



ФÉЛДМАН ФЕЛЬДМАН МОРТОН

Авторы: С. В. Стеклова

ФÉЛДМАН, Фельдман (Feldman) Мортон (12.1.1926, Нью-Йорк – 3.9.1987, Буффало), американский композитор и педагог. Из семьи еврейских переселенцев из Киева, в США владевших ателье детской одежды.

Систематического музыкального образования не получил. Брал уроки игры на фортепиано у В. Мавриной-Пресс (1938), композиции – у У. Риггера (1941), С. Вольпе (с 1944) и Э. [Вареца](#) (кон. 1940-х гг.). В 1944–70 совмещал сочинение музыки с занятостью в семейном предприятии. В 1972–87 преподавал композицию в Университете штата Нью-Йорк в Буффало, среди учеников – Н. Вигеланд, К. Ганн, Т. Джонсон, Б. Маркус, М. Фудзиэда, Э. Шарп. Выступал с лекциями на Летних курсах новой музыки в Дармштадте (1984, 1986). Штатный композитор Калифорнийского института искусств (1985), Калифорнийского университета в Сан-Диего (1986).

Как композитор Фелдман испытал влияние Э. Вареца и А. фон [Веберна](#), но его эстетическая позиция сложилась в большей степени в общении в Нью-Йорке с Ф. Гастоном, М. [Ротко](#) и др. лидерами [абстрактного экспрессионизма](#) и прочих направлений изобразительного искусства; в этот круг Фелдман вошёл в нач. 1950-х гг. благодаря своему близкому другу Дж. [Кейджу](#). Вместе с последним, а также с Э. Брауном, К. Вулфом и Д. Тюдором Фелдман причисляется к нью-йоркской школе композиторов, в числе основных задач которой было переосмысление формы, структуры музыкального времени и детерминизма традиционной музыкальной [нотации](#).

В экспериментах с т. н. графической нотацией (до 1953) исходил из гипотезы Сепира-Уорфа (см. [Лингвистической относительности гипотеза](#)), перенесённой им в музыкальный контекст и устанавливающей связь между форматом нотного текста и устройством самой музыки. Трактовал партитуры аналогично расстеленному на полу холсту у Дж. [Поллока](#): заполнял плоскость нотного листа, исходя не из линейного изложения материала, а из общего визуально воспринимаемого гештальта его «пятен», что породило идею Ф. о статическом «вертикальном времени». Начал с использования задающих диапазоны возможных значений высоты звука «интервальных брусьев» (математический термин из области интервального анализа, см. [Интервал и отрезок](#); «Проекция 4» для скрипки и фортепиано, 1951) и неопределённости начала и продолжительности каждого звука («Пересечения 4», для виолончели, 1953), записи текста одними форшлагами («Вариации», для фортепиано, 1951), наложения ритмического рисунка на заведомо не соответствующую ему метрическую сетку («Расширения 3», 1952), рассинхронизации голосов за счёт полной неопределённости длительностей («Два фортепиано», 1957; «Длительности 3», для скрипки, тубы и фортепиано, 1961). В этом направлении прошёл путь до выделения в ансамбле подгрупп со свободной координацией между ними, но строгой организацией внутри («Вертикальные мысли 3», для сопрано и камерного ансамбля, 1963; «Между категориями», для 8 инструментов, 1969).

В работах 1950–60-х гг., написанных преимущественно в малой форме, сложились характерные черты стиля Фелдмана: отсутствие какой-либо драматургии, рельефных жестов (стал обозначать их с кон. 1960-х гг.) и динамических контрастов, преобладание сдержанных темпов и «замаскированной» атаки звука, а также

нейтрализация ритмической пульсации и тембров отдельных инструментов (на основе родственных решений М. Ротко, Ф. Гастона и Ф. Клайна в живописи).

Опираясь в качестве модели на использующие паттерны перекрёстной штриховки картины Джаспера [Джонса](#), а также на асимметричное ковроделие юрюков (этнографическая группа [турок](#)) с характерным для него абражем (разница в оттенках одного тона при кустарном изготовлении красильных растворов), Фелдман в 1970-е гг. пришёл к концепции «хромой симметрии» (англ. *crippled symmetry*), понимаемой в смысле тонкого балансирования между точно нотированным повторением и вариациями («Почему паттерны?», 1978, «Хромая симметрия», 1983; оба сочинения для флейты, фортепиано и ударных), которые реализованы как непрерывно дезориентирующие память неточные повторы автономных жестов в неточно повторяющихся либо новых контекстах. Специфический метод развития материала способствовал значительному увеличению продолжительности произведений в поздних работах композитора: Струнный квартет № 1 (1979, длительность ок. 1,5 часа), Фортепианное трио (1980, ок. 2 часов), «Трезвучные воспоминания» («Triadic memories») для фортепиано (1981, ок. 2 часов), «Для Джона Кейджа» для скрипки и фортепиано (1982, ок. 1,5 часов), «Для Филипа Гастона» для флейты, ударных и фортепиано (1984, ок. 4,5 часа); рекордным в этом смысле стал Струнный квартет № 2 (1983, ок. 5,5 часа).

Среди прочих сочинений – моноопера «Ни…» («Neither», либретто С. [Беккета](#); Рим, 1977), саундтреки к нескольким документальным фильмам.

Литература

Соч.: Give my regards to Eighth Street: Collected writings of Morton Feldman / Ed. B.H. Friedman. Boston, 2000; Morton Feldman says: Selected interviews and lectures 1964-1987 / Ed. C. Villars. L., 2006; Words on music. Morton Feldman in Middelburg 1985-1987. Lectures and conversations / Ed. R. Mörchen. Köln, 2008; J. Cage, M. Feldman, Radio happenings: Conversations 1966-1967. Köln, 2015.

Лит.: Claren S. Neither. Die Musik Morton Feldmans. Hofheim, 2000; The New York schools of music and visual arts / Ed. S. Johnson. N.Y., 2002; Noble A. Composing ambiguity: The early music of Morton Feldman. Burington, 2013; Cline D. The graph music of Morton Feldman. Camb., 2016.