



УДК 786

«СТРУННОЕ ФОРТЕПИАНО» ГЕНРИ КОУЭЛЛА В КОНТЕКСТЕ ЗВУКОВЫХ ОТКРЫТИЙ XX ВЕКА: ТЕОРИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА

С.Г. БЕЛЫХ

Институт Современного Искусства, 121309, Москва,
Российская Федерация

Детская музыкальная школа имени Н.А. Алексеева,
Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена фортепианной музыке и новациям в области звука выдающегося американского композитора XX века Генри Коуэлла. На материале отдельных произведений рассматривается проблема расширенной трактовки инструмента, которая предполагает вторжение во внутреннее пространство, трансформируя функционал, в результате чего фортепиано становится не только клавишным, но и струнным инструментом. Автор уделяет особое внимание изучению технических трудностей, с которыми сталкивается исполнитель, и предлагает некоторые способы их решения. Выводом данной работы становится новое понимание роли Г. Коуэлла в формировании феномена расширенного фортепиано, что связано не только с игрой на струнах, но и с масштабным исследованием звуков различной природы в зависимости от способов их извлечения. Разработав систему графических символов, композитор дополнил её инструкциями, помогающими определить точное местоположение музыканта за инструментом и осуществить качественное выполнение художественно-технических задач. Помимо практического применения новых исполнительских приёмов игры Г. Коуэлл внёс значительный теоретический и практический вклад в новую историю фортепиано. Открытый им широчайший спектр приёмов сделал этот традиционный инструмент максимально гибким в отношении творческих новаций, которые получили своё развитие в произведениях ряда авторов, в том числе известного американского композитора второй половины XX века Джорджа Крама, продолжившего и модернизировавшего многие коуэлловские приёмы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: расширенное фортепиано, струнное фортепиано, новые методы игры, Генри Коуэлл, Джорж Крам, музыка XX века.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

HENRY COWELL'S "STRING PIANO" IN THE CONTEXT OF THE SOUND DISCOVERIES OF THE 20TH CENTURY: THEORY AND PERFORMANCE PRACTICE

S.G. BELYKH

Institute of Contemporary Art, 121309, Moscow, Russian
Federation Children's Music School named after N.A. Alekseev,
Moscow, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the piano music of the American composer of the 20th century H. Cowell. The problem of the extended interpretation of the instrument, which involves the invasion of internal space, transforming the functionality, is considered on the material of piano works. The piano becomes not only a keyboard, but also a string instrument. The author pays special attention to the consideration of technical difficulties faced by the performer and offers certain ways to solve them. The conclusion of the study is a new understanding of Cowell's role in the formation of the phenomenon of the extended piano, which is associated not only with playing the strings, but also with an extensive study of sounds of various natures depending on the methods of their extraction. Having developed a special system of graphic symbols, the composer supplemented it with instructions. This made it possible to determine the exact location of the performer at the piano so that this or that effect was unambiguous in terms of interpretation. In addition to the practical application of the expansion of performance techniques for playing the instrument, Cowell made a significant theoretical and practical contribution to the new history of the piano. The widest range of techniques opened up to the composer makes this traditional instrument flexible in relation to composer innovations, which were developed in the works of the American composer of the second half of the 20th century George Crumb.

KEYWORDS: extended piano, string piano, new playing methods, Henry Cowell, George Crumb, music of the 20th century.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Поиск специфических приёмов и усовершенствование техники игры на музыкальных инструментах, обозначивших новые горизонты тембровых и виртуозных возможностей, происходили на протяжении всей истории музыки. Широчайший спектр художественных и технических открытий в области фортепианного искусства в XX столетии неустанно пополнялся различными идеями. В своём обращении к экспериментам творчестве, композиторы XX – начала XXI веков активно изучали богатые возможности обертонов инструмента, применяя беззвучно нажатые клавиши, игру на струнах и множество иных необычных приёмов. Несмотря на то, что к теоретическому осмыслению их художественных результатов сегодня обращается ряд отечественных учёных, в числе которых следует назвать авторов диссертаций о расширенных инструментальных техниках А.Радвиловича [1], Н.Хруста [2], в этой обширной теме всё же остается ряд лакун. Данное обстоятельство определяет актуальность и научную новизну предлагаемой статьи.

Целью работы становится не только практическое применение игры на струнах фортепиано американским композитором и музыковедом Г.Коуэллом, но и его теоретизация, так как именно дополняющие друг друга теория и практика американского композитора заложили мощный фундамент для последующего развития этих идей в конце XX – начале XXI вв. Предмет исследования – возможности игры на струнах фортепиано, открытые Г.Коуэллом (1897–1965) в начале прошлого столетия. Методологическую базу статьи составляет комплексный анализ, сочетающий в себе элементы дескриптивного метода описания новых техник игры на струнах фортепиано с их систематизацией.

В XX веке с помощью нахождения нового характера звучаний на одном и том же инструменте появлялась возможность создания неповторимого тембрового разнообразия. Расширение исполнительских возможностей фортепиано представляют интересную и весьма актуальную исследовательскую задачу. Её отправной точкой и исходным пунктом может служить творчество Г.Коуэлла. Сравнительно недавно зарубежные учёные начали серьёзное изучение музыкального наследия и мно-

гогранной личности этого талантливого мастера. Первая из существующих в англоязычном музыкознании фундаментальных монографий, посвящённых Г.Коуэллу, принадлежит Майклу Хиксу [3], в которой автор сосредотачивается на ранних этапах творческой биографии композитора. В историко-теоретическом контексте заявленной проблематики важную роль играет опыт отечественной музыкальной американистики, включающий в себя труды Г.Шнеерсона [4], В.Конен [5], А.Ивашкина [6], М.Переверзевой [7], А.Кром [8], О.Манулкиной [9], А.Тимошенко [10].

В диссертации последнего из упомянутых авторов «Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции: Г.Коуэлл, Дж.Кейдж, Л.Хэррисон» [10] большое внимание уделяется изменениям представлений о звуке и инструменте, его источнике, механическом воспроизводстве – то есть формировании нового инструментария (например, у Гарри Парча) и широкого спектра ранее неиспользованных приёмов, значительно модернизирующих традиционные инструменты. «Существенным моментом для понимания эстетики экспериментального пианизма становится представление о новом типе фортепиано как об инструменте, обладающем темброво-акустическими качествами других инструментов», – справедливо заключает в своём исследовании А.Тимошенко [10, с. 86]. По поводу раскрытия Г.Коуэллом богатого потенциала игры на струнах музыковед отмечает, что его «фортепианные эксперименты, имевшие характер тончайших сонористических эффектов, обнаруживают типологическое сходство с традицией музицирования на китайском щипковом хордофонецине» [там же, с. 87]. В отношении специфического подхода композитора к игре на струнах фортепиано автор использует термин самого Г.Коуэлла – *stringpiano*/кордепиано, ссылаясь на его ирландские корни: «Подобный тип звукоизвлечения уходит корнями в ирландский эпос и тождествен ирландской арфе» [там же].

Автор книги «Новые музыкальные ресурсы» и учитель Джона Кейджа и Лу Харрисона, Генри Коуэлл создал теорию и внедрил в музыкальную



практику экспериментальные техники игры на фортепиано. Применяя специфические способы звукоизвлечения, такие как кластеры (исполняемые в том числе с помощью ударов по клавишам – кулаком, локтем или предплечьем), игра на струнах инструмента, он включал в поле своих экспериментов и преобразование ряда параметров: различные гармонические и метроритмические новации (политональность, полиритмию, атональность). Его авторству принадлежит и терминологическое расширение теории созвучий: внедрение понятий “tone” “cluster” и «эластичная», «мобильная» музыка, демонстрирующая принцип алеаторической композиции [11].

Г. Коуэлл не был первым, кто обратился к внутреннему пространству фортепиано. Согласно данным исследователя и каталогизатора его творчества – У. Лихтенвангера, самое раннее произведение композитора с применением техники струнного фортепиано – это пьеса «Меч забвения» для фортепиано соло¹, созданная в период 1920–1922 гг. [19, с. 246]. Однако по сведениям биографа Г. Коуэлла, М. Хикса, игру на струнах фортепиано как минимум на четыре года раньше применил Перси Грейнджер²: в заключительной части своей сюиты «Вкратце» (“In a Nutshell”), датируемой 1916 годом, он предписывал пианисту играть на нескольких басовых струнах (см. об этом: [12, с. 26]). Вскоре после этого и Г. Коуэлл начал использовать технику струнного фортепиано (в дальнейшем определяемую им термином *stringpiano*/кордепиано).

Среди его репрезентативных работ первой половины 1920-х гг. в этом направлении стали уже указанный опус «Меч забвения», Пьеса для фортепиано и струнного квартета (1923 г.) и Композиция для фортепиано и струнных (струнного квартета или струнного оркестра) (1925 г.)³, сочетающие в себе игру на клавиатуре с игрой

на струнах. В этот же период, в 1923 году, Г. Коуэлл пишет пьесу «Эолова арфа» – первое сочинение композитора, созданное исключительно для «струнного фортепиано». Эффект резонирующих струн подразумевает, что в то время, как обозначенные композитором нажатые клавиши беззвучно удерживаются, звук создается с помощью струн⁴.

Немаловажно, что именно Г. Коуэлл, автор множества теоретических работ, ввёл термин «струнное фортепиано» для подобной исполнительской техники и осуществил её подробное описание, дав следующие пояснения: «Поскольку звуки и техника, необходимая для их воспроизведения, совершенно отличны от игры на клавиатуре, я без колебаний, маркирую струны фортепиано как отдельный специфический инструмент, который называю “струнным фортепиано” (кордепиано)» [12, с. 20]. А. Тимошенко, характеризуя в своей диссертации термин «кордепиано», ссылается, помимо Г. Коуэлла, на американского композитора и искусствоведа П. Гарланда, который, обобщая новации в области фортепиано, обозначает их общим понятием «американское фортепиано» (American piano), к которому относит, в том числе и кордепиано (Stringpiano) Г. Коуэлла [10, с. 5].

Экспериментируя с игрой на струнах, Г. Коуэлл открыл 165 различных приёмов, которые возможно создать в контексте «струнного фортепиано», когда от пианиста требуется «игра в первую очередь на струнах инструмента, осуществляемая рукой или предметами» [12, с. 36]. Охарактеризуем некоторые из них.

Так, композитор неоднократно обращался к резонансным эффектам. Они создаются посредством открытых струн, служащих ответом на атаку других клавиш. Игра на струнах щипком при помощи кончика пальца или ногтя образует различные тембры. Звук вариативен в зависимости от того места, где защипывается струна – в её середине или рядом с колками. Воздействие на струны также возможно посредством кончиков пальцев, ногтями, ладонями и посторонними предметами, такими как мягкие

¹ Henry Cowell. *The Sword of Oblivion (1920–1922 гг.) for String Piano*.

² Джордж Перси Олдридж Грейнджер (англ. George Percy Aldridge Grainger; 1882–1961) – американский композитор и пианист австралийского происхождения, представитель Франкфуртской композиторской группы.

³ В монографии М. Хикса это произведение датируется 1925 годом. В каталоге Лихтенвангера в качестве даты создания сочинения указывается 1924 год.

⁴ Отметим, что, работая над расширением пространства фортепиано, Г. Коуэлл применил новую технику одновременного сочетания игры на струнах и клавишах в своём более позднем сочинении «Зловещий резонанс» (1930 г.) [19].



и/или твёрдые барабанные палочки. В некоторых случаях демпферы поднимаются педалью, оставляя все струны свободными для вибрации. В иных вариантах избранные демпферы поднимаются беззвучным нажатием клавиш и, таким образом, вибрируют лишь взятые исполнителем звуки.

Отметим, что отправным пунктом всевозможных музыкальных идей в области поиска новых тембров и звучаний для Г. Коуэлла стало приобщение к различным культурным традициям, как европейским, так и восточным. С раннего возраста будущий композитор проявлял живой интерес к народной музыке, впитывая в себя её разнообразие. Например, город Сан-Франциско, куда он переехал вместе со своей семьёй, познакомил его с китайской и японской музыкой благодаря близости к Чайна-тауну. Среди людей, с которыми общался Г. Коуэлл в подростковом возрасте, были дети теософа Джона Вариана, а сам Варин-старший привил ему увлечение кельтским фольклором. Поэт и драматург Джон Варин, оказал на юношу значительное влияние. Ирландец по происхождению, он был универсально одарённой творческой личностью: живописцем, чьи работы были размышлениями на теософские и космологические темы; писателем – его литературные сочинения печатались в различных популярных и специализированных изданиях, таких как “Temple Artisan”, “Troubadour” и “Everyman” и других. Сыновья Вариана, Генри и Рассел, интересовались акустикой и электроникой и в переписке обменивались своими новыми музыкальными идеями во время обучения Г. Коуэлла в Нью-Йорке в 1916 году.

К середине 1910-х начинающий композитор уже активно работал над расширением возможностей фортепиано и искал пути звуковых воплощений своих воспоминаний об ирландском фольклоре. Одним из самых известных произведений этого периода является фортепианная пьеса «Приливы Манаунауна⁵» (“The Tides of Manaunaun”, 1917 г.). Она была написана для задуманного Дж. Варианом музыкально-театрального представления под названием «Здание Банбы», основанного на одноимённом цикле его же стихов. В данной пьесе ли-

рическая quasi-народная, стилизованная мелодия в правой руке сочетается с аккомпанементом левой руки, состоящим из кластеров, передающих мощь и величие божества.

В пьесе «Банши» (“The Banshee”, 1925 г.), также входящей в круг сочинений Г. Коуэлла, связанных с кельтской традицией, он уже разносторонне применил технику «струнного фортепиано» [13]⁶. Банши, или бэнши – это персонаж из ирландского фольклора и горной Шотландии, представляющий собой существо, предвещающее смерть. Распространённое в кельтской мифологии, его традиционно изображают в виде женщины-призрака или духа, издающего звуки, похожие на всхлипывания, рыдающие вопли и стоны. Пьеса исполняется на открытых струнах фортепиано и предполагает наличие двух музыкантов: в данном случае, один из них должен играть эту пьесу стоя, а другому необходимо, сидя за клавиатурой, удерживать правую педаль на протяжении всей композиции. Произведение следует исполнять на октаву ниже написанного, так как при условии звуковой реализации в заданном композитором диапазоне, может возникнуть ряд технических проблем.

В нотной рукописи Г. Коуэлла знак RH обозначает правую руку, LH – левую. Различные способы игры на струнах маркируются буквами над каждым из обозначенных в нотах звуков. В инструкциях перечислены методы звукоизвлечения, отмеченные буквами от А до L. Первые шесть методов следующие:

«А» – указывает на движение подушечкой пальца от самой нижней струны до следующего обозначенного звука;

«В» – провести вдоль исходной струны подушечкой пальца;

«С» – провести вверх и вниз от самой низкой ноты ля, до самой высокой ноты си бемоль в этой композиции и в обратном движении;

«G» – щипок струны пальцем;

⁶ Впоследствии Г. Коуэлл представил ещё одну версию «Банши», в которой пьеса стала одной из частей сюиты – триптиха ирландских пьес для струнного фортепиано и камерного оркестра. Когда композитор начал писать музыку для хореографических постановок в 1920-х годах, сотрудничая с Мартой Грэм и другими мастерами, он использовал пьесу «Банши» в качестве музыкального материала для номера Дорис Хамфри.

⁵ Манаунаун (Мананан) – божество в ирландской мифологии; владыка морей, повелевающий приливами.



Рисунок 1. Г. Коуэлл за исполнением «Банши», 1950 г., фотограф Дэвид Линтон. Источник: диск Henry Cowell Piano music USA, Smithsonian |Folkways Recordings 1998. <https://www.discogs.com/release/1031261-Henry-Cowell-Piano-Music>

«Е» – провести по трём струнам одновременно;
«F» – движение по струнам, аналогичное указанному в разделе «В», но осуществляемое тыльной стороной руки – ногтем вместо подушечки пальца.

Пьеса «Банши» требует применения трёх различных вариантов техники:

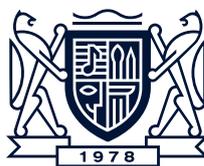
- продольное скольжение по струнам от фа до си бемоль;
- пиццикато на струнах от соль малой октавы, до ре первой октавы;
- глissандо между струнами от самых низких доступных нот (по крайней мере, от до большой октавы) до си бемоль первой октавы. Диапазон глissандо – от ля второй октавы до ре первой октавы. Диапазон пиццикато: от соль малой октавы до ре второй октавы.

Возникает и ряд проблем, связанных, с различиями в конструктивных особенностях фортепиано, о чём упоминалось выше в связи с необходимостью игры произведения на октаву ниже написанного. Так, в рассматриваемой пьесе скольжение от низкой ноты до нот, которые находятся на другой стороне от перегородки, не позволяет глissандо быть непрерывным до указанного верхнего значения, а продольное скольжение можно осуществлять только на струнах с обмоткой, так как на стальных

струнах недостаточно трения, чтобы произвести слышимый эффект. Первая проблема не критична: короткий перерыв между глissандо, практически не слышимый, не угрожает целостности музыкально-интонационного материала.

При внимательном рассмотрении фотографии, на которой Г. Коуэлл демонстрирует исполнение «Банши» (см. рисунок 1), мы видим, как композитор скользит безымянным пальцем по трём нижним струнам с двойной и одинарной обмоткой. Переход от струны с двойной обмоткой к струне с одинарной обмоткой присутствует на изображении, из чего можно сделать вывод, что перпендикулярные глissандо при исполнении на инструментах с конструкцией, не соответствующей исходной, должны быть транспонированы на октаву ниже существующей нотной записи.

Предположительно, в пьесе «Банши» автор ориентировался на кабинетную модель рояля *Steinway*. Тем не менее, большинство инструментов имеют стальные струны в диапазоне от фа малой октавы и выше, что представляет некоторые сложности при игре по обмотке струны. На большинстве фортепиано дополнительная транспозиция обеспечивает решение проблемы. Учитывая эту специфику, целесообразно говорить о том, что приёмы игры



на струнах в целом нестабильны и находятся в прямой зависимости от конструктивных особенностей рояля. В нотации пьесы зафиксирован также и ряд тех приёмов и обозначений, которые композитор теоретически описал в своей известнейшей работе «Новые музыкальные ресурсы» [11] и в двух неопубликованных текстах: «Природа мелодии» [14] и «Скользющие тона» [15]. Так, техника, о которой говорится в пункте «А», служит примером скольжения вверх по высоте от начальной ноты, мало чем отличающаяся, например, от приёма портаменто у струнных, а техника «В» демонстрирует процесс скольжения на уровне той же высоты для изменения тембра звука.

Другое наиболее известное произведение этого автора, созданное для «струнного фортепиано» – «Эолова арфа» [16]. Здесь для пианиста также существуют определённые проблемы, связанные с несовместимостью исходного нотного текста с различными моделями фортепиано. Для большинства инструментов партитура должна быть транспонирована, с тем, чтобы облегчить исполнение. Глиссандо на открытых струнах в «Эоловой арфе» простирается от *ми* до *си бемоля* первой октавы. Части рамы, которые создают препятствия для возможности непрерывного глиссандо на различных современных моделях фортепиано, можно сравнить с теми моделями Steinway, которые были распространены во времена Г. Коуэлла, и сделать вывод, что они наилучшим образом подходили под указанный диапазон глиссандо. Если верхняя нота безмолвно нажатого на клавиатуре аккорда находится справа или слева от стойки, то палец не сможет полностью скользить по струне. На более поздних – современных моделях Steinway – транспонирование всего произведения на большую терцию вниз будет оптимальным решением по отношению к конструктивным особенностям рояля, так как в этом случае все приёмы получатся должным образом.

«Зловещий резонанс» (“Sinister Resonance”, 1930 г.) – одно из фортепианных произведений Г. Коуэлла, наряду с «Эоловой арфой», «Банши» и «Волшебными колокольчиками» (“The Fairy Bells”), в котором композитор предлагает исполнителю пять различных видов фортепианной техники. Все они подробно описаны: «В начале пьесы “Зловещий резонанс” присутствуют опорные тоны на низких стру-

нах, от которых нужно пройти струну до рамы и обратно, что создают особое качество звука, которое в данном случае имеет ключевое значение. Флажолеты создаются путём очень лёгкого прикосновения к струнам в прикосновении к четверти струны, точно так же, как можно было бы произвести флажолет и на скрипке. Однако все эти приёмы производят особую тембро-колористику, которую невозможно получить каким-либо другим способом» [19, с. 9].

Партитура «Зловещего резонанса» включает в себя также и дополнительную страницу с инструкциями для исполнителя [19]. Для исполнения первого приёма музыканту предлагается максимально сильно нажать на самую нижнюю струну на фортепиано, а затем нажать соответствующую клавишу, в результате чего высота звука и его тембр будут отличаться от нотации. Это принципиально иной метод, не имеющий ничего общего с флажолетами, при создании которых достаточно лишь слегка коснуться струны, чтобы достичь желаемой высоты тона. Предполагается также учитывать, что при воспроизведении гармоник создаваемые высоты тона являются членами серии обертонов для соответствующей тональности. В процессе реализации первого приёма, согласно Г. Коуэлла, следует нажимать струну как можно сильнее, чтобы получить серию диатонических высот, в рамках тональности *фа минор*, а не просто обертонов самой низкой ноты *ля*. Эти диатонические тона возможны лишь при сильном нажатии на струну, и подобные звуки низкого регистра невоспроизводимы на большинстве других струнных или же клавишных инструментов.

Тем, кто знаком с игрой с помощью флажолетов, не следует прислушиваться к обертоновым интервалам, а необходимо опираться на вполне конкретные звуки, обозначенные композитором. Чтобы организовать нужную высоту звука при создании флажолетов, струну заглушают на определённой длине, отмеченной и маркированной заранее. В этом случае, при нажатии соответствующей клавиши, высота звука должна быть на октаву выше заданной (см. рисунок 2).

Во втором и четвёртом способах звукоизвлечения суть состоит в том, чтобы нажать рукой на струны за колками и перед рамой, приглушая звук частично или максимально. Эти приёмы не влияют на высоту звука, а лишь меняют его тембр. Третий

SINISTER RESONANCE

Henry Cowell

Slow, with rhythmic freedom

Рисунок 2. Г.Коуэлл «Зловещий резонанс».
Источник: партитура по изд. New York: Associated Music
Publishers, 1940

приём Г.Коуэлл описывает как неоднозначный, объясняя это тем, что в нём применяется аналогичный первому метод, за небольшим исключением, ибо в данном случае речь идёт о струне «фа» большой октавы, определённая в нотации. Струна «фа» «обрывается» прямо посередине первого обертона, а последующие получаются путём перемещения пальца вдоль той же струны по направлению к исполнителю для возникновения более высоких обертонов. Проблема в реализации этого приёма связана с его нестабильностью. Струна слишком тонкая, чтобы воспроизвести обертоны, которые возможно озвучить в первом приёме. Для осуществления авторской задачи, музыканту приходится идти на ряд хитростей. Существует видеозапись, на которой композитор играет свою пьесу [18]. На ней становится очевидным воспроизведение обертонов с использованием струны на октаву ниже заданной высоты тона. Г.Коуэлл понимает, что внутреннее устройство на фортепиано может

существенно различаться. С его точки зрения, «...всегда допустимо вносить в произведение такие коррективы, какие могут быть необходимы. Почти всегда возможно исполнение путём переноса определённых пассажей на другую октаву. Поддерживающие открытые квинты могут исполняться на октаву ниже написанного, если это оказывается нецелесообразным в указанном регистре» [19, с. 2].

Резюмируя приёмы игры на струнах, представим их типологию:

1. струнное пиццикато с передвижением по струне ногтем вперёд и назад (аналогично тремоло на мандолине);
2. создание струнных кластеров: движение по струнам пальцами и ладонью;
3. трение одной или нескольких струн ногтём (ногтями);
4. струнный резонанс при нажатии определённых клавиш.

Техника исполнения на струнах фортепиано



предполагает также возможность *зажима струны в определённых точках пальцами одной руки с одновременной игрой* на клавиатуре для получения соответствующего флажолета. Перечисленные приёмы можно также сочетать с приглушением струн с помощью специальных сурдин – устройств, подобных тем, которые используются с той же целью на скрипке. Применение педалей предполагает дополнительные возможности игры на струнном фортепиано. Для пьес, в которых исполнитель стоит рядом с инструментом, не обращаясь к клавиатуре, педали фортепиано (и даже, «молча», клавиши) тоже могут быть задействованы с помощью ассистента или предмета, позволяющего достичь нужной локации струны. Композитор предлагал техники, включающие в себя скольжение по одной или нескольким струнам пальцами или металлическим предметом для создания особых эффектов глissандо.

Радикальные инновационные методы расширения фортепианного пространства Г. Коуэлла, воплощённые им в «Зловещем резонансе», получили своё развитие в новаторских исканиях ряда композиторов XX века. Так, препарированный рояль Дж. Кейджа, где использовались всевозможные гайки и болты, размещённые между струнами, с тем чтобы создать ряд новых квази-ударных звуков, образующихся при нажатии клавиш, нередко обнаруживает сходство с коуэлловскими тембрами. Например, можно провести параллели между звучанием пьесы «Медитации» (“Tossed as it is Untroubled”. 1943 г.), посвящённой Мерку Каннингему, и «Зловещим резонансом».

Спустя несколько десятилетий после создания Г. Коуэллом практической концепции «струнного фортепиано», американский композитор конца XX – начала XXI века Джордж Крам также обратился к идее подобного расширения пространства фортепиано. Он не только использовал и модернизировал приёмы, уже разработанные Г. Коуэллом, но и предложил ряд дальнейших расширений тембро-красочной палитры инструмента, представил множество разновидностей приёмов игры на струнах в ряде своих сочинений, включая «Пять пьес для фортепиано» (1962 г.). Так, например, Дж. Крам применяет пиццикато, звукоизвлечение

на засурдиненных струнах, для точного исполнения которых музыканту необходимо пометить рабочую зону при помощи специальных «флажков», задействуя бумажные маркеры или скотч. Звукоизвлечение флажолетов также требовало точности и фиксированных обозначений того места на струне, которое необходимо прижать для получения нужного эффекта.

В четвертой тетради цикла «Макрокосмос» под названием «Небесная механика» должны звучать гармоника 2-го, 4-го и 5-го частичных тонов. Точки возникновения данного эффекта на струне композитор предлагал обозначить, прикрепив к струнам крошечные полоски ленты. Палец (или пальцы), касающиеся узлов, должны были отрываться от струны непосредственно после удара по отдельным гармоникам или их группам, чтобы они звучали более ярко. Первый исполнитель «Макрокосмоса», Дэвид Бердж, предложил следующий способ определения узла для искомого обертона. В среднем диапазоне они отмечаются таким образом: сначала пианист находит узловую точку, необходимую для воспроизведения той или иной гармоника, делает одну мелкую отметку на струнах следующей, более высокой ноты, тем самым избегая возможности стереть её во время игры. Узлы для пятых обертонов находятся достаточно близко к демпферам, чтобы можно было легко и точно оценить их положение, будучи осторожным, как всегда, чтобы не касаться самих демпферов во время игры (см. об этом: [20 р. 49]). В отношении резонансных эффектов, также впервые применённых Г. Коуэллом, Дж. Крам развивает их, используя демпферы. Игра на струнах с достижением определённых обертоновых эффектов – технически непростая задача. Для её решения Д. Бердж предложил метод быстрого и точного определения струн внутри фортепиано для осуществления качественных демпферных эффектов: нажав на педаль, чтобы приподнять демпферы, необходимо сделать метки – приложить кусочки клейкой ленты к верхним частям демпферов, которые соответствуют чёрным клавишам в средней части инструмента, соблюдая осторожность, чтобы не нажимать и не крутить демпферы каким-либо образом. При правильной практике, полагает музыкант, «ноты можно будет найти так же быстро внутри, как и снаружи» [20, р. 59].



Пиццикато у Дж.Крама, наследующего идеи Г.Коуэлла, представлено в двух вариантах – мягкое (пальцевое) и жёсткое (ногтевое). Для реализации необычных звучаний в первых двух тетрадах фортепианного цикла «Макрокосмос» (1972 г.; 1973 г.) [21], согласно инструкции композитора в предварительной «легенде», следовало использовать также различные объекты (предметы), помещаемые на струны (массивную алюминиевую цепь, прикрепляемую к раме рояля, или металлическую пластину в № 1 «Первобытные звуки»). В пятой пьесе «Призрачный гондольер» пианисту нужно было приготовить металлические напёрстки для нажима струны и/или резкого удара по ней. В «Призрачной ночной музыке» в качестве объектов фигурировали два стеклянных бокала. Педализация, в отношении которой (равно как и в помещении предметов внутри фортепиано) Дж.Крам пошёл значительно дальше Г.Коуэлла, предполагая задействование всех трёх педалей, а также использование возможности продолжительного педального звучания. В некоторых случаях автором предписывалось «амплифицировать» фортепиано, то есть усилить звучность при помощи микрофона.

В «Музыке летнего вечера» (“Music for a summer evening” (“Makrokosmos III”), 1974 г.) для двух фортепиано и ударных композитор использует эффекты из предыдущих произведений цикла: это и безмолвно нажатые клавиши, кластеры, пиццикато, два типа флажолетов, трение по обмотке басовой струны, струнные и клавишные глissандо, техника коуэлловской «Золовой арфы», а также гибкая препарация при помощи бумаги, цепи, проволочной щётки и игра стеклянными стаканами, трение басовых струн и удары по перекладине специальной палочкой – все эти приёмы создают множество разнообразных, ярко индивидуальных звуковых красок. Особо отметим, что «непрерывное скольжение по струнам», перекрашивающееся в различные оттенки при помощи препарации или без неё, должно выполняться чередующимися руками, чтобы избежать препятствий в виде перекладины. Это важный исполнительский аспект «струнного фортепиано», учитывающий различные конструкции инструментов, так как чередование рук позволяет не зависеть от их специфики.

Подведём некоторые итоги. Заслуги Г.Коуэлла

ла применительно к расширению рабочей зоны фортепиано связаны не только с игрой на струнах, но также и с масштабным исследованием звуков различной природы в зависимости от способов их извлечения. Композитор создал специальную систему, которая достаточно точно объясняет, что означают символы, в дополнение к инструкциям о том, где пианисту следует находиться за инструментом и как нужно играть на струнах различными частями рук. Г.Коуэлл также разработал и систему записи для того, чтобы исполнитель понимал все сложные технические нюансы игры. Его осмысление современных атрибуций расширения тембровой палитры, которое композитор осуществил в статьях и в своей ключевой работе «Новые музыкальные ресурсы» [11] – бесценный вклад в теорию современной композиции. Среди таковых – концептуализация струнного фортепиано (техника различных манипуляций со струнами, а не ударов по клавишам)⁷, теория кластеров (которые Г.Коуэлл определял как «аккорды, составленные по нетерцовому принципу – из больших и малых секунд» [там же]).

Обращаясь к нетрадиционным техникам звукоизвлечения, американский композитор обогатил не только тембровые, но и гармонические возможности фортепиано. В новых условиях создания фактуры, вобравшей в себя невероятно разнообразный спектр «ударных», «глissандирующих» и резонансно-обертоновых приёмов, Г.Коуэллом была создана сложная полипластовая структура музыкальной композиции, значительно расширившая замкнутое традиционное пространство инструмента и, послужившая, таким образом, его «разгерметизации». Это расширение способствовало и формированию качественно нового исполнителя, который стал по своей сути человеком-ансамблем, сочетая разные типы звукоизвлечения на фортепиано.

⁷ Стоит отметить, что на творчество Г. Коуэлла и его осмысление фортепиано существенно повлияла связь с новаторскими теориями Чарльза Сигера, наставника композитора в Калифорнийском университете. Так, теория диссонансного контрапункта Ч. Сигера основывалась на физических законах, выведенных из явлений, наблюдаемых при возникновении звука – серии обертонов. Применение Г. Коуэллом флажолетов – обертонов на фортепиано в качестве особых эффектов звукоизвлечения, вписывалось в эту теорию.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Радвилевич А.Ю. Инструментарию новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960–1980 гг.): дисс. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2007. 228 с.
- 2/ Хруст Н.Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации: дисс. канд искусствоведения. Москва, 2017. 480 с.
- 3/ Hicks M. Henry Cowell, bohemian. Urbana: University of Illinois Press, 2002. 240 p.
- 4/ Шнеерсон Г.М. Портреты американских композиторов. М.: Музыка, 1977. 232 с.
- 5/ Конен В.Д. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. М.: Музыка, 1965. 524 с.
- 6/ Ивашкин А.В. Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991. 473 с.
- 7/ Переверзева М.В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика: монография, 2-е изд. М.: Юрайт, 2019. 292 с.
- 8/ Кром А.Е. Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх: монография. Нижний Новгород: Изд-во Гладкова, 2004. 223 с.
- 9/ Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
- 10/ Тимошенко А.А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции: Г.Коуэлл, Дж.Кейдж, Л.Хэррисон: дисс. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2004. 254 с.
- 11/ Cowell H. New Musical Resources. New York, Alfred A. Knopf 1930. 166 p.
- 12/ Cowell H. The String Piano // Musical America. 30 January, 1926. Pp. 10–32.
- 13/ Cowell H. The Banshee. Los Angeles: W.A. Quincke & Company, 1925. 12 p.
- 14/ Cowell H. The Nature of Melody // The Musical Quarterly. 2001. № 85(4). Pp. 595–600.
- 15/ Rao N.Y. Cowell's Sliding Tone and the American Ultramodernist Tradition // American Music. 2005. Vol. 23. No. 3. Pp. 281–323.
- 16/ Cowell H. Aeolian Harp. Los Angeles: W.A. Quincke & Company, 1923. 16 p.
- 17/ Cowell H. New Musical Resources Cambridge University Press 1996. 196 p.
- 18/ Cowell H. Sinister Resonance, per pianoforte (1930): [сайт]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Wy4dK-5cB038> (дата обращения: 10.10.2024).
- 19/ Cowell H. Sinister Resonance, per pianoforte score. Associated Music Publishers Inc., 1930. 8 p.
- 20/ Burge D. Twentieth Century Piano Music. Schirmer Books, 1990. 296 p.
- 21/ Crumb G. Makrokosmos. Volume I-II. C.F. Peters: New York, London, Frankfurt, 1973–1974. 142 p.
- 22/ Cowell H. Piano Music: Volume Two. New York: Associated Music Publishers, 1982. 216 p.
- 23/ Lichtenwanger W. The Music of Henry Cowell: A Descriptive Catalog / William Lichtenwanger. New York: Institute of Studies in American Music Monographs, 1986. 365 p.
- 24/ Rao N.Y. American Compositional Theory in the 1930s: Scale and Exoticism in "The Nature of Melody" by Henry Cowell // The Musical Quarterly. Vol. 85. No. 4 (Winter, 2001). Pp. 595–640.

REFERENCES

- 1/ Radvilovich, A.Yu. (2007), Instrumentarii novoj muzyki vtoroj poloviny XX veka (na primere kamernyh zhanrov v tvorchestve zarubezhnyh kompozitorov 1960–1980 gg.): diss. kand. Iskusstvovedeniya [Instrumentation of new chamber music genres of the second half of the 20th century: on the example of the work of foreign composers of the 1960–1980s. Diss. Cand. of Art Criticism]. St.Petersburg, 228 p. (In Russ.)
- 2/ Khrust, N.Yu. (2018), Novye instrumental'nye tekhniki: opyt klassifikacii: diss. kand iskusstvovedeniya [New instrumental techniques: an attempt at classification: Diss. Cand. of Art Criticism], Moscow, 480 p. (In Russ.)
- 3/ Hicks, M. (2022), Henry Cowell, bohemian, University of Illinois Press, Urbana, 240 p. (In Eng.)
- 4/ Shneerson, G.M. (1977), Portrety amerikanskih kompozitorov [Portraits of American composers], Music, Moscow, 232 p. (In Russ.)
- 5/ Konen, V.D. (1965), Puti amerikanskoj muzyki: Ocher-



ki po istorii muzykal'noj kul'tury SSHA [Paths of American music: Essays on the history of the musical culture of the USA], Music, Moscow, 524 p. (In Russ.)

6/ Ivashkin, A. CHAR'z Ajvz i muzyka XX veka [Charles Ives and the Music of the Twentieth Century], Sovetsky Kompozitor, Moscow, 473 p. (In Russ.)

7/ Pereverzeva, M.V. (2019), Dzhon Kejdzh: zhizn', tvorchestvo, estetika: monografiya, 2-e izd. [John Cage: Life, Work, Aesthetics: Monograph 2nd ed.], Yurait, Moscow, 292 p. (In Russ.)

8/ Krom, A.E. (2004), Filosofiya i praktika amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma: Stiv Rajh: monografiya [Philosophy and Practice of American Musical Minimalism: Steve Reich: Monograph.], Gladkov Publishing House, Nizhny Novgorod, 223 p. (In Russ.)

9/ Manulkina, O.B. (2010), Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the Twentieth Century], Ivan Limbach Publishing House, St.Petersburg, 777 p. (In Russ.)

10/ Timoshenko, A.A. (2004), Amerikanskij muzykal'nyj eksperimentalizm pervoj poloviny XX veka: predstavleniya o zvuke, koncepciya instrumenta, kompozicii: G.Kouell, Dzh. Kejdzh, L.Herrison: diss. kand. Iskusstvovedeniya [American musical experimentalism of the first half of the 20th century: ideas about sound, concept of instrument, composition: Diss. Cand. of Art Criticism], St.Petersburg, 2004. – 254 p. (In Russ.)

11/ Cowell, H. (1930), New Musical Resources, Alfred A. Knopf New York, 166 p. (In Eng.)

12/ Cowell, H. (1926), The String Piano, Musical America, 30 January, pp. 10–32. (In Eng.)

13/ Cowell, H. (1925), The Banshee, W.A. Quincke & Company, Los Angeles, 12 p. (In Eng.)

14/ Cowell, H. (2001), "The Nature of Melody", The Musical Quarterly, no. 85(4), pp. 595–600. (In Eng.)

15/ Rao, N.Y. (2005), "Cowell's Sliding Tone and the Ameri-

can Ultramodernist Tradition", American Music, Vol. 23, no. 3, pp. 281–323. (In Eng.)

16/ Cowell, H. (1923), Aeolian Harp W.A. Quincke & Company, Los Angeles, 16 p. (In Eng.)

17/ Cowell, H. (1996), New Musical Resources, University Press, Cambridge, 196 p. (In Eng.)

18/ Cowell, H. (1930), Sinister Resonance, per pianoforte, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Wy4dK5cB038> (Accessed 10 September 2024). (In Eng.)

19/ Cowell, H. (1930), Sinister Resonance, per pianoforte, score, Associated Music Publishers, Inc. 8 p. (In Eng.)

20/ Burge, D. Twentieth Century Piano Music. Schirmer Books, 1990.- 296p. (In Eng.)

21/ Crumb, G. (1974), Makrokosmos, Volume I-II, C.F. Peters, New York, London, Frankfurt, 142 p. (In Eng.)

22/ Cowell, H. (1982), Piano Music: Volume Two, Associated Music Publishers, New York, 216 p. (In Eng.)

23/ Lichtenwanger, W. (1986), The Music of Henry Cowell: A Descriptive Catalog, Institute of Studies in American Music Monographs, New York, 365 p. (In Eng.)

24/ Rao, N.Y. (2001), "American Compositional Theory in the 1930s: Scale and Exoticism in "The Nature of Melody" by Henry Cowell", The Musical Quarterly, Vol. 85, no. 4 (Winter, 2001), pp. 595–640. (In Eng.)

Информация об авторе

Стелла Гаррьевна Бельх, аспирант, Институт Современного Искусства (Москва); преподаватель, Детская музыкальная школа имени Н.А. Алексеева (Москва)
E-mail: belykh0711@gmail.com

Author information

Stella G. Belykh, postgraduate student, Institute of Contemporary Art (Moscow); lecturer, Moscow Children's Music School named after Wolfgang Amadeus Mozart (Moscow)
E-mail: belykh0711@gmail.com