

Morton Feldman.

Patterns in a Chromatic Field

Christian Giger (Cello), Steffen Schleiermacher (Klavier). MDG 613 1931–2.—
2016

С 1950-х и до смерти Мортон Фелдман добивался свободы звука. Свободы от композитора, музыканта, партитуры, времени, истории. Свободы совсем не в карнавальном понимании «делай, что хочешь», как поступал вечно улыбчивый Джон Кейдж. Привлекательность и простота этого рецепта отдают безразличием и пустотой дзен-буддизма, которых Фелдман чем дальше, тем больше сторонился.

Первую известность Фелдману принесли графические партитуры: вместо привычных нотных линейек в 1950-е композитор начал чертить таблицы с квадратными ячейками: три по вертикали — для верхнего, среднего и нижнего регистров — и сколько хватало места по горизонтали. Каждая ячейка — один такт. В них он записывал цифры — сколько нот в каком регистре следует играть. В заданных пределах темпа и количества исполнитель волен выбирать высоту, динамику и длительность нот.

Эта вольность в конечном счете разочаровала Фелдмана. Вернувшись к нотной записи, он убрал тактовые черты и длительности нот, что тоже оказалось не лучшим рецептом свободы. Фелдман вернулся к традиционной нотации со всеми ее ограничениями — но в принципиальном отдалении от общепринятых в то время сериальной и минималистской техник. В поздних сочинениях композитор пользовался собственным устойчивым словарем: одни и те же фразы кочуют по произведениям, слегка меняя инструментальный наряд.

Фелдман обнаружил свободу звука в ограничениях. Фелдман выбрал служение звуку. Он искал способов достичь своей цели сначала у художников-современников, абстрактных экспрессионистов, а с конца 1970-х всё пристальней всматривался в старинные орнаментальные ковры. С увлечения коврами Фелдман начал свои самые хитроумные эксперименты с музыкальным временем, тишиной и масштабом.

Его поздняя музыка, как ни странно, становится всё больше похожей на то, как работал Джексон Поллок, не с холстом, а внутри него: «я могу <...> в буквальном смысле быть внутри картины» — с той разницей, что живопись действия заканчивается, когда холст готов, и зритель имеет

возможность лишь реконструировать это действие, представлять его. Музыка Фелдмана вместо реконструкции дает возможность быть внутри этого действия, не слушать законченное произведение-форму, а проживать его.

Рецепт *Patterns in a Chromatic Field* (далее — РСF) Фелдман описывал: «Делай так, потом делай иначе. Скажи одним образом, затем другим. Оркеструй так, потом по-другому. Используй этот ритм, затем иной». Эта пьеса — одна из главных в его цикле по мотивам ковров. Фелдман перенес в музыку организацию орнамента, изменения оттенков одного цвета, ритм блоков; симметрию, распадающуюся под пристальным взглядом. Пристальность — переживание каждого музыкального события — дает возможность почувствовать масштаб произведения, словно слух превращается в руки ткача, плетущего узоры. Если ковер можно увидеть целиком, то услышать его возможно только так, деталь за деталью, словно оказываясь внутри него. Это можно было бы назвать абстрактной, отвлеченной работой, но РСF конкретно, разглядывание слухом — реальное действие. Чтобы показать это, Фелдман тасует паттерны, постоянно меняя ход музыкального времени. Так создается территория непредсказуемости: повторения только кажутся таковыми.

РСF представляет собой гигантскую вариацию на тему диалога фортепиано и виолончели, где время стягивается и разреживается от паттерна к паттерну. «Ковровая» архитектура произведения вообще располагает к исполнению каждого блока как отдельного и законченного события. На многих записях РСF сквозное развитие чаще старательно укрывается, представляя вместо движения из пункта А в пункт Б серию законченных движений, нечто вроде сборника афоризмов. Так поступили, например, Джон Тилбери (John Tilbury, фортепиано) и Дейдрэ Купер (Deirdre Cooper, виолончель)¹. Тилбери — пожалуй, один из самых внимательных исполнителей музыки Фелдмана — как бы охлаждает время, чтобы вместо пути был слышен каждый шаг. К слову, приостановка реального времени — общее место в записях этой пьесы.

На вышедшем в 2016 году диске пианиста Штеффена Шлейермахера и виолончелиста Кристиана Гигера произведение, напротив, соединено идеей не статики, но движения. Для Гигера, виолончелиста лейпцигского Гевандхауса, исполнителя преимущественно музыки классиков и романтиков, это первая запись музыки Фелдмана; у Шлейермахера, напротив, довольно солидная дискография фортепианных произведений композитора. Его игра, словно повинуюсь духу немецкой послевоенной музыки,

¹ Morton Feldman. *Music for piano and strings*. Vol. 2. Matchless Recordings. MRDVD-02. — 2012.

зачастую жестка и дискомфортна, порой небрежна — так, будто, прежде чем угаснуть, каждый звук, раздраженный и ошетилившийся от прикосновения молоточка к струне, потревоженный нуждой звучать, движется к тишине, успокаиваясь.

Время у Шлейермахера упруго и подтянуто, а под поднятыми демпферами постоянно живет густое тембральное облако. Эта запись телесна, даже физиологична (можно, например, расслышать дыхание, по всей видимости, виолончелиста). В этом есть намеренное ускользание от изолированности модернистской партитуры-в-себе, каковой является РСФ. Виолончель и фортепиано не выступают как голоса (так происходит в записи Рене Берман (René Bergman, виолончель) и Кес Веринга (Kees Wieringa, фортепиано)², где микрохроматизмы виолончели подчеркнута истеричны), и значит нет произносимого, остается только произношение. Акцентируются не фразы, а звук конкретного инструмента: игра обоих музыкантов избегает навязывания эмоции.

Сверхзадача этого ускользания заключается в прорыве границ паттернов, чтобы вместо разглядывания каждого отдельного события пропустили движение и связность, поток, впрочем, неминуемо разрезающийся в несимметричных диалогах двух инструментов. Это придает записи бодрость в начале, легкое головокружение от темпа смены паттернов, — но разреженные пространства партитуры берут свое, и поток замедляется, время растягивается, хотя тишины между событиями оба музыканта тщательно избегают. Оба предпочитают сгладить угловатость асимметричного времени, насколько это возможно, и держаться ровной интонации на протяжении почти восьмидесяти минут. Игра обоих музыкантов выверенная и точная, виолончельные микрохроматизмы всегда в нужной высотности, смычковые движения без осечек, а фортепианные кластеры взрываются без дыма и марева, ясно слышные, — лишь местами партия фортепиано пропадает в тени виолончельных соло.

Запись Гигера и Шлейермахера без психологизма зрелищна, она скупа на эзотерику, которой, порой грешат другие исполнители Фелдмана — музыканты намеренно удерживают слух на поверхности. Вместо опыта переживания они предлагают конкретность звучания собственных инструментов. Вместо погружения внутрь музыканты двигают звуковые тела из пункта А в пункт Б, заставляя лишь наблюдать звук, но не оказываться в нем.

Александр Рябин

² Morton Feldman. Untitled Composition For Cello And Piano. ATTACCA – Babel 9160–3 DDD.— 1991.