



И. В. КОПОСОВА, А. Ю. АЛЕКСЕЕВА

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия*

ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0416-1659, alekseevaaleksandra89@gmail.com

Корнелиус Кардью: у истоков британского минимализма

Статья посвящена рассмотрению элементов минимализма в музыке современного британского композитора Корнелиуса Кардью. Исследователями имя Кардью справедливо связывается с идеями экспериментализма и индетерминизма 1960-х годов. Впервые они проявились в музыке Дж. Кейджа, который оказал на британского автора определённое влияние. В сочинениях Кардью открытия Кейджа находят индивидуальное преломление, проявляясь в использовании нетрадиционных источников звука, переходе к графической нотации, включении импровизации, средств музыкального театра в пространство опусов и др. Кроме того, Кардью выступал за массовую доступность музыкального искусства, что вылилось в создание уникального коллектива – «Scratch orchestra».

У Кардью отсутствуют в строгом смысле минималистские сочинения, хотя музыка данного направления ему, безусловно, известна (это подтверждают сольные концертные программы и репертуар «Scratch orchestra»). Отдельные приёмы, свойственные минимализму (репетитивные каноны, фазовый сдвиг), содержит его масштабный опус «Великое учение» (1968–1970). Обсуждение двух параграфов этого сочинения позволяет определить специфику претворения минималистских средств в творчестве Кардью.

Анализ, проделанный в статье, а также общие заключения о месте, которое занимает фигура композитора в истории современной британской музыки, позволяют считать творчество К. Кардью предтечей минимализма в Британии.

Ключевые слова: К. Кардью, современная британская музыка, экспериментализм, минимализм, графическая нотация, индетерминизм.

Для цитирования: Копосова И. В., Алексеева А. Ю. Корнелиус Кардью: у истоков британского минимализма // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 48–57. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.048-057.

IRINA V. KOPOSOVA, ALEXANDRA YU. ALEKSEEVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0001-9436-5171, kopira@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0416-1659, alekseevaaleksandra89@gmail.com

Cornelius Cardew: at the Sources of British Minimalism

The article is devoted to examination of elements of minimalism in the music of contemporary British composer Cornelius Cardew. The name of Cardew has been justly connected by researchers with the ideas of the experimentalism and indeterminism of the 1960s. They have appeared for the first time in the music of John Cage, who exerted a certain influence on the British composer. In Cardew's compositions the discoveries of Cage find an original interpretation, revealing themselves in the usage of non-traditional sources of sound, the transferal towards graphic notation, inclusion of improvisation, means of musical theater into the space of the musical oeuvres and other. In addition, Cardew advocated the mass accessibility of the art of music, which resulted in the creation of the unique musical ensemble, the "Scratch orchestra."

Cardew does not have any minimalist compositions in the strict sense of the word, although the music of this directions is undoubtedly familiar to him (this is confirmed by the solo concert programs and the repertoire of the "Scratch Orchestra"). The applications of separate techniques common to minimalism (repetitive canons, phased shifts) are contained in his great work "The Great Learning" (1968–1970). Discussion of two paragraphs from this composition makes it possible to determine the specific features of the interpretation of minimalistic means in Cardew's compositions.



The analysis made in the article, as well as the general conclusions of the position held by the figure of the composer in the history of contemporary British music make it possible to consider Cornelius Cardew the forerunner of minimalism in Britain.

Keywords: Cornelius Cardew, contemporary British music, experimentalism, minimalism, graphical notation, indeterminism.

For citation: Kопosова Irina V., Alekseeva Alexandra Yu. Cornelius Cardew: at the Sources of British Minimalism. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 48–57. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.048-057.

Среди направлений музыки второй половины XX века одно из ведущих мест занимает минимализм. Зародившись в узкой экспериментальной среде нью-йоркского даунтауна, в первую очередь в сочинениях Т. Райли и Л. М. Янга начала 1960-х годов, минимализм почти сразу же привлёк внимание академических композиторов за пределами США: в Нидерландах это был Л. Андриссен (Louis Andriessen), в Бельгии – К. Гуйвартс (Karel Goeyvaerts), в Венгрии – Л. Шари (László Sáy), Т. Семцо (Tibor Szemző), в СССР – В. Мартынов, А. Пярт, С. Загний и др. (см. например: [3]). В Британию минималистская техника проникла на рубеже 1960–1970-х¹ и получила своё воплощение в творчестве таких авторов, как Г. Скемптон (Howard Skempton), К. Хоббс (Christopher Hobbs), Г. Брайерс (Gavin Bryars), М. Парсонс (Michael Parsons), Дж. Уайт (John White), М. Чэнт (Michael Chant), Х. Шрапнэл (Hugh Shrapnel), М. Найман (Michael Nyman) и др. [13, p. 157–171].

По мнению ряда зарубежных исследователей, принятие и адаптация минимализма в Британии тесно связаны с именем Корнелиуса Кардью (Cornelius Cardew, 1936–1981) (см.: [9; 13; 14; 16]). Его деятельность охватила различные сферы: композицию, исполнительство, педагогику, музыкальное просветительство. Косвенное представление о значении творчества К. Кардью для истории британского минимализма позволяет составить один общеизвестный факт: в рецензии на премьерное исполнение первого параграфа «Великого учения» К. Кардью² М. Найман впервые употребил выражение «minimal music», давшее впоследствии название течению в целом³ [12, p. 62–64]. Существующая русскоязычная литература практически не располагает сведениями относительно интересующей нас области. Данная статья ставит цель частично восполнить этот пробел⁴.

Самоопределение К. Кардью началось на студенческой скамье⁵. По словам Джона Тилбёри,

пианиста и друга композитора, уже здесь он начал двигаться своим путём. Опусы, которые были созданы в годы, проведённые в Королевской академии музыки в Лондоне⁶, вдохновлены не столько учителями, сколько сочинениями А. Шёнберга, А. Веберна, П. Булеза⁷. Консерватизм музыкальной среды Академии побудил Кардью продолжить обучение в Германии. В общей сложности молодой автор пробыл здесь три года (1957–1960). В это время он посещал курсы новой музыки в Дармштадте, был учеником Готфрида Кёнига⁸ и Карлхайнца Штокхаузена, а затем и коллегой последнего (с 1958 по 1960 год ассистировал ему в Кёльнской студии электронной музыки). Общаясь с немецким мастером, Кардью имел возможность на практике постигать премудрости сериализма и особенности электронной композиции⁹. Наиболее продуктивный творческий контакт со Штокхаузеном состоялся в 1959–1960 годах во время совместной работы над партитурой «Cage». Штокхаузен, рассмотрев способности Кардью, допустил его до «святой святых» – процесса сочинения: «Он был выдающимся музыкантом, потому что был не только хорошим пианистом, но и отличным импровизатором. Я давал ему делать такую работу, которую я никогда не давал прежде никакому другому музыканту; мы вместе работали над партитурой... <...> он был отлично информирован обо всех последних новациях в области композиции» (цит. по: [9]). Сам Кардью впоследствии написал статью, в которой подробно и увлечённо рассказал о сотрудничестве со К. Штокхаузеном¹⁰.

Однако к концу 1950-х интерес Кардью к сериализму начал угасать. Эта переориентация была инспирирована американской музыкой, в первую очередь опусами Дж. Кейджа, в которых британский автор нашёл отличное от западноевропейского авангарда содержание, характер музыкальных процессов и одно из качеств, наиболее важных для его последующих сочинений, – сочетание контролируемого

и произвольного начал. Произведения Дж. Кейджа Кардью открыл для себя в 1958 году, и практически сразу же появились несколько сочинений, показательных в плане «впитывания» новой эстетики. Это «Two books of study for pianists» («Две книги упражнений для пианистов», 1958), «February Pieces» («Февральские пьесы», 1959–1961), «Autumn '60» («Осень '60», 1960). Как указывает Т. Харрис, в организации их материала ещё ощутимо влияние сериализма, что выражено в использовании шкал динамики («Две книги», «Февральская пьеса» № 1) и длительностей («Февральская пьеса» № 1), в пуантилистичности ткани («Февральская пьеса» № 4, «Осень '60»), но в формообразование этих пьес проникает неопределённость и импровизационность (см. подробнее: [11, p. 55–58]).

Неизгладимое впечатление на Кардью произвели совместные творческие проекты Дж. Кейджа и Д. Тюдора, что побудило его создать подобный творческий союз с пианистом Дж. Тилбёри. С 1960 года, с момента возвращения Кардью в Лондон, их дуэт стал представлять британским слушателям современную музыку. В программах концертов фигурировали преимущественно американцы: Дж. Кейдж, М. Фелдман, К. Вулф, Л. М. Янг и др. С 1967 года Кардью стал совмещать исполнительскую деятельность с преподаванием: вёл класс композиции в Королевской академии музыки, а с 1969 года – курс экспериментальной музыки в Морли-колледже в Лондоне. Он вступил в группу свободной импровизации «АММ» (1966), а затем вместе со своими учениками – М. Парсонсом и Х. Скемптоном – создал ансамбль «Scratch orchestra» (1969). В целом деятельность, которую Кардью вёл на протяжении 1960-х, необычайно интенсивна и на первый взгляд кажется разнонаправленной. Но при внимательном рассмотрении становится очевидна общность всех его действий, их связь с постепенным погружением в идеи индетерминизма.

В области композиции в это десятилетие одной из главных для Кардью будет работа над графическими¹¹ и вербальными партитурами. Одно из первых сочинений такого рода – «Octet '61» («Октет '61», 1961) состоит из 60 музыкальных «событий» (events), фиксирующих относительную звуковысотность, ритм, динамику и артикуляцию в форме традиционных и новых графических знаков. Толкование некоторых из них Кардью привёл в указаниях к исполнению, остальные имели произвольную трактовку; кро-

ме того, свобода выбора распространялась на количество повторений каждого знака и порядок их вступления. Дж. Тилбёри, вспоминая свою работу над «Октетом», пишет: «Задачей для исполнителя была не только интерпретация каждого знака, но и объединение этих знаков в музыкальные фразы, музыкальную целостность» [17, p. 4].

Полный отказ от традиционной нотной записи произошёл в «Трактате» («Treatise», 1963–1967), написанном под впечатлением от «Логико-философского трактата» Л. Витгенштейна. «Трактат» Кардью имеет 193-страничную графическую партитуру (её составили абстрактные символы, линии, различные фигуры), которая давала полную свободу интерпретации. «В этой партитуре, – пишет А. Сысоев, – роль композитора сводится к минимуму. <...> Кардью отказывается от своего языка, от всевозможных иных культурных кодов, апеллируя к чистой музыкальности исполнителя» [5, с. 208–209]. Не имея указаний по реализации, опус представляет собой «руководство к свободной импровизации, данное в общем, абстрактном виде» [там же, с. 208].

В целом это произведение возникло не без влияния эстетики группы «АММ»¹². Кардью сотрудничал с ней во второй половине 1960-х, играя во время коллективных импровизаций на препарированном рояле. Гитарист коллектива Кит Роу считает, что «Трактат» предназначен «ровно для того, чтобы дать исполнителям академической музыки – людям, которые всю жизнь вынуждены играть чужие сочинения, – возможность наконец заговорить самим» [2]. Деятельность «АММ», по сути, была связана с поисками подобных способов «говорить музыкантам самим». Участники ансамбля пропагандировали спонтанность творческого процесса, отказ от привычных звучностей и форм, искали принципы свободной импровизации, являясь пионерами этого течения в европейском искусстве второй половины XX века (см.: [6, с. 25–26]).

Наконец композитор пришёл к мысли о социализации музыкального искусства в целом, что вылилось в создание «Scratch orchestra»¹³. Основными эстетическими идеями, которых придерживался этот коллектив, были демократизация концертной практики и продвижение массового музицирования. Программы оркестра включали как классику (Шестую симфонию Л. ван Бетховена, «Маленькую ночную серенаду» В. А. Моцарта, «Реквием» И. Брамса, Второй концерт для фортепиано с оркестром С. В. Рахманинова), так



и современную музыку – сочинения зарубежных авторов (Дж. Кейджа, Т. Райли, Л. М. Янга, М. Фелдмана, Ф. Ржевски, К. Вульфа) и участников оркестра (К. Кардью, К. Хоббса, М. Парсонса и др.) [18, р. 21]. При этом, поскольку среди оркестрантов были непрофессиональные музыканты (для них использовались графическая нотация и словесные инструкции), выступления были лишены академического лоска, представляли известную и новую музыку в особом акустическом варианте, схожем с игрой на расстроенном инструменте. Уникальность этого коллектива заключалась также в многосторонности его деятельности. Участники «Scratch orchestra» не только концертировали, но и собирались для коллективных импровизаций, продумывали репертуар, работали над исследовательскими проектами (часто фантазийного плана), изготавливали новые музыкальные инструменты (см. подробнее: [Ibid.]).

Описанные выше примеры демонстрируют магистральные направления поисков Корнелиуса Кардью на протяжении 1960-х. Их сумма даёт убедительное представление о нём как о проводнике новейшей музыки в британской культуре. В какой степени его деятельность была связана с минимализмом?

Минимализм (ставший одним из выражений контркультуры 1960-х годов) не мог «пройти мимо» Кардью, учитывая разносторонность интересов и особенности творческой личности. Известно, что сочинения минималистов фигурировали в его сольных концертных программах – например, «X for Henry Flint» («X для Генри Флинта») Л. М. Янга – и репертуаре «Scratch orchestra». Так, коллективом исполнялись «Poem» («Поэма») Л. М. Янга, «In C» («В тоне До») Т. Райли, «Les Moutons de Panurge» («Овцы Панурга») Ф. Ржевски. Также Кардью опубликовал в разных изданиях две небольшие статьи о музыке Янга: «One Sound: La Monte Young» («Один звук: Ла Монте Янг», 1966), «The Sounds of La Monte Young» («Звуки Ла Монте Янга», 1967).

Исследователи также видят общность между отдельными опусами Кардью и определёнными сочинениями американских минималистов, чаще других в этом контексте упоминается «Великое учение». Это сочинение аккумулировало в себе ресурсы многих направлений новейшей музыки. Т. Д. Тэйлор называет его «каталогом экспериментальных музыкальных техник 1960-х годов», в котором «соседствуют шумы, традиционные и нетрадиционные инструменты,

а графические обозначения соединяются с принятой нотацией» [15, р. 557]¹⁴. Отразился в нём и минимализм. Так, Д. Смит – композитор, участник «Scratch orchestra» – считает, что в «Великом учении» получила «радикальное воплощение идея свободного повтора композиционного элемента», лежащая в основе янговской пьесы «X для Генри Флинта» [14, р. 6–7]¹⁵. В. Андерсон рассматривает формирование второго параграфа «Великого учения» как близкое «In C» Т. Райли; в седьмом параграфе она проводит аналогии с «Музыкой маятника» С. Райха (см.: [8, р. 88]). Обозначенные параллели заставляют остановиться на этом произведении подробнее¹⁶.

«Великое учение» («The Great Learning», 1968–1970¹⁷) – многочасовой опус, посвящённый «Scratch orchestra», ориентированный на ресурсы этого коллектива, а следовательно, отразивший его эстетику¹⁸. Сочинение написано на текст Конфуция «Dà Xué» («Да сюэ»)¹⁹ (см.: [8])²⁰. В нём семь разделов, обозначенных, по аналогии с литературным первоисточником, «параграфами». Второй параграф опирается на три начала: словесное, мелодическое и ритмическое. Их союз основан на стабильных и мобильных элементах. Текст параграфа складывается из фрагментов, избранных у Конфуция. В них повествуется о пути личности к нравственному совершенству, сохранению достоинства и спокойствия. Несмотря на составной характер, текст (приводится ниже) обнаруживает элементы логической организации: имеет лексические повторы (выделены курсивом), рифмы (выделены жирным). Благодаря этому создаются риторичность и яркий суггестивный эффект:

Know the point of rest and then have an *orderly* mode of *procedure*
 Having this *orderly procedure* on can grasp the azure
 that is take hold of a *clear concept*
 Holding a *clear concept* one can be at peace internally
 Being thus calm one can *keep one's head* in moments of danger
 He who can *keep his head* in the presence of a tiger
 is qualified to come to his deed in due hour

Для работы текст был разделён композитором на 26 синтагм разной продолжительности, которые, в свою очередь, объединены в пять групп, как показано в таблице 1.

Пяти разделам текста соответствует вокальная партия с таким же числом тактов и количеством звуков внутри них: в первом такте – 6 звуков, в остальных – по 5, всего – 26 звуков (пример № 1).

Таблица 1. К. Кардью. «Великое учение».
Второй параграф, компоновка текста

группа	1	2	3	4	5
текст	Know the point of rest and then have an orderly mode of procedure	Having this orderly procedure one can grasp the azure that is take hold of a clear concept	Holding a clear concept one can be at peace internally	Being thus calm one can keep one's head in moments of danger	He who can keep his head in the presence of a tiger is qualified to come to his deed in due hour
количество синтагм	6	5	5	5	5

Пример № 1 К. Кардью. «Великое учение».
Второй параграф, вокальная партия

Материал внутри строки неритмизован и имеет некоторые закономерности в своём развёртывании. В его основе – бесполутоновые пентатонные попевки в пределах сексты (1, 2 и 5 такты) или септимы (3 и 4 такты), охватывающие диапазон от c^1 до es^2 . В целом вокальная партия имеет пять подобных строк, являющихся по отношению друг к другу звеньями транспонирующей восходящей секвенции с малосекундовым шагом (пример № 2).

Пример № 2 К. Кардью. «Великое учение».
Второй параграф, вокальная партия

Продвигаясь от такта к такту, композитор сохраняет основную комбинацию звуков, обновляя один из них: например, в двух первых тактах общими будут звуки c , d , g , a ; звук e сменится на f и т. д. Логика этого процесса следующая: в последовательности тактов можно выделить два подобных «цикла»: первый – с 1 по 12 такт, второй – с 13 по 24 такт. Этапы развёртывания в

них связаны с продвижением по тональностям квинтового круга от белоклавишной диатоники (два первых такта в каждом цикле) в сторону бемолей, затем через диэзные тональности обратно. Первый цикл охватывает круг мажорных тональностей, второй – минорных²¹. Такты второго «цикла» опираются на тот же звуковой состав, что и первый (такт 1 = такту 13, такт 2 = такту 14 и т. д.), однако из-за перестановки звуков обнаруживается минорная окраска. Последний – такт 25 – выступает в роли окончания, синтезирующего мажорное и минорное наклонения.

Вокальная партия имеет ритмическое сопровождение, состоящее из 26 паттернов по числу синтагм текста и звуков вокальной строки (пример № 3).

Пример № 3 К. Кардью. «Великое учение».
Второй параграф, партия ударных

Ритмическая партитура исполняется на барабанах, в её реализации подразумевается участие немусыкантов, поэтому Кардью дал всем паттернам названия, которые, по его словам, выполняли «мнемоническую функцию» [10, р. 5]. По тематике названия объединены в несколько групп: две «пятёрки» – виды чувств и великие озёра; одна «четвёрка» – масти карт; четыре «двойки» – противоположности и мифологические персонажи; четыре «единицы»²². Такая классификация помогала исполнителям ориентироваться в пространстве паттернов и способствовала их быстрому запоминанию.

Паттерны имеют разную продолжительность и состоят из комбинаций длительностей, пауз, фермат и форшлагов. Среди них встречаются равномерные ритмы (Mary, Imek, Hearing), синкопированные (Polaris, Superior, Spades, Ontario), триольные (Castor, Pollux, Taste, Michigan, Right, Left) и др. Тематическая классификация паттернов отчасти совпадает с их ритмическим наполнением (например, начало в парах «Castor» и «Pollux» и «Romulus» и «Remus»). В то же время некоторые ритмы, например, синкопа, встречаются в паттернах, относящихся к разным смысловым группам (Polaris, Superior, Ontario, Spades).

Каким образом координируются три описанных компонента: слово, мелодия и ритм? Согласно композиторским указаниям, все участники (их количество не ограничено) делятся на группы, в каждой – несколько вокалистов (один из них – ведущий) и барабанщик. Группы автономны в своих действиях. Первыми начинают ударники, каждый из них выстраивает свой «маршрут» из ритмических паттернов: их последовательность, количество повторений и темп выбираются произвольно. Через некоторое время вступает ведущий певец: он исполняет одну синтагму текста на один звук, избирая свой темп и ориентируясь на продолжительность своего дыхания. Ему вторят остальные вокалисты этой группы по такому же принципу (см.: [Ibid.]). Из-за указанных условий уже на первом звуке происходит рассинхронизация партий вокалистов. Вместо унисонов возникает подобие репетитивных канонов. Затем, вследствие различной продолжительности соседних синтагм, расхождение ещё более усиливается, звуки начинают складываться в интервалы, а позже – в аккорды.

Окончание параграфа регулируется ведущим певцом каждой группы. Завершая пение, он даёт сигнал барабанщику своей группы, и тот сразу переходит на последний паттерн. Таким образом постепенно отключаются все вокальные группы. Параграф завершается звучанием ударных: после синхронизации их партий с достижением унисона исполнение прекращается.

В отличие от второго параграфа седьмой не имеет ритмического сопровождения и фиксированной вокальной партии. Его партитура опирается на вербальную нотацию инструктирующего типа²³ (пример № 4).

Текст разделён на 25 синтагм разной величины и снабжён некоторыми указаниями²⁴. Они определяют способ исполнения: sing/петь (синтагмы 1–24), speak/говорить (последняя синтаг-

Пример № 4

К. Кардью. «Великое учение». Седьмой параграф, партитура

----->	sing 8	IF
	sing 5	THE ROOT
	sing 13 (f3)	BE IN CONFUSION
	sing 6	NOTHING
	sing 5 (f1)	WILL
	sing 8	BE
	sing 8	WELL
	sing 7	GOVERNED
	hum 7	
----->	sing 8	THE SOLID
	sing 8	CANNOT BE
	sing 9 (f2)	SWEPT AWAY
	sing 8	AS
	sing 17 (f1)	TRIVIAL
	sing 6	AND
	sing 8	NOR
	sing 8	CAN
	sing 17 (f1)	TRASH
	sing 8	BE ESTABLISHED AS
	sing 9 (f2)	SOLID
	sing 5 (f1)	IT JUST
	sing 4	DOES NOT
	sing 6 (f1)	HAPPEN
----->	speak 1	MISTAKE NOT CLIFF FOR MORASS AND
		TREACHEROUS BRAMBLE

ма), hum/гудеть, напевать (после синтагм 8 и 23); количество повторений одной синтагмы (число перед каждой из них); иногда динамику (например, знак «f3» у синтагмы № 3 «Be in confusion» означает, что три раза из тринадцати она должна прозвучать громко).

Из-за отсутствия определённой звуковой высоты участники должны заранее договориться о тонах, на которых будет воспроизводиться текст (композитор рекомендует соседние синтагмы исполнять на разных нотах). Как и во втором параграфе, каждый певец выбирает свой темп и ориентируется на максимальную продолжительность собственного дыхания²⁵. Эти условия вызывают уже отмеченные эффекты: рассинхронизацию партий, подобие репетитивных канонов и фазового сдвига, появление различных результирующих созвучий.

Композиция этой части имеет три фазы – экспонирующую (синтагмы 1–8), развивающую (синтагмы 10–23) и заключительную (синтагма 25). Два первых раздела, соответствующие экспонированию и развитию, подобны по строению: начинаются всеми исполнителями в унисон (по знаку →)²⁶, затем постепенно расходятся и завершаются бестекстовой строкой (9 и 24 синтагмы). Её функция – свести исполнение воедино, чтобы начать следующий этап вместе.

Второй этап сложнее первого, он почти в два раза дольше по продолжительности и более насыщен динамически. Нарастание динамики по ходу развёртывания этого параграфа позволяет говорить о действии в нём законов крещендирующей формы: в первом разделе интенсивное

звучание предписано дважды (3 и 5 синтагмы, в сумме – 3 раза), во втором включение громких фраз учащается до семи и постепенно уплотняется (12, 14, 18, 20, 21, 23, 24 синтагмы, в сумме – 10 раз). Кульминацией этого процесса становится прочтение на *f* заключительной синтагмы. Чередование пропеваемых, произносимых и бестекстовых строк придаёт звучанию яркий сонорный эффект²⁷.

Подводя итог наблюдениям, мы приходим к выводу о присутствии в «Великом учении» ряда минималистических закономерностей. Так, оба параграфа опираются на звуковой материал, схожий по своим характеристикам с музыкой американских минималистов: скупой, неритмизованный (оба параграфа), ангемитонной природы (второй параграф). В основе формирования ткани обоих параграфов лежит процесс преднамеренной рассинхронизации партий, близкий райховскому фазовому сдвигу и репетитивным канонам Т. Райли. Однако все эти средства связаны с иной, нежели в минимализме, эстетикой и приводят к иному художественному результату – эффекту шума, суггестивному воздействию. А что самое главное – закономерности, вызывающие аналогии с минимализмом, действуют в этом опусе вкупе с целой суммой средств, связанных с экспериментальным началом: графической и вербальной нотацией, использованием приёмов музыкального театра, импровизацией, установкой на всеобщую доступность для ис-

полнения. Это вполне закономерно, поскольку «Великое учение» аккумулировало в себе результаты разнонаправленных поисков Кардью, которые он вёл на протяжении 1960-х годов.

Определяя значение фигуры Кардью для британской культуры, М. Фелдман оставил точное и ёмкое заключение: «...любое направление современной музыки проникло в Англию благодаря Кардью и из-за него. Если сегодня новые идеи ощущают здесь своё движение, то это потому, что он действует как духовная сила, нравственный центр. Без него молодой “не от мира сего” композитор был бы потерян. С ним же он оставался молод, но уже не был потерян» [11, р. 12]. Справедливость этих слов ощущается в связи с распространением минимализма в Британии. Хотя на музыку Кардью это течение воздействовало скорее опосредованно, чем напрямую, именно в сочинениях композитора молодое поколение британских авторов получило пример адаптации ресурсов паттерновой конструкции и репетитивного метода к собственным художественным идеям. Поэтому вполне закономерно, что ядро британской линии минимализма составляют ученики и единомышленники Кардью – Х. Скемптон, М. Парсонс, Х. Шрапнэл, К. Хоббс, а также участники «Scratch orchestra» – М. Найман, М. Чэнт, Дж. Уайт. Все сказанное позволяет считать фигуру композитора и его творчество стоящими у истоков минимализма в Британии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М. Найман в этой связи называет 1969–1970 годы [14, р. 158].

² Рецензия была опубликована 11 октября 1968 года в журнале «Spectator».

³ Напомним, в разное время к музыке такого рода применялись следующие обозначения: «системная музыка», «процессуальная музыка», «музыка транса», «гипнотическая музыка», «репетитивная музыка», «структуралистская музыка» и др. [19, р. 135].

⁴ В зарубежном музыковедении творчество британского автора изучено довольно подробно. В первую очередь отметим монографию Т. Харриса «Наследие Корнелиуса Кардью» [11]. В ней изложена биография, в общих чертах описан большой корпус сочинений композитора, а также охарактеризованы его эстетические, политические воззрения. Статьи В. Андерсон, Б. С. Бэйкер, Дж. Тилбэри, Т. Д. Тэйлора затрагивают отдельные вопросы, связанные с творче-

ством Кардью и его сочинениями [8; 9; 15; 17].

⁵ В целом творчество К. Кардью можно разделить на три этапа: время композиторского становления (1953–1961), условно «авангардный», или «экспериментальный» (1961–1971), и «нейтральный» (1971–1981) – с момента вступления в коммунистическую партию и отказа от собственных авангардных опусов.

⁶ В Академии Кардью учился с 1953 по 1957 год как композитор у Ховарда Фергюсона (Howard Ferguson), как пианист – у Перси Уоллера (Percy Waller) и виолончелист. В это же время самостоятельно освоил гитару.

⁷ Во время учёбы Кардью и Р. Р. Беннет организовали исполнение «Структур» и «Молотка без мастера» П. Булеза в рамках летней школы в Дартингтоне [17, р. 1]. Булезовское влияние обнаруживают вторая и третья фортепианные сонаты, написанные в 1956 и 1958 годах.

⁸ На этот факт, вслед за Л. А. Акопяном, указывает А. Ю. Сысоев [5, с. 213]. Зарубежные исследователи не упоминают имя Кёнига в ряду учителей Кардью.

⁹ Позже Кардью совершенствовался в композиции у Гоффредо Петрасси (Goffredo Petrassi) в Риме (1964).

¹⁰ Эта статья – «Report on Stockhausen's "Carré"» («Доклад о "Карре" Штокхаузена», 1961) – помимо воспоминаний К. Кардью о работе с немецким композитором, отражает последовательный процесс создания партитуры и содержит ряд аналитических высказываний, касающихся особенностей инструментовки, нотации, формообразования, освещает детали премьерного исполнения.

¹¹ Для этого Кардью освоил графический дизайн в Лондонской школе печати (1961).

¹² Группа начала своё существование в 1965 году, была создана Китом Роу (Keith Rowe) – гитара, Лу Гэром (Lou Gare) – саксофон, Эдди Прево (Eddie Prevost) – ударные. Ансамбль выступает по сей день.

¹³ Название можно перевести как «разношёрстный оркестр» или «царапающий оркестр» (не случайно на одной из афиш название коллектива помещено на расчёске). Оба перевода вызывают свой круг ассоциаций: «разношёрстность» соотносима с составом оркестра, включавшим музыкантов и нем музыкантов, и с концертными программами, соединявшими классику и современные сочинения; слово «царапающий» отсылает к звуковому результату, зачастую напоминающему нечленораздельный шум.

¹⁴ Добавим, что по своей насыщенности различными приёмами это сочинение уникально: в нём соединены элементы импровизации, хэппенинга, музыкального театра, тщательно организованного действия.

¹⁵ Напомним, эта пьеса Янга состоит из единственного кластера, многократно воспроизводимого локтями на фортепиано, причём число его повторов выбирается произвольно [14, р. 6–7].

¹⁶ Другие страницы партитуры «Великого учения» также имеют аналогии с минималистскими опусами. Так, например, в основе формообразования первого и третьего параграфов лежит повтор элементов разной величины (в первом – шесть раз целиком воспроизводится партитурный лист, в третьем – многократно скандируются отдельные слова и строки). Авторские указания в шестом параграфе, по сути, близки янговским композициям начала 1960-х годов: различные «звучания» (sounds) тоновой и шумовой природы должны исполняться определённое количество раз, перемежаясь с генеральными паузами. Так как в двух параграфах – втором и седьмом – средства минимализма наиболее сконцентрированы, они были выбраны для подробного анализа.

¹⁷ В источниках приводятся различные даты окончания произведения: 1970, 1971 или 1972 год. Мы называем дату, указанную в рукописи партитуры Кардью [10, р. 2].

¹⁸ Так, многие особенности партитуры определила направленность на исполнителя, который не обладает специальными профессиональными навыками. К ним относятся: использование графической и вербальной нотации; опора на минимизированный, зачастую элементарный звуковой материал, повторяемость заложенных процессов; подчеркнута свободное (коллективное или индивидуальное) исполнение.

¹⁹ Для работы Кардью использовал перевод поэта Эзры Паунда (Ezra Pound), изданный в 1928 году. В связи с недоступностью полного текста перевода первоисточника мы опираемся на фрагменты, заимствованные композитором.

²⁰ В партитуре «Великого учения» находят отражение китайское искусство каллиграфии, мелодика и ритмика китайского языка (см., например: [8]). Будучи участником «АММ», Кардью с коллегами по ансамблю изучал китайский язык, музыку и культуру этой страны в целом (см.: [7]).

²¹ Как отмечает В. Андерсон, сочинение вызывает параллели с «In C» Т. Райли. В обоих случаях исходный пункт – диатоника *C dur*, одна из логических основ развёртывания – постепенное обновление звукового состава паттернов. Однако в «In C» циклы более продолжительны по времени, а гармоническое движение скромней, связано с тональностями ближайшего родства: *C dur*, *G dur* и *F dur* (см. подробнее: [4, с. 195–200]).

²² Приведём их названия по группам: виды чувств – Touch, Taste, Smell, Sight, Hearing (осязание, вкус, обоняние, зрение, слух); цепь североамериканских Великих озёр – Superior, Michigan, Huron, Erie, Ontario (Верхнее, Мичиган, Гурон, Эри, Онтарио); масти карт – Spades, Hearts, Diamonds, Clubs (пики, червы, бубны, трефы); противоположности и имена мифологических персонажей – White, Black, Right, Left, Castor, Pollux, Romulus, Remus (белое, чёрное, правый, левый, Кастор, Поллукс, Ромул, Рэм), негруппируемые – Mary, Polaris, Imek, Brabazon (Мария, Поларис, Имек, Брэйбэзон).

²³ Как известно, вербальная нотация вместо привычных нотных знаков оперирует символами письменного языка. Согласно Е. Дубинец, выделяются два её типа – инструктирующий (дающий указания о порядке исполнения) и ассоциативный (создающий определённое образное пространство, импульс для музыкальной импровизации) [1, с. 42]. Кардью обращается к первому из этих типов.

²⁴ В основе текста этого раздела лежат наставления Конфуция социально-политического характера: о целостности государства, справедливом устройстве общества.

²⁵ Подобные качества свойственны и шестому параграфу. Его вербальная партитура фиксирует порядок действий инструменталистов и характер музыкального материала: описывает различные «звучания» (sounds), количество их воспроизведений, включение

генеральных пауз. По указанию автора, каждый участник должен двигаться сквозь партитуру в своём темпе, иногда синхронизируясь с другими. Звучание раздела, с одной стороны, напоминает опусы сериалистов, выражаясь в «точности» звукового рисунка, заданности параметров, с другой – опыты Дж. Кейджа, проявляясь в выборе звуковых источников (музыкальных и немзыкальных), в свободе исполнения партитуры.

²⁶ В комментариях к исполнению Кардью указывал на обязательно синхронное вхождение в 1-ю и 25-ю синтагмы, унисонное вступление в 10-ю синтагму факультативно (см.: [10, p. 24]).

²⁷ По задумке автора, исполнение включало также элементы инструментального театра: после воспроизведения каждой строки участники свободно перемещаются по сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубинец Е. А. Знаки звуков. М.: Гамаюн, 1999. 314 с.
2. Кит Роу о бегстве от Тэтчер, левой идеологии, свободной музыке и Караваджо: интервью О. Соболева для издания «Афиша Daily». URL: <https://daily.afisha.ru/archive/volna/archive/rowe/> (18.05.2018).
3. Пospelов П. Г. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–83.
4. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2004. 231 с.
5. Сысоев А. Ю. Кризис музыкального языка и его отражение в творчестве Корнелиуса Кардью // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012. № 2. С. 200–214.
6. Сысоев А. Ю. Феномен свободной импровизации в музыке XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 33 с.
7. Тилбэри Дж. Корнелиус Кардью: интервью А. Горохова. Июль, 2004. Немецкая волна. URL: <https://muzprosvet.ru/cardew.html> (20.05.2018).
8. Anderson V. Chinese Characters and Experimental Structure in Cornelius Cardew's The Great Learning // Jems: Journal of Experimental Music Studies. 2004. 17 March. 13 p. URL: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/AndersonChineseGL.pdf (13.04.18).
9. Baker B. S. Cornelius Cardew – Composer. URL: <http://www.musicnow.co.uk/composers/cardew.html#continue> (8.05.2018).
10. Cardew C. The Great Learning. Score (Facsimile). Distributed by Experimental Music Catalogue, 26 Avondale Pk Gdns, w11. 1971. 25 p.
11. Harris T. The Legacy of Cornelius Cardew. London: Routledge. 2016. 217 p.
12. Nyman M. L. Collected Writings. Edited by Pwyll ap Siôn. An Ashgate Book, 2013. 296 p.
13. Nyman M. L. Experimental Music: Cage and Beyond. Second edition. Cambridge University Press, 1999. 196 p.
14. Smith D. Following a Straight Line: La Monte Young. Originally published in Contact 18 (1977–78), pp. 4–9, and updated. Uploaded 21 June 2004. URL: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/Smithyoung.pdf (20.05.2018).
15. Taylor T. D. Moving in Decency: The Music and Radical Politics of Cornelius Cardew // Music & Letters. 1998. Vol. 79, No. 4. Oxford University Press, pp. 555–576. URL: <https://www.jstor.org/stable/854626> (13.04.18).
16. The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music. Edited by Keith Potter, Kyle Gann, and Pwyll Ap Siôn. Farnham, Surrey: Ashgate, 2013. XXVI, 431 p.
17. Tilbury J. Cornelius Cardew. Originally published in Contact 26 (1983), 4–11. Reprinted in the Jems: Journal of Experimental Music Studies. Uploaded 27 October 2004. URL: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/Tilburycardew.pdf (22.05.2018).
18. 25 years from Scratch (The Booklet for the Anniversary). Edited by M. Parsons. Instant Print West One, 1994. 40 p.
19. Warburton D. A Working Terminology for Minimal Music // Integral. 1988. No. 2, pp. 135–159.

Об авторах:

Копосова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9436-5171**, kopira@mail.ru

Алексеева Александра Юрьевна, аспирантка, преподаватель кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-0416-1659**, alekseevaaleksandra89@gmail.com



REFERENCES

1. Dubinets E. A. *Znaki zvukov* [The Signs of Sounds]. Moscow: Gamayun, 1999. 314 p.
2. *Kit Rou o begstve ot Tetcher, levoy ideologii, svobodnoy muzyke i Karavadzho: interv'yu O. Soboleva dlya izdaniya «Afisha Daily»* [Keith Rowe about the Escape from Thatcher, Leftist Ideology, Free Music and Caravaggio: Interview Taken by O. Sobolev for the Publication “Poster Daily”]. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/volna/archive/rowe/> (18.05.2018).
3. Pospelov P. G. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika: sravnenie opyta amerikanskoy i sovetskoy muzyki [Minimalism and the Repetitive Method: A Comparison of the American and Soviet Musical Experiences]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992. No. 4, pp. 74–83.
4. Sokolov A. S. *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka: ucheb. posobie po kursu «Analiz muzykal'nykh proizvedeniy» dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [An Introduction to 20th Century Musical Composition: A Textbook for the Course “Analysis of Musical Compositions” for Students of Higher Educational Institutions]. Moscow: VLADOS, 2004. 231 p.
5. Sysoev A. Yu. Krizis muzykal'nogo yazyka i ego otrazhenie v tvorchestve Korneliusa Kard'yu [The Crisis of the Musical Language and its Reflection in the Works of Cornelius Cardew]. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury* [Burganov House. A Space of Culture]. 2012. No. 2, pp. 200–214.
6. Sysoev A. Yu. *Fenomen svobodnoy improvizatsii v muzyke XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Free Improvisation in 20th Century Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2013. 33 p.
7. Tilberi Dzh. *Kornelius Kard'yu: interv'yu A. Gorokhova. Iyul', 2004. Nemetskaya volna* [Tilbury John. Cornelius Cardew: Interview taken by A. Gorokhov. July, 2004. The German Wave]. URL: <https://muzprosvet.ru/cardew.html> (20.05.2018).
8. Anderson V. Chinese Characters and Experimental Structure in Cornelius Cardew's The Great Learning. *Jems: Journal of Experimental Music Studies*. 2004. 17 March. 13 p. URL: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/AndersonChineseGL.pdf (13.04.18).
9. Baker B. S. *Cornelius Cardew – Composer*. URL: <http://www.musicnow.co.uk/composers/cardew.html#continue> (8.05.2018).
10. Cardew C. *The Great Learning*. Score (Facsimile). Distributed by Experimental Music Catalogue, 26 Avondale Pk Gdns, w11. 1971. 25 p.
11. Harris T. *The Legacy of Cornelius Cardew*. London: Routledge. 2016. 217 p.
12. Nyman M. L. *Collected Writings*. Edited by Pwyll ap Siôn. An Ashgate Book, 2013. 296 p.
13. Nyman M. L. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Second edition. Cambridge University Press, 1999. 196 p.
14. Smith D. *Following a Straight Line: La Monte Young*. Originally published in *Contact* 18 (1977–78), pp. 4–9, and updated. Uploaded 21 June 2004. URL: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/Smithyoung.pdf (20.05.2018).
15. Taylor T. D. Moving in Decency: The Music and Radical Politics of Cornelius Cardew. *Music & Letters*. 1998. Vol. 79, No. 4. Oxford University Press, pp. 555–576. URL: <https://www.jstor.org/stable/854626> (13.04.18).
16. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Edited by Keith Potter, Kyle Gann, and Pwyll Ap Siôn. Farnham, Surrey: Ashgate, 2013. XXVI, 431 p.
17. Tilbury J. *Cornelius Cardew*. Originally published in *Contact* 26 (1983), 4–11. Reprinted in the *Jems: Journal of Experimental Music Studies*. Uploaded 27 October 2004. URL: http://www.experimentalmusic.co.uk/emc/Jems_files/Tilburycardew.pdf (22.05.2018).
18. *25 years from Scratch (The Booklet for the Anniversary)*. Edited by M. Parsons. Instant Print West One, 1994. 40 p.
19. Warburton D. A Working Terminology for Minimal Music. *Integral*. 1988. No. 2, pp. 135–159.

About the authors:

Irina V. Koposova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9436-5171**, kopira@mail.ru

Alexandra Yu. Alekseeva, Post-graduate Student, Senior Faculty Member at the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-0416-1659**, alekseevaaleksandra89@gmail.com