

Современная музыка

Анна Кром

ПОСТМИНИМАЛИСТСКИЙ БЕТХОВЕН: МАЙКЛ ГОРДОН «ПЕРЕПИСЫВАЕТ» СЕДЬМУЮ СИМФОНИЮ

30 сентября 2006 года в рамках ежегодного Бетховенского фестиваля в Бонне прошла премьера сочинения американского композитора Майкла Гордона «Переписывая Бетховенскую Седьмую симфонию» («Rewriting Beethoven's Seventh Symphony») в исполнении Бамбергского симфонического оркестра под управлением английского дирижера Джонатана Нотта. В Германии пьеса была встречена с недоумением, впоследствии не исполнялась. Только в 2015 году вышел CD-диск, на котором в качестве второй композиции предлагалась премьерная запись с немецкого фестиваля¹. Отзывы критиков были весьма скупы: Эндрю Клементс из газеты «The Guardian» пересказывал комментарии автора, добавив от себя: «Поразительно, конечно, однако <... > вы, скорее всего, не захотите часто это переслушивать» [5]. Ричард Уайтхаус из английского «Граммофона» отметил схематичное развитие и охарактеризовал результат как исключительно «личную точку зрения» музыканта на классический оригинал [7].

Для Майкла Гордона (1956) — известного американского композитора, основателя и неизменного участника творческого содружества «Bang on a Can»², «переписывание» Бетховена стало необычным опытом — ранее он не обращался к чужому слову. Интертекстуальные игры более свойственны другому члену коллектива — Дэвиду Лангу, интерпретировавшему «Революционный этюд» Ф. Шопена («Revolutionary etudes» для квартета саксофонов, 2006), арию Зорастро «О, ты, Изиды и Озирис» В. А. Моцарта из оперы «Волшебная флейта» («O Isis and Osiris» для медных духовых и ударных, 2005) и даже ренессансный шансон «Бледное лицо» — «Se la face au pale» («Face so pale» для шести фортепиано, 1992). Однако полное преобразование оригинала делает цитаты в его пьесах практически неузнаваемыми.

Гордон работает с первоисточником иначе. «Переписывая» Седьмую симфонию венского классика, он выбирает яркие детали, наиболее характерные интонационные и метроритмические «знаки» каждой части и развивает их главным образом посредством репетитивной техники и канонических «фазовых сдвигов», присущих его постминималистскому стилю. Бетховенский тематизм будто попадает в «ловушку» остигатных паттернов. Композитор комментирует свой замысел следующим образом: «... я сохранил одну важную музыкальную мысль из каждой части оригинального сочинения. В первой части я не удержался от работы с мощными варварскими вступительными аккордами. Из второй части я взял божественную потустороннюю тему, немного изменив ее таким образом, чтобы она заканчивалась на полтона выше. Мелодия продолжает кружиться и постепенно нарастать. Из третьей части я вытянул фоновый аккомпанемент и вывел его на передний план. Из четвертой части я заимствовал основную тему» [6].

Реализация смелой идеи «переписать» бетховенский шедевр и предложить свою версию немецкой публике далась Гордону нелегко. Композитор испытывал внутренние сомнения: «На протяжении всего процесса я спрашивал: кто я такой, чтобы брать эти драгоценные ноты и замешивать их как глину?» [6]. Аналогия с гончарным искусством вполне уместна: автор подвергает бетховенский материал деконструкции, «разбирая» его на отдельные тембровые линии, интонации, фактурные пласты, ритмические фразы и воссоздает заново, переплавляя в нечто новое и неожиданное. Прямолинейность, отсутствие интеллектуальных загадок в преподнесении оригинального тематизма, подчеркнутая простота и вместе с тем шокирующая необычность способны обескуражить слушателя.

Свою цель композитор сформулировал следующим образом: «А что, если кто-то, сочиняя музыкальное произведение для оркестра, случайно наткнулся на тот же самый материал, с которым работал Бетховен, и по незнанию использовал его при создании своей новой композиции?» [6]. Несмотря на невероятную постановку вопроса, музыканту удалось ответить на него интересно и по-своему убедительно.

На протяжении 22 минут Гордон демонстрирует свое отношение к бетховенской музыке. Он оборачивает неразрешимое стилевое противоречие оригинала и авторского голоса в свою пользу, обостряя ощущение сопротивления материала и формируя поле повышенного слухового напряжения.

Выбор первоисточника обусловлен эмоциональным тоном Седьмой симфонии, царящим в ней напором, жизненной силой, выраженной в безудержной танцевальной стихии. Гордон апеллирует к дионисийской природе танца, к остигатному плясовому ритму, который, по замечанию автора, «наполняет энергией и пробуждает желание двигаться» [4]. Композитор стремится передать дух бетховенской симфонии, ассоциирующийся у Гордона прежде всего с танцевальным и маршевым началом, только танцы в народном духе и военные марши времен Наполеоновских войн вытесняются у него синкопированными ритмами американских духовых оркестров, шествующих по улицам городов

в праздничные дни и пульсирующим битом музыки ночных клубов. Подобное «снижение» материала можно обнаружить во многих современных «пересказах» шедевров прошлого, например, в повести Маргарет Этвуд «Ведьмино отродье» сюжет шекспировской «Бури» разыгрывается в реалиях XXI века.

Представители разных эпох единодушно выделяли в Седьмой симфонии тоpos радости и стихию танца. Опираясь на бетховенские танцевальные ритмы, композитор выстраивает мост между двумя столетиями — XIX и XXI, предлагает пережить ощущения, испытываемые современниками венского классика, или представить себе, как звучал бы этот материал в наши дни, «заново сочиненный» американским композитором-постминималистом.

Бетховенский ритм выступает важнейшим связующим звеном, сцепляющим полярные стилиевые полюса. В процессе репетитивного повторения он парадоксальным образом «оборачивается» драйвом остигатных паттернов поп композиций и даже обрастает характерными синкопами электронного драм-н-бэйса (drum and bass). Этому способствует важный тембровый штрих — добавление электрогитары к академическому симфоническому оркестру: характерное, выделяющееся звучание этого инструмента является своего рода визитной карточкой Гордона. Восприятие классики сквозь призму массовых жанров сформировалось под влиянием неакадемического опыта музыканта — в 1970-е годы, будучи выпускником Йельского университета, он входил в состав рок-группы «Peter and the Girlfriends», а затем основал собственный коллектив «Michael Gordon Philharmonic». Кумир публики своего времени, Бетховен превращается в его пьесе в «поп-звезду», интерес к которой в наши дни вполне сопоставим со славой маэстро в XIX веке.

Между тем автор нигде не пересекает установленной им границы, отделяющей его искусство от несостоятельных с точки зрения вкуса обработок популярной классики. Скорее, он выступает достойным продолжателем традиций американской школы — стилиевой эклектики Ч. Айвза, синтеза академического и массового в творчестве минималистов. Такой подход помогает ему сменить привычный ракурс, увидеть в Бетховене не музейный экспонат, а живой, актуальный материал для развития и современного осмысления.

Супруга Гордона, участница «Bang on a Can» Джулия Вулф в одном из интервью рассуждает о своем восприятии музыки венского классика — восприятию с точки зрения американского композитора XXI века: «Бетховен в огромной степени повлиял на меня, но элемент, на который я откликаюсь, — не столько гармония или даже форма, а чувство времени, ожидание, предвкушение, — то, как он держит нас в напряжении, оттягивая разрешение»³. Ощущению накопления энергии, мощи звучания и грандиозности замысла во многом способствовал высокий уровень динамики, обусловленный желанием композитора выйти за пределы возможностей современного ему клавира или классического оркестрового состава. Для Гордона этот параметр оказывается в числе важнейших: «Жесткая и громкая музыка Бетховена всегда вдохновляла меня. Во времена своего создания это была, наверное, самая громкая музыка на свете. Грубая сила его оркестрового письма сгорела в стиле того времени» [6].

Отметим, что по своему динамическому накалу Седьмая симфония выделяется в симфоническом наследии композитора. Л. В. Кириллина пишет, что «общий уровень динамики в ней значительно превышает обычные нормы. Он достигается не только за счет обильного и длительного использования нюансов *f* и *ff*, но и за счет более частых и продолжительных *tutti* (которые, впрочем, могут идти и на относительной тихой звучности), а также за счет более “увесистой” и густой инструментовки других мест, в которых играет не весь оркестр. Поэтому при анализе этой партитуры хочется оперировать такими понятиями, как яркость, плотность, масса, интенсивность — а не более естественными для классической музыки категориями (тематизм, гармония, форма и т. д.)» [2, 136]. Интерес к бетховенским опытам с динамикой вполне закономерен для Гордона, с юности экспериментировавшего с амплифицированным звуком и принципиально работающего с мощными усилителями. Для воплощения «грубой» бетховенской силы композитор специально увеличивает состав оркестра: на смену аутентичному парному составу Седьмой симфонии приходит тройной — с квартетом валторн, тремя трубами, тремя тромбонами и тубой.

Если сила оригинала проявляет себя в танцевальном жанровом начале, метроритме и динамике, то наиболее узнаваемая на слух составляющая образа — мелодическая — подвергается последовательной деформации и деконструкции. Аналогичную работу с интонационным материалом можно обнаружить в композиции «Dystopia» («Антиутопия», дословно «плохое место»), первой записи на одноименном диске композитора 2015 года. Сочинение было задумано как важная составная часть многолетнего совместного проекта Гордона и кинорежиссера Билла Моррисона. Идея заключалась в визуально-музыкальном воплощении ауры разных американских городов, создании «урбанистических симфоний»: съемки XXI века и кадры старой кинохроники (природа, люди, машины) сопровождалась симфонической музыкой в постминималистском стиле, тонко отражающей настроение каждого фрагмента. Начало положила пьеса «Gotham» («Готам», 2004), посвященная любимому городу авторов — Нью-Йорку. Затем последовала «Dystopia» («Антиутопия», 2007) о Лос-Анджелесе и композиция «El Sol Caliente» («Жаркое солнце», 2015), снятая в Майами.

В «Антиутопии» также, как и в остальных проектах цикла, Моррисон использует прием сочетания современных кадров и архивных документальных материалов, в том числе едва сохранившихся, поврежденных коррозией, с размытым, нечетким изображением. Музыка Гордона почти зримо создает эффект «оплывания», деформации киноплетки, главным образом интонационно — посредством многочисленных *glissando*, диссонантных полутоновых кластеров, микрополифонических «фазовых сдвигов», перестройки инструментов и нарочито несогласованного наложения разных пластов фактуры, скрывающих неуловимую и ускользающую красоту жизни. Органичное сосуществование музыкального и визуального ряда обусловлено методами работы соавторов: сначала, под впечатлением от видеоматериала, Гордон пишет музыку, а затем Моррис сокращает фильм до масштабов партитуры.

Фрагменты, символизирующие шум времени, похожие, по выражению критика Э. Клеменса, на «ледяную скульптуру, тающую на наших глазах» [5], чередуются у композитора с иным по характеру тематизмом — активным, энергичным, часто полиметричным и связанным с репетитивной техникой. Е. Дубинец отмечает свойственное стилю Гордона *«вертикальное сопоставление двух разных энергичных ритмов, резкое изменение темпов и одновременное повторение различных по длине и материалу паттернов в разных голосах — с тем, чтобы их сочетание по вертикали все время изменялось»* [1, 139].

Смена контрастных состояний отчетливо прослушивается и в «переписанной» Гордоном Седьмой симфонии. Мелодика и метроритм как будто отвечают за разные эпизоды кинофильма — размытые *glissando* и диссонансы создают ощущение временной дистанции, постоянного «белого шума», сквозь который прорываются бетховенские созвучия, подобно кадрам старой кинохроники. В то время как репетитивно повторяемые витальные ритмические паттерны содержат пульс современной жизни. Особенно отчетливо это разделение проявляет себя в первой части: форма целого повторяет смену контрастирующих разделов вступления и сонатного *allegro* у Бетховена. Мощные вступительные аккорды Седьмой симфонии, «разъедаемые» глоссандирующей лавой, в конце неожиданно сменяются бешеным синкопированным танцевальным битом, заставляющим вспомнить бетховенскую экспозицию, которая, по замечанию Кириллиной, *«пронизана острым остинатным ритмом и охвачена непрерывным движением»* [2, 136].

То же шокирующе переключение ожидает слушателя во второй части: бетховенская тема «пробивается» сквозь хаос кластеров и постепенно «рассыпается» на отдельные самостоятельные подголоски, настойчиво повторяющиеся, как итоговые паттерны в репетитивных пьесах минималистов. Из начального зерна музыкальная ткань постепенно разрастается в сложную многослойную фактуру с остинатными фразами в каждом пласте. В конце благородно-размеренный бас бетховенского марша превращается в поп-бит, завершающий часть танцевальной вакханалией.

В скерцо от оригинальной темы остается только ритм, который держит на себе все развитие и приводит к синкопированной коде. Как и у Бетховена, динамика проходит путь от *piano* до оглушительного *forte* параллельно с уплотнением фактуры и появлением новых повторяющихся подголосков. Финал «вырастает» из главной партии первоисточника, он весь пронизан духом танцевальной стихии. Каноническое развитие основной темы, напоминающее фазовый сдвиг, приводит к господству упругого остинатного ритма, который можно охарактеризовать, как и музыку Бетховена — *«безудержный и вызывающе бесцеремонный пляс»* [2, 141].

Возможно, композитор, провокационно «переписавший» бетховенский опус, рассчитывал на замешательство немецкой публики или, как выразился критик Уайтхаус, на «шоковый удар» [7]. Ведь громкие скандалы и раздражение консервативной аудитории постоянно сопровождали премьерные исполнения великого венского классика. Действительно, стиль

Гордона, выросший на основе постминимализма и репетитивной техники, чрезвычайно далек от концепций бетховенского гения и приемов его письма. Очевидной причиной появления пьесы на свет стал официальный заказ боннского фестиваля.

К бессмертным творениям Бетховена обращались многие американские музыканты. Его сочинения цитировали Джордж Рокберг, Джон Кейдж, Джордж Крам. В их произведениях известные темы берут на себя важную семантическую нагрузку, помогая выразить со всей полнотой авторские идеи. Гордон пытается передать сами эмоции, энергию, «*вдохновенное предчувствие счастья, близкое к эйфории*» [2, 136], заложенное в Седьмой симфонии, выбирая для этого нестандартные, неожиданные, но чрезвычайно близкие современному американскому композитору средства. Пользуясь арсеналом приемов постминимализма, Гордон оригинально «переписывает» бетховенский шедевр, уподобляя его вечно зеленым мелодиям популярной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дубинец Е.А.* Made in USA: музыка — это все, что звучит вокруг. Москва: Композитор, 2006. 416 с.
2. *Кириллина Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Том 2. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 590 с.
3. *Манулкина О.Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
4. *Baker Alan.* American Mavericks: An Interview with Michael Gordon [Электронный ресурс] // American Public Media: [Web-site]. [July 2002]. URL: https://michaelgordonmusic.com/sites/default/files/american_mavericks_july_2002.pdf (дата обращения: 5.07. 2020).
5. *Clements Andrew.* Gordon: Dystopia; Rewriting Beethoven's Seventh Symphony CD review – moments of striking beauty [Электронный ресурс] // The Guardian: [Web-site]. [2015]. URL: <https://www.theguardian.com/music/2015/mar/04/michael-gordon-dystopia-rewriting-beethovens-seventh-review> (дата обращения: 15.07.2020).
6. *Gordon Michael.* Rewriting Beethoven's Seventh Symphony. Program Note [Электронный ресурс] // Michael Gordon Music: [Web-site]. [2015]. URL: <https://michaelgordonmusic.com/music/rewriting-beethovens-seventh-symphony> (дата обращения: 15.07.2020).
7. *Whitehouse Richard.* GORDON Dystopia. Rewriting Beethoven's Seventh Symphony [Электронный ресурс] // Gramophone: [Web-site]. [2015]. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/gordon-dystopia-rewriting-beethovens-seventh-symphony> (дата обращения: 15.07.2020).

REFERENCES

1. *Dubinets Ye.A.* Made in USA: muzyka — eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in USA: music — that's all sounds around]. Moscow: Kompozitor. 2006. 416 p.
2. *Kirillina L. V.* Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t [Beethoven. Life and work: in 2 volumes]. Tom 2 [Volume 2]. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2009. 590 p.
3. *Manulkina O.B.* Ot Ives do Adams: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: 20th Century American Music]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2010. 784 p.
4. *Baker Alan.* American Mavericks: An Interview with Michael Gordon [electronic resource] // American Public Media: [Web-site]. [July 2002]. URL: https://michaelgordonmusic.com/sites/default/files/american_mavericks_july_2002.pdf (accessed date: July 05, 2020).

5. *Clements Andrew*. Gordon: Dystopia; Rewriting Beethoven's Seventh Symphony CD review – moments of striking beauty [electronic resource] // The Guardian: [Web-site]. [2015]. URL: <https://www.theguardian.com/music/2015/mar/04/michael-gordon-dystopia-rewriting-beethovens-seventh-review> (accessed date: July 15, 2020).
6. *Gordon Michael*. Rewriting Beethoven's Seventh Symphony. Program Note [electronic resource]// Michael Gordon Music: [Web-site]. [2015]. URL: <https://michaelgordonmusic.com/music/rewriting-beethovens-seventh-symphony> (accessed date: July 15, 2020).
7. *Whitehouse Richard*. GORDON Dystopia. Rewriting Beethoven's Seventh Symphony [electronic resource] //Gramophone: [Web-site]. [2015]. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/gordon-dystopia-rewriting-beethovens-seventh-symphony> (accessed date: July 15, 2020).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Открывал диск совместный проект композитора и кинорежиссера Билла Моррисона «Dystopia» («Антиутопия»), заверченный в 2007 (запись Лос-Анджелесского филармонического оркестра под управлением Дэвида Робертсона).
- ² «Стук по консервной банке» — группа, объединившая Майкла Гордона, его супругу Джулию Вулф и Дэвида Ланга.
- ³ Цит. по: [3, 716].