья мертвых — листья бурьяна. / Есть два ветра — фазаны на башнях / и закат — как детская рана. / Ни пушинки голубя в небе — / только хмель над каменной нишей. / Ни крупинки неба на камне / над водой, тебя схоронившей. / Пала с гор водяная глыба. / Затосковали цветы и кони. / И ты застыл, ледяной архангел, / под синей тенью моей ладони (пер. А. Гелескулы).

[19] *Песня всадника*

Кордова / Далекая и одинокая / Конь мой черный, месяц полный, / В сумке седельной маслины. / Хоть и знаю все пути, / Не видать мне больше Кордовы. / По равнине мчится с ветром / Конь мой черный, месяц ясный. / Смерть в глаза мои глядит. / С отдаленных башен Кордовы. / Ой, ты дальняя дорога! / Ой, ты конь отважный мой! / Ой, ты смерть, что ждет меня, / Прежде чем достигнем Кордовы! (пер. В. Савина).