

Moscow Conservatory
RECORDS

Ives
Harrison
Hovhanness
Cage
Adams



**PERCUSSION INSTRUMENTS
IN 20TH CENTURY AMERICAN MUSIC**

**MARK PEKARSKY
PERCUSSION ENSEMBLE**

SMC CD 0167
DDD/STEREO
TT: 68.12

Charles Ives (1874 – 1954)

- [1] “From the Steeples and the Mountains”
for trumpet, trombone and 4 sets of bells, S. 65 (K. 1C12) (1901) 4.37

Lou Harrison (1917 – 2003)

- [2] Simfony No. 13 for percussion quartet (1941) 9.00

Alan Hovhaness (1911 – 2000)

Sextet for violin and 5 percussion instruments, op. 108 (1966)

- [3] 1. Tempo ad libitum – Andante 4.16
[4] 2. Andante misterioso – Andante 4.07
[5] 3. Allegretto 3.10
[6] 4. Andante, celestial and bird-like 5.22

Lou Harrison (1917 – 2003)

Concerto for violin and percussion orchestra (1959)

- [7] 1. Allegro. Maestoso. Allegro vivace 8.26
[8] 2. Largo. Cantabile 7.14
[9] 3. Allegro. Vigoroso, poco presto 4.41

John Cage (1912 – 1992) – Lou Harrison (1917 – 2003)

- [10] Double Music for percussion quartet (1941) 6.08

John Luther Adams (b. 1953)

- [11] “...and bells remembered...”
for bowed crotales, orchestra bells, chimes, vibraphone
and bowed vibraphone (2005) 12.04

Mark Pekarsky Percussion Ensemble:

Mark Pekarsky
Dmitry Shchelkin
Ignaty Matyukhov
Vladimir Urbanovich
Elisey Dregalin
Ekaterina Kaunova
Yuri Posypanov
Yaroslav Shevchenko
Ilyia Fadin

Dmitry Kodikov, trumpet ([1])

Dmitry Bulkin, trombone ([1])

Stanislav Malyshev, violin ([3]-[9])

Live in Rachmaninov Hall of the Moscow Tchaikovsky Conservatory,
October 12, 2012 ([1]), June 13, 2014 ([2],[10],[11]), February 16, 2012 ([3]-[9])

Sound directors: Ruslana Oreshnikova ([1],[3]-[9]), Mikhail Spassky ([2],[10],[11])

Mastering: Mikhail Spassky

Engineers: Anton Bushinsky ([1],[3]-[9]), Anton Nikolenko ([2],[10],[11])

Design: Maxim Kompaneets

Executive producer: Eugene Platonov

© & © 2014 The Moscow Tchaikovsky Conservatory. All rights reserved

PERCUSSION INSTRUMENTS IN 20TH CENTURY AMERICAN MUSIC

As the topic for discussion today will be 20th century American music, of course, it would have been more correct to give our compact disc a different title – for instance, John Cage and his Time, or Music from the Drum-Beating Youth of Papa Cage... However, only recently all progressive humanity was celebrating with unusual ardor the centennial anniversary of the aforementioned “Papa,” and only the most indolent did not expose themselves to his music in some way or other, for example, reading his Lecture on Nothing or Lecture on Something, while his epoch-making composition 4’33”, in my opinion, should be recommended as an efficient psychotherapeutic means in the elementary classes in schools for retarded children. So in this program Cage hardly presents a most singular figure.

Nonetheless, it would not be possible, after all, to do without him entirely, so we shall say some words about him. Thus, America, after having consumed and digested with readiness and eagerness a large amount of cultural viands from the Old World, finally generated something unlike anything that had appeared before. If one is to attempt to label this “something” one way or other, it would, in all likelihood, be defined by the word “art” or – if one is to dig deeper – “culture”... However, I am not inclined towards presenting any profound generalization in a short annotation, so I shall limit myself only to the music of 20th century America. And I shall make the bold attempt of identifying this music with the name of the son of man who descended upon the earth from an elephant and departed from the wolves’ pack – the main protagonist of Rudyard Kipling’s book – and he is the great ignoramus, the modern Mowgli, whose mundane name is John Milton Cage. “Cage is an ignoramus from conviction, an aesthetical ignoramus. What did he have to learn at all, in order to write 4’33”? (...) He is a cowboy. For me he is a character from a Wild West film”, – this is what was said, or rather pinned by our great contemporary, Prince Andrei Volkonsky!

Cage began his artistic search in the 1930s and 1940s by experimenting with the musical possibilities of percussion instruments. This is what one of the “founding fathers” of conte-

porary American music, his teacher Henry Cowell wrote about him in 1940: “During the course of the last two years along the Pacific coast there has arisen a heightened interest in music for percussion instruments. In Seattle, San Francisco, Oakland and Los Angeles there have been orchestras founded for the sake of performing music for percussion instruments. They are directed by the young composers, John Cage and Lou Harrison, who have done a lot not only for the creation of instruments, but also for the creation of such orchestras.” (Henry Cowell. “Drums Along the Pacific”, Modern Music, 1940, USA).

In addition to its healthy curiosity towards the history of the formation of music for percussion instruments in America, this review is important because it places next to the name of John Cage the name of Henry Cowell’s other student – namely, Lou Harrison. Of course, mention must be made of the closeness of the musical aspirations of the two young Americans (in 1940 Cage and Harrison even wrote jointly the work Double Music for percussion). Their aesthetic orientations in the 1930s and 1940s were very much alike, and Henry Cowell defined them in the following way: “Similarly to harmony and melody, potentially no less important are rhythm and timbre. However, the latter have remained practically undeveloped in our (i.e. American – M.P.) music. The capabilities of percussion instruments are utilized in orchestras for various kinds of colorations, but their role can hardly be perceived as essential in the orchestral musical repertoire. The work of the young talented groups experimenting with rhythms may lead to the creation of independent structural material.” (Henry Cowell. “Drums Along the Pacific”, Modern Music, 1940, USA).

Subsequently, the artistic experiments of the young Cage and Harrison turned along different paths. Lou Harrison avoided becoming an epigone of his class-fellow, as well as becoming his antipode. He established his own “parallel” world, which I have the urge of characterizing concisely by the means of two words: elegance and refinement. He was able to avoid his friend’s interests – experiments with tape recorders, radio sets, the prepared piano, new interpretations of musical time and space – everything with the aid of which Cage shocked not only his audiences, but also his professional colleagues. Moreover, Harrison could allow himself to work in rather traditional musical forms, one of which was, for example, the genre of the concerto (Concerto for Violin with Percussion Orchestra, written in 1959-60, Concerto in Slendro for Violin, Keyboards and Percussion, written in 1961).

And now, let us pose the question: “So what kind of phenomenon is presented by American music?” The answer is available: “If Europe really has created its main direction in the guise of the “noncommunicative person,” American thought encourages experiment, novelty and fresh insight.” “Of course, he (Cage – M.P.) is not a composer,” as was expressed by Arnold Franz Walter Schoenberg, “but he is an inventor, and one endowed with genius.” (R.I. Kunitskaya. Frantsuzskie kompozitory XX veka [20th Century French Composers]. Moscow, 1990. p. 115)

In light of the purely American fondness towards experimentation, let us recall another great American, the pre-Mowgli, by the name of Charles Ives, whose “greatness” is supported not on the Cage-like sensationalism, but on genial insights into the music of the future (mention could be made, at least, of his “pre-polystylistics”).

Somewhat at a distance from this company stands John Luther Adams, creating his unique sound world in his home in Alaska. His “mathematical” lengths, repetitions and pauses convey special significance to me, Mark Pekar, realized once in the Basilica de San Marco in Venice – in his “overflowing” of spatial dimensions of one into the other (the durations), in the multiple variants of these spaces (the repetitions), in their immense capacities (the pauses), – in my consciousness all of this makes Adams akin to my other idols: Schubert, Mahler, Knäfel, Wagner...

Of course, in our present-day musical research we by no means set before ourselves the aim of demonstrating any kind of complete picture of contemporary American 20th century music – this goal is hardly attainable, in general. We merely indicated slightly the heights of its development.

Mark Pekar

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В АМЕРИКАНСКОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Коль скоро речь сегодня пойдёт об американской музыке XX века, то, конечно же, правильнее было бы назвать наш диск как-то иначе, – например, Джон Кейдж и его время, или Музыка барабанной молодости Папаши Кейджа... Но, совсем недавно всё прогрессивное человечество с необыкновенным тщанием праздновало 100-летие со дня рождения вышепоименованного «Папаши», и разве что ленивый не прикоснулся к его творчеству хоть каким-нибудь образом, прочтя, например, лекцию Ни о чём, либо О чём-то, а эпохальное произведение 4'33", думаю, должно быть теперь рекомендовано в качестве действенного психотерапевтического средства в начальных классах школ для отстающих детей. Так что Кейдж в данной программе отдыхает.

Однако совсем без него нам всё-таки никак не обойтись, потому какие-то слова о нём мы скажем. Итак, Америка с жадностью и готовностью потребив и переварив горы культурных яств Старого мира, родила в конце концов, нечто ни на что не похожее. Если пытаться как-то назвать это «нечто», то оно, наверное, будет названо словом «искусство» или – копать глубже – «культура»... Но я не склонен в краткой аннотации делать сколь-нибудь глубокие обобщения и ограничусь лишь музыкой Америки XX века. И этой музыке я осмелюсь присвоить имя сына человеческого, спустившегося на землю со слона и покинувшего волчью стаю – героя произведения Киплинга – и это великий неуч Маугли, мирское имя которого – Джон Милтон Кейдж. «Кейдж – неуч по убеждению, идеологический неуч. Чему надо учиться, чтобы написать «4'33"»? (...) Он ковбой. Для меня он – персонаж из вестерна», – сказал, как пригвоздил, наш великий современник князь Волконский!

Свои искания Кейдж начал в 30-40-е годы с исследования звуковых возможностей перкуссии. Вот что писал об этом в 1940 году один из «отцов» современной американской музыки, его учитель Генри Кауэлл: «На протяжении последних двух лет на побережье Тихого океана обнаруживается повышенный интерес к музыке для ударных. В Сизтле, Сан-Франциско, Окленде и Лос-Анджелесе организуются оркестры, чтобы исполнять музыку для

ударных инструментов. Ими руководят молодые композиторы Джон Кейдж и Лу Харрисон, которые много сделали не только для создания инструментов, но и для создания таких оркестров» (Henry Cowell. “Drums Along the Pacific”, Modern Music, 1940, USA).

Эта рецензия, помимо здорового любопытства к истории становления музыки для ударных в Америке, важна ещё и тем, что рядом с именем Кейджа появляется имя другого ученика Кауэлла — Лу Харрисона. Конечно, следует говорить о близости музыкальных устремлений двух молодых американцев (в 1940 году Кейдж и Харрисон даже написали совместную Двойную музыку для ударных). Их идеологические установки в 30-е, 40-е годы XX века были едины, и Генри Кауэлл определял их так: «Подобно гармонии и мелодии, потенциально не менее важны ритм и тембр. Однако последние оставались практически не разработанными в нашей /американской — М. П./ музыке. Возможности ударных инструментов используются в оркестрах для различных окрашиваний, но вряд ли их роль может быть существенной в симфонической литературе. Работа молодых талантливых групп, экспериментирующих с ритмами, может привести к созданию самостоятельного структурного материала» (Henry Cowell. “Drums Along the Pacific”, Modern Music, 1940, USA).

В дальнейшем творческие искания молодых Кейджа и Харрисона пошли по разным путям. Лу Харрисон не стал ни эпигоном своего однокашника, ни его антиподом. Он выстроил свой «параллельный» мир, который, хотелось бы кратко охарактеризовать при помощи двух слов: изысканство и изысканность. Ему удалось избежать увлечений своего друга — экспериментов с магнитофонами, радиоприемниками, с препарированным фортепиано, новой трактовки музыкального времени и пространства — всем тем, чем Кейдж эпатировал не только публику, но и коллег-профессионалов. Мало того, Харрисон мог позволить себе работу во вполне традиционных формах музицирования, одной из которых был, например, «концерт» (Концерт для скрипки и оркестра ударных — 1959-60, Концерт в слендро для скрипки, клавишных и ударных — 1961).

А теперь зададимся вопросом: «Что же это за феномен такой американская музыка?» Ответ готов: «Если Европа действительно создала главное направление в виде “некоммуникабельного человека”, то американская мысль приветствует эксперимент, новизну и свежесть» (Р.И. Куницкая. Французские композиторы XX века. М., 1990. С. 115). «Конечно же,

он /Кейдж. — М. П./ не композитор, — высказался Арнольд Франц Вальтер Шёнберг, — но он изобретатель гениальный».

В свете чисто американской любви к изобретательности вспомним ещё одного великого американца, Прамаугли по имени Чарлз Айвз, «великость» которого зиждется отнюдь не на кейджевской скандальности, а на гениальных вслушиваниях в музыку будущего (взять хотя бы его «праполистилистику»).

Несколько в стороне от этой компании расположился Джон Лютер Адамс, в своём доме на Аляске творящий уникальный звуковой мир. Его «математические» длинноты, повторения, паузы имеют для меня, Марка Пекарского, особое значение, осознанное однажды в венецианском Сан Марко — в его «перетеканиях» пространств одного в другое (длинноты), в вариантности этих пространств (повторы), в их громадных объёмах (паузы), — и всё это в моём сознании роднит Адамса с другими моими кумирами: Шубертом, Малером, Кнайфелем, Вагнером...

Конечно же, в сегодняшнем нашем музыкальном исследовании мы ни в коем случае не ставим перед собой цели представить полный срез современной американской музыки XX столетия — эта задача вряд ли выполнима. Мы лишь слегка обозначили вехи её развития.

М. Пекарский

SMC CD 0167
DDD/STEREO
TT: 68.12

3.47

Чарлз Айвз (1874 – 1954)

- [1] «С колоколен и гор»
для трубы, тромбона и колоколов, S. 65 (К. 1С12) (1901)

Лу Харрисон (1917 – 2003)

- [2] Симфония № 13 для квартета ударных (1941) 9.00

Алан Хованесс (1911 – 2000)

Секстет для скрипки и пяти ударных, ор. 108 (1966)

- [3] 1. Tempo ad libitum – Andante 4.16
[4] 2. Andante misterioso – Andante 4.07
[5] 3. Allegretto 3.10
[6] 4. Andante, celestial and bird-like 5.22

Лу Харрисон (1917 – 2003)

Концерт для скрипки и оркестра ударных инструментов (1959)

- [7] 1. Allegro. Maestoso. Allegro vivace 8.26
[8] 2. Largo. Cantabile 7.14
[9] 3. Allegro. Vigoroso, poco presto 4.41

Джон Кейдж (1912 – 1992) – Лу Харрисон (1917 – 2003)

- [10] «Двойная музыка» для квартета ударных (1941) 6.08

Джон Лютер Адамс (р. 1953)

- [11] «... и вспомнились колокола...» 12.04
для смычковых кротали, колокольчиков, колоколов, вибратона
и смычкового вибратона (2005)

Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского:

Марк Пекарский
Дмитрий Щёлкин
Игнатий Матюхов
Владимир Урбанович
Елисей Дрегалин
Екатерина Каунова
Юрий Посыпанов
Ярослав Шевченко
Илья Фадин

Дмитрий Кодиков, труба ([1])
Дмитрий Булкин, тромбон ([1])

Станислав Малышев, скрипка ([3]–[9])

Записи с концертов в Рахманиновском зале Московской государственной
консерватории им. П.И. Чайковского 12 октября 2012 г. ([1]),
13 июня 2014 г. ([2],[10],[11]), 16 февраля 2012 г. ([3]–[9])

Звукорежиссеры: Руслана Орешникова ([1],[3]–[9]), Михаил Спасский ([2],[10],[11])
Мастеринг: Михаил Спасский
Инженеры: Антон Бушинский ([1],[3]–[9]), Антон Николенко ([2],[10],[11])
Дизайн: Максим Компанец
Исполнительный продюсер: Евгений Платонов

© & ℗ 2014 Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского
Все права защищены