

Франция Филипа Гласса

В статье рассматривается влияние французской культуры XX века на творчество американского композитора Филипа Гласса. Процесс становления его индивидуального стиля начался в Париже, где он в середине 1960-х учился у Нади Буланже, увлекся французским авангардом 1920-х годов и познакомился с индийской рагой, современным экспериментальным театром и кинематографом.

Ключевые слова: Филип Гласс, Надя Буланже, Рави Шанкар, Эрик Сати, индийская рага, экспериментальный театр, репетитивная техника.

В первой половине XX века Париж стал местом паломничества американских композиторов. Многие из них приезжали во Францию не столько за классическим европейским образованием, сколько за особой, творческой атмосферой, «наэлектризованной» разнообразными экспериментами. Двадцатые годы прошлого века стали началом особенно плотного общения двух культур. Насыщенная культурная жизнь Парижа 1920-х уже к середине столетия породила мифы о свободной богемной жизни и художественных содружествах гениев.

Парижу было суждено сыграть ключевую роль и в судьбе Филипа Гласса, впервые побывавшего в этом городе в 1954 году. На молодого человека, никогда ранее не посещавшего Европу, краткая поездка в Париж произвела неизгладимое впечатление. Художественный мир, который Филип Гласс представлял в основном по текстам Гертруды Стайн и Эзры Паунда, по фильмам Жана Кокто, превратился в реальность:

Богемная жизнь «Орфея» вдруг стала жизнью, которую я вкусил сам, я был зачарован, я проживал ее вместе с киноперсонажами... Посещал художественные студии... ходил на танцевальные вечера и бродил ночи напролет ¹.

¹ Цит. по: Schwarz K. R. Minimalists. London, 1996. P. 109.

Спустя шесть лет Филип Гласс едет в Аспен (штат Колорадо) на семинары Дариюса Мийо. На первый взгляд, решение посетить летние курсы было продиктовано прежде всего недостатком навыков в области гармонии, полифонии и анализа. Вместе с тем показателен выбор, сделанный композитором: фигура знаменитого участника «Шестерки» привлекала Гласса именно своей сопричастностью парижской культуре 1920-х — 1930-х годов. Молодого музыканта больше интересовали рассказы маэстро о его коллегах, о сотрудничестве с Кокто, об атмосфере послевоенного Парижа, чем занятия в классе.

Даже обучаясь в престижной Джульярдской школе, Гласс мечтал продолжить свое образование во Франции. Эти мечты в нем пробудил его однокурсник А. Файн, бывший ученик Нади Буланже, заметно выделявшийся в студенческой среде профессионализмом и вкусом. После окончания Джульярдской школы Гласс ощущал, по его собственному признанию, «недостаток строгой техники, которая в то время являлась неотъемлемой частью традиционного европейского музыкального образования»².

В студенческие годы поездка в Европу была невозможна по финансовым причинам. В 1964 году двадцатилетний Гласс отправляется в Париж к «самому известному учителю композиции XX века»³ — Наде Буланже. Париж был выбран не случайно. Гласса привлекала возможность вернуться в город, которым он был очарован с юности, вновь погрузиться в атмосферу французской культуры. Привлекал также и авторитет Буланже, за полвека выросшей в классах Американской консерватории несколько поколений композиторов из США⁴. Гласс провел в Париже полтора года, с осени 1964-го до лета 1966-го.

Композитор открыл для себя прочную европейскую систему обучения, основательную школу, благодаря которой переосмыслил все, что было им написано в предшествующие годы. Впоследствии он отмечал: «Я не смог бы писать музыку, которую сочиняю сегодня, без постижения основ композиторского мастерства, полученных с помощью Буланже»⁵.

² *Glass Ph. Music by Philip Glass / Ed. by R. T. Jones. New York, 1995. P. 14.*

³ *Schwarz K. R. Minimalists. P. 112.*

⁴ Судьба Н. Буланже (1887–1979) была тесно связана с Америкой: в 1910-е годы она дирижировала ведущими симфоническими оркестрами США, в 1921 году стала преподавателем теоретических дисциплин в Американской консерватории в Фонтенбло. Годы Второй мировой войны Буланже провела в США, обучая студентов в различных колледжах. Ее вклад в формирование американской академической композиторской школы трудно переоценить. Благодаря ее продуманной педагогической системе европейское образование получили виднейшие представители музыкальной культуры США: А. Копланд, В. Томсон, Р. Харрис, У. Пистон, Э. Картер, Дж. Антейл, Н. Рорем, Э. Сигмейстер, М. Блицстайн.

⁵ Цит. по: *Glass Ph. Music by Philip Glass. P. 15.*

Ни возраст музыканта, ни его магистерская степень, ни внушительное количество исполненных и опубликованных пьес не имели для нее никакого значения. Ф. Гласс писал:

С первого дня она посадила меня на программу, начинавшуюся с вводных уроков контрапункта и гармонии, и продолжавшуюся анализом форм, слуховыми упражнениями, чтением партитур и всем тем, что она могла придумать... Из молодого человека двадцати шести лет я снова превратился в ребенка, начинающего обучение с самого начала. Но когда я покидал Париж в конце 1966 года, я переосмыслил мою технику и научился слышать то, что казалось мне абсолютно невообразимым всего лишь несколькими годами ранее ⁶.

Гласс посещал класс Буланже три раза в неделю. Индивидуальный урок, назначавшийся в любое время с семи утра до десяти вечера, посвящался в основном проверке домашнего задания (над ним Глассу приходилось трудиться ежедневно в течение шести — восьми часов) ⁷. На открытые дневные классы по средам приглашались все ученики, когда-либо обучавшиеся у знаменитой французженки, и, как писал Гласс, «маленькая студия оказывалась переполнена людьми; одним из них было чуть больше десяти, а другим уже перевалило за шестьдесят» ⁸. Среда были тематически связаны между собой, и каждый сезон на обсуждение выносилась одна из любимых тем Буланже: «Хорошо темперированный клавир» Баха или какой-нибудь фортепианный концерт Моцарта.

Особое место занимали так называемые черные четверги — еженедельные занятия, на которые приглашались избранные студенты (шесть — восемь человек). Гласс, который часто попадал в их число, красочно описывает изнурительные многочасовые уроки. Композитор вспоминал:

Придя в класс, мы могли обнаружить выписанную на листе мелодию, ожидавшую нас на фортепиано. Естественно, она не была записана в одном из трех наиболее распространенных в музыкальной практике ключей... Позднее выяснялось, что это была, скажем, тема из медленной части Третьей сонаты Бетховена для скрипки и фортепиано. И если бы вы случайно узнали ее (кстати, всегда предлагались исключительно «внутренние»

⁶ Цит. по: *Ibid.* P. 15.

⁷ В классах Буланже царил строжайшая дисциплина, и за одни только «скрытые квинты» в домашней задаче по гармонии она могла легко выгнать с урока.

⁸ Цит. по: *Glass Ph.* Music by Philip Glass. P. 16.

голоса, а не мелодия или бас), упражнение могло бы обернуться простой детской игрой. Но этого не происходило. Мадемуазель требовала от нас просто воспроизвести бетховенскую гармонию, все аккорды в их оригинальном расположении и мелодическом положении⁹.

С Буланже Гласс вновь обратился к детальному изучению сольфеджио, полифонии строгого и свободного стилей (Палестрины, Монтеверди, Баха), к тонкостям классической гармонии (чаще всего в качестве образца предлагались произведения Моцарта). Погрузившись в искусство итальянского Ренессанса, немецкого барокко и венского классицизма, Гласс начал критически относиться к современной академической французской музыке, представленной в те годы преимущественно композиторами европейского послевоенного авангарда. Ф. Гласс писал:

Главными, а по сути единственными, новыми музыкальными событиями были концерты «Домен мюзикаль», организованные Пьером Булезом... В те дни, по крайней мере в Европе, его одобрение было существенным для любого серьезного начинающего музыканта¹⁰.

В формировавшийся Булезом репертуар концертов, дававшихся обществом «Домен мюзикаль», входил обширный круг инструментальных сочинений композиторов новой венской школы, а также современная европейская музыка, написанная в технике тотального сериализма¹¹. Далекий от подобного рода экспериментов, Гласс негативно оценивал академические вкусы и сложившуюся в Париже концертную практику, сравнивая булезовские вечера с «пустырем, занятым маньяками... пытающимися заставить всех писать такие же безумные пьесы»¹².

Основные интересы молодого композитора оказались связаны не с современной академической музыкой, а с театром и кинематографом. Вскоре после приезда в Париж Гласс вошел в число завсегдатаев «Синематеки» — музея кино, в котором можно было не только увидеть ретроспективу наиболее известных фильмов XX века, но и познакомиться

⁹ Ibid.

¹⁰ Цит. по: Ibid. P. 11.

¹¹ Кроме европейского авангарда П. Булез обращался и к американской экспериментальной музыке, представленной почти исключительно произведениями композиторов нью-йоркской школы: Дж. Кейджа, Э. Брауна, М. Фелдмана.

¹² Цит. по: Schwarz K. R. Minimalists. P. 114.

с творчеством самых известных французских режиссеров 1960-х годов: Ж.-Л. Годара и Ф. Трюффо.

В конце 1965 года композитору представилась возможность принять участие в создании музыки к фильму. Один из его друзей, подвизавшийся в разного рода авангардных проектах, пригласил Гласса поработать над звуковой дорожкой к ленте «Чаппаква» (Chappaqua) режиссера Конрада Рукса. Впоследствии музыкант характеризовал фильм как «психоделическую фантазию, вызывавшую ассоциации с такими фигурами нью-йоркского литературного андеграунда, как А. Гинзберг, П. Орловски и У. Берроуз»¹³. Исследователи добавили новые красочные эпитеты: Д. Роквелл назвал «Чаппаква» «типичным фильмом хиппи 1960-х годов»¹⁴, а Э. Стрикленд определил его как «кислотный эпос»¹⁵.

Видеоряд сопровождала игра на ситаре Рави Шанкара¹⁶, музыканта из Северной Индии, к тому времени уже хорошо известного на Западе. В обязанности Гласса входило сочинение музыкальных фрагментов, связанных с наиболее «жуткими частями фильма... психоделическими трипами»¹⁷, которые озвучивались джазовым квартетом. Эта часть работы не отняла у композитора много времени: предложив ансамблю тему для импровизации, Гласс записал на магнитофон результат.

Наиболее сложным этапом творческого процесса оказалось непосредственное сотрудничество с Рави Шанкаром. Созданную им для фильма музыку необходимо было зафиксировать с помощью европейской нотации, для того чтобы французские исполнители смогли записать саундтрек. Несколько месяцев Гласс провел с Шанкаром и участником его ансамбля Аллой Ракхой (табла), постигая совершенно новые для него законы организации музыкального материала.

Погружение в мир индийской раги обернулось для композитора подлинным откровением, изменившим направление его творческого развития. Особое внимание Гласса привлекли метроритмические принципы раги, благодаря которым масштабные ритмические циклы можно выстраивать с помощью постепенного процесса сложения отдельных долей. Ф. Гласс писал:

¹³ Цит. по: *Glass Ph. Music by Philip Glass*. P. 16.

¹⁴ *Rockwell J. Philip Glass: The Orient, the Visual Arts and the Evolution of Minimalism // Rockwell J. All American Music: Composition in the Late Twentieth Century*. New York, 1984. P. 111.

¹⁵ *Strickland E. Minimalism: Origins*. Bloomington and Indianapolis, 1993. P. 205.

¹⁶ Фильм «Чаппаква» был задуман как фильм о его жизни, а одну из ролей в нем сыграл писатель У. Берроуз.

¹⁷ Цит. по: *Potter K. Four Musical Minimalists*. Cambridge University Press, 2000. P. 258.

Я мог бы объяснить разницу между ритмом в западной и индийской музыке следующим образом: на Западе мы делим время, нарезая его на кусочки, будто буханку хлеба. В индийской музыке (и во всей незападной музыке, с которой мне удалось познакомиться), вы берете мелкие ритмические единицы (длительности) и присоединяете их друг к другу, выстраивая развернутые временные структуры¹⁸.

Момент открытия этого принципа композитор сравнивал с озарением¹⁹. Однако поначалу экзотический «диктант» Шанкара ему не давался. Ф. Гласс вспоминал:

Он напевал мне мелодию, и я должен был записывать ее, шаг за шагом. Иными словами, если пьеса длилась, скажем, три минуты, он пел мне целиком трехминутную партию флейты, затем скрипки и так далее — за весь маленький оркестр из девяти исполнителей. Это не слишком отличалось от упражнений в классе Буланже... Проблемы начались, когда я расставил тактовые черты, как мы обычно делаем в западной музыке. Это привело к нежелательным акцентам. <...> Алла Ракха сразу же указал мне на ошибку. <...> «Все ноты одинаковы», — он продолжал насвистывать... Я сидел в студии, полной музыкантов, ожидавших свои партии, и должен был немедленно решить проблему, с которой никогда прежде не сталкивался. Наконец, в отчаянии, я убрал все тактовые черты вообще. И здесь я наконец понял то, что Алла Ракха пытался мне сказать все это время. Вместо отдельных групп восьмых длительностей мне открылся ровный ритмический поток²⁰.

Неискушенность двадцативосьмилетнего композитора в индийских принципах тала²¹ была обусловлена тем, что учебные заведения Восточного побережья Америки (в частности, Джульярдская школа) ориентировали своих выпускников исключительно на европейские традиции и американский мэйнстрим. Этнические музыкальные программы, богато представленные в университетах Калифорнии уже в 1960-е годы, здесь, в силу географических и культурных причин, еще не были распространены, а лич-

¹⁸ Цит. по: *Glass Ph. Music by Philip Glass*. P. 17.

¹⁹ Цит. по: *Potter K. Four Musical Minimalists*. P. 258.

²⁰ Цит. по: *Glass Ph. Music by Philip Glass*. P. 17–18.

²¹ Тала — «метроритмическая система в индийской музыке; циклическая организация единиц музыкального времени» (*Карташова Т. Вокальный жанр тхумри в контексте музыкальной культуры Северной Индии // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 176*).

ные вкусы Гласса не привели его к самостоятельному знакомству с творчеством тех соотечественников-эксперименталистов, которые активно обращались к искусству Востока²². Общение с индийскими музыкантами подтолкнуло Гласса к собственным экспериментам в сфере мелодики (минимум интонационного материала) и ритмики (выстраивание больших ритмических циклов по принципу сложения равных длительностей), способствовало формированию оригинального музыкального языка.

В 1967 году композитор вновь встретился с Шанкаром и Ракхой в Нью-Йорке и возобновил изучение индийской музыки. Увлеченность восточной культурой повлияла не только на авторский стиль Гласса, но и на его мировоззрение (существенное воздействие оказали идеи тибетского буддизма). Карта путешествий музыканта была также связана с Индией, невероятно притягательной для него страной, которую он объездил, как он писал, «от Гималаев на севере до Тамил-Наду на юге»²³.

Возможности применить новые знания на практике представились незамедлительно. В парижские годы Гласс заинтересовался театром. Проводником в мир экспериментальных групп и студий выступила американская актриса Джоанна Акалайтис, с которой композитор познакомился еще в Питтсбурге и вновь встретился во Франции²⁴. Вместе молодые люди посещали парижский Одеон, совершали поездки в театры Лондона и Берлина, уделяя повышенное внимание постановкам пьес современных драматургов. «Бертольд Брехт, Самюэль Беккет, Жан Жене и Гарольд Пинтер развивали новые подходы к материалу, новые методы воздействия на аудиторию,— методы, требующие новой техники исполнения и представления... Разновидность театра, рассказывающего истории, морализирующего, не чуждого сатире... никогда не была мне особенно близка. Меня всегда волновал театр, бросающий вызов идеям общества, традиционным понятиям порядка»²⁵,— вспоминал Гласс в 1980-е годы.

Интерес к экспериментальному театру возник у композитора еще в студенческие дни, когда, обучаясь в Джульярдской школе, он отправлялся в даунтаун, чтобы увидеть спектакли популярного в начале 1960-х Живого театра (The Living Theater)²⁶: «Они являлись частью определяющей авангардной смеси того времени... состоящей из битников, Дж. Колтрейна и К. Олденберга»²⁷.

²² Интересы Гласса в этой сфере исчерпывались занятиями йогой.

²³ Цит. по: *Potter K. Four Musical Minimalists*. P. 259.

²⁴ Летом 1965 г. состоялась их свадьба.

²⁵ Цит. по: *Glass Ph. Music by Philip Glass*. P. 4.

²⁶ Его основоположниками были актеры Джулиан Бек и Джудит Малина.

²⁷ *Glass Ph. Music by Philip Glass*. P. 6.

Летом 1964 года на фестивале в пригороде Марселя Гласс вновь посетил Живой театр, представлявший премьеру пьесы «Франкенштейн». Этот спектакль, продлившийся свыше семи часов, кардинально изменил его отношение к категории времени в художественном произведении. Ф. Гласс писал:

Сила этого спектакля заключалась в образах и движении. Я впервые наблюдал столь радикальное расширение привычного ощущения театрального времени: представление началось около восьми вечера и продолжалось до трех утра. Я не знаю, насколько временная шкала «Франкенштейна» была обусловлена влиянием Востока, но с подобными масштабами мне пришлось столкнуться несколько позднее в южноиндийском театре Катикали. Встретился он мне и в Нью-Йорке в ранних работах Роберта Уилсона²⁸.

Результатом опыта по «расширению театрального времени» станет опера Гласса и Уилсона «Эйнштейн на пляже», мировая премьера которой состоялась в Авиньоне в 1976 году.

Благодаря Дж. Акалайтис Гласс серьезно заинтересовался современной европейской драматургией и сблизился с богемной актерской средой. В середине 1960-х годов несколько «американцев в Париже» организовали экспериментальную театральную труппу, ядро которой составили участники Актерской мастерской из Сан-Франциско: Джоанна Акалайтис, Ли Бройер, Рут Малешеч (выступавшие ранее в Центре электронной музыки совместно с М. Суботником), и присоединившийся к ним позднее Д. Уоррилоу²⁹. Первые самостоятельные шаги коллектив сделал под руководством Л. Бройера, поставившего пьесы Б. Брехта («Мамаша Кураж») ³⁰ и С. Беккета («Игра»).

Благодаря личному общению артистов с Беккетом его драматургия оставалась главным центром притяжения для новой театральной студии в течение всего периода ее существования. Именно «Игра» ознаменовала рождение труппы и подчеркнула экспериментальный характер ее творческих исканий. Лаконичная абсурдистская пьеса была построена на чередовании монологов трех главных действующих лиц — мужчины, его жены и возлюбленной. Заключенные в большие погребальные урны, они

²⁸ Ibid. P. 6–7.

²⁹ В начале 1970-х годов труппа вернулась в Нью-Йорк, где продолжила свои эксперименты, организовав компанию «Мабу майнз» (Mabou Mines).

³⁰ Гласс, выполнявший обязанности музыкального директора труппы, специально обработал музыку из одноименной оперы П. Дессау.

по очереди возникали перед публикой, декламируя текст. Действо разворачивалось по спирали: после двенадцатиминутного первого явления все повторялось заново уже в сокращенном варианте.

Музыка, специально написанная Глассом для этого спектакля, вызвала неоднозначную реакцию не только в зрительном зале, но и в музыкальных кругах. Партитура представляла собой, как пишет Кит Поттер, «серию из пяти или шести коротких фрагментов, отделенных друг от друга равными по продолжительности паузами»³¹. Композитор описывает два голоса фактуры, «каждый из которых озвучивался саксофоном-сопрано и состоял всего лишь из двух нот». Ф. Гласс пишет: «Когда голоса объединялись (а они были записаны в двух различных остинатных ритмах), то образовывали сдвигающиеся относительно друг друга паттерны... В результате возникала очень статичная пьеса, полная ритмической вариативности»³².

По признанию композитора, это был его первый опыт работы в «редуцированном репетитивном стиле»³³. Обе контрапунктические линии записывались солистом по отдельности на магнитофон, затем композитор «мастерил» пленочные петли, которые в различных комбинациях озвучивались в процессе спектакля. Первый исполнитель — саксофонист Джек Крипл, также обучавшийся у Нади Буланже, а позднее вошедший в число постоянных участников Ансамбля Филипа Гласса — отмечал, что музыка как нельзя более соответствовала духу беккетовской пьесы и обнаруживала присущее композитору чувство театра³⁴. Можно предположить, что повышенный интерес Гласса к репетитивности и к редуцированному музыкальному языку был связан с глубоким проникновением в особенности драматургии «Игры» и обусловлен воздействием репетитивных элементов, заложенных в самом тексте пьесы.

Стилистический сдвиг в творчестве Ф. Гласса в середине 1960-х годов, по всей видимости, произошел благодаря работе с Рави Шанкармом и изучению драматургических принципов Сэмюэла Беккета³⁵. Композитор утверждал, что как раз в этот период сформировалась тесная взаимосвязь между его театральной и концертной музыкой: «Очень часто имен-

³¹ Potter K. Four Musical Minimalists. P.256.

³² Glass Ph. Music by Philip Glass. P.19. Партитура «Игры» не сохранилась.

³³ Ibid. P.18–19.

³⁴ Цит. по: Potter K. Four Musical Minimalists. P.257. Влияние драматургических принципов С. Беккета можно обнаружить и в творческом наследии М. Фелдмана в его моноопере «Ничто» (Neither, 1977) на текст ирландского драматурга и в оркестровом сочинении «Сэмюэлу Беккету» (For Samuel Beckett, 1987).

³⁵ С. Беккет благосклонно относился к экспериментам группы.

но театр оказывался местом, в котором рождались самые новаторские идеи, продолжавшие затем развиваться в концертной музыке»³⁶.

Незадолго до отъезда из Парижа Гласс завершил Первый струнный квартет³⁷ (1966), оказавшийся единственной уцелевшей пьесой тех лет. По ней можно судить о творчестве Гласса французского периода. Музыкант расценивает ее как существенный шаг вперед на пути формирования оригинального стиля: «Мне было 29, и впервые моя музыка не была похожа на чью-то еще»³⁸.

Квартет ярко отразил переломный этап в творчестве композитора: от атонально-хроматического, диссонантного письма, характеризующегося контрастной драматургией, — к статике, репетитивной технике и цикличности развития. Квартет (общая продолжительность звучания около шестнадцати минут) состоит из двух частей, отделенных друг от друга двухминутной паузой. Каждая часть представляет собой калейдоскоп многочисленных модулей (двадцать в первой и шестнадцать во второй части), каждый из которых завершается двухсекундным паузированием³⁹. Их чередование регулируется постоянной сменой темпа, подробно выписанной автором в партитуре. Внутри разделов темп и динамика остаются неизменными. Существенного контраста не возникает в силу интонационной однородности и статичности материала.

Уже первая из тридцати шести формул квартета (десять тактов) демонстрирует заложенные в ней циклические принципы развития. Параллельное проведение трех паттернов (четырежды повторяющиеся восьмидольные фразы в партии второй скрипки накладываются на семидольные репетитивные фразы альты и десятидольные фразы виолончели) формирует зыбкую полиметрическую музыкальную ткань. При этом мелодические линии инструментов, основанные на репетитивном повторении минималистских двух- и трехзвучных ячеек, соотносятся между собой по законам горизонтально-подвижного контрапункта⁴⁰.

Парижские годы сыграли весомую роль в творческой судьбе Гласса: приехав в Европу, чтобы овладеть техническим мастерством, композитор прошел основательную академическую школу, необходимую для профес-

³⁶ Цит. по: *Glass Ph. Music by Philip Glass*. P. 19.

³⁷ На самом деле хронологически он является вторым, поскольку первый был написан и опубликован еще в Питтсбурге. Однако Гласс, отвергающий ныне свое «допарижское» наследие, настаивает на собственной нумерации.

³⁸ Цит. по: *Potter K. Four Musical Minimalists*. P. 275.

³⁹ Многочисленные паузы, тишина, истаивание звука играли большую роль и в музыке к спектаклю «Игра».

⁴⁰ Близкие полифонические принципы работы с разномасштабными множественными паттернами можно найти у Т. Райли в более импровизационно свободном и не столь традиционно фиксируемом варианте (например, в пьесе *In C*).

сионального музыканта, а погружение в новые для себя сферы индийской музыки и экспериментального театра определило путь его развития в последующие десятилетия.

Проучившись во Франции два года, Гласс вернулся в США⁴¹. К тридцати годам он начал обретать свой голос, формировать узнаваемый авторский стиль, окончательная кристаллизация которого произошла в Нью-Йорке. Можно говорить о том, что стилистический перелом в творчестве Гласса произошел уже во Франции под воздействием общения с Шанкаром и Беккетом. Этот перелом проявился, в первую очередь, в переосмыслении роли метроритма, который становится главным смыслообразующим стержнем композиций Гласса, в обращении к элементам репетитивности в организации музыкальной материи и в работе с циклическими ритмическими структурами, заимствованными из практики индийской раги.

В Америке Гласс продолжил активное изучение индийской философии и музыки, а также экспериментального театра, вошел в круг экспериментальных художников и музыкантов даунтауна, стоявших у истоков минимализма (С. Райх, Р. Серра, С. Левитт, Д. Джадд), принимал участие во всех авангардных постановках «Мабу майнз». В первых американских пьесах Гласс обращается к ясной диатонике, четкой ритмической пульсации (при сохранении безакцентного типа ритмики), двухголосной фактуре, быстрым темпам и громкой динамикой, совершенствует авторскую репетитивную технику.

Вместе с тем и в зрелом минималистском стиле Гласса ощутимо влияние корифеев французской музыки и тех художников, чье творчество формировалось во Франции в 1910-е и 1920-е годы. Несомненно, композитор испытал сильное воздействие творчества И. Стравинского. Оба музыканта, отличавшиеся жанровым универсализмом, тяготели к музыкальному театру, исследовали возможности условного «театра представления». С этим связаны многие драматургические особенности их произведений, в том числе характерный прием отчуждения исполнителя от своего героя. Контрапунктическое взаимодействие музыкального, драматического, хореографического и сценографического начал обеспечивает жанровую уникальность каждого сочинения. Наиболее ярко пересечения высвечиваются в сфере метроритма: это остинатность, оригинальная игра акцентов, синкопирование, варьирование и реак-

⁴¹ В числе причин отъезда композитор указывал «жесткое сопротивление» его новой музыке со стороны большинства коллег, а также трудности, с которыми столкнулась англоязычная театральная труппа «Мабу майнз» в Париже (жена музыканта к тому времени стала одним из ее лидеров).

центуация кратких мелодических фраз, сложная полиритмия при нарочитой простоте отдельных пластов.

Заметное влияние на американскую экспериментальную музыку 1960-х годов, и, в частности, на Гласса, оказал Эрик Сати. Благодаря Джону Кейджу, заново «открывшему» его сочинения после более чем тридцатилетнего забвения, Сати быстро обрел «статус композитора, без творчества которого немислимо развитие современного искусства»⁴².

Атмосфера ироничной, часто провокационной игры, ярко проявившая себя в названиях его произведений, нашла как опосредованное («мебельный триптих» Т. Райли: «Трехногий табурет», «Четырехногий табурет» и «Пятиногий табурет»), так и прямое продолжение в творчестве Гласса. Так, пьеса «Музыка в форме квадрата» для двух флейт не только вызывает очевидные ассоциации с сочинением Сати «Три отрывка в форме груши» для фортепиано в четыре руки, но и продолжает развитие идеи необычной нотной фиксации сочинения. Вслед за французским композитором, графически воплотившим в нотах узнаваемые контуры груши, Ф. Гласс превратил свою партитуру в произведение визуального искусства, расклеив нотные листы по периметру гигантского квадрата и заставив исполнителей постепенно переходить от страницы к странице.

Интерес американских эксперименталистов к европейскому авангарду первой волны актуализировал концепцию Сати о «музыке как предмете обстановки»⁴³. Идея фоновой музыки — потенциально бесконечной, не раздражающей слух и являющейся удобной звуковой средой обитания, получила интересное выражение в таких пьесах Сати как «Обои в кабинете префекта» (1919) и «Железный коврик для приема гостей» (1923). Первым на концептуальные сочинения Сати обратил внимание Кейдж, организовавший в 1963-м в Нью-Йорке премьеру одного из самых парадоксальных произведений французского композитора «Неприятности» (*Vexations*, 1893). Эта пьеса предвосхитила будущие образцы минималистского искусства: весьма лаконичная (даже подчеркнута минималистичная) в нотной записи, она содержит дерзко-ироничную просьбу повторить тему 840 раз. Идея многократного непрерывного повторения одного и того же музыкального материала вызывает очевидные аналогии с репетитивной техникой.

Одним из первых Сати обратился к кинематографу, написав звуковое сопровождение к «немому» фильму французского режиссера Р. Клера⁴⁴

⁴² Пакконен Ю. Творчество Эрика Сати: на пороге XX века // Музыковедение. 2005. № 1. С. 27.

⁴³ Так называемая «меблировочная музыка», «музыка как обои».

⁴⁴ Музыка из кинофильма вошла в балет Сати «Спектакля нет» (раздел «Антракт»).

(1924). В нем музыкант вновь применил принцип репетитивности, заставив оркестр повторять одну и ту же музыкальную фразу до тех пор, пока на экране не начиналась следующая сцена. Внедрение репетитивных приемов в прикладную музыку, функционирующую в рамках синтетического целого в качестве фона для развития визуальных образов, обнаруживается в театральных и кинематографических работах Гласса.

Многолетний интерес американского музыканта к французскому кино и драматическому искусству первой половины XX века, и особенно к творчеству Ж. Кокто, позволяет говорить о непосредственном влиянии на него идей «меблировочной» музыки, распространенных в кругу близких Кокто композиторов «Шестерки».

С французским послевоенным кинематографом связана трилогия Гласса 1990-х годов. Сценарии трех наиболее известных фильмов Кокто композитор переместил в новое, музыкально-театральное жанровое поле, превратив «Орфея» в камерную оперу для четырех солистов и двенадцати инструментов, «Красавицу и чудовище» — в «немое кино» с синхронным сопровождением сценического вокально-инструментального ансамбля, а фильм «Ужасные дети» — в оперу-балет в двадцати семи сценах.

Интерес к французской культуре пронизывает всю творческую биографию Гласса. Париж не только открыл перед начинающим музыкантом мир европейского искусства первой половины XX века, но и указал пути профессионального роста, погрузил в атмосферу европейского экспериментального кинематографа и драматического театра, позволил испытать многообразное влияние Востока, без которого был бы немислим дальнейший процесс становления стиля композитора и кристаллизации его музыкального языка.

Литература

1. *Карташова Т.* Вокальный жанр тхумри в контексте музыкальной культуры Северной Индии // Музыкальная академия. М., 2009. № 3. С. 173–176.
2. *Пакконен Ю.* Творчество Эрика Сати: на пороге XX века // Музыкаведение. М., 2005. № 1. С. 26–37.
3. *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. Thomson, 2006. 400 p.
4. *Glass, Ph.* Music by Philip Glass / Ed. by R. T. Jones. New York: Da capo Press, 1995. 226 p.
5. *Potter, K.* Four Musical Minimalists. Cambridge University Press, 2000. 390 p.
6. *Rockwell J.* Philip Glass: The Orient, the Visual Arts and the Evolution of Minimalism // Rockwell J. All American Music: Composition in the Late Twentieth Century. New York: Vintage Books. A Division of Random House, 1984. P. 109–122.
7. *Schwarz K.* Minimalists. London: Phaidon Press, 1996. 239 p.
8. *Strickland E.* Minimalism: Origins. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993. 312 p.