

'Black Angels' by George Crumb: On the conception of the cycle

Статья посвящена выявлению концепции одного из трагедийных опусов музыкального искусства XX столетия — Квартета «Черные ангелы» американского композитора-авангардиста Джорджа Крама. Рассматривается сопоставление в Квартете двух полярных начал — божественного и дьявольского, столкновение которых становится стержнем драматургии цикла.

Ключевые слова: Джордж Крам, квартет «Чёрные ангелы», инструментальный театр, проблема жизни и смерти в музыке.

The article is devoted to the exposure of the conception of one of the tragic opuses of the XX-th century music art — the 'Black Angels' quartet by George Crumb, an American avant-garde composer. The author considers the confrontation of the two polar principles — those of the Divine and of the Devilish. The clash of them becomes the most important mouthpiece of the cycle dramaturgy.

Key words: George Crumb, quartet 'The Black Angels', instrumental theater, the problem 'the life and the death' in music.

Владислав ПЕТРОВ

«Черные ангелы» Джорджа Крама: о концепции цикла

Квартет Джорджа Крама «Черные ангелы» (1970) относится к тем произведениям музыкального искусства XX века, концепция которых связана с глубинными философскими проблемами бытия, и — прежде всего — с проблемой «Жизнь и Смерть». Не случайно он имеет многозначительный подзаголовок «Тринадцать образов из страны Тьмы». Тринадцать частей объединены композитором в три цикла:

I. Отправление

1. Ночь электрических насекомых
2. Звуки костей и флейт
3. Забытые колокола
4. Музыка дьявола
5. Танец мертвых

II. Отсутствие

6. Пavana
7. Черный ангел
8. Сарабанда
9. Забытые колокола (эхо)

III. Возвращение

10. Бог музыки
11. Древние голоса
12. Древние голоса (эхо)
13. Ночь электрических насекомых

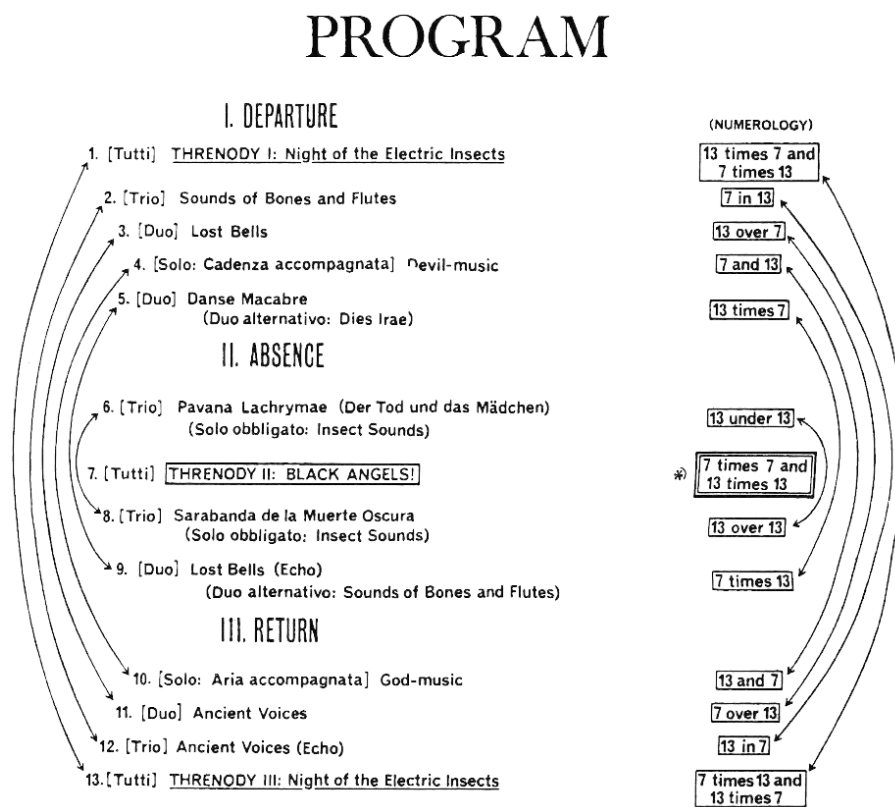
Согласно схеме, предпосланной Крамом (пример 1), становится очевидным, что партитура представляет собой некую «круговую» систему, в которой своеобразными осями являются три Тринодии — части 1, 7 и 8, исполняющиеся *tutti* — всем ансамблем. Все остальные части — промежуточные — между Тринодиями следуют по зеркальному принципу: trio — duo — solo — duo — trio.

Произведение написано под впечатлением событий войны во Вьетнаме. Его концепция обозначена Д. Редепеннинг так: «Уже в подзаголовке композиции — *in tempore belli* — выражено критическое отношение Крама к войне во Вьетнаме (это сделали весьма немногие американские композиторы). Воспроизводя в музыке некое «путешествие души», Крам последовательно ведет слушателя от «Отправления» (Departure, fall from

grace — так называется 1-я часть) через «Отсутствие» (Absence, spiritual annihilation) к «Возвращению» (Return, redemtion)» [2, с. 208]. Душа при своем «путешествии» проходит через ряд потусторонних «инстанций», соприкасаясь, как с божественными, так и с дьявольскими началами, отраженными в музыке Крама.

К номерам, воплощающим божественное начало, относятся пьесы «Сарабанда», «Бог музыки»,

Пример 1. Первая страница партитуры Квартета. Оформление Д. Крама



«Древние голоса», «Древние голоса (эхо)», все остальные так или иначе связаны с образами дьявола. Каждая из сфер имеет свои средства выражения. Так, божественное начало связано с более спокойным темповым и ритмическим планами, определенной звуковысотной линией и тональностью. В *обрисовке божественных образов* принимают участие «стеклянная гармоника» — ударный инструмент, являющийся в Квартете лейттеатром Бога («Бог музыки», «Древние голоса»), а также виолончель. В *характеристике дьявольского начала* использованы иные средства: характерные ритмические группы («Звуки костей и флейт»), быстрые темпы, изображающие вихревые потоки дьявольских сил («Ночь электрических насекомых»), особая «витиеватая» мелодика, пуантилистически разбросанная в пространстве («Музыка дьявола»), атональность, постоянно присутствующие тритоны. Особую роль в отражении дьявольских образов играют трели (в том числе «дьявольские» трели — известные в музыкальном искусстве как «трели Тартини»), тремоло и глissандо. При этом, музыкантам в этих пьесах предписано играть на струнных инструментах с вибрато, что придает мелодико-интонационную неустойчивость и особую колористичность дьявольским образам. Есть в «Черных ангелах» Крама пьесы, объединяющие божественное и дьявольское начала. Подобный образный симбиоз выявляет себя в «Паване», где четкая мелодико-ритмическая структура прерывается временами звуковым хаосом, а в качестве музыкального «фундамента» Крама использует здесь цитату из медленной части квартета «Девушка и Смерть» Ф. Шуберта. К таким пьесам можно отнести «Забутые колокола» и «Забутые колокола (эхо)». Лейтмотивом дьявольской сферы является интонация *Dies Irae*, которая звучит в «Музыке дьявола», «Танце мертвых», «Паване», иногда завуалировано, иногда — более отчетливо.

Примечательна *числовая символика цикла*: в композиции каждой из пьес, так или иначе, присутствуют числа 7 (олицетворение божественного начала) и 13 (выражение дьявольского начала). Е. Дубинец отмечает: «Из игры числами 7 и 13 соткана композиционная, звуковысотная и ритмическая ткань

«Черных ангелов». Числа 7 и 13 определяют не только форму композиции, но и ее внутренние законы: отдельные фразы и мотивы звучат 7 или 13 секунд, длительности группируются по 7 или 13 нот под одним ребром, музыканты скандируют эти числа на разных языках, лейтгармония дьявола состоит из 13 полутонов, а созвучие *e-a-dis*, прочитанное сверху вниз, является центральным аккордом четвертого, пятого и седьмого номеров — то есть «дьявольской» линии произведения» [1, с. 297]. Однако, число 7 не всегда отождествляется с божественными образами, поскольку центральная пьеса цикла — «Черные ангелы» (№ 7) — является одной из самых напряженных и воплощает дьявольские образы.

Особую выразительную нагрузку в произведении Крама выполняет человеческий голос. В частности, он появляется только в тех частях, которые олицетворяют дьявольское начало. Так, отдельные фонемы и целые слова становятся знаком, символизирующим inferнальное начало. Впрочем, человеческий голос — лишь один из компонентов художественной системы анализируемого произведения. Далее мы рассмотрим подробно специфику средств музыкальной выразительности, воплощающих концепцию Крама.

1-я часть («Ночь электрических насекомых») изображает инструментальными средствами — судя по названию — полет насекомых. Особую колористичность придают внезапные динамические «переходы» от *p* к *f*, от *f* к *p*. Жалобные интонации писка насекомых представлены тембровой игрой струнных инструментов и только тремя приемами — трелями, тремоло и глissандо. Причем, инструменталистам необходимо играть глissандо без определенной высоты звуков, но в пределах определенного диапазона. Все это исполняется вне единой метрической сетки — квадратные скобки, проставленные внизу (подстрочно), указывают на длительность фрагментов по секундам. Можно предположить, что у Крама душа олицетворяется с электрическими насекомыми, которые в огромном количестве «насекают» пространство.

Дьявольское начало наглядно заявляет о себе во **2-ой части** цикла — «Звуки костей и флейт»,

состоящей, согласно числовой символике, из 13 тактов. Это первая пьеса, где композитором используется человеческий голос: все исполнители произносят слоги «ка-то-ко то-ко то-ко», а в функции виолончелиста входит также щелканье пальцами и языком. Эти приемы призваны в данном случае усилить дьявольское начало звучания, наполнить его особыми сонористическими эффектами, ведь основной образ произведения — именно он, Дьявол. Кроме того, в «Звуках костей и флейт» Крам использует особый прием звукоизвлечения — *col legno* (в разных градациях: *col legno modo ord.*, *col legno come sopra*, *col legno battuto*, *col legno tratto*) — постукивание деревянным смычком струн и корпуса инструментов. Оно придает необычность звучанию, резко контрастирующему с предыдущей частью, отчетливо ассоциируясь с названием пьесы: посредством *col legno* изображается игра на костях.

3-я часть — чисто инструментальная. Музыка в своей основе минималистична. Она представляет собой статичный ряд тонов и созвучий. Однако, и в этой части, олицетворяющей, как говорилось выше, симбиоз божественных и дьявольских образов, наглядно заявляет о себе числовая символика: звучащие объекты (тоны, созвучия, интервалы) объединяются в группы по 13 и 7.

В **4-ой части** — «Музыка дьявола» («в романтико-фантастическом стиле» — такова авторская ремарка) — темные силы обрисованы, как и во 2-ой части, не только особыми инструментальными приемами (свободное тремоло и глissандо струнных; нетрадиционные способы звукоизвлечения: игра смычком на подставке; виолончелист, отложив свой инструмент в сторону, очень сильно должен бить в там-там), но и звучанием человеческих голосов — инструменталистам предписано изображать хаотичный шепот, усиливающий мрачно-фантастический колорит. Здесь впервые в цикле появляется тема *Dies Irae*, при воспроизведении которой используются pedalные тоны, создаваемые «...очень медленным движением смычка с сильным нажимом. В результате тщательно высчитанного исполнителем расстояния от подставки и необходимого нажима реально должна звучать нижняя октава от исполняемой ноты (унтертон). Вторая

скрипка и альт разговаривают здесь в несвойственном им устрашающем низком регистре, как и подобает в «День гнева» [1, с. 301]. Помимо этого, музыкальный материал группируется в 13-звучные ритмические форманты, в чем опять выявляется числовая символика цикла.

Продолжает образное развитие дьявольского начала **5-я часть** — «Танец мертвых», в которой, помимо игры, инструменталисты должны выкрикивать хором определенные фонетические возгласы (например, «ю-йо»), свистеть, а виолончелист должен постукивать пальцами по деревянному корпусу своего инструмента. В этой же части отдельно выделена тема *Dies Irae*, ставшая в цикле воплощением образа Дьявола. Она исполняется скрипкой и виолончелью на фоне звучания маракаса — ударного инструмента латиноамериканского происхождения типа погремушек, его партия выделена в отдельную строчку. Этот тембр — одна из ярких составляющих образа «потустороннего мира».

4-я и 5-я части исполняются без перерыва. Они также воплощают дьявольское начало. Некое успокоение, но окрашенное в трагические тона, вносит **6-я часть** — «Павана», представляющая собой стилизацию испанского танца. Ее музыка, современная по языку (в частности, в ней активно используются диссонансы), по сравнению с другими частями более прозрачна по фактуре. Соотношение консонантно-диссонантных начал символизирует в данном случае антитезу ангельского и дьявольского. Символом консонантности божественного начала в «Паване» выступает цитата из квартета Шуберта «Девушка и Смерть» (замечательно, что драматическое сочинение Шуберта в данном контексте становится воплощением позитивных смыслов!). Символом диссонантности служат резкие созвучия и полутоновая тремоляция, выступающие ярким контрастом, «внедряющимся» в основную мелодику (в партитуре выписаны в отдельную строчку над паваной). В целом, в «Паване» воссоздается атмосфера далеких времен, «ушедшего прошлого», окрашенного в «готические» тона. Скрипка уподобляется виоле. Человеческий голос здесь не используется. Однако, в следующей за «Паваной» час-

ти именно он становится основным выразителем смысла.

Своеобразная кульминация дьявольского начала — **7-я часть, «Черные ангелы»** (авторское примечание: «играть неистово, с огромной энергией») — одна из самых красивых графически-оформленных партитур Крама. Подобная графика, естественно, предполагает, что «Пьеса должна быть исполнена в предельно свободной манере. Однако, все указания насчет продолжительности фрагментов необходимо соблюдать». Музыкальная часть партитуры включает в себя «дьявольские» трели (трели Тартини) в партии виолончели, хроматические глissандо всех инструментов *tutti* и отдельно трели, начинающиеся на разных звуковых позициях, но благодаря глissандо сливающиеся в унисон. Пьеса состоит только из трелей, тремоло и глissандо, как и 1-я часть цикла — «Ночь электрических насекомых». Вербально-голосовая часть строится из громких и призывных выкрикиваний инструменталистов: произвольные фонемы здесь звучат поверх сонористических звуковых «поточков», у инструментов. Помимо этого, ансамблистам предписано вслух произносить слово «тринадцать» на разных языках — японском, русском и суахили. Говорящие на этих языках люди издавна считают тринадцать дьявольским числом. После нескольких произнесений слова «тринадцать» наступает кульминация — звук удара в колокол. Затем — относительно спокойный раздел — **8-я часть, «Сарабанда»**. Ее музыка трагического характера (играют виолончели и альт) имеет определенную звуковысотность, и в отличие от предшествующего материала сопоставима по звучанию с «Паваной» (возникает образная реминисценция). «Сарабанда» должна исполняться «тяжело, торжественно, подобно консарту виол», как и звучащая ранее «Павана». Композитору удается стилизовать барочный мир музыки: основная тема полна красивейших мелодических украшений и связана с определенной тональностью. Постепенно в звучание «Сарабанды» вторгаются чужеродные по тембру мелодические формулы электрических усиленных скрипок, которые нарушают величавое спокойствие. Здесь же, в «Сарабанде», вновь, но завуалировано звучит тема *Dies Irae*,

один из музыкальных символов смерти.

9-я часть — «Забывшие колокола (эхо)» является образной реминисценцией 3-ей части. За несколько секунд до ее конца исполнители на французском языке произносят названия цифр от единицы до семи. Слово «шесть» при этом произносится очень тихо и после короткой паузы исполнители говорят: «Семь!». Дьявольская цифра преодолена, музыка успокаивается. При этом озвучивание цифры «четыре» исполнителям необходимо выделить более насыщенным говором. С точки зрения религии «четыре» — символ креста. Однако, музыкальный материал в целом основан на чередовании последовательностей, состоящих из 13 звуков, что говорит о явном «противоборстве» в этой части двух начал — божественного и дьявольского, согласно числовой символике. В «Забывших колоколах» (эхо) появляется цитата из 2-ой части цикла — «Звуки костей и флейт», что также говорит о господстве дьявольского начала.

10-я часть — «Бог музыки» — предельно контрастирует со всеми предшествующими частями. Главной ее особенностью предстает звуковая «чистота», несмотря на то, что и здесь применяются диссонантные комплексы. Это — одновременно и показ, и кульминация божественного начала. Крам использует верхние регистры струнных и на их фоне — впервые в цикле — звучит яркая мелодия, порученная виолончели (пример 2). «Певучая тема виолончели в высоком регистре символизирует <...> голос Бога. Виолончель сопровождают нежные, почти невесомые звуки «стеклянной гармоникки». В отличие от диссонантной музыки предшествующего «дьявольского» раздела, божественная музыка выдержана в светлых тонах (H-dur)» [3, с. 380]. По образному строю к 10-й части примыкают две следующие — **11-я («Древние голоса»**, исполнять «предельно спокойно», аналогично предыдущей части) и **12-я («Древние голоса (эхо)»**, исполнять «грациозно, мягко»). Они минималистичны: их основу составляют лишь отдельные звуки, берущиеся на разных инструментах. Причем, играть нужно «словно на мандолине». Во всех этих пьесах, воплощающих образ Бога, Крам применяет так называ-

Пример 2. Джордж Крам. «Черные ангелы». Часть 10. Бог музыки

10. God-music [Solo: Aria accompagnata]

емые «стеклянные инструменты»: в 10-й части — «стеклянную гармонику», в 11-й и в 12-й — «бутылочную гармонику». Техника исполнения на этих инструментах предельно проста: для этого «необходимы стеклянная палочка и металлический плектр или скрепка для бумаги. Исполнители должны защипывать струны в указанных местах, а для воспроизведения высоты звука скользить палочкой по струне» [1, с. 302]. Струны, на которые кладутся стеклянные предметы (возможно, просто куски стекла) обозначены в партитуре в авторской сноске, то есть регламентированы Крамом. Если в обрисовке дьявольских сил, картин ужасов особую роль играет искаженный человеческий голос, то избранные для обрисовки божественного начала «стеклянные инструменты», создают эффект особой прозрачности, ирреальности. Помимо того, во

всех этих частях господствует цифра 7: в «Древних голосах» присутствуют 4 (символ креста!) ритмические формулы по 7 формант в каждой, а «Древние голоса (эхо)» в своей основе имеют всего лишь 7 тактов.

Итог всего цикла — **13-я часть**, названная также, как и 1-я часть — **«Ночь электрических насекомых»**. Естественно, что и в данном случае присутствует образная и музыкальная реминисценция, однако, финал произведения звучит намного острее, более глобальными являются динамические «перепалы», волны от *p* к *f*, от *f* к *p* расширены в звуковом пространстве: душа, не найдя пристанища ни в зоне дьявола, ни в зоне бога, возвращается в круг себе подобных — вечное вращение душ в природе. Главнейшую роль опять играют трели, тремоло и глиссандо, являющиеся в цикле исполни-

тельными лейтприемами сферы Дьявола и средством воплощения суровой фантастики во всех трех Тринодиях — 1, 7 и 9 частях. Отличием же финальной части цикла от начальной становится участие человеческого голоса: инструменталисты опять пропевают фонемы, свистят, придавая звучанию «ужасающую окраску». Здесь происходит своеобразная «борьба» 7 и 13 звуко-ритмических формул. Но заканчивается эта «борьба» победой тринадцатизвучных формул, являющихся в цикле олицетворением дьявольского начала. На этом фоне виолончелист произносит на японском языке названия цифр от 1 до 7. В «двойственности» финала — в музыке акцентируется цифра 13, вербально произносится 7 — символически воплощен вывод Крама: неугомонная душа не нашла своего пристанища!

Список литературы

1. **Дубинец Е.** Made in USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. — М.: Издательский Дом «Композитор», 2006. — 416 с.
2. **Редепенниг Д.** Композиторское творчество под знаком постмодерна на примере Джорджа Крама, Вольф-

ганга Рима и Хенрика Гурецкого // Искусство XX века: уходящая эпоха?: Сб. статей. Том II. — Н. Новгород, 1997. — С. 202–231.

3. **Сигида С.** Постмодернизм. Джордж Крам // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие. — М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. — С. 373–383.