**Мортон Фелдман**

**(1926 - 1987)**

В 1949 году два человека ушли с одного нью-йоркского концерта, не дождавшись его завершения. Оба находились под таким сильным впечатлением от Symphonie Op. 21 Антона Веберна (Anton Webern), что уже не хотели после этого слушать какую-либо другую музыку. Они встретились на лестнице - Джон Кейдж (John Cage) и Мортон Фелдман (Morton Feldman).

23-летний Фелдман изучал в то время фортепиано и композицию у Штефана Вольпе (Stefan Wolpe). Одновременно он работал в меняющихся один за другим текстильных магазинах и прачечных своих русско-еврейских родителей, привезённых в Бруклин еще детьми. В одном из неопубликованных текстов Фелдман позднее описывает ревность своего отца по отношению к себе, вызванную тем, что последнему были открыты интеллектуальные сферы, совершенно недостижимые для отца. И в качестве примера при описании своего положения в семье он продолжает: "Это похоже на Кафку? Да это и есть Кафка".

Встреча с Кейджем была одним из событий на пути к свободе. Фелдман вошел в плодотворный контакт с творческой элитой Нью-Йорка, подружился с Franz Kline,

Willem de Kooning, Mark Rothko, Philip Guston, Cy Twombly и Frank O'Hara. В 1950 году Earl Brown и Christian Wolff укомплектовали свой квартет так называемой "Нью-Йоркской школы" ("New York School"), произведения коего с 1950 года регулярно исполнялись Дэвидом Тюдором (David Tudor).

Фелдман быстро прошел период своих первых произведений, испытывав-ших влияние довоенного музыкального авангарда. В 1950 году он ошеломил своего ментора Кейджа, первой графической пар-титурой, лаконичной трех-минутной Projection 1 для соло виолончели. Исполь-зовавшаяся Фелдманом последующие 15 лет графическая нотация не разделяла по отдельности мелодию и ритм. (…)

Параллельно Фелдман писал и музыку с обычной нотацией, а с 70-х годов он окончательно перешел к этому традиционному способу записи музыки. Его произведения носили зачастую такие указания для исполнителя, как Очень тихо" или "Медленно. Тихо, насколько это возможно. За исключением нескольких fortissimo, которые позднее исчезли вовсе, музыка Фелдмана разрушительно нежна. Небольшое количество едва различимых аккордов повторяются новь и вновь либо незначительным образом варьируются. В одном из разговоров Earle Brown описал Фелдмана как романтика того рода, который часами сидит за роялем и ищет подходящий аккорд…

Вполне обоснованным выглядит подозрение по поводу того, что Кейдж в 50-е годы воспринимал произведения Фелдмана в качестве пробного камня для своего собственного эстетического развития. В своей Lecture on Something 1951 года Кейдж, в частности, сказал следующее по поводу графической нотации (graph paper notation) Фелдмана: "Он перенес ответственность композитора с составления произведения на его [произведения] восприятие (т.е. производимые исполнителем звуки). Однако сам Фелдман отвечал на вопрос, согласен ли он с этими словами, так: "Это не я, это Джон".

Десять лет спустя Кейдж констатировал - в то время как его собственная музыка постоянно изменяется, музыка Фелдмана скорее как бы разворачивается, развивается (sich eher zu entwickeln scheine). Его музыка всегда прекрасна, а местами, наверное, слишком прекрасна. И если во времена графической нотации эта красота была героической, теперь она скорее эротична. Категория, исследование которой в музыке еще только предстоит.

Музыковеды еще не исследовали и не описали историю взаимного влияния Мортона Фелдмана и Джона Кейджа.Вплоть до конца 70-х годов Фелдман находился в тени Кейджа, и, хотя спустя примерно десятилетие появились публикации, анализирующие некоторые его произведения, всесторонней и всеохватывающеймонографии, посвященной творчеству Мортона Фелдмана, так и не опубликовано.

Несмотря на это, Фелдман занимает все более значимое место на сегодняшнем музыкальном рынке. На компакт-дисках издаются его многочасо-вые произведения 80-х годов для различных камерных составов, его музыка часто исполняются на концертах. Причина такой популярности Фелдмана лежит как в поверхностности, кажущейся легкости восприятия его произведений, так и в возведении его самого в культовую личность "новой музыки".

Апологеты Фелдмана измеряют его музыку, так же, как, пожалуй, лишь произведения Джасинто Шелси (Giacinto Scelsi) или Арво Пярта (Arvo Part), метафизическими величинами. Хайнц-Клаус Метцгер (Heinz-Klaus Metzger) увидел в этой музыке "исследования некой промежуточной области … между нечто и ничто". (…)

Почитатели слышимого в музыке Фелдмана причиняют насилие его музыке и другим способом. Концертные исполнения его поздних произведений зачастую носят черты небольшого шабаша посвященных, которые с закрытыми глазами, в медитирующей позиции (что недвусмысленно напоминает new-age-перформансы) следуют за происходящим, для того чтобы по завершении упрекать критиков за остроту их публикаций по этому поводу. При этом творения Фелдмана могут позволить распознать, раскрыть себя лишь отчасти, в области слышимого. В 1983 году, в одном из своих интервью Фелдман заметил: "Я сожалею, что, возможно, одной из ошибок моей музыки является то, что она самым несчастливым образом звучит как музыка … . В то же время я считаю, что ее опасность состоит в том, что она ничего общего с музыкой не имеет".

Даже из написания нот к своей музыке Фелдман сделал перформанс. Он использовал чернила, для того чтобы впоследующем ничего нельзя было исправить или вымарать; начало новой страницы партитуры зачастую шло вместе с введением нового музыкального образа или изменением структуры. Ритмическая нотация также была часто сложнее, чем то было необходимо, вероятно, для того, чтобы исполнитель не использовал ее как точное руководство к действию. Некоторые музыкальные фигуры поэтому могут отличаться от самих себя на разных страницах рукописи, потому как Фелдман предпочитал неточно вспомнить, нежели перелистывать обратно.