

На правах рукописи

ПЕРЕВЕРЗЕВА
Марина Викторовна

Алеаторика как принцип композиции

Научная специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Научный консультант –
доктор искусствоведения,
профессор Г. В. Григорьева

Москва
2014

ПЛАН

| | |
|--|-----|
| 1. Введение. Актуальность исследования. Обзор литературы. Основная цель и задачи работы. Методология исследования. Научная новизна и практическая ценность работы. Апробация результатов исследования | 2 |
| 2. Глава I. | 14 |
| 2.1. Проблема терминологии; | 14 |
| 2.2. Индетерминизм, иррационализм, релятивизм в философии; | 23 |
| 2.3. Неопределенность и случайность науке; | 33 |
| 2.4. Мобильные, или открытые произведения искусства; | 50 |
| 2.5. Предыстория алеаторики в музыке; | 72 |
| 2.6. Музыкальный мобиль. | 95 |
| 3. Глава II. Техники композиции XX века – разные виды алеаторики | 119 |
| 3.1. «Метод случайных действий» и принцип индетерминизма Дж. Кейджа; | 120 |
| 3.2. Свобода звука и неточная нотация Фелдмана; | 139 |
| 3.3. «Метод подсказывания» К. Вулфа; | 144 |
| 3.4. Принцип мобиля и «открытая форма» Э. Брауна; | 151 |
| 3.5. Стохастическая композиция Я. Ксенакиса и компьютерная музыка Л. Хиллера; | 166 |
| 3.6. Статистический метод, переменные и многозначные формы К. Штокхаузена; | 185 |
| 3.7. Техника aléa П. Булеза: между порядком и хаосом; | 201 |
| 3.8. Ограниченная алеаторика; | 220 |
| 3.9. Импровизация и хэппенинг. | 266 |
| 4. Глава III. Алеаторная форма | 328 |
| 4.1. Три типа алеаторных форм: мобильная, переменная и модульная | 329 |
| 4.2. Алеаторные формы на основе традиционных принципов организации | 370 |
| 4.3. Алеаторные формы на основе индивидуальной модели композиции | 401 |
| 4.4. Вероятностные модели алеаторных форм | 451 |
| 5. Заключение | 477 |
| Литература | 488 |
| Приложение 1 | 515 |
| Приложение 2 | 519 |
| Приложение 3 | 548 |

1. Введение

Актуальность исследования. Обзор литературы. Основная цель и задачи работы.

Методология исследования. Научная новизна и практическая ценность работы.

Апробация результатов исследования

Введение

В музыке постоянно соприкасались индивидуальное и типовое, единичное и всеобщее, случайное и закономерное как взаимно обуславливающие феномены: неустойчивые периоды переоценки пройденного, переосмысления фундаментальных художественных принципов и экспериментальных поисков нового уступали место стабильным этапам «закрепления» найденных путей развития, практического применения обнаруженных средств и методов. При этом в те самые неустойчивые и неопределенные периоды рождалось новое, нередко возникавшее абсолютно случайно. В искусстве многих стран и эпох в той или иной мере проявлял себя феномен неполной или неточной нотации, и на протяжении нескольких столетий, а в некоторых национальных культурах и до сих пор, приблизительная запись остается естественной формой бытования музыки. Стабилизация звуковой ткани происходила параллельно с ее мобилизацией, и изменчивость, а то и непредсказуемость результата интерпретации в той или иной степени присутствовала в композиторском творчестве на всем пути развития музыки. Тенденции все более строгой и детальной фиксации противостояли попытки сохранить некоторую степень неопределенности текста или структуры, как бы оставив место для «маневра» исполнителя. Музыка как исполнительский вид искусства априори подразумевает некоторую степень свободы интерпретатора: «Искусство не может без нее – как воздух, ему нужна непредсказуемость» [75, 424].

Эту непредсказуемость сохранила музыкальная импровизация, которая предшествовала письменной композиции в культурах многих стран мира, а в некоторых до сих пор играет важнейшую роль: «Свои импровизационные виды творчества когда-то господствовали и в музыке, звучавшей на территории Европы. Они начали постепенно терять универсальность лишь с IX–X веков» [129, 3]. Т. Кюрегян отмечает, что «по существу, нет принципиальной разницы между неточностью грегорианской ритмики и столь же приблизительными “ритмическими невмами” С. Слонимского; между “гетерофонной вариантностью” органума и “ограниченной алеаторикой ткани” у В. Лютославского; между свободой выбора исполнительского состава в эпоху Ренессанса и, например, в “Cantus perpetuus” А. Шнитке (1975); между фактурной импровизацией на заданную гармонию в практике генерал-баса и в “Stimmung” К. Штокхаузена (1968)» [75, 412]. Длительный период существования полуимпровизационной формы профессиональной музыки сменило время поэтапного развития нотации, направленного на ее усложнение и совершенствование в стремлении к более точной и однозначной фиксации авторской мысли. При этом элемент случайности по-прежнему присутствовал в творческой деятельности в том или ином виде. Многие современные композиции с подвижной структурой и комбинируемым материалом, по сути, развивают идею известных гайдновских и моцартовских инструкций к сочинению музыки и других музыкальных игр. Другие представляют «в некотором отношении возвращение на ином уровне к приблизительной нотации музыкального произведения в старинной докласси-

ческой музыке» [17, 276]. Однако введение случайности на такие уровни композиции, как звуковысотная организация и последовательность частей формы, заметно влияющие на общий акустический облик, характер музыки и как результат смысловое содержание произведения, качественно отличает алеаторику от мобильности ткани традиционного искусства. Г. Поттер, отмечая, что «в западной музыке последних 200 лет музыкальный процесс состоял в том, что композитор мысленно создавал музыкальные события, передавая их посредством нотации исполнителям», но «происходили и альтернативные процессы» [368, 13–14], выделяет три точки зрения на случайность в музыке. Первая сопряжена с тем, что случайность *всегда была частью композиционного процесса*, тесно связанной с художественным вдохновением; согласно второй, случайность так или иначе *присутствует в исполнительском процессе*; наконец, третья утверждает, что случайность *свойственна самим музыкальным событиям* [368, 15–16].

В XX веке профессиональное импровизаторское творчество, как известно, имеющее давнюю традицию и проявлявшееся в разных формах, вновь стало актуальным, достигнув крайней степени выражения художественной свободы в виде алеаторики (от лат. *alea* – игральная кость или игра в кости, а также риск, случайность, опасность, дерзание, неопределенность) как принципа композиции, допускающего индетерминизм не только отдельных параметров, но и формы произведения, и в связи с этим случайный выбор качественных характеристик материала или порядок его изложения в процессе создания или исполнения опуса, нередко делая результат творческого процесса непредсказуемым и неожиданным. Случайное в данном контексте понимается как непредвиденное, неупорядоченное и незафиксированное в нотах автором, поэтому меняющееся от исполнения к исполнению вследствие самостоятельного выбора интерпретатором тех или иных параметров произведения, а также независимые от воли автора процессы детерминации и упорядочения материала, в том числе подчиняющиеся стохастическим законам или воле исполнителя. Несомненно, свои решения музыкант принимает не случайно, а осознанно, в соответствии со своей интерпретацией, замыслом, трактовкой, в опоре на мастерство, навыки и сложившиеся традиции. Как отмечает М. Сапонов, «импровизация основана на памяти», а исполнитель составляет материю «из готовых блоков – издавна запоминавшихся музыкальных отрезков», поэтому «лишь автор фиксированной части пьесы и слушатели могут воспринимать ее как последование неожиданностей для себя» [129, 57–58]. Однако в алеаторных произведениях может быть не только само соединение составляющих музыкального текста непредсказуемым, но и отдельные события – непредвидимыми, а процесс их развития – неожиданным для всех участников творческого акта – композитора, исполнителя и слушателя. Другими словами, алеаторное в музыке подразумевает включение элементов случайности, неопределенности, непредсказуемости, импровизации.

Многие композиторы XX столетия тяготели к той или иной форме музыкального индетерминизма, называя свои алеаторные концепции по-разному. Джон Кейдж, начиная с конца 1940-х годов, ориентировался на принцип неопределенности музыкального материала или формы и использовал «метод случайных действий»; Крисчен Вулф разработал индивидуальный «метод подсказывания»; Эрл Браун воплотил в своем творчестве идею «открытой формы», обусловленной мобильностью текста; Карлхайнц Штокхаузен писал музыку в «вариабельных» и «многозначных формах»; Леджарен Хиллер

писал музыку посредством компьютера и на основе статистических методов; Янис Ксенакис в процессе создания стохастической композиции следовал законам и формулам теории вероятностей и применял в композиции теорию игр; Пьер Булез заложил теоретическую основу техники *aléa*, написав одноименную статью и ряд алеаторных сочинений; Витольд Лютославский, Анри Пуссёр, Лючано Берио, Эдисон Денисов, София Губайдулина, Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Владимир Мартынов и многие другие применяли ограниченную, контролируемую или управляемую алеаторику, десятки композиторов по всему миру писали музыкальные мобили, целое поколение композиторов создавало графические и вербальные партитуры, импровизируемые перформансы и хэппенинги.

Актуальность исследования

Алеаторика впервые в отечественном и зарубежном музыкознании исследуется масштабно, комплексно, разносторонне и всеобъемлюще от философско-научного и художественно-эстетического контекста до конкретных подходов и методов изучения алеаторных произведений в целом. Характерной чертой научной мысли начала XXI века становится стремление системно осмыслить феномены художественной культуры и результаты творческой деятельности. Актуальность работе придает также момент ее появления – начало нового периода в истории музыки, когда проверяются на прочность традиции предшественников в условиях изменения парадигмы музыкальной культуры. После периода увлечения алеаторикой прошло достаточно времени для того, чтобы подвести итоги исторического значения этого феномена, сделать научные выводы и оценки, а главное – провести музыковедческий анализ образцов алеаторной музыки, которые прежде оставались без внимания ученых. При этом на музыкально-аналитическом фоне высвечиваются яркие индивидуальности композиторов, в первую очередь – США и Канады, малоизвестных в нашей стране. В музыке XXI столетия большое число композиторов Старого и Нового Света в той или иной степени обращается к алеаторике и современное музыкальное произведение редко обходится без включения в него импровизационных разделов, но до сих пор для большинства исполнителей алеаторика текста и особенно структуры остается проблемой (от чтения нотного текста до интерпретации или собственно создания музыкальной формы произведения). Ее решение представляется актуальным для развития не только российского музыкознания, но также исполнительской практики и слушательского восприятия. Инструменталист-профессионал должен владеть всеми, традиционными и новыми методами письма и средствами выразительности, что является условием для достижения высокого уровня мастерства.

Обзор литературы

Рассматривая разные виды алеаторики в разделах книг и теоретических учебников, вышедших в свет во второй половине XX века, исследователи, за редким исключением, ограничивались пересказом авторских комментариев и пояснений, касающихся нотации и способов исполнения. Исходя из достаточно четкой классификации видов алеаторики, ученые в своем анализе музыкальных произведений рано или поздно приходили к сравнению степени неопределенности приводимых примеров, оригинальности использованной в партитурах нотной записи и прогнозу потенциальных результатов задуманного в пьесе. С нотацией связывалось и само понятие алеаторики: «Алеато-

рика – это техника композиции, предполагающая неполную фиксацию музыкального текста, относительно свободно реализуемого или даже “досочиняемого” в процессе исполнения» [75, 412]. Мобильность текста и формы произведения и многозначность его интерпретации, действительно, во многом обусловлены степенью точности графической фиксации, но сама нотная запись является *следствием* авторского замысла и инструментом его воплощения, *причиной* же воздействия фактора случайности является намеренная творческая установка автора. Существует также множество алеаторических произведений, в которых нотный текст выписан точно, но произволен, например, либо тембровый состав, либо порядок следования разделов формы, либо выбор партий. Ряд примеров из истории музыки XX века заметно расширяет область взаимодействия случайного и созданного автором вне какой-либо связи с особенностями нотации. Более того, в современной музыке множество примеров, когда композиция алеаторна при абсолютно точной нотной записи и на первый взгляд выглядит традиционной для классико-романтического периода пьесой.

Первыми крупными работами, в которых определялась роль случайности в музыке независимо от нотации (но с рассмотрением таковой), были диссертации, защищенные преимущественно в США в 1970–1980-е годы. Среди них – «Роль случайности в современной музыке» Гарри Поттера (Университет Индианы, 1971), «Неопределенность в музыкальной форме (Джон Кейдж, Эрл Браун, Крисчен Вулф, Булез)» Роберта Зиролфа (Университет Цинциннатти, 1983), «Неопределенная форма в творчестве Эрла Брауна» Памелы Куист (Университет Джонса Хопкинса, 1984), «Композиция как эстетическая полемика: “Декабрь 1952” Эрла Брауна» Дэвида Дентона (Университет Айовы, 1992), «Дэвид Тюдор и исполнение американской экспериментальной музыки, 1950–1959» Джона Холцепфеля (Университет города Нью-Йорка, 1994) и другие. Среди европейских исследований преобладают работы, посвященные открытой форме, ограниченной алеаторике и импровизации: «К теории открытой формы в новой музыке» К. Боэмера (1967), «Коллективная импровизация» Э. Каркошки (1973), «Идея “импровизации” в новой музыке» З. Фейста (1997) и другие. Значительный вклад в изучение указанной проблематики внесли работы П. Гриффитса.

Г. Поттер исследовал способы воздействия случайности в процессе сочинения и исполнения музыки Кейджа, Хиллера, Ксенакиса, Брауна, Вулфа и многих других, рассмотрел роль случайности в современной науке, разные виды визуальной и вербальной нотации и импровизационные приемы в народной музыке и джазе, раскрыл проблему терминологии, связанной с феноменом *alea*, а также привел примеры введения фактора случайности в музыкальные произведения прошлых эпох. В разделе «Случайность в современном исполнительстве» автор представил алеаторику разных музыкальных параметров и формы. Создав масштабную историческую ретроспективу, Поттер пришел к выводу, что «в широком смысле случайность, можно сказать, играет роль во всей исполняемой музыке», поскольку неизбежны «едва различимые отклонения, независимо от того, насколько точно нотирована пьеса» [368, 66]. Более того, он не считает алеаторику XX века столь уж авангардным явлением, поскольку у нее было множество прецедентов. Изучив разные проявления случайности в музыке 1950-х – конца 1960-х годов, Поттер наметил границы влияния случайности, диапазон методов, вводящих случайность в музыку, проследил воздействие случайности на стиль и звуковой облик

произведения, привел ценные аналитические выводы, касающиеся «гипотетических» музыкальных текстов и форм алеаторных произведений.

Столь же значима для зарубежного музыковедения диссертация американца Р. Зиролфа «Неопределенность в музыкальной форме (Джон Кейдж, Эрл Браун, Крисчен Вулф, Булез, Штокхаузен)» (Университет Цинциннати, 1983). Автор исследует феномен неопределенной формы и создает основу учения, опираясь на терминологию и методологию теорий информации, вероятностей и других научных достижений. Зиролф выделяет такие черты неопределенной формы как дискретность и функционально-смысловая независимость музыкальных событий, отсутствие четко установленного композитором порядка их следования, нелинейный принцип изложения материала, организация по законам теории информации и вероятностей. При этом он отмечает, что неопределенные формы могут следовать двум главным, исторически сложившимся принципам построения целого, как это было в искусстве прошлого, – ритурнелю или сквозному развивающемуся. Первый подразумевает «повторение тематического материала, который остается существенно неизменным» или «трансформируется незначительно, сохраняя свои сущностные качества» [452, 154]. «Интрига» формы достигается благодаря вкраплению контрастирующих секций, как, например, в форме рондо. К этому типу Зиролф относит и «строфическую форму с ее дословным или каким-либо модифицированным повторением музыкального материала *без* переходных (промежуточных) контрастирующих секций» [452, 155]. Второй принцип – сквозная развивающаяся композиция «подразумевает отсутствие буквальных или модифицированных повторений тематического материала», при этом «равновесие и увлекательность достигаются посредством каких-либо других методов, нежели контраст и повторение» [452, 155]. Неопределенную форму с такими ее качествами, как отсутствие последовательности изложения музыкальной мысли, дискретность и обособленность событий, Зиролф считает беспрецедентным в истории искусства. При этом он выделяет три периода, когда произошли радикальные изменения музыкального мышления: это XVII (Монтеверди), XIX (Бетховен) и середина XX века (Кейдж, Браун, Булез, Штокхаузен и др.). Последний период «связан с широким использованием новых звуковых феноменов и гораздо важнее – новых методов организации и распространением непоследовательности изложения. [...] Некоторые композиторы и занимались расширением звуковых реалий, и оставляли порядок неопределенным» [452, 42].

П. Куист посвящает свою диссертацию целиком неопределенным формам в творчестве Эрла Брауна с точки зрения не только нотации сочинений композитора, но и возможности анализа материала и структуры его графических партитур. Автор сравнивает несколько интерпретаций важнейших опусов Брауна, подтверждая тем самым идею принципиальной мобильности произведения современного искусства. Д. Дентон рассматривает «Декабрь 1952» Брауна как композицию, вызвавшую в искусстве своего времени эстетическую полемику и породившую ряд аналогичных мобильных партитур композиторов разных стран. Исполнение американской экспериментальной музыки 1950–1959 годов Дэвидом Тюдором рассматривается Дж. Холцпфелем с точки зрения разных интерпретаций мобильного материала и формы алеаторных сочинений.

В отечественном музыкознании также существует ряд ценных исследований, прямо или косвенно связанных с рассматриваемыми в диссертации явлениями. Среди них

выделим работы Э. Денисова, Ю. Холопова, М. Сапонова, А. Соколова, В. Ценовой, В. Холоповой, В. Вальковой, Т. Кюрегян, М. Проснякова, диссертации Л. Запеваловой «Открытая форма в композиторском творчестве второй половины XX века: стилевой аспект» (Белорусская государственная академия, 2010), О. Синельниковой «Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля» (Московская консерватория, 2013), Н. Хрущевой «Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса» (Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2014), В. Петрова «Инструментальный театр XX века: история и теория жанра» (Астраханская государственная консерватория, 2014) и многие другие работы.

Одним из первых российских исследователей, посвятивших проблеме подвижности музыкальной композиции свою работу, был Э. Денисов. В статье «Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие» он проследил процесс развития подвижных компонентов музыкальной ткани на фоне постепенного совершенствования нотной системы и предложил наиболее общую, если не универсальную классификацию логических возможностей сочетания стабильного и мобильного начал в композиции, охватывающую обширную историю их взаимосвязей. Автор многократно подчеркивает историческую оправданность мобильности формы и ее тесную связь с эмоционально-образным содержанием сочинения. Также автор затрагивает вопрос о причинах введения мобильных принципов в музыкальное искусство как прошлого, так и современности, выделяя конструктивные и деструктивные свойства неопределенности. Алеаторике как технике письма посвящена XII глава учебного пособия «Теория современной композиции», написанная Т. С. Кюрегян; отдельные образцы алеаторных форм проанализированы в ее же IX главе пособия и учебнике «Форма в музыке XVII–XX веков», а также статьях В. С. Ценовой «О современной систематике музыкальных форм», В. Вальковой «Алеаторика В. Лютославского и особенности ее использования во Второй симфонии» и Н. Хрущевой «Случайность и порядок: поэтика Стефана Малларме в “Молотке без мастера” Булеза» и «Симфония Берио как открытое произведение». Среди упомянутых работ выделим главу «Музыкальная форма». Где Т. Кюрегян, исходя из общей концепции формы, выделяет в современной музыке четыре модели формообразования: индуктивную, дедуктивную, момент-форму и концепт-форму [74, 280–303]. Историческая панорама профессиональной музыкальной импровизации – от ее монополии до утраты универсальности и развития смешанных типов музыкального творчества, включая особые виды ограниченной импровизации, – исчерпывающе описана в работе М. Сапонова. Инструментальный театр, включая отдельные виды музыкальной импровизации, всесторонне исследован в диссертации В. Петрова.

В диссертации Н. А. Хрущевой, помимо прочего, решается проблема взаимодействия музыки и литературы в творчестве Дж. Джойса, П. Булеза и Л. Берио, рассматриваются категории недоговоренного, случайности и порядка, мобильная форма, концептуальные и общеэстетические связи в музыкально-литературном взаимодействии и конкретные структурные аналогии. В анализе музыкальных произведений, связанных с текстами Джойса и Малларме, Хрущева отмечает, что «форма *Молотка без мастера*, выстроенная из трех разорванных микроциклов, обнаруживает родство с *Книгой* Малларме, которая представляла собой мобильную структуру», а «самым главным результатом влияния Малларме стала идея *взаимодействия порядка и хаоса*, нашедшая свое

выражение в статье Булеза *Alea*» [164, 18]. Под воздействием литературных форм в творчестве Булеза произошел «концептуальный поворот, приведший его от предельного детерминизма к концепции “организующего Случая”» [164, 19]. Симфонию Л. Берно Хрущева рассматривает с точки зрения взаимодействия концепции «открытого произведения» У. Эко и идей композитора, называя произведение «открытым», исходя из критериев «направленности вовне, к другим музыкальным произведениям и даже другим семиотическим системам: творчеству Малера, “мифологикам” Леви-Стросса и поэтике Джойса» [164, 19–20].

Шире рассмотрена проблема формообразования в диссертации Л. Г. Запеваловой, связанной с открытой формой в композиторском творчестве второй половины XX века. Открытой, имеющей специфическую структурную и логическую организацию, исследователь называет «форму, основанную на такой логике функционального взаимодействия элементов композиции, в условиях которой происходит гиперболизация либо функции экспонирования, либо функции развития, приводящие к переосмыслению в контексте произведения заключительной функции, вплоть до полного ее отсутствия» [47, 14]. Среди особенностей открытой формы исследователь отмечает структурную разомкнутость, предполагающую бесконечное множество интерпретаций, эффект случайности и непредсказуемости результата, смысловую неоднозначность, обуславливающую различные истолкования композиции и главное – «особый тип внутренней упорядоченности тех произведений, в которых происходит значительное переосмысление художественных канонов данного историко-стилевого периода, благодаря чему эстетическая ценность возникает, как указывает Лотман, “не в результате выполнения норматива, а как следствие его нарушения”» [47, 5]. Частным случаем открытой формы Л. Запевалова называет «“алеаторическую” разновидность, созданную на основе алеаторической техники композиции» и характеризуемую «вариабельностью на уровне темо- и формообразования, сосуществование стабильности и мобильности в организации музыкального текста, фактуры и музыкальной формы, приводящие к структурной, драматургической и семантической многовариантности произведения» [47, 13]. В работе систематизированы сложившиеся в практике открытые формы и введены понятия «открытая форма классико-романтического типа» и «открытая форма аклассического типа» [47, 6]. Открытые формы аклассического типа автор рассматривает с точки зрения структурной организации, техники композиции, характера изложения материала и степени стабильности текста, в том числе в условиях алеаторической техники композиции.

Особое место в исследовании занимают также фундаментальные труды по проблематике техники композиции и формы, философии и эстетики музыки и искусства XX столетия, в том числе работы А. Соколова, М. Высоцкой, О. Синельниковой, В. Холоповой и мн. др. В исследованиях отечественных музыковедов прослежены пути развития авангардной музыки, раскрыты основные творческие принципы композиторов XX века (Штокхаузена – в работах С. Савенко, Ю. Холопова, М. Проснякова; Шнитке и Губайдулиной – В. Холоповой; Денисова – Ю. Холопова, В. Ценовой; Ксенакиса – А. Соколова, В. Ценовой, М. Дубова), выявлены художественные тенденции, обусловленные новой парадигмой современного искусства, систематизированы формы Новейшей музыки. В данной работе алеаторные формы систематизируются по критериям, разработанным В. Ценовой, Т. Кюрегян, В. Холоповой и другими отечественными уче-

ными, а также иным, характерным именно для алеаторных сочинений. Все это послужило основой для создания контекста, в котором рассмотрен алеаторный принцип композиции.

Основная цель и задачи работы

Зарубежные и отечественные исследователи прежде рассматривали отдельные методы введения случайности или касались некоторых проблем нотации и исполнения, поэтому *главной целью данной работы является построение общей теории алеаторики как принципа композиции* на основании исследования феномена случайности не только в самой музыке, но и других областях интеллектуальной деятельности человека для достижения качественно нового уровня анализа алеаторных произведений, прежде не рассматриваемых в совокупности всех его составляющих. Кроме того, целью диссертации является решение научной, терминологической и методологической проблематики, связанной с алеаторикой (и особенно – алеаторной формой) и имеющей теоретическое и практическое значение для современной музыкальной культуры. Изучение феномена случайного, неопределенного, иррационального, какими они предстают в науках, философии, эстетике и разных видах искусства, служит основой для понимания природы случайности в целом и ее потенциального воздействия на музыку, так как концепция случайности получила в ней широкое распространение и воплощение под влиянием научных теорий и философских учений XX века (об этом писали сами композиторы, ссылаясь на те или иные теории). Обзор этих доктрин как одна из задач исследования необходим для того, чтобы обнаружить связь с композиторскими концепциями, а также органично вписать алеаторику в общую картину истории познания мира, в которой искусство является одной из форм познания. «Если человек понимает, что происходит, он не рассматривает происходящее как хаос», ведь «и хаос и порядок субъективны» [175, 350–351], поэтому решающим фактором в познании является степень информированности, повышению которой работа способствует.

Разработка теории алеаторики подразумевает не только собственно рассмотрение, но и *классификацию наиболее значимых методов композиции*, в той или иной мере связанных с введением фактора случайности в процесс как сочинения, так и исполнения произведения, во всем их разнообразии, что дает возможность исполнителям и слушателям легче ориентироваться в алеаторной музыке. *Систематизация конкретных методов письма*, а также *видов импровизации и музыкальных игр*, сопряженных с алеаторикой, является одной из главных задач исследования. В анализе произведений делается акцент на том, какие элементы музыкальной ткани или формы подвержены действию случайности и каково ее влияние на звуковой облик сочинения. Это необходимо для определения степени и меры воздействия случайности, от которых зависят формообразование и целостность музыкальной композиции, стратегия ее исполнения, а также статус как произведения искусства, созданного автором либо автором и исполнителем. Важной задачей становится и сравнение способов создания партитуры для *выявления общего и специфического в применении алеаторного принципа*. Актуальной задачей видится *исследование проблемы терминологии*, поскольку и в композиторской практике и в науке использовались разные понятия, не унифицированные прежде в зарубежном и отечественном музыковедении. Наиболее значимой же задачей при рассмотрении конкретных произведений нам представляется *выявление структурообразующих законо-*

мерностей и в результате *систематизация и многопараметровая классификация алеаторных форм*, прежде не предпринимавшиеся в научной литературе. Эта задача потребовала решения *проблемы методики анализа* так называемых неопределенных форм, долгое время остававшихся на периферии научных исследований музыки XX века. Алеаторные формы в работе рассматриваются в нескольких аспектах: степени подвижности структуры, принципа формообразования (классического или неклассического), а также собственно стратегии выстраивания индивидуальной композиции.

Основным объектом исследования служат сочинения авторов разных стран, в той или иной мере основанных на алеаторном принципе композиции, а также их статьи и высказывания, касающиеся основной темы работы. Профессиональное джазовое и эстрадное исполнительское искусство, а также вариантность, формульность и импровизационность фольклорного творчества и традиционной музыки Востока (например, раги и мугама) представляют особый вид творчества, нередко имеющего устную форму бытования, и в данной работе не рассматриваются. Также не уделяется внимание проблеме нотации, широко освещенной в научной литературе. Отдельные явления этих областей искусства затрагиваются здесь лишь в связи с теми или иными конкретными произведениями академической музыки.

Методология исследования

В основе работы лежат методологические положения, разработанные в отечественной и зарубежной науке. В работе будут представлены индивидуальные техники композиции, в той или иной мере допускающие фактор случайности в процессе создания или исполнения сочинения, как они теоретически обосновываются и практически применяются самими композиторами. В анализе алеаторных произведений в первую очередь мы исходим из предложенной Э. Денисовым классификации мобильных (алеаторных, неопределенных) компонентов музыкальной ткани и будем рассматривать разные виды алеаторики с точки зрения мобильности текста (ткани, материала) и формы (структуры, композиции); разные виды алеаторики будут исследованы на конкретных музыкальных примерах от наименьшего к наибольшему проявлению случайности (от ограниченной до неограниченной алеаторики, по Лютославскому) как на композиционном, так и на исполнительском (по Когоутеку) этапе существования произведения. Следуя отечественной музыкально-аналитической традиции, при рассмотрении того или иного алеаторного сочинения, мы исходим из типа материала и его качеств. Этот подход четко сформулирован С. Губайдулиной: «Структура должна быть найдена из звукового феномена, исходя из самого материала данного сочинения. [...] Исходя из свойств звука, можно найти и структуру сочинения» [139, 193–194]. Изучая проблему формообразования, мы опираемся на методику анализа и принцип классификации современных форм, изложенные в работах Э. В. Денисова, Ю. Н. Холопова, В. С. Ценовой, А. С. Соколова, Т. С. Кюрегян, О. Синельниковой и других российских музыковедов. Так, в работе А. Соколова, посвященной проблемам музыкальной композиции XX века, наряду с другими принципами исследована композиционная модель сочинения как «специфический атрибут достаточно распространенного “алгоритма творчества” композиторов» [139, 192]. Феномен композиционной модели чрезвычайно характерен для алеаторной музыки, особенно в случаях, когда произведение не имеет предустановленной формы. Авторы если не описывали в предисловиях и текстах, то

представляли определенные композиционные модели своих алеаторных и импровизируемых опусов. Данный методологический подход – поиск и характеристика композиционной модели, предпринятый в работе А. Соколова, применим к материалу данной диссертации. Кроме того, ряд опусов требует применения метода сопоставления авторских комментариев, нотного текста и звукозаписи, а также сравнения нескольких интерпретаций одного и того же произведения. Такой подход приводит к объективным результатам анализа в области музыковедения.

Общей же методологической основой исследования служит единство философского, научного, общехудожественного, музыкально-исторического и теоретического как условие глубинного познания рассматриваемого явления. Масштабные алеаторные процессы в музыке возникли и развивались под сильным влиянием точных и естественных наук, методологический аппарат которых необходим для изучения художественных явлений XX века. Конкретной теоретической моделью, способной выполнить системообразующую роль в исследовании и содействовать формированию новых обобщений и выводов, выступает *системный метод* как наиболее органично соответствующий объекту. Важными в методологическом плане оказались положения теории информации, вероятности, хаоса и иные учения о принципах развития Вселенной. Именно поэтому в анализе некоторых алеаторных форм применяется *метод создания вероятностной модели композиции* (probabilistic model, probable model, stochastic model), не имеющей предустановленной, предзаданной и четко зафиксированной в тексте структуры: индивидуализация композиции привела к такому состоянию формы, что она существует лишь как потенциальный феномен. С точки зрения вероятностной модели рассматриваются наиболее подвижные, неопределенные и незафиксированные в нотах формы. Этот метод разработан в математике и на наш взгляд адекватен рассматриваемому явлению. Примечательно, что американский музыковед Р. Зиролф в своей работе при анализе неопределенной формы оперирует такими понятиями как энтропия («мера переданной информации, избыток которой создает огромное количество энтропии» [452, 152]), статистическая вероятность появления событий (процесс Маркова), статистический факториал («возможное число вариантов следования музыкальных событий» [452, 155]). Рассматривая неопределенную форму, Зиролф вычисляет потенциальное количество версий композиции. Например, «возможное число вариантов следования шести обособленных событий равно $720 (6 \times 5 = 30 \times 4 = 120 \times 3 = 360 \times 2 = 720)$ » [452, 155].

Импровизируемые произведения изучаются также с позиций *теории игр и ее принципов*, поскольку многие из них, по сути, представляют собой созданные авторами игры с определенным набором правил, так что такие сочинения, представляющие новую художественную систему, не подчиняются традиционному анализу с точки зрения типовых форм и жанров. Полностью импровизируемые исполнителями сочинения, таким образом, анализируются на основе не только традиционной, разработанной в отечественной и зарубежной науке, но также внемузыкальной терминологии и методологии. В XXI веке очевидны диалог музыки с другими сферами творческой мысли, соприкосновение и перетекание композиционных принципов из разных видов искусства и науки в музыку, в связи с чем в музыковедение из иных областей знания, в том числе математики, физики, философии проникают соответствующие терминология и методология анализа. В результате системное и комплексное исследование музыки оказывает-

ся актуальным и востребованным в современном музыкознании, особенно в таких непростых областях, как алеаторика и композиторское творчество второй половины XX века. Одна из причин включения в искусствоведческую работу общенаучной проблематики и терминологии из других видов интеллектуальной деятельности человека заключается в том, что «процесс музыкального формообразования XX века в определенной степени является результатом влияния немusикальских факторов, порожденных системой культурно-исторических, социально-художественных предпосылок» [132, 13].

Научная новизна и практическая ценность работы

В диссертации «Алеаторика как принцип композиции» впервые в отечественном музыкознании теория алеаторики как принципа композиции логически выстроена как в теоретическом, так и историческом измерениях:

- всесторонне рассмотрены с точки зрения степени воздействия случайности и *систематизированы основные методы сочинения* и *разные типы ограниченной и неограниченной импровизации*, основанные на алеаторном принципе композиции;
- в научный обиход *введен ряд сопряженных с алеаторикой явлений*, в частности, нового жанрового генотипа – *музыкального мобиля*, не имевшего прецедентов в прошлом;
- алеаторные сочинения проанализированы с точки зрения *композиционно-смысловых функций* материала произведения и *проблемы формообразования* в целом, ведь именно на эту область алеаторика оказала наиболее ошутимое воздействие;
- выявлены *общность и разница в применении алеаторного принципа* разными композиторами XX века;
- внимание уделено *истокам алеаторики* как в области науки и философии, так и в разных видах искусства, а также прослежена *эволюция этого принципа композиции*;
- проанализированы неизвестные ранее и *новые в отечественном музыкознании произведения* зарубежных авторов Европы и Америки, введение которых в художественную практику обогащает исполнительское искусство страны;
- в соответствии с несколькими критериями *систематизированы* сложившиеся в композиторской практике *алеаторные формы*, рассматриваемые в разных аспектах согласно методу многопараметровой характеристики современных форм, поскольку нередко в них действует несколько структурообразующих принципов;
- применен *новый в музыковедении аналитический подход* к наиболее проблемным алеаторным формам, прежде описываемым лишь с точки зрения нотации и особенностей исполнения и зачастую лишаемым собственно статуса формы;
- изложены *неизвестные ранее в отечественном музыкознании художественно-исторические факты*, явления и процессы, *научно-теоретические выводы и положения*, обогащающие науку и решающие ряд проблем в области исполнения и восприятия алеаторной музыки.

Практическая ценность работы заключается в ее научном и методологическом значении для современного музыкознания и исполнительского искусства.

Апробация результатов исследования

Основные научные выводы и практические рекомендации, полученные в процессе работы, апробированы в многочисленных статьях (на русском и английском языках), опубликованных в журналах, рекомендованных ВАК РФ, а также рецензируемых журналах России и зарубежья, сборниках научных работ и материалов международных конференций. Кроме того, некоторые разделы диссертации вошли в учебное пособие «Музыкальная культура США XX века» (2007), рекомендованное для педагогов и студентов музыкальных факультетов вузов. Материалы и основные положения диссертации могут быть использованы в курсах теории и истории музыки, гармонии, анализа форм высших и средних профессиональных учебных заведений, в разнообразных семинарах по проблемам современной музыки и искусства в целом, а также широко применимы в исполнительской и слушательской практике. Отдельные положения и выводы могут получить разнообразное развитие в музыковедении и разработках искусствоведческого профиля.

2. Глава I

Проблема терминологии

Исторически сложилось так, что первые исследования феномена алеаторики провели композиторы. Каждый из них опирался на индивидуальные художественно-эстетические принципы в применении этого метода сочинения; возможно, поэтому и существует такое множество терминов, обозначающих разные техники письма и формы, связанные с фактором случайности.

Одним из первых понятий была *неопределенность*, или *индетерминизм*. В статьях Кейджа рассматриваются неопределенные в отношении звуковой реализации композиции, «дающие возможность создания в каждом концерте уникальной формы, а значит, уникальной морфологии последовательности, уникального смыслового содержания» [226, 34]. К таковым он относит, например, «Фортепианную пьесу XI» Штокхаузена, «Перекресток 3» Фелдмана, «Индексы» Брауна и другие пьесы. Интерпретатора при этом Кейдж уподобляет «фотографу, который использует приобретенную камеру для создания фотографий», так как неопределенная композиция «допускает бесконечное количество [версий] и никогда не исчерпается» [226, 35]. Таким образом, неопределенной он называет музыку, допускающую случайность в ходе как звуковой реализации, так и самого сочинения, другими словами, разделяет неопределенность исполнительского и композиционного процессов. Этот термин Джон Кейдж предпочитал всем остальным: «Если любой аспект остается не установленным автором, музыка неопределенна в исполнении» [226, 36]. В таком ракурсе понятие «неопределенности» близко понятию «алеаторика» в значении выбора музыкантом отдельных параметров сочинения. Однако для самого Кейджа понятие «неопределенность» было гораздо шире даже сферы формообразования музыкального произведения и охватывало религиозно-философские аспекты, по сути, поглощая и «случайность», и «алеаторику», и «импровизацию».

Термин «алеаторика» широко распространился после выхода в свет знаменитой статьи Булеза «Aléa» [14–15; 208–209], посвященной проблемам мобильной композиции, и вскоре стал универсальным. Впрочем следует уточнить, что Булез был *первым композитором, теоретически разработавшим этот термин*. Р. Макони отмечает, что «термин “алеаторика”, который многие приписывают Булезу, в действительности использовался Мейером-Эпплером в контексте процессов, исследуемых на семинарах по теории информации, которые посещал Штокхаузен и которые глубоко повлияли на его музыкальное мышление» [349, 160]. По воспоминаниям Штокхаузена, Мейер-Эпплер делал с ними задания, «демонстрирующие принципы цепей Маркова; в одном из них нам раздали отдельные буквы, вырезанные из газетных статей, мы должны были случайным образом разложить их в последовательности и обнаруживали, что выходило нечто вроде текста. Затем мы повторяли случайные действия с отдельными слогами, потом с комбинациями из двух слогов и так далее, каждый раз стараясь обнаружить кратность резерва, как мы это называли, результирующих текстов» [349, 160].

Макони утверждает, что «Штокхаузен с восхищением рассказывал Булезу о лекциях Мейера-Эпплера по анализу текстов, разрезанных на слоги и слова» [349, 162], хотя эти процессы рандомизации Булезу были известны не только из науки, но и из ис-

торий о Тристане Тцара, вытягивавшим слова из шляпы, а также творений Малларме, под влиянием которого сам Булез намеревался написать вокальное сочинение «Бросок костей». Как бы то ни было, после выхода в свет работы Булеза в музыковедческой практике сложились две терминологические традиции: в работах американских, а также большей части британских музыковедов и композиторов было распространено введенное Кейджем понятие *indeterminacy*, относившееся и к сочинению, и к исполнению, и к нотации музыки; в Европе же вслед за выходом в свет работы Булеза, желавшего отделить свою случайность, ограниченную рамками конструктивной идеи, от *chance music* Кейджа, в среде профессионалов закрепилось понятие *aleatory*. Однако другие авторы, включая и самого Кейджа и следовавших за ним коллег по обе стороны океана, предпочитали также иные термины, а вслед за композиторами разными понятиями начали пользоваться и музыковеды. Среди них – «случайная» (*random*) или «алеаторная» (*aleatory*), «музыка случайности» (*music of chance*) или импровизация (контролируемая, тотальная и др.) [212, 60]. Так, Х. У. Хичкок, Р. С. Бриндл и другие упоминают несколько терминов, обозначающих музыку, «написанную посредством случайных или произвольных методов», в результате чего «устраняются намерения и решения композитора», который «создает не фактические нотные системы с упорядоченными взаимоотношениями, а лишь первичный музыкальный материал, в сущности, требующий от исполнителя упорядочения – “составления”», а в некоторых случаях лишь ограничивается «указаниями, касающимися физической деятельности или помещения, в котором ее нужно осуществить» [312, 284]. Хичкок охватывает широкий круг явлений, называемых «алеаторной, индетерминированной, произвольной, импровизируемой и случайной (стохастической) музыкой» [312, 284], предлагая объединить их кейджевским словосочетанием «экспериментальная музыка» – творческое действие, результат которого невозможно предвидеть [226, 13]. Однако все вышеупомянутые термины имеют локальное значение, так как между обозначенными концептами есть существенная разница: в творчестве одного композитора неопределенность может допускать совершенно произвольные действия исполнителя, тогда как у другого текст точно зафиксирован в нотах, но предоставляет некоторую свободу выбора, причем одного музыкального параметра.

Другие авторы, например, П. Йейтс, связывали термин «алеаторика» с авторским или исполнительским *выбором* на уровне деталей (порядка следования событий, интерпретации знаков нотации); Йейтс называл алеаторным «более или менее контролируемый выбор альтернативных действий или материала в процессе композиции или исполнения или и того и другого одновременно» [448, 323]. Я. Ксенакис приравнивал понятия «алеаторики», «случайности» и «импровизации», отдавая предпочтение последнему: «“алеаторика”, по сути “музыкальная импровизация” означает, что исполнителю оставлен выбор» [368, 18]. По его мнению, «выражение “алеаторная музыка” в действительности означает импровизируемая музыка. Использование слова “алеаторика”, в его научном смысле означающее “случайность”, вместо импровизации совершенно неправильно и выражает ложную и сентиментальную позицию» [447, 17]. Но термин «импровизация» имеет устоявшееся значение как искусство музицирования, создания произведения непосредственно в процессе исполнения музыки. Импровизация в народной, джазовой или восточной религиозной музыке может быть обусловлена ка-

ким-либо контекстом (художественный вкус и опыт исполнителя, его навыки, техника игры и знания в области музыкальных жанров, стилей, методов сочинения, наконец, эстетических принципов), но не предопределена никем, кроме самого исполнителя. Импровизация же алеаторной музыки (например, графических или вербальных партитур) представляет особый род исполнительского искусства, который можно скорее назвать свободной интерпретацией авторского замысла. Сам термин «импровизация» не может служить синонимом «алеаторике».

Большинство диссертаций, защищенных в США и связанных с теми или иными аспектами алеаторной музыки, включают в свои названия понятие «неопределенности». Брайан Симмс именует так одну из глав своей книги «Музыка двадцатого века: стиль и структура» (1986), посвященную разного рода алеаторным техникам [391]. Он подчеркивает, что в истории музыки «период после Второй мировой войны был примечателен не только вспышкой серийной композиции, но и новшеством противоположного рода – неопределенностью. Элемент музыкального произведения является *неопределенным*, если он выбран случайно или если его воплощение исполнителем не точно установлено в партитуре. Эти две ситуации соответственно будут называться “неопределенностью композиции” и “неопределенностью исполнения”. Для описания музыки неопределенной структуры также используется термин *алеаторика*, хотя некоторые европейские авторы обозначали этим словом ограниченную неопределенность» [391, 357]. В дальнейшем автор вводит такие термины, как «неопределенная композиция», «ограниченная неопределенность исполнения» [391, 358] и «неопределенные техники» [391, 369], отмечая при этом, что «ограниченное применение неопределенности европейскими авторами, такими как Булез и Лютославский, было названо “алеаторикой” для того, чтобы отличить ее от более широкого использования случайности среди американских композиторов. Термин алеаторика в этом локальном смысле объяснен Вернером Мейер-Эплером в его статье “Статистические и психологические проблемы звука”: “Процесс должен быть назван алеаторическим, если его течение определено в целом, но детали зависят от случайности”» [391, 369].

Роджер Рейнолдс в статье «Неопределенность: некоторые соображения» [380] пытается систематизировать все термины и выстраивает своеобразную иерархию «случайностей»: «Мне видится импровизация, неопределенность и случайность последовательными степенями тенденции оставлять детали неустановленными. Последние два отличаются от импровизации тем, что понятие “общей практики” в них исключено априори. Если автор стремится к свободной стилизованной импровизации, необходим должным образом разработанный ряд правил. Если же, с другой стороны, композитор стремится к неопределенной ситуации, могут отсутствовать какие-либо предпочтительные решения и вообще в связи со случайностью отсутствовать какие-либо “правила”» [380, 136]. Впрочем, главными понятийными категориями у него остаются неопределенность и случайность. Под первой Рейнолдс понимает ожидаемые и появляющиеся в известных пределах музыкальные события, неопределенные лишь до свершения самого факта, и называет ее труднодостижимым, но манящим идеалом. Случайность же, как наиболее общую ситуацию, равно допускающую все события, он считает «опасной целью, почти никогда недостижимой, несмотря на частоту, с которой этот термин применяется» [380, 136]. Впрочем, тревогу у него вызывают обе тенденции, по-

скольку «они посягнули на одни из самых деликатных областей художественной личности: мастерство, выразительность и индивидуальность» [380, 136]. Музыка же случайности, называемая Рейнолдсом техникой композиции, грешит вседозволенностью в отношении деталей. «Автор музыки случайности должен предложить некую *среду*, в которой будут регулярно появляться (обычные) звуковые события однозначно определенного мира. [...] Он должен достичь неповторимого результата без помощи того, что известно под мастерством (систематическое упорядочивание деталей)» [380, 136].

Одно из решений проблемы терминологии также предлагает в своей работе Роберт Зиролф. За основу он берет понятие *indeterminate* и применяет такие термины как «неопределенная» и «определенная по форме пьеса», «неопределенная музыка», «неопределенная форма», синонимами которой служат открытая и мобильная форма [452, 151–155]. На страницах диссертации Зиролф поясняет значение используемых им терминов, отмечая, что их «следует рассматривать не как всеобъемлющие музыкальные категории, а лишь как вспомогательные средства лаконичной аналитической методологии», поскольку «некоторые произведения могут использовать мобильную форму и алеаторические секции, будучи в то же время статистически выведенными» [452, 151]. Под алеаторикой Зиролф понимает «отсутствие точной нотации и нередко порядка следования одного или более традиционных элементов музыки», в результате чего «“завершение” пьесы оставлено на долю исполнителя» [452, 151], как в некоторых булезовских партитурах. О статье «Алеа» Булеза Зиролф пишет: «В своем раннем *эссе о неопределенности* [курсив мой. – М. П.] он отстаивает возможность случайности, при этом ограничивая ее применение и обращая внимание на опасность свободного и необдуманного злоупотребления неопределенностью» [452, 64]. Неопределенной Зиролф называет «музыку, в которой композиционные решения не полностью приняты композитором», а импровизацией – «спонтанное создание музыки, осуществляемое как правило в четком стилистическом контексте (как каденции в эпоху классицизма) и строгих пределах (например, 12-тактовые квадраты блюзов)» [452, 152]. Причем неопределенную музыку он относит и к музыкальным жанрам [452, 68]. С импровизацией Зиролф связывает и графическую музыку с ее иконографическими символами, требующими импровизации. Наименее определенной автор считает «музыку случая», которая охватывает все аспекты неопределенности, включая процессы, предшествующие нотации (например, использование костей, “И-Цзин”, телефонных номеров, разного рода произвольных методов, алеаторики и неопределенной формы)» [452, 152]. Последний термин Зиролф называет ограниченным в применении, так как он не отражает специфику техники композиции или принцип организации формы.

Несомненно, неопределенность и случайность – понятия широкие, применяемые в самых разных областях человеческой мысли и означающие отсутствие стабильности, неизменности или постоянства в каком-либо феномене или процессе. Исследователи приходили к выводу о необходимости устранить путаницу в терминологии, избирая для своих трудов какое-то одно определение. Например, Г. Поттер в своей диссертации взял за основу термин «случайность», «музыка случайности», при необходимости используя другие дефиниции. Кроме того, он дифференцирует понятия «алеаторики», «импровизации», «неопределенности», а также «беспорядка» (*disorder*), «произвольности» (*randomness*), «неясности» (*uncertainty*) и «открытости» (*openness*) [368, 17]. Алеа-

торику он рассматривает синонимом случайности, хотя отмечает, что Х.-К. Мецгер относит этот термин лишь к параметрам музыкального произведения, считая «алеаторными» такие процессы, чей ход детерминирован в целом, тогда как детали зависят от случайности» [368, 17]. Алеаторными, таким образом, могут быть любые аспекты музыкального произведения (так же термин «алеаторика» трактуется в Гарвардском словаре). В связи с «беспорядком» в смысле «случайности», означающей, по сути, отсутствие порядка, Поттер ссылается на Ксенакиса, применявшего этот термин к связям высшего уровня, когда складывающееся множество случайных событий образует единство разнородностей. Изначально математическая дефиниция «произвольность» сближается Поттером со «случайностью» как свободный выбор без определенной цели, направления, принципа или метода; однако этот выбор все же обусловлен статистическими возможностями, присущими физической ситуации или «состоянию дел» [368, 21]. «Неясность» ученый трактует в узком смысле и конкретизирует неопределенностью значения знаков нотации для исполнителя и непредсказуемостью конкретной звуковой реализации для композитора. Наконец, «открытой» музыковед называет ситуацию с неизвестным результатом. В итоге Поттер в разных контекстах использует разные термины в связи с конкретными произведениями и их авторами, тогда как термин «случайность» (в сочетании «случайно определенная» или «приписываемая случайности») фигурирует на протяжении всей его работы, означая «отсутствие намерения или замысла в творческом процессе композитора» [368, 22]. Основную концепцию своего исследования Поттер, таким образом, выражает фразой «отсутствие композиторского контроля в современной музыке» [368, 23]. Причем автор ссылается на определение «случайности» в Оксфордском словаре как отсутствия намеренной или установленной причины, детерминанты, закономерности и упорядоченной последовательности событий. В русском же языке в отношении к музыке это понятие имеет неточный смысл, поэтому необходима иная дефиниция. Кроме того, как показывает анализ, в музыкальном произведении, вобравшем случайность на том или ином этапе своего существования, вполне могут проявляться авторские или исполнительские намерения, причины, детерминанты, закономерности, наконец, сознательный выбор, основанный на вкусах, предпочтениях, традициях.

П. Гриффитс относит термин «алеаторика» к «музыке, чья композиция и/или исполнение в большей или меньшей степени не определены автором» [286, 341], то есть, по сути, трактует его шире понятия параметрической алеаторики. Под композицией он имеет в виду как произведение в целом, так и его структуру. При этом музыковед уточняет, что термин «алеаторика», или «алеаторический», охватывает практически всю музыку второй половины века. Канадский коллега Гриффитса – Дж. Проктор использует слова *indeterminacy* и *aleatory* как синонимы. Так, в своем учебнике «Канадская музыка XX века» он отмечает, что в композиции С. Ходкинсона «Взаимодействие» (1966), в которой применяется ограниченная алеаторика, композитор «применяет неопределенность как средство» [374, 124], называя при этом неограниченно-алеаторические графические и импровизируемые партитуры У. Каземеца «Квадраты» (1962) и «Пятый корень из пяти» (1963) «алеаторическими» [374, 106]. Когоутек объединяет одним термином разные типы композиции и разделяет «композиторскую алеаторику» и «исполнительскую алеаторику», а также «малую» и «большую алеаторику»,

называя их «алеаторикой внутренней формы» и «алеаторикой внешней формы» [62, 236–254]. Лютославский определенный тип музыки называл «*контролируемой алеаторикой, ограниченной алеаторикой, или фактурной алеаторикой*», а саму технику подобного сочинения (по крайней мере, в отдельных деталях) окрестил *алеаторическим контрапунктом*» [64, 232].

Но существует и разница в применении термина «алеаторика». Так, Денисов называет варьируемые компоненты музыкальной ткани «мобильными», «нерегламентированными», «неопределенными», «импровизационными», а под «алеаторикой» понимает лишь «один из наиболее распространенных в наше время приемов введения мобильности в музыку», поскольку наиболее типичными чертами этой техники, по его мнению, является «большая доля случайного при реализации алеаторических сочинений и недетерминированность формы» [36, 127]. Причем чисто алеаторические приемы, «вводящие большую мобильность элементов», он находит лишь во второй части «Концерта-буфф» С. Слонимского, тогда как в отношении «классических» сочинений Штокгаузена, Булеза, Пуссёра, связываемых с этой техникой в научной литературе последних лет, использует то же понятие «мобильности». Впрочем, Денисов четко определяет разницу между этими явлениями: «Алеаторика отличается от ограниченной мобильности тем, что сам выбор при реализации предоставляется тому или иному случайному фактору (наиболее элементарный способ – бросание игральных костей, определяющих комбинацию структур). По этой причине такие сочинения, как “Klavierstück XI” Штокгаузена или “Caractères” Пуссёра не являются алеаторическими (точно так же, как введение групп в подчиненных структурах в четвертой части “Солнца инков”, или ритмическая мобильность в “Импровизации на Малларме III” П. Булеза и третьей части “Жалоб Щазы” А. Волконского – не алеаторические приемы)» [36, 127]. Денисов, безусловно, прав в том смысле, что понятие алеаторики относится не ко всем музыкальным произведениям, в процессе сочинения или исполнения которых какую-либо роль сыграл фактор случайности: техник было множество, но все они разные по своей сути, поэтому требуют более конкретного, точного и качественного определения. С другой стороны, понятие мобильности текста и формы, введенное Брауном и разработанное Денисовым, также охватывает многие явления современной музыки, однако мобильность в ней в сравнении с мобильностью элементов музыки прошлого имеет качественно новые свойства и характеризует наиболее общую черту всех алеаторных сочинений и техник композиции. Этот термин отражает одно из свойств алеаторных композиций в целом, но не дифференцирует их по степени подвижности, поэтому не может быть основным определением композиций, основанных на алеаторной технике письма.

Бриндл называет алеаторные параметры «неопределенными» и лишь с «неопределенной» формой связывает термин «алеаторика»: «Этот род музыки, где абсолютно определенные элементы комбинируются случайным образом, возможно наиболее близок к тому, что для некоторых из нас означает термин “алеаторика”» [212, 73]. Исследователь подчеркивает: «Хотя этот термин используется в отношении многих явлений, от неопределенных в малой степени до полностью импровизируемых, более правильно было бы применять его только к той музыке, элементы которой определены точно, но комбинируются случайно. Если же сами музыкальные элементы были произвольны или неопределенны, они не могут участвовать в “алеаторных” комбинациях» [212, 75]. Воз-

никновение самих терминов «алеаторика» и «алеаторический» Бриндл связывает не с работой Булеза, а прежде всего с использованием Кейджем игры в кости для определения параметров звукового материала в период интегрального сериализма. К. Кардью считал «пьесу неопределенной, если исполнитель (или исполнители) непосредственно участвует в создании формы произведения» [229, 21].

Термин «алеаторика» объединяет вышеупомянутые явления как наиболее универсальный и отражающий суть произошедшего изменения музыкального мышления. Он включает несколько других понятий-синонимов «случайности», но обозначает не конкретный метод сочинения или исполнения музыкального произведения, а шире – наиболее общий **принцип композиции, в той или иной мере допускающий воздействие фактора случайности на процесс создания или исполнения музыкального произведения**. Называя алеаторику именно принципом (*лат.* *principium* – основа, начало) мышления, а не методом (*греч.* *methodos* – способ, прием, образ действия) сочинения, мы подчеркиваем то, что в композиторской практике сложилось множество техник письма и форм, сопряженных со случайностью, но называемых по-разному. Так, в узком смысле термин означает ограниченную, параметрическую алеаторику – технику композиции, развитую в творчестве европейских композиторов второй половины XX века (Лютославского, Пуссёра, Берио и многих других). Фактор случайности может быть основным или одним из нескольких элементов системы, единственной руководящей идеей или законом упорядочивания материала или формы, действующим наряду с прочими законами, главным или дополнительным условием создания или звуковой реализации произведения. Термин алеаторика связан с фактором случайности, который наряду с закономерностью проявляется в процессе развития Вселенной.

Алеаторный принцип означает вовлечение случайных действий в творческий процесс в целом, методы же сочинения, основанные на этом принципе, имеют более конкретные и разные названия, отражающие их специфику. Метод случайных действий и принцип индетерминизма Кейджа; идея независимости звуков и неточная нотация Фелдмана; метод подсказывания Вулфа; принцип мобиля и открытой формы Брауна; музыкальные мобили Брауна, Карлинса, Кардью, Пуссёра, Трамбле, Фостера, Хаубенштока-Рамати, Черни, Экхардт-Граматы и многих других авторов; стохастическая композиция Хиллера и Ксенакиса; переменные и многозначные, момент-формы Штокхаузена; случайность в рамках конструктивной идеи Булеза; импровизируемые, графические и вербальные партитуры, музыка-действие, хэппенинг, музыкальные игры и т. д. – все это разные формы претворения алеаторного принципа. Всеохватность термина «алеаторика» обусловлена не только его значением (случайность, тем или иным образом воздействующая на произведение искусства), но и практикой использования в музыковедческой литературе, в том числе в комбинации с другими терминами. Заметим, однако, что понятие «неопределенности» материала или формы в ряде случаев точнее характеризует конкретные музыкальные явления, чем «алеаторика», ибо далеко не все элементы и этапы сочинения или исполнения произведения являются случайными, даже если они неопределенны.

Та же многозначность терминов свойственна и теории форм, сложившихся на основе алеаторики. В научной литературе существуют понятия «открытой» (Э. Браун), «мобильной» (Э. Браун, Э. Денисов), «неограниченной» (В. Ценова), «вариативной»

(В. Холопова), «множественной» и «формы-мобиля» (Т. Кюрегян). Так, Эрл Браун ввел понятие «открытой» формы в связи с «мобилями» – подвижными скульптурами А. Колдера, идею которого композитор стремился воплотить в музыке. Однако мобильными он называет формы произведений с отдельными подвижными эпизодами, тогда как открытыми – формы с незакрепленной, неопределенной и произвольной последовательностью частей или разделов. К открытым формам относит Фортепианную пьесу XI Штокхаузена и Третью сонату Булеза Г. Поттер [368, 122–124]. Музыковед пишет, что «их общий тип открытой формы обусловлен тем, что исполнителю позволено выбирать последовательность 4–5 секций музыки» [368, 124–125]. Вслед за Брауном зарубежные композиторы и музыковеды стали понимать под «открытой» меняющуюся форму с незакрепленной последовательностью частей или разделов. В отечественной же научной литературе «открытыми» формами принято называть «непрерывно продолжающиеся, без определенного начала и предуказанной точки окончания» [170, 109], либо формы с «переосмысленной в контексте произведения заключительной функцией, вплоть до полного ее отсутствия» [47, 14]. По Денисову, «мобильные формы» возникают тогда, когда «структуры стабильны, но между ними установлены взаимоотношения, предполагающие известную множественность реализаций» [36, 119], а также в случае «мобильности и структуры и самой формы» [36, 122].

С мобильной отчасти соприкасаются «вариабельные» и «многозначные» формы Штокхаузена, представляющие собой отдельные типы в его собственной системе. «Вариабельные» он характеризует сравнительной неопределенностью условий исполнения произведения, расширением количественных измерений в пользу качественных характеристик восприятия и использованием определенных процессов во взаимном ограничении с вариабельными. «Многозначными» же Штокхаузен называет формы, в которых он стремился «зафиксировать для всех моментов данного контекста [...] многие различные равноправные решения», когда «варианты интерпретатора (который сам может быть композитором) – то, какие он выбирает версии для исполнения, – вводятся в композицию» для того, «чтобы возможные решения были не произвольными, но каждое давало развитию формы необратимо новое направление и воздействовало на целое» и каждый выбор «не давал бы “лучшего” или “худшего” результата» [184, 40–41]. Вслед за Штокхаузенным этими терминами начали пользоваться и музыковеды. В зарубежном музыковедении вообще часто объединяют мобильные, открытые и неопределенные формы. Так, Зиролф называет «определенной по форме музыку такую, в которой композитором установлен порядок событий», следовательно «неопределенной по форме такую, в которой порядок событий композитором не установлен», отмечая, что неопределенность «может быть частичной или тотальной» [452, 152]. Термины «мобильная форма» и «открытая форма» в работе Зиролфа используются как синонимы неопределенной формы. Мобильной он считает «пьесу, в которой каждая единица обособлена, а порядок произволен»; «открытая просто означает не замкнутая, но допускающая по крайней мере два возможных варианта следования единиц во время исполнения» [452, 153]. Примечательно, что он характеризует штокхаузеновскую Фортепианную пьесу XI как «строго контролируемую мобильную (открытую, неопределенную) пьесу» [452, 153]. При этом он применяет и понятие «момент-формы», отмечая ее главную особенность – обособленность, независимость и функционально-смысловую равнозначность

музыкальных событий композиции. «Момент-форму можно рассматривать как гибрид детерминированной и индетерминированной формы. Она упорядочена, однако события как правило все же дискретны. Желание Штокхаузена, чтобы [...] пьеса могла стать коллекцией индивидуальных моментов, является необходимым условием для неопределенной формы. Пьесы в открытой и момент-форме близки тем, что индивидуальные события в них изолированы и разделены» [452, 66]. Немецкий музыковед В. Гислер открытую форму (Offene Form) разделяет на переменную (Variable Form) и многозначную (Mehrdeutige Form), синтезируя понятия Брауна и Штокхаузена [278, 139–145].

В общей систематизации современных форм В. Ценова относит алеаторные формы к группе «с особым подходом к материалу», по типу процессуальности выделяет «неограниченные, открытые формы» [170, 109], по степени стабильности музыкального текста различает «мобильные формы (с незакрепленной, меняющейся от исполнения к исполнению связью между элементами)», в том числе «мобильные на уровне ткани», «мобильные на уровне общей структуры» и наконец «импровизированные формы с заранее заданной структурой и материалом» и «без заранее заданных структуры и материала» [170, 110]. Таким образом, исходя из разных критериев, Ценова различает алеаторные, открытые, мобильные и импровизированные формы, деля последние на несколько подгрупп. Впрочем, особый подход к материалу в музыкальной практике XX века подразумевают не только алеаторные, но и открытые, и мобильные, и импровизированные формы; импровизированные же в свою очередь могут быть и мобильными, и открытыми; открытые также мобильны и импровизируемы. Примечательно в этом смысле замечание Зиролфа относительно неуниверсальности понятия *неопределенной композиции*, поскольку в ее исполнении может неожиданно проявиться тот или иной *определенный принцип*, например, ригурнельной, строфической или сквозной развивающейся формы: «Ригурнельный и сквозной принципы в строжайшем следовании им могут применяться к одной и той же пьесе, если использована неопределенная форма. [...] Например, порядок исполнения Фортепианной пьесы № 11 даст в результате сквозную форму, тогда как любое число других дадут ригурнельную» [452, 151].

Все эти виды представляют, по сути, один тип **алеаторной формы – музыкальной композиции, в которой принцип случайности в той или иной степени воздействует на структуру или диспозицию (изложение и развитие) материала произведения в процессе его звукового воплощения, а значит обуславливает изменимость структуры, нередко самого типа формы, а также звукового облика в целом.** Зарубежные, в частности, американские музыковеды применяли термин «алеаторика» по отношению к отдельным неопределенным параметрам композиции, но не к форме в целом, предпочитая называть ее «неопределенная» и «мобильная». Но есть исключения, например, алеаторной формой назвал музыкальный мобиль Пуссёра П. Гриффитс [289, 133]. Этот же термин закрепился в русскоязычной музыковедческой литературе [74–76; 170]. Например, В. Холопова, называя алеаторикой «технику письма, связанную с временными пермутациями музыкальной ткани» [161, 51], вводит понятия «алеаторной полиостинатной формы, возникающей при соединении алеаторных построений в нескольких голосах (имеется в виду ограниченная алеаторика)» [161, 53], «вариативной формы (иначе – “открытой формы”, “большой”, или “неограниченной алеаторики”)» [161, 60], а также «алеаторической малой формы (так называемой малой алеато-

рики, или ограниченной алеаторики)» [161, 67]. Таким образом, термин алеаторная форма представляется наиболее широкоохватным, применимым к произведениям многих композиторов, использующих самые разные техники письма и в разной мере допускающих фактор случайности в тексте или построении пьесы, потому является основным в данной работе.

Упомянутые выше термины «неопределенность», «индетерминизм», «случайность» и другие были введены в музыку из других областей интеллектуальной деятельности человека. Всё, что оставалось для человеческой мысли непонятным и неизвестным, относилось к категории неопределенного, иррационального, случайного. То, что нарушало закономерность происходящего и расшатывало сложившиеся представления о мире, терзало умы людей на протяжении всей истории развития цивилизации. Человечество стремилось дать исчерпывающее объяснение происходящему, достичь истинного понимания мира, найти абсолютные знания, несомненные критерии, определить четкие границы, построить твердую научную основу и прочные методологические принципы, поэтому выходящие за эти пределы феномены трактовались внесистемными и случайными. Непонятное или неизвестное действовало как стимул, притягивая к себе внимание ученых и философов, стимулировало их дальнейшие поиски, вызывало желание избавиться от интеллектуальных противоречий, усиливало врожденное стремление к познанию.

Индетерминизм, иррационализм, релятивизм в философии

Философия рассматривала индетерминизм с античности по настоящее время, противопоставляя его детерминизму как учение и методологический подход, «отрицавшие либо объективность причинной связи (онтологический индетерминизм), либо познавательную ценность причинного объяснения в науке», а также затрагивающие «проблемы обусловленности воли человека, его выбора, проблемы ответственности человека за совершённые поступки» и трактующие «волю как автономную силу, чьи принципы причинности не применимы к объяснению человеческого выбора и поведения» [93, 102]. В античном атомизме выдвигались идеи о внутренней активности материи, спонтанных отклонениях движущихся атомов. Согласно Демокриту, мир представляет собой бесконечную пустоту, наполненную мельчайшими неделимыми, качественно однородными, непроницаемыми частицами с бесконечно разнообразными формами и беспорядочным движением. Стремясь найти причину происходящих в чувственном мире изменений, философ видел ее в случайных столкновениях атомов. В учении софистов сложилась методологическая установка, впоследствии ставшая основой релятивизма (от лат. *relativus* – относительный), учения об относительности познания. Исходя из тезиса Протагора «человек есть мера всех вещей», софисты считали источником познания чувственный опыт, не отражающей объективных и устойчивых явлений, а потому текущий и относительный. В античности также сложился скептицизм с его идеей неполноты и условности знаний, зависящих от исторических условий процесса познания и потому недостоверных.

Идеи атомистов продолжали развивать мыслители последующих времен. В XIV столетии У. Оккам ввел понятие «неопределенного» помимо «истинного» и «ложного». Он считал, что лишь индивидуальное или единичное имеет метафизическое основание, тогда как универсальное является результатом чувственного опыта и плодом челове-

ского разума. Отдельная вещь лишена определений и формируется только в уме познающего субъекта в виде понятий, представлений, мысленных образов. Отсутствие общего в единичных вещах исключает существование каких-либо отношений и закономерностей, в том числе каузальной связи. Достоверное знание о мире невозможно, поскольку оно формируется на основе общих понятий и имеет лишь вероятностный характер. В результате Оккам опровергает убеждение в рациональности бытия и возможности понимания мира: только единичное, рационально невыразимое «это» обладает бытием, тогда как смысловые определения не существуют вне ума, то есть не имеют метафизического статуса.

Представители баденской школы неокантианства применяли детерминистский принцип к естествознанию, но не наукам гуманитарного цикла, ориентированным на технику понимания, и считали индетерминистский подход одним из факторов функционального и структурного воздействия. В. Виндельбанд делил научные дисциплины на номотетические и идеографические. «Первые определяют общие законы, выражающие определенную регулярность мира и явлений; вторые же концентрируются на специфичной индивидуальности феноменов» и «событиях в потоке становления» [2, 292]. В качестве примера он приводит науку об органической природе, рассматривающую процессы развития земных организмов: «Как нельзя дедуцировать уникальное событие из закона, так и от неповторимых явлений невозможно механически прийти к определению закона» [2, 292]. Г. Риккерт противопоставлял закону как нечто типическому ценность как нечто уникальное и считал историческое познание обусловленным отношением к ценностям, не связанным друг с другом. Г. Зиммель высказывался в духе релятивизма по отношению и к философии, и к науке. Поскольку категории формулируются людьми, они меняются вместе с историей, так что «реальность можно интерпретировать по-разному, это зависит от набора категорий» и поэтому «нет никакого смысла говорить об объективных исторических фактах» [2, 294]. Вместе с ценностями меняются и методологические подходы науки, отсюда – разные интерпретации, а поскольку любой аспект жизни относителен, интерпретации невечны и неабсолютны.

Дальнейшую разработку идея неопределенного получила в трудах Дж. Бруно и Б. Спинозы, в учении Г. В. Лейбница о монадах и философии последующих периодов. Вслед за атомистами Бруно предположил о том, что Вселенная безгранична, в ней бесчисленное количество тел, а их движение в пространстве относительно. Спиноза ввел понятие действующей внутренней причинности – вечной и неизменной «воли Бога». Отсюда – отрицание свободы воли, возникающей, по его мнению, из кажущегося произвола действий людей, причины которых им неизвестны. Все обусловлено волей Бога, а потому находится за пределами человеческого разума. Лейбниц создал монадологию и комбинаторику как науку, сформулировал учение о бессознательной психической жизни и один из важнейших вариационных принципов физики, а также ввел понятия, аналогичные кинетической энергии, высказывал идею о превращении одних видов энергии в другие. Все это повлияет на развитие исследований случайного в физике.

Научную ценность детерминизма отрицали неопозитивисты, прагматисты и персоналисты, считавшие, что «аксиома причинности [...] не может быть сведена к отношению между наблюдаемыми фактами, поскольку результаты измерения имеют характер вероятностного распределения» [93, 102]. Б. Рассел признавал ограниченность эм-

пиризма, например в том, что из знаний логически не выводимы такие категории, как ценности. А. Уайтхед рассматривал философские интуиции в качестве научного метода, порождающего множественность философских систем, сменяющих друг друга во времени. Любое научное обобщение не может избежать трансформации: «Не только жизнь человечества, по мнению Уайтхеда, но и вся история Вселенной есть процесс. Получается, что не столько мы испытываем качества и сущности, сколько безостановочный событийный процесс испытывает нас на понимание взаимосвязей» [2, 459–560]. Отсюда – контраст теорий, позволяющий отбирать и реализовывать соответствующие данному историческому этапу концепции.

Категории, связанные с индетерминизмом, фигурировали в иррациональных учениях западной философии, ограничивающих или отрицающих основополагающую роль разума в познании мира вплоть до его принципиальной непознаваемости в агностицизме и апеллирующих к таким видам человеческих способностей как инстинкт, интуиция, непосредственное созерцание, воображение и др. Развитие иррационализма было обусловлено «бесконечностью, неисчерпаемостью и максимальной сложностью основных объектов философского познания – природы, Бога, сознания» [142, 154]. Рациональное познание абсолютных категорий – принципиально недоступных разуму человека, но все же проявляющих себя тем или иным образом, невозможно, однако они постигаются в результате мистического единения, созерцания или приятия непознаваемого. Представитель скептицизма Пиррон из Элиды считал, что вещи неразличимыми, неисследуемыми и неопределимыми, наши ощущения и мнения – ни истинными, ни ложными, поэтому им не следует верить. Н. Кузанский писал: «Разум, логически придя к признанию существования своих границ, преодолеть которые он не в силах», способен лишь привести в порядок знания, полученные в процессе иррационально-мистического постижения «бесконечного, неопределимого, непостижимого и невыразимого Бога» [142, 154].

В Новое время иррационализм развивался на фоне критики ограниченности интеллектуальных способностей человека, начатой в античном скептицизме, гегелевского рационализма и панлогизма. Б. Паскаль подчеркивал, что «все в мире отчасти истинно, отчасти ложно», поскольку покрыто «непроницаемой тайной», и «человек обречен на конечность и относительность своих истин» [142, 153–154]. «Философия жизни» исходила из идеи невозможности понятийной фиксации потока жизни и видения первоначала мира не как субстанции, а как становления творческой энергии. Ф. В. Й. фон Шеллинг считал «чистое “Я” – сферой рационально непостижимого, которая недоступна объективному определению. Непосредственный опыт, обретаемый в процессе интеллектуального созерцания, – это единственный способ самопознания, поскольку это “опыт, созданный нами самими и независимо ни от какой объективной причинности”» [142, 154]. А. Шопенгауэр противопоставлял абсолютному разуму Гегеля абсолютную иррациональную волю. С. Кьеркегор принципиально непостижимые с помощью объективно-рационального анализа переживания индивида называл «необъективируемыми». Рассмотрим подробнее некоторые идеи.

По Шопенгауэру, всё существует лишь в функции субъекта. Объект познания обусловлен априорными формами пространства и времени, в силу чего он множественен. Мир как непосредственная реальность в себе видится им как совокупность представлений, обусловленных априорными формами сознания, такими как время, про-

странство и каузальность. Пространственные и временные ощущения субъекта упорядочиваются рассудком посредством категории причинности. «Только когда рассудок активно применяет свою единственную форму, закон каузальности, происходит важная трансформация, и субъективное ощущение становится объективной интуицией» [2, 146]. Упорядочивая результаты интуиции и находя объективные связи и законы, разум все же не идет дальше чувственного мира, а поскольку «мир как представление феноменален», «нет четкого различия между сном и бодрствованием. Просто во сне меньше последовательности, чем наяву» [2, 147–148]. Сущностью бытия Шопенгауэр считает слепую и безостановочную волю, движущую вперед и раскрывающую универсум. Поскольку феномен есть лишь представление, все они суть разные проявления универсума; воля же одна, «она слепа, свободна, бесцельна и иррациональна», это «субстанция внутренняя, сердцевина любой частной вещи и всего вместе» [2, 149].

Кьеркегор рассматривает экзистенциальную реальность человека не столько как необходимость, сколько как возможность: «Все одинаково возможно, реально достижимо все. Но здесь есть обратная сторона: ни на что нельзя претендовать в абсолютном смысле» [2, 160]. Существование дано как свобода и возможность. Наука как неподлинная экзистенция противопоставляется вере как подлинной: «Никому не доступны помыслы Всевышнего. [...] В этом глубокая суть сократического незнания: отвергнуть со всей силой страсти любопытство всякого рода, чтобы смиренно предстать пред лицом Бога» [2, 161]. Научные методы не решают экзистенциальных проблем, за всеми достижениями совершенно неизменными остаются этические требования и моральные устои. Отсюда – возражение Кьеркегора против позитивистского сциентизма: наука оставляет открытой проблему познания своей духовной сути. Ф. Ницше предпочел строгой научной форме изложения язык иносказаний, символов и аллегорий. «Представители экзистенциализма, развивая идею о том, что сущность человека – это не столько интеллект, сколько некая личностная экзистенция [...], которую нельзя выразить, но можно описать с помощью понятий страха, свободы, времени, конечности и т. п., делали упор на эмоциональной стороне человеческого сознания» [142, 154]. Н. Бердяев считал основной задачей философии «найти наиболее совершенную формулировку истины, увиденной в интуиции» [4, 285]. Г. Марсель полагал невозпроизводимыми единичность сущего и таинство бытия, а рационалистические претензии свести реальность к опыту посредством эмпирических методов бесплодными. Исходя из теории онтологической тайны, он признавал фундаментальную необъективируемость чувственного восприятия.

В XX веке идеи иррационализма продолжили развитие в постмодернизме, «критикуя разум за то, что, создавая все новые социальные структуры и культурные формы, он “стандартизирует” человека, лишая его неповторимого своеобразия» [142, 154]. У. Эко пришел к выводу, что «постмодернизм имеет своей целью разрушение привычных для предшествующей культуры разделений и дихотомий – реализма и ирреализма, формализма и содержательности» [52, 413]. Американский теоретик постмодернизма И. Хассан выделил основополагающие признаки течения, в том числе:

- неопределенность и неясность как «принципиальные установки постмодернистских произведений искусства и философских концепций», имеющих такое же значение, «какое принцип неопределенности Гейзенберга имеет для физики»,

- смена логического, монологического мышления «диалогическим воображением» (М. Бахтин),
- фрагментарность, «недоверие к “тоталитаризирующему синтезу”, склонность к методам коллажа, произвольного монтажа, “вырезок” и “врезок”», тяготение к «парадоксам, “открытости разбитого”, акцентированию “разломов”, “краев” и т. д.»),
- выступание против всех канонов и авторитетов, что условно означает «“смерть автора”, т. е. прекращение его “отцовской” власти и попечительства над читателем»,
- «отстаивание права ирреализма: не все может быть “показано”, “изображено”, “иконизировано”»,
- ирония, игра, аллегория как важнейшие творческие подходы,
- смешение жанров искусства и заимствование стилей и методов других жанров и видов искусства,
- «карнавализация» (М. Бахтин) в смысле «“радостной релятивности” вещей и событий, участия в “сумасшедшей чересполосице жизни”»,
- «категория равного “участия в игре”, “представлении” авторов и читателей, слушателей».

Взятые вместе, эти признаки «образуют нечто иррациональное, абсурдное, незавершенное» [52, 415].

Кроме того, постмодернизму были свойственны и такие черты, как «подвластность художника нагромождению материала, потоку впечатлений, звуковых и световых эффектов, в определении характера и последовательности которых кардинальная роль часто принадлежит именно материалу» [52, 416]. Отказ постмодернизма от европо- и этноцентризма привел к утверждению «многообразия, самобытности и равноценности всех граней творческого потенциала человечества», ацентризму, отрицанию принципа доминирования, обострению внимания к культуре Востока, Латинской Америки, Африки как «“свежим” источникам обновления мировой культуры на началах полицентричности» [52, 416–417]. Ф. Лиотар призывал: «Объявим войну тотальности, станем свидетелями того, что не может быть презентировано; дадим простор различиям и спасем честь имени» [52, 417]. Постмодернизм тяготеет к «плюрализму, равноправному диалогу, дискурсу, совместному нахождению решений, миру и согласию, основанному, однако, на неизбежных рас-согласованиях и разно-гласиях» [52, 417]. Немецкий теоретик постмодернизма В. Велш писал о «переходе к идее множественности и разнообразия, многообразия и конкуренции парадигм, к сосуществованию разнородного, гетерогенного. [...] Постмодерн начинается там, где кончается целое. [...] Кроме того, постмодернизм использует конец Единого и Целого в позитивном смысле, когда пытается упрочить и развернуть вступающее в силу Многое в его легитимности и своеобразии. [...] Исходя из осознания непреходящей ценности различающихся концепций и проектов [...] постмодернизм радикально плюралистичен. Его видение – видение плюральности» [52, 417–418]. Также постмодернизм характеризуют эмансипация чувственности, доверие конструирования мировоззрения современным естественным наукам и предпочтение дионисийского инстинктивного и спонтанного начал порядку, сциентиз-

му, контролю разумного сознания, аполлоновскому началу. Алеаторика в музыке развивалась на фоне и под влиянием вышеуказанных постмодернистских принципов и была одной из форм их воплощения.

Как методологическое основание индетерминизм в разных терминологических формах фигурирует также в некоторых религиозных учениях Востока. Например, согласно буддизму, все существующее имеет динамичный и изменчивый характер, земное существование непостоянно, а жизнь представляет непрерывную череду возникающих и исчезающих мгновений. Реальность находится в непрерывном движении, подвергаясь изменениям, не имеет устойчивой формы, поэтому многое в окружающей среде, согласно буддизму, невозможно определить и предвидеть: значительная часть выходит за границы детерминирующего сознания. Индетерминизм воли человека, причинности его выбора и поведения преобусловлен кармически. Буддийский принцип неопределенности был близок ведущему адепту алеаторики Джону Кейджу.

При наличии неопределенного или иррационального подвергались сомнению полнота и абсолютность знания о мире. Так, в философии сформировался релятивизм – учение и методологический принцип, абсолютизирующие субъективности человеческого познания и относительность и условность его результатов. Это учение интересовало американского композитора Эрла Брауна. Релятивизм зиждется на видении постоянной изменчивости действительности и отрицании относительной устойчивости вещей и явлений. Отсюда – убежденность в непреемственности в развитии знания, зависимости процесса познания от внешних условий (например, тех или иных теоретических методов, ценностей, потребностей или психического состояния субъекта). Факт развития познания, в ходе которого преодолевается любой достигнутый уровень мышления, релятивисты рассматривают как доказательство его неистинности и отрицают объективность познания вообще. В идеалистическом эмпиризме (Дж. Беркли, Д. Юм, махисты, прагматисты, неопозитивисты) обоснованием субъективизма служит абсолютизация относительности, условности и субъективности познания, вытекающая из сведения процесса познания к эмпирическому описанию ощущений. Г. Спенсер считал науку и религию коррелятивными в связи с тем, что реальность непознаваема, мир со всем его содержимым остается тайной, а вселенная до конца непостижима. «Как бы ни впечатлял научный прогресс, объяснения того, что объяснимо, показывают с еще большей очевидностью непостижимость того, что остается “за гранью”. Ученый находится в окружении непрерывных изменений, ни начала, ни конца которых нельзя обнаружить. [...] Всегда остается нечто для объяснения, поэтому последняя реальность недоступна» [2, 209]. Религии и науки признают абсолютное и безусловное, но дают лишь слабый образ истины. «Если религия ошибается, представляя себя как позитивное познание непознаваемого, наука ошибается, пытаясь включить непознаваемое в позитивное познание» [2, 209]. Наиболее общим принципом, сформулированным наукой, Спенсер считает принцип неуничтожимости материи, непрерывности движения, постоянного перераспределения материи и движения. «В самом деле, “абсолютного покоя и абсолютного постоянства не существует, и каждый предмет испытывает какое-либо изменение”. Закон общего изменения и есть закон эволюции» [2, 211]. Эволюцию вселенной, по Спенсеру, характеризует интеграция материи – переход неопределенной и несвязанной гомогенности к определенной и связанной гетерогенности, сопровождае-

мый рассеянием движения притом, что сохраненное движение претерпевает параллельную трансформацию.

Эмпириокритик Р. Авенариус призывал вернуться к естественному понятию мира, чтобы получить в результате универсальную концепцию мира, ибо в нем «существуют индивиды», «элементы окружающей среды» и «между индивидами и элементами среды есть множество отношений» [2, 248]. Для Маха предметы науки не являются истинной объективной данностью, так как основой научного знания служат не факты, а ощущения. Из окружающего мира «выделяется то, что относительно стабильнее и продолжительнее, вследствие чего отпечатано в памяти и выражено в словах. Так, относительно устойчивые комплексы, функционально распределенные в пространстве и во времени, именно поэтому обретают специфические имена и обозначаются как тела. Но эти комплексы непродолжительны и неабсолютны [2, 251]. Главными методами познания Мах считает выдвижение гипотез и метод вариаций, которые ведут к новым наблюдениям и исследованиям, способным подтвердить, опровергнуть или изменить прежние, расширить наш опыт и усовершенствовать инстинктивное мышление. Научные понятия Мах считает предварительными, неточными и неполными (лишь понятие функции позволяет найти связь элементов между собой), поэтому чем больше развита наука, тем меньше она апеллирует к понятиям причины и следствия.

Спиритуалисты необъяснимыми наукой и не познаваемыми считали эстетические и моральные ценности, свободу личности, духовные формы содержания, сознание, рефлексию. Эти феномены реальны, но требуют особых методов изучения. Истинно научному знанию недоступна духовная деятельность, ибо в сознании человека многое выходит за рамки объяснимых функций и процессов. А. Бергсон выделял творческую активность духа как конечную, возникающую и гаснущую энергию. Процесс организации внешнего пространства и времени происходит только в сознании человека, образующем реально длящееся время, в котором взаимосвязаны прошлое, настоящее и будущее. Сознание свободно и хранит все следы прошлого, где нет двух совершенно одинаковых событий, поэтому невозможна точная детерминация явлений и событий. «Я есть единство в становлении. Поэтому там, где нет ничего тождественного, ничего нельзя предсказать» [2, 492]. В основе всего лежит свободный жизненный порыв, обуславливающий постоянный рост форм, непрерывное обогащение материи. Есть только действия, творческие жесты, застывающие в форме вещей. Бергсон уподобляет жизнь несущемуся потоку, реке с нестабильным равновесием внутренних тенденций и направлений. Изначально едина, она распадается на множество элементов в виде материальных предметов. В виду мобильности энергии особую роль играет не только интеллект, но инстинкт, действующий посредством естественных органов восприятия, и интуиция, наследуемая вместе с творческой энергией. Разум познает объект снаружи, принимая множество точек зрения на него, тогда как инстинкт и интуиция проникают внутрь вещей, выявляя то, что в них уникально и невыразимо, и раскрывают сущность жизни, погружаясь в ее безостановочный поток.

Онтологический релятивизм У. Куайна обусловлен тем, что наука «говорит о предметах, их качествах и отношениях, находясь внутри теорий», поэтому о «сущем как таковом, независимом от устанавливающих его языка и теории, ничего нельзя сказать» [2, 714]. В результате онтологическая допустимость абстрактных или конкретных

объектов основывается на приемлемости теорий и дискурсов, а их бытие сводится к единственной конструктивной операции – интерпретации одной или другой теорией. Основоположник доктрины инструментализма Дж. Дьюи считал опыт несводимым ни к сознанию, ни к познанию, которые сами составляют часть опыта, а поскольку «в опыт входят сны, безумие, болезнь, смерть, войны, поражение, неясность, ложь и ужас, он включает как трансцендентальные системы, так и эмпирические науки», и «все благородное, почетное и правдивое удостоивается того же внимания, что и неопределенное, непрочное, иррациональное, ненавистное» [2, 325]. Экзистенция, представленная феноменально, неустойчива, мир нерегулярен и нестабилен, а его отдельные моменты нечаянны и спонтанны, именно поэтому человеку необходимы «все более обнадеживающие идеи неизменности бытия, всеобщего прогресса, разумности вселенной, управляемой всеобщими необходимыми законами» [2, 326]. Мышление претерпевает эволюционный процесс, как и все живое, поэтому познание выполняет функцию приспособления к меняющейся среде. Преемник герменевтической теории Л. Парейсон характеризует истину, терзающую умы человечества, ничем иным, как личностным истолкованием: она необъективируема и неисчерпаема, проявляется во множестве разных перспектив и трактовок, которые переоцениваются с появлением новых интерпретаций. Эмпирик У. Джемс включал подсознательные процессы в понятие «чистого опыта»: «Мистическое [...] открывает в сфере рационального новые, неведомые прежде измерения и возможности, как бы расширяя область воспринимаемого» [2, 321]. Он представляет мир плюралистическим универсумом, где в самом малом начинании видится богатство возможностей.

Кроме релятивизма существовали и иные философские концепции, в которых истинность и абсолютность чисто научного знания подвергались сомнению. Так, математик А. Пуанкаре исходил из идеи необъективности теорий вследствие того, что факты конструируются учеными на основе ими же определяемых категорий. По его убеждению, конвенционализм не снижает объективный характер научных теорий, ведь факты существуют сами по себе, а ученые лишь превращают их в объекты науки. Кроме того, «в качестве общих и хорошо подтвержденных законов ученые нередко выдвигают принципы настолько же прочно “откристаллизованные”, насколько более не поддающиеся экспериментальному контролю. Тем не менее, очевидно, что внутри этих законов есть серия гипотез, которые – коль скоро они изобретены человеком – вполне поддаются эмпирической проверке. Стало быть, опыт остается единственным источником истины» [2, 258]. Пуанкаре выстраивает здание науки на основе гипотез как обобщений, подвергаемых верификации.

Американец Н. Гудмен ввел понятие онтологического релятивизма и развивал идею плюралистического и когнитивного характера искусства, неотделимости понятия «мира» от его «версии». Как пишет философ, научные системы «могут быть основаны на самых различных предпосылках. Важно понять, что нет экстралогических данных, подобных нерушимой скале, опираясь на которую можно создать надежную реконструкцию логико-философского знания. Нет “данных”, которые бы так или иначе не были истолкованы через призму комплекса привычек и предрассудков. Поскольку основание недостижимо, то вполне объяснима и множественность систем реконструкции знания» [2, 721]. Как номиналист, он видел мир состоящим из индивидуальных, рас-

павшихся единиц, которые никогда не соединятся вновь, таким разнообразным, что его можно по-разному описывать и трактовать. А поскольку существует множество способов бытия, любое описание касается лишь одного из них, наиболее корректным способом познания мира Гудмен называет плюрализм версий. Этими версиями, интерпретациями могут быть не только научные теории, но и результаты эстетического опыта – произведения искусства, тоже имеющие познавательный характер. Художественный же вымысел Гудмен считает метафорическим референтом реальных вещей. Американец Х. Патнэм ввел понятие внутреннего реализма – познания на основе личностного понимания мира в контексте определенной теории и описания. Как философ-интерналист, он признавал истинной более чем одну теорию. Задачей такого перспективного восприятия философ считал осмысление новых научных открытий, непрерывное углубление в механизм познания. Невозможно унифицировать разные, несовпадающие друг с другом концепции мира в силу концептуальной относительности и культурной обусловленности, отсутствия абсолютных категорий и наличия внешних фактов, не определяемых вне концептуального выбора. Такова современная версия скептического сомнения Патнэма относительно видения истинного положения вещей.

Представитель идеалистического прагматизма Н. Решер был убежден, что утверждения не могут считаться выведенными непосредственно из опыта и подтверждаться им, а науку считал по существу и по форме неполной и нестабильной. Определяя границы науки, он анализирует то, чего в принципе наука не способна достичь – решить проблемы, по своей природе оказывающиеся за ее пределами, например, проблему смысла жизни. Первой недоступной для науки вещью Решер назвал полноту знания: «Любой ответ, данный в соответствии с экспериментальными принципами, утверждал еще Кант, всегда порождает новый вопрос, требующий в свою очередь нового ответа» [2, 729]. Наука неполна также потому, что констатирует непрерывные новации, отражающие изменчивую природу вещей. Нестабильность объекта исследования делает недостижимыми окончательные выводы. Второй недостаток науки – она не гарантирует истинность, предварительна и гипотетична, а ее результаты уязвимы и заменимы на другие. Кроме того, мир эволюционирует, и наука не может дать исчерпывающую характеристику реальности. Эти парадоксы способна решить философия. Ее плюрализм, несовместимость разных решений объясняется предпочтением одних познавательных ценностей другим и выбором тех или иных критериев, методов и исходных принципов. Для одних приемлем интуитивный подход, для других он ошибочен, в результате надежное основание и аргументация не стабильны и не универсальны, а зависят от познавательных точек зрения. Из-за разных элементов, выдвигаемых на первый план, в философии возникает множество течений. «Плюрализм есть решение проблемы культурной эволюции, которая состоит в том, что у разных людей есть разные потребности и их следует развивать в разных направлениях. Однообразие ведет не только к стагнации группы, но и мельчанию личности, оно обкрадывает индивидуальность. [...] Философия не менее, чем наука, нуждается во взаимообмене идеями. [...] Покой и согласие в науке недостижимы» [2, 733].

В XX веке индетерминизм стал актуален в связи с развитием квантовой физики, новыми знаниями в области атома, электрона и радиации, исследованием процессов микромира и спонтанных отклонений в движении атомов и электронов, изучением фе-

номенов самоорганизации и нелинейности, нерегулируемых биологических и физических процессов, становлением синергетики и другими открытиями, сделавшими очевидным, что далеко не все изменения в поведении объектов обусловлены лишь внешними воздействиями и причинами. Все эти явления наблюдались и прежде, но теперь неопределенности и случайности ученые придали статус правила, а не исключения. Естественные качества материи получили научное обоснование и стали полноправным объектом наблюдения. Индетерминистский методологический подход не столько отрицал взаимообусловленность явлений и процессов в природе, обществе и мышлении, сколько отказался от линейных моделей, признавал внутреннюю активность и самодвижение материи, допускал неоднозначность, непредсказуемость и неустойчивость связей между элементами систем, учитывал множественность закономерностей их развития и разнообразие в поведении отдельных составляющих. Так, в индетерминистском духе трактовали случайные процессы в движении микрочастиц и объясняли единичные микроявления воздействием телеологических сил. Основатель формалистической школы Д. Гильберт пытался вернуть интуицию в науку: критически анализируя логику математики, он обосновывал ее «элементарными и интуитивными процедурами комбинаторного типа, используемыми для конечного числа объектов» [2, 648]. Последователь интуитивизма в математике Л. Э. Я. Брауэр «полагал математический объект существующим только в случае, если удастся его сконструировать или указать процедуру построения» [2, 648] и считал математические объекты не актуально данными, а лишь потенциальными, требующими интуитивного контроля для преодоления антиномий.

В XX веке наступил «конец стабильной структуры бытия» [2, 448]. После Ньютона и Лапласа «возникал совершенно новый мир, который был назван миром большого бильярда, когда события случаются непонятно по каким законам. Начали изучать эти разбегающиеся “бильярдные” траектории в различных системах и объектах. И открылась любопытная вещь: эти траектории образуют фигуру, которая обладает самоподобием. [...] По сути дела, изображено было самоподобие в хаосе» [175, 374]. Его символизировали временность, нестабильность и историческая изменчивость научных и философских категорий и теорий, опровергающие их вечность и абсолютность, множественность перспектив и культурных универсумов, практически исчерпавшие все подходы. Если философский модерн верил в безграничный потенциал разума, то в постмодернизме наблюдается «попятное движение в теневую зону, все дальше от ясного, стабильного картезианского источника света» [2, 448]. По мнению Дж. Ваттимо, «последнего, единственного нормативного обоснования знания больше нет», «метафизическая авантюра научной мысли близится к концу» и философия больше не «претендует на определенность и фундаментальную неколебимость теоретических построений о человеке, Боге, истории и ее ценностях», в результате «кризис оснований привел к смещению самой идеи истины» и «плотный туман затянул веками сиявшую вершину знания» [2, 446]. Произошло это в результате усовершенствования современной науки, усложнения процесса коммуникации между культурами, освоения метода «полифонического познания» мира. В науке индетерминизм и случайность получили серьезное объяснение и подтверждение благодаря большому числу экспериментов, а также были выработаны методы анализа и сформированы модели случайных процессов.

Неопределенность и случайность науке

В науке термин «случайность» многозначен и соотносим со многими другими, такими как «непредсказуемое» и «неопределенное». Понятие «случайного» или «неопределенного» распространилось на причинно-обусловленные явления, если они были сопряжены с индетерминизмом факторов и условий. В науке были исследованы физические процессы, не поддающиеся каким-либо измерениям, наблюдениям и точным предсказаниям в виду внутренне присущей им неустойчивости и изменчивости, неопределенности и случайности. Ученые переосмыслили случайность, придав ей статус если не фундаментального закона природы, то системного качества Вселенной.

Фактор неопределенности был обнаружен в механике и физике. Еще Г. Галилей сформулировал принцип относительности в условиях механики, при котором феномены, захваченные равномерным движением в замкнутой физической системе, неспособны определить, находятся ли они в состоянии покоя или движения, поскольку последнее проявляется только на предметах, не принимающих в нем участия. Затем принцип относительности был применен А. Пуанкаре к электродинамическим и оптическим явлениям. В 1889 году он высказал гипотезу о ненаблюдаемости движения относительно эфира. Затем американские физики Майкельсон и Морли предположили о том, что распространяющийся свет в разных направлениях имеет разные скорости. Под воздействием гравитации движение тел нестабильно и зависит от положения в пространстве. Развивая эти идеи, физики XX столетия пришли к заключению, что движущееся тело занимает в различные моменты времени различные положения, поэтому существует бесконечное множество различных способов описать явление. Так, Х. Лоренц в начале XX века описал процесс преобразований электромагнитных явлений, выявив, что некоторые из них не зависят от характера развития всей электромагнитной системы. Случайность, обнаруженная в квантовой теории в процессах распространения света, была признана фактором, имеющим место в структуре вселенной. М. Планк высказал гипотезу, что «энергия выделяется и аккумулируется материей не в форме непрерывной радиации, а только множеством порций определенного количества» [2, 651], и назвал эту частицу фотоном (квантом). Позднее эксперименты А. Эйнштейна с преломлением света показали, что некоторые фотоны проходят прямо через диафрагму, тогда как другие отклоняются от этого пути, и прогнозировать движение каждого отдельного фотона, исходя из изначальных условий, невозможно. Согласно квантовой механике, начальные условия всегда неопределенны, поэтому результат действия системы не предвидим, а измерения относительны. Поскольку процессы в электродинамике и механике не обладают свойствами абсолютного покоя, доступен лишь статистический метод для расчета вероятных путей движения фотонов. Переосмыслив традиционные понятия времени и пространства, Эйнштейн пришел к заключениям, что «длина тела, находящегося в движении, больше длины покоящегося тела; два одновременных по отношению к наблюдателю явления могут быть неодновременными один по отношению к другому; длина стержня связана с направлением его движения: масса тела увеличивается с увеличением скорости» [2, 650].

Эйнштейн продолжил цепь открытий фундаментальных физических законов. Общая теория относительности, сформулированная великим ученым в 1916 году, позволила обнаружить закономерные причины изменчивости материи и связанной с нею

относительности, а порой и индетерминизма ее познания. Согласно общей теории относительности, присутствие в космосе вещества приводит к изменению геометрии пространства. Время и пространство представляются не абсолютными и неравномерными феноменами. Время как почти равноправная координата пространства-времени может смешиваться при изменении скорости движения системы с обычными пространственными координатами. Эйнштейн разработал метод равноправного применения инерциального и гравитационного способов определения массы тела, поскольку невозможно различить действие сил тяжести и инерции на падение тел: проявления тяготения и инерции неразличимы. Эйнштейн сформулировал понятие кривизны пространства-времени и на ее основе обосновал гравитацию и объяснил поведение движущихся объектов относительно скорости света (например, то, что на поверхности Земли время течет медленнее, чем во внешнем пространстве, на поверхности Солнца его скорость еще больше замедляется, а в черной дыре оно вовсе останавливается из-за силы гравитационного поля). Согласно его теории, силы тяготения возникают за счет искривления окружающего пространства из-за массы-энергии, отчего принципиально невозможно что-либо утверждать относительно взаимной ориентации двух удаленных друг от друга объектов.

Квантовая механика с ее соотношением неопределенности позволила глубже понять некоторые свойства атомов. В 1905 году Эйнштейн наблюдал в фотоэлектрическом эффекте процесс распространения света в виде «квантов» или «фотонов». Частицы с очень малой массой в процессе движения соударяются с фотонами, используемыми для наблюдения, в результате чего их скорость становится крайне неопределенной, поскольку невозможно предугадать, сколько энергии передаст фотон. В анализе обоих компонентов движения частиц – местоположения и импульса – невозможно проследить за ними одновременно: либо определяется местоположение, но не определяется импульс, либо наоборот, и в результате точная модель преломления света не складывается. Пределы детерминации обусловлены свойствами, внутренне присущими самой материи. Сталкиваясь с электроном, фотон непредсказуемым образом меняет его скорость, поэтому невозможно точно определить траекторию электрона. Также Эйнштейн обнаружил явления растяжения и смещения времени вперед или назад в зависимости от гравитации и близости к скорости света. Этот научный прорыв имел огромное значение для человечества и породил ряд новых открытий.

В начале XX века американец Хейл благодаря телескопам установил, что звезды обретают свою энергию в процессе сложных термоядерных реакций, поэтому Вселенная непрерывно изменяется, становясь ареной эволюционных преобразований. В 1920-х годах Л. де Бройль обнаружил, что движение электронов в атомах водорода подобно движению квантов: «Он провел опыт, идентичный эксперименту с преломлением света, и пришел к выводу, что в действительности не существует закона, управляющего движением отдельных частиц атома. Выяснилось, что в этих двух (как и других) областях физики, связанных с очень малыми “объектами”, действует элемент неопределенности или случайности» [368, 8]. В 1923 году А. Фридман построил модель, показав, что Вселенная, заполненная тяготеющим веществом, не может быть стационарной: она должна расширяться или сжиматься. Наконец, в результате измерений скоростей удаления галактик, полученных Хабблом, была окончательно опровергнута аристотелевская идея о

вечной и неизменной, статичной и неизблемой Вселенной. В 1929 году Хаббл обнаружил, что «все галактики разлетаются», в космосе «все разбегается», а «Вселенная расширяется, следовательно, она не является неизменной» [122, 45–46]. Гравитационное притяжение замедляет движение галактик, и чем дальше находятся участки Вселенной, тем быстрее они от нас удаляются, тем больше смещается горизонт и искривляется пространство, скрывая от человека часть космоса. Пока нет достаточно точных данных о полном количестве вещества во Вселенной, ее измерения не могут быть оценены в полной мере. Указать местонахождение отправной точки большого взрыва, из которой началось стремительное расширение Вселенной до современных размеров, невозможно, ибо вещество искривляет пространство.

Изучая электроны, датский физик Н. Бор «предположил, что электроны вращаются по круговым орбитам, рассчитываемым согласно законам энергетического квантования, и атомы принимают и испускают энергию с помощью электронов, прыгающих с одной орбиты на другую» [2, 652]. Теории, касающиеся макроскопических явлений, Бор считал «статистическим описанием поведения большого числа элементарных компонентов» [2, 652]. Исследование подобных явлений привело к появлению соотношения неопределенности, сформулированного В. Гейзенбергом в 1927 году, когда одновременно невозможно точно определить и положение, и скорость частицы. Позднее закон неопределенности был расширен до утверждения принципиальной невозможности абсолютно точного определения свойств материи. Неопределенность отношений, по Гейзенбергу, обусловлена индетерминизмом и непредсказуемостью отдельных частиц, имеющих дискретное движение. Ученый сформулировал принцип дополненности, из которого следовало, что «нельзя одновременно точно определить импульс и координаты частицы» [2, 652]. Исходя из соотношения неопределенности, ученые установили, что электрон, скорость которого известна, а положение – нет, обладает качествами волны, набегающей на берег и создающей серию последующих волн, которые разбегаются во все стороны с разными скоростями. Согласно квантовой механике «неопределенность Гейзенберга, в сущности, выражает тот конструктивный принцип, который должен заменить строгий детерминизм Лапласа вероятностным подходом к движению материи» [122, 121]. Так в физике зародились вероятностная интерпретация и вероятностный подход в исследовании частиц.

Согласно квантовой механике, нельзя с абсолютной точностью описать многочисленные и сложные конфигурации атомов с двумя или более электронами. Изучая атомы гелия, В. Паули обнаружил странный принцип, когда электроны не занимали совместно одну и ту же орбиту, и он оказался общезначимым для любых атомов и систем, содержащих электроны. Британец Э. Резерфорд исследовал радиоактивный распад элементов и выявил, что атомы обмениваются электронами, а ядра вступают в реакции. Протоны одинакового заряда отталкиваются друг от друга, поэтому ядро, содержащее много протонов, нестабильно и стремится к распаду: оно с большой скоростью делится на два меньших ядра, а те в свою очередь также порождают новые частицы. Кроме электрона, протона и фотона, почти все остальные элементы нестабильны и кроме того, согласно теории английского физика П. А. М. Дирака, имеют свою античастицу с совпадающими и одновременно противоположными свойствами. Более того, «у частиц имеются дополнительные степени свободы, или возможности изменения состо-

яния» [122, 127]. Например, нуклон может перемещаться в пространстве, вращаться вокруг собственной оси и претерпевать метаморфозу – быть либо нейтроном, либо протоном. Так открытия квантовой механики привели к революции в науке, и «многие ученые и философы осторожно высказывали предположение, что случайность имеет онтологический статус, по крайней мере, в сфере фотонов и атомных частиц» [368, 12]. Американский философ М. К. Муниц пришел к выводу, что случайность в квантовой теории имеет онтологическую, а не только эпистемологическую основу.

Вышеупомянутые явления в физике и химии объясняет второй закон термодинамики, заключающийся в необратимом процессе возрастания энтропии – неопределенности и беспорядочности движения непрерывно сталкивающихся частиц вещества. Движение порождает энергию, которая в свою очередь увеличивает энтропию. Доктор физико-математических наук А. Фридман так описывает эволюцию Вселенной от начального состояния: «Вначале есть горячее вещество, громадное давление - и масса эта не может собраться: сила давления больше, чем сила сжатия. Но по мере того, как Вселенная расширялась, температура падала, и она охлаждалась, следовательно, давление уменьшалось. В какой-то момент времени куски начинают сжиматься. Возникает спонтанная неустойчивость, которая и порождает все, что мы видим. [...] Макромолекулы начинают разогреваться, давление газа, состоящего из макрочастиц, растет, и раз давление растет, оно начинает препятствовать дальнейшему сжатию - так замораживается неустойчивость» [175, 371]. С повышением температуры хаотичные столкновения атомов усиливаются и при достижении некоторого уровня разрушают вещество, приводя к его распаду. Всеобщий беспорядок усиливается, поскольку энтропия растет при необратимых процессах. Солнце и другие факторы способствуют энтропии, но земные организмы создают локальный порядок благодаря биологическим и химическим процессам. Возникновение порядка в одном месте связано с усилением беспорядка в другом. Принцип термокапиллярной неустойчивости А. Бенара описывает одно из проявлений локальной упорядоченности за счет рассеивания энергии в окружающем пространстве. В целом эволюция Вселенной происходит и по линии хаоса и по линии порядка, существует взаимодополнительность хаоса и порядка. «В обычной гидродинамике [...] происходит [...] замена порядка на хаос, хаоса на порядок, опять на хаос и так далее. [...] Неустойчивость, о которой на начальном ее этапе, когда все параметры среды растут экспоненциально, говорят, что это начальная стадия хаоса, приводит к появлению структур. [...] Млечный Путь – кусок спиральной галактики. Эти протоспирали есть очень четкие структуры, которые родились в результате неустойчивости. [...] Наша Галактика состоит, как русская матрешка, из ряда подсистем, и все они родились в результате неустойчивости. Гармония космоса возникла из хаоса. [...] Хаос и сейчас гнездится в самых упорядоченных астрофизических структурах» [175, 371].

Понятие хаоса – одно из древнейших; со временем произошло его мифологическое, философское и, наконец, естественнонаучное осмысление. Слово хаос происходит от греческого глагола «χαίνω», что значит «раскрываться, разверзаться». Представление о нем менялось на протяжении веков. В древнегреческой, древнеримской, китайской, индийской, древнеегипетской и других культурах хаос связывался с образом воздуха, воды или тьмы как некоего первозданного смешения всего, то есть, как первичная материя. В античной мифологии хаос – это первоначало, из чего всё возникает и куда

всё возвращается, причем как в пространственном, так и во временном измерении. «Хаос есть распространение пустоты, которая потом чем-то заполняется. Хаосом древние могли называть пространство между небом и землей. В древней космогонии придавали особое значение рассечению изначальной массы и раздвижению двух половинок, между которыми возникает мировая сцена, на которой все происходит. Этот процесс порождения мировой сцены и называли хаосом. [...] А вот водная стихия – это интереснее всего, потому что вода – это второй вариант понимания хаоса. В образе воды хаос предстает как первоглиба, из которой постепенно произрастает многое упорядоченное. Интересно, что ни земля, ни камень, ни металл, а именно вода почти всеми древними Востока и Запада воспринималась как первосостояние. Влажная пучина, притом темная, не пронизанная светом, очень многими воспринималась как первохаос. Причем без какого-либо отрицательного оттенка. [...] Чуть позже возникла идея времени – не только пространства и вещества, но и времени как хаоса. Кажется, Марк Аврелий был первым, кто назвал время хаосом. [...] Это некое измерение, в котором что-то может происходить и в котором все растворяется в конечном счете» [175, 358]. Представление о хаосе как о бездне породило видение в нем беспорядка, поскольку первичная неразличенность не подразумевает никакой структуры или системы, и хаос сам по себе – начало загадочное, иррациональное, сложно постижимое, причем не разумом, а чувствами. «Поскольку речь идет о начале иррациональном, то оно случайно, в нем не действуют законы причинности. И, наконец, оно вызывает страх и ужас – это не светлое аполлоновское начало, а некий ужасный мрак» [175, 661] – такова характеристика хаоса в классической древности. Однако в целом хаос трактовался как нечто, дающее жизнь: «Для древних именно хаос первожизнь. [...] Хаос – рождающее лоно. Хаос у древних – первосозидатель всего того, что внутри него происходит. [...] Пустота пронизана мощным силовым полем. Древние чаще называют это Эросом. Эрос – то и есть первораскол первомассы, которая желает сомкнуться. Поэтому Хаос всегда пронизан Эросом. [...] Эрос порождает тягу к хаосу. И наоборот: хаос стимулирует эрос» [175, 358].

С определенного исторического момента понятие хаоса начинает терять позитивное толкование, и после первоначала и беспорядка в христианскую эпоху возникает третье значение хаоса как нечто, находящегося на периферии, нечто вытесненного из божественного порядка. Как отмечает доктор философских наук А. Доброходов, «для христианской культуры не слишком значимо это понятие – хаос. [...] За пределами сотворения мира хаос христианству не нужен, не интересен. И появляется он в христианском сознании только в конце – на стадии Апокалипсиса, который развязывает все узлы, отмыкает все замки и поднимает из пучин странные, давно подавленные ужасы» [175, 360]. Однако любой порядок под воздействием внутренних и внешних факторов рано или поздно начинает нарушаться, отсюда средневековые карнавалы и иные формы ренессансной культуры, открывающие двери хаотическому празднику. Хаос при этом нашел себе пристанище в природе как первоначале, порождающем лоне. «А вот период Шекспира, Сервантеса, маньеристов – это период сопротивления опять же хаосу, который ухитрился стать порядком. [...] Это не просто игра, изыск, а это слом природы. Вытянуть, сделать анаморфозу какую-нибудь хитрую, изменить пропорции, сделать из нормальной фразы хитрейший орнамент. Кроме того, что это художественная игра, это еще и ответ природе: мы ей можем противопоставить свою духовную версию. Маньеризм [...] тоже был (как и ренессансный карнавал) вос-

станием хаоса против хаоса. [...] Шекспир и Сервантес еще чувствуют, что хаос надо любить и спасать, что без него не выживешь» [175, 361]. В эпоху Просвещения хаос вытесняется светом и порядком разума, вновь обретая негативный смысл. После Великой французской революции хаос вновь становится важной категорией в европейской философии и культуре: «Право хаоса восстанавливается во всех отношениях. И Новалис, и Фридрих Шлегель, и многие другие говорят о том, что полноценный мир – это соединение двух противоположностей – порядка и беспорядка. Творчество понимается как хаотизация порядка. [...] Текст понимается по-другому: стали писать фрагментами, вырвали мысль из жесткого контекста, оставили ее без начала и конца. [...] Романтики из этого сделали целую философию – незаконченность потока» [175, 362]. Романтизм распахнул хаотическое в мире, трактовал силы хаоса как необходимый для ломки старого и строительства нового мира компонент. Однако в целом европейская цивилизация шла по пути борьбы с хаосом: «Европейская культура начала борьбу с хаосом, создавая образ мира как космоса. [...] В отличие от космоса, хаос безобразен, потому что он безобразен, и для его понимания нужна совершенно иная эстетика – эстетика безобразного. Европейский космос подчинен Логосу. Логос тоже противостоит хаосу как порядок беспорядку. [...] Борьба с хаосом с позиций логоса, пространства, космоса длилась в Европе до рубежа XIX и XX веков, когда возникла принципиально новая культура» [175, 366].

В XX столетии интерес философов и ученых к хаосу усилился. Он «опять пришел, как и в случае с Французской революцией, незванный: в 1914 году, когда все думали, что еще несколько месяцев, и мирная политика восторжествует, все разломалось, появился действительно настоящий хаос. Все стало двигаться не по сценарию. 1914 год [...] показал, что люди в ничтожной степени управляют собой и историей потому [...], что они забыли вот про тот, про “древний хаос, прародимый”» [175, 364]. Несмотря на то, что в Европе боролись с хаосом, «вернулся он в виде демократических процедур, опирающихся на случайный выбор; в виде экономических и социальных катаклизмов переходных обществ, наконец, в виде системы научных представлений, отрицающих возможность избавления от хаоса» [175, 377]. Идея универсального порядка и логоса разрушилась, тотальная конструированность мира и глобальная системность стали видеться труднодостижимыми, в результате «XX век зашел в тупик, он уже не чувствует ни хаоса, ни космоса. Утратив чувство хаоса, утратив чувство космоса, мы приобрели прагматичную взвешенность, которая вновь может “развязать” хаотическую пустоту. [...] Но последствия не обязательно плохи. Хаос живороден...» [175, 364]. Знаменем современной цивилизации XX века философы и культурологи считают некие отголоски хаоса, архетипы хаоса, проявляющиеся в самых разных образах европейской культуры – от Малевича до Пруста. «Для воплощения мифологического образа хаоса XX век дал и адекватные средства: если искусство прошлых веков строилось на неких статических, логических константах, то современная техника позволяет схватывать время, схватывать вот этот хаос, выдавать на-гора потоки сознания в виде хаотических образов» [175, 368].

Теория хаоса как один из разделов математики изучает сложное, непредсказуемое, нелинейное и нерегулярное поведение детерминированных динамических систем, состояние которых меняется во времени и пространстве в соответствии с определенными математическими правилами, и выстраивает модели таких систем, выражающиеся в виде чисел, формул, геометрических фигур или конфигураций, в которые «вписыва-

ваются» кажущиеся случайными явления и события¹. Хаос символизирует состояние, при котором разорваны связи между элементами системы и отсутствует синхронизация в их взаимодействии. Сложным является изменение рыночных цен и котировок, форм облаков и разводов луж, движение бильярдного шара, морской волны, жидкости в миксере, дыма от костра и сигареты, языков пламени, катящегося со скалы камня, падающего с дерева листа, летящего зонтика одуванчика и др. Жидкость или расплав – это молекулярный хаос, поскольку молекулы двигаются в них независимо, беспорядочно. Нелинейность и хаотичность свойственны работе правого полушария человеческого мозга; сложной и нерегулярной может быть турбулентность в жидкости; хаотическими также бывают поведение атмосферы, движение в Солнечной системе, численность популяции животных, динамика эпидемий. Доктор физико-математических наук Михаил Рабинович отмечает: «Хаоса меньше, чем кажется. Хаос – скрытый порядок. Их нельзя разделить. При небольшом изменении параметров одно сменяется другим в одной и той же системе. У них и природа-то одинаковая. Хаос – это нестабильность, случайность, неустойчивость внутри порядка. [...] Хаос – это неустойчивость во всех точках движения» [175, 372]. Само движение неустойчиво в каждый момент, и в каждой точке есть неустойчивость, многосоставная система сложна и ведет себя непредсказуемо. «Полный порядок – это регулярная кристаллическая решетка без дефектов, без возмущений. Это значит, что температура очень низкая, тепловых волн нет, ничего нет. Это смерть. [...] А всякая жизнь сопряжена с движением, она сопряжена с возбуждением многих степеней свободы. И [...] вообще-то говоря, хаос нужен. Без хаоса никакой интуиции не будет, никакого ассоциативного мышления не будет, ни фантазии – ничего не будет. Для того чтобы что-то хорошее получилось, нужно непрерывно генерировать, а это и есть проявление неустойчивости» [175, 373–374].

Изучение хаотических систем привело ученых к ряду выводов. Во-первых, теория доказывает, что хаос не случаен и динамически детерминирован, поскольку подчиняется определенным закономерностям, а в каждой случайности есть своя закономерность. Во-вторых, поскольку даже малое воздействие способно повлиять на систему в состоянии хаоса, возможны разные выходы из него. Из точек перехода в устойчивые и упорядоченные состояния, называемых точками бифуркации, идет множество путей, по которым может двигаться система в своем развитии. Хаотическое – это особенным образом упорядоченное движение, непредсказуемость которого обусловлена не случайностью, а значительной зависимостью от начальных и последующих условий – внешних и внутренних факторов воздействия на систему. По мнению ученых, хаос – это необходимый переходный период от одного порядка, который в сознании людей приобрел стройность, к новому, контуры которого еще не видны, «потому что на самом деле естественно переходить из одного состояния в другое [из хаоса в порядок. – прим. М. Переверзевой]. Хаос – это возможность пойти новым путем. Само творчество есть процесс хаоса. Каждый этап познания и формирования представлений о мире вырастает из хаоса» [175, 357]. В-третьих, движение от порядка к хаосу и наоборот является сущ-

¹ Первые элементы теории хаоса появились в работах ученых еще в XIX веке (А. Пуанкаре), дальнейшее развитие она получила в 1960-х годах в трудах американских математиков С. Смейла и Э. Лоренца и франко-американского математика Б. Мандельброта, хотя «хаос» как научный термин был введен Дж. Йорке и Т. Ли в 1975 году.

ностным качеством вселенной. Так, если орбиты Юпитера, Сатурна, Урана, Нептуна и Плутона почти неизменны, то орбита Марса меняется значительно; некоторые спутники обращаются по регулярной орбите вокруг своих планет, но при этом хаотически вращаются, изменяя направление оси вращения; известны примеры неравномерного распределения тел – их сгущений и разрежений в поясе астероидов между Марсом и Юпитером. Также то упорядоченно, то хаотично сердцебиение, дыхание и движение мысли человека. Леонард Мейер писал, что «случайность это бескомпромиссный факт, который пронизывает все области бытия: физическую, биологическую, социальную, личную и эстетическую. Случайность имеет место и в солнечной системе, и в природе, развившейся на этой планете, и в серии неожиданных мутаций, произошедших в человеческой среде, какой мы ее знаем, и в процессе сознания любого индивида, и в самой жизни, когда прошедшие и настоящие случайные события постоянно обуславливают и изменяют ее курс и течение» [350, 195–196]. Поскольку в динамических системах порядок и хаос чередуются друг с другом, хаос представляется другой формой порядка. Доктор физико-математических наук С. Хоружий трактует хаос как иной порядок: «Хаос вернулся. Но вернулся другой. [...] Хаос мыслится как *иное* порядку. [...] Сегодня, вернувшись к нему ясным сознанием XX века, мы его обнаруживаем лишь как другой порядок в очень разных вариациях» [175, 376–377]. Ученый объясняет это следующим образом: «Мир единственен. Мир задан нам в единственном экземпляре. Копии у него нет. Сознание встроено в этот мир, единственный мир. И то, как мир есть, и есть порядок. Иного способа определить порядок у нас нет. И Иного порядку тоже нет. Порядок или хаос – это пустые слова. Можно назвать то, как есть мир, порядком. Можно назвать то, как есть этот единственный мир, хаосом. [...] Бытие единственно, бытие тождественно мышлению, как говорит Парменид. [...] Оно же – хаос, и оно же – порядок. Нет действительного способа отличить хаос от порядка, потому что не с чем сравнивать единственный мир» [175, 378].

Биология также сталкивалась со случайными явлениями и стремилась найти их основания. Исходя из дарвиновской парадигмы эволюции видов и порождения ими новых, ученые искали механизм изменений и их причины. Первой была названа среда, обуславливающая индивидуальные различия; Ж. Ламарк выдвинул идею внутренней тенденции к совершенствованию; К. Нёгели разработал теорию ортогенеза как аналога инерционной механической силы; позднее Г. Фриз в результате наблюдений выявил феномен мутаций и эволюционных скачков и доказал, что изменчивость видов не зависит от среды. Ответ на вопрос о причинности биологической вариативности дала генетика, открытие хромосом и законов Г. Менделя. В результате исследования хромосомных процессов было обнаружено, что к изменениям свойств приводят все новые комбинации. Мендель доказал закон сегрегации, согласно которому «если скрещивать растения или животных, различающихся более чем парой признаков, можно получить всевозможные комбинации» и постулировал «независимость наследования» [2, 655]. В генетике было установлено, что несмотря на постоянство хромосомного набора, он способен меняться: происходят вариации самих генов, их числа и структуры хромосомы. Причинно-следственные закономерности в биологии выражают самое общее направление развития, но не исчерпывают всего разнообразия явлений и не объясняют непредсказуемых поворотов в эволюции. Например, по мнению Бергсона, «случайные мута-

ции в процессе борьбы за существование благоприятствуют отдельным индивидам, а удачные мутации, переданные по наследству, обеспечивают выживание более приспособленным. В такой модели эволюции нет никакой цели и предустановленного порядка, она ателеологична» [2, 495]. Как отмечал доктор физико-математических наук Г. Иваницкий, в биологии существует типология детерминированных и индетерминированных систем, и когда в них разнообразна и генетика и среда, «возникает хаос, система не находит устойчивого состояния. [...] Просто индивидуальность генетическая существует, не замечая, что существуют еще и соседи. [...] Все взаимодействия нарушены и каждый живет своим домом, натуральным хозяйством, не обращая внимания на соседей, потому что всего хватает» [175, 374–375].

Эти и многие другие открытия подтвердили, что не все феномены и процессы поддаются однозначным и четким объяснениям и измерениям: «Наука подошла к рубежу, когда стало ясно, что мир не такой простой, как ранее казалось. В мире преобладают сложные объекты, а не те простые и понятные объекты, с которыми физика имела дело на заре своего становления. [...] Потом стало ясно [...], что есть стохастические объекты, где будущее не зависит от прошлого. [...] Когда интервал предсказаний расширяется, точность оценки падает» [175, 355]. В результате анализа вышеназванных концепций философ К. Поппер отметил, что они накладывают ограничения на возможности научного познания, и высказал идею необходимости иной методологии, которую вскоре разработал. В ее основу Поппер взял принцип фальсифицируемости, то есть выявления и отбрасывания ложного, недоказуемого, необоснованного – заблуждений, опровергнутых теорией. Он считал недостижимыми полную обоснованность и достоверность в науке и пришел к выводу, что ее теории представляют собой лишь догадки и предположения о мире, в истинности которых невозможно быть уверенным. Рациональной процедурой он считал метод предположений и опровержений, выдвижения теорий и их соотнесения с результатами эмпирических наблюдений с последующим принятием или отбрасыванием в результате фальсификации и при необходимости поиском новых догадок. Причем этот метод Поппер считает применимым в познании процесса развития, в том числе природы, создающей и совершенствующей виды тем же способом проб и ошибок. Мыслитель был убежден, что развития в науке нет, есть лишь изменение, которое при этом не выражает накопления или углубления научных знаний о мире, а лишь порождает новые вопросы и проблемы.

Анализ развития природы, общества и мышления опроверг убежденность в том, что в ходе эволюции все предопределено, но при этом изменения в мире не хаотичны и не беспричинны, поэтому его изучение требует комплексного, детерминистского и индетерминистского подхода. «Независимость в статистических системах [...] соотносится с наличием целостных характеристик этих систем, с их определенной внутренней устойчивостью», которая выражается «через понятия вероятности и вероятностного распределения» [130, 631–632]. Таким образом, индетерминизм как доктрина подчеркивает значение случайности во взаимодействии со многими другими принципами, определяющими движение материи. Так, при общем желании ученых понять причину возникновения и поведения сложных структур, многие теории остаются захватывающими, но пока недоказуемыми гипотезами. В мире обнаружено многое, что невозможно описать с определенностью, и еще больше осталось того, что когда-нибудь опро-

вергнет прежние научные теории и модели. Примечательно, что импульсом для создания Пассакальи для большого оркестра (1980) для Шнитке стало восхищение непостижимыми законами природы, в частности, строения и ритма движения морских волн. Музыкальная ткань пьесы складывается асинхронно из широких многоголосных пластов и раскрывается в высоту, ширину, глубину, все пребывая из-за неведомых горизонтов, очерчивающих гигантскую волну всего произведения. «Наблюдения над закономерностями природы, пройдя сквозь замысел оркестровой Пассакальи, кристаллизовались у Шнитке и в качестве общих идей о “неритмичной ритмичности” в мире. “Идеи неритмичной ритмичности – ведь именно так обстоит дело в природе и в музыке. Это бесконечное варьирование повторяемых явлений. Таковы волны прибоя – они нам кажутся равномерными, но ведь в этом процессе, в структуре волны нет ни начала, ни конца, и кульминации (каждый 9-й вал) по силе одинаковы между собой. Так же ‘ритмичны’ музыкальные произведения, а идеально ритмичные исполнения вряд ли будут высокохудожественными”» [162, 150].

В математике категории неопределенности и случайности, с которыми косвенно соприкасается алеаторная техника в музыке, рассматриваются в нескольких учениях. Теория вероятностей посредством комбинаторного анализа, перестановок и сочетаний исследует степень возможности наступления тех или иных событий или появления тех или иных объектов, представляемых числами, а также случайные величины в пространстве элементарных событий и стохастические процессы как временные последовательности случайных величин и событий². Эта теория необходима для анализа феноменов окружающего мира, сопряженных со случайностью, и их беспричинных отношений в общем опыте. Найденные в теории вероятностей методы находят применение во многих сферах современной жизни. Так, статистический выборочный метод используется при опросах общественного мнения и контроле качества продукции, комбинаторный анализ занимает важное место в кинетической теории газов и современной генетике, вероятностная модель «случайного блуждания» имеет значение для статистического анализа, а результаты изучения случайных процессов находят приложение в страховой математике, теории массового обслуживания, генетике, регулировании дорожного движения, теории электрических цепей, теории учета и накопления товаров и т. д.

Случайными в математике называют события, представляющие множество исходов эксперимента при многократном его повторении; величины, принимающие в результате опыта одно из множества значений, не поддающихся точному предсказанию; а также процессы, мгновенные значения которых являются случайными величинами. Те или иные объекты или процессы реальности считаются случайными, если исчерпывающую информацию о них трудно или невозможно получить. Среди них – количественные явления, складывающиеся как суммы независимых случайных величин, или пространственно-временные последовательности событий, состоящие из независимых элементов произвольной природы, отличающихся в разных условиях. Случайным считается событие, которое может либо произойти, либо не произойти, отсюда – близкое

² В России первое изложение «философической математики, называемой исчислением вероятностей» появилось в 1836 году в статье П. Б. Козловского «О надежде», где говорилось об учении Лакруа, «Доктрине случайностей» Муавра. Современная теория вероятностей была предложена А. Н. Колмогоровым в 1928 году, хотя ее формирование началось гораздо раньше (Паскаль, Бернулли, Муавр, Лаплас и др.).

понятие «вероятности». Вероятность таких событий представляет «числовая характеристика степени возможности наступления какого-либо определенного случайного события в тех или иных определенных, могущих повторяться неограниченное число раз обстоятельствах» [177, 178]. Статистической же вероятностью события называется частота случайного события – отношение его количества к числу испытаний.

Становление теории вероятности было связано с изучением статистических систем, которые образуют независимые элементы, не имеющие постоянно действующих и устойчивых взаимосвязей друг с другом, и научным осмыслением категории случайности. При всей независимости элементов от внешнего окружения и неустойчивости их состояний статистическим системам присущи определенный тип взаимодействий (например, нелинейный) и внутренняя устойчивость, выраженная через понятия вероятности и вероятностного распределения и обусловленная внешними причинами. Другими словами, свойства и поведение объекта определяет не только причинный, но и случайный фактор, поскольку фундаментальные законы физики могут быть не только каузальными, но и статистическими. В 1654 году один из первых исследователей случайного Паскаль писал: «И так как строгость научных доказательств сочетается здесь с неопределенностью случайности, то трактат, где эти два предмета, с виду противоположные, как бы примирились друг с другом, может по праву претендовать на ошеломляющее название “Математика случая”» [177, 188]. К выводу о существовании строгих законов, описывающих случайные явления, Паскаль пришел в результате блестящего решения двух задач, касающихся бросания игральных костей³. Лаплас отмечал, что «наука, которая начала с рассмотрения азартных игр, обещает стать наиболее важным объектом человеческого знания... Ведь большей частью важнейшие жизненные вопросы являются на самом деле задачами из теории вероятностей» [177, 190], а «сложность нашей жизни как раз и состоит в том, что многое, что в ней случается, нередко свободно от пут каких бы то ни было условностей» [177, 229].

Случайными процессами являются результаты последовательных наблюдений, состояния динамической системы в статистической механике или квантовой механике, сообщения и шумы в системах связи (белый шум представляет чисто случайный процесс), временные ряды в экономике и др. Случайным результатом может стать под влиянием независимой переменной, которой служит время, или каких-либо параметров дискретного или непрерывного процесса, обуславливающих состояние физической системы. Дискретные и непрерывные случайные процессы описываются вероятностями или плотностями распределения. Многомерные или комплексные случайные процессы, порождаемые несколькими факторами, определяются с помощью совместных распределений выборочных значений величин. В математике выделяют чисто случайные процессы, если случайные величины взаимно независимы для любого конечного множества. Чисто случайны последовательности независимых наблюдений, случайный выбор и поиск в статистике, радиоактивный распад, марковские цепи, пуассоновские процессы и т. п. Среди алеаторных форм также встречаются структуры с неким неизменным временным параметром, внутри которого материал может быть мобилен, тогда как

³ Примечательно, что первые книги по исчислению вероятностей были связаны с игральными костями: «Книга об игре в кости» Дж. Кардано, «О выходе очков при игре в кости» Г. Галилея, «О расчетах при игре в кости или о расчетах при азартной игре» Х. Гюйгенса.

композиция в целом – стабильна, сочинения с неизменным количеством переставляемых элементов или строгим местоположением некоторых разделов, а также пьесы со складывающейся формой, представляющей собой чисто случайный процесс и предполагающей неограниченное число реализаций. Аналитическая задача в данном случае состоит в поиске функций по заданным начальным значениям, условиям или принципам. Примечательно, например, что в марковской цепи вероятность каждого из событий последовательности зависит только от непосредственно предшествовавшего события, а в пуассоновском процессе функция изменяет свое значение с каждым изменением состояния этого процесса, тогда как между изменениями состояния функция постоянна и принимает непрерывно распределенное значение с математическим ожиданием и дисперсией. Среди алеаторных техник письма и форм также есть своего рода марковские и пуассоновские процессы, когда, например, выбор следующей структуры зависит от предыдущей или от общего хода композиции.

В связи с подвижными формами, претерпевающими метаморфозу в условиях алеаторики, необходимо упомянуть еще один раздел математики – топологию (от др.-греч. τόπος – место и λόγος – учение). В ней рассматриваются свойства пространства, такие как связность или ориентируемость, которые остаются неизменными при непрерывных деформациях⁴. В этой науке фигурируют понятия гомеоморфизма и гомотопии, обозначающие виды деформации объектов в пространстве, происходящей без разрывов и склеиваний, другими словами, когда один предмет превращается в другой, либо какая-то форма выворачивается наружу изнаночной стороной, а потом возвращается в исходное состояние. С алеаторными формами в музыке, порой, происходит аналогичная эверсия: в разных исполнениях срединные разделы одной и той же композиции могут стать обрамляющими и наоборот, либо статичная форма дороги, в которой повествование ведется по принципу нанизывания эпизодов, может превратиться в динамично-развивающуюся форму волны с целенаправленным нарастанием и стремительным спадом, так что изменяется ракурс ее видения как пространственно-временного объекта. Разумеется, ни сама топология, ни научные дискуссии вокруг изучаемых ею явлений не сопутствовали непосредственно активному вторжению подвижных форм в алеаторическую музыкальную композицию, но могли повлиять на художественное мышление в целом. Например, формы предметов и фигуры людей на полотнах Дали претерпевают виды деформации, исследуемые в топологии. В 1930-х годах художник разрабатывал метод спонтанного иррационального познания на основе критики и систематизации объектов бессознательных ассоциаций и интерпретаций.

В анализе случайных процессов проводят статистику случайной выборки, причем, чем она объемнее, тем точнее статистика и устойчивее свойства физического процесса. Этот принцип получен из закона больших чисел⁵, определенного Ж. Бернулли в 1713

⁴ Топология, точнее, геометрия размещения зародилась в XVIII веке. Впервые термин «топология» появился в 1847 году в трудах Листинга, изучавшего законы связности и взаимного положения точек, линий, поверхностей объектов и их частей в пространстве, независимо от отношений их мер и величин. Самостоятельной дисциплиной общая топология стала в начале XX века, с 1925 по 1975 годы была наиболее развивающейся в математике отраслью. Крупные труды по топологии принадлежат А. Пуанкаре.

⁵ Закон состоит в том, что если отдельная случайная величина может принимать значения, очень далекие от своего математического ожидания, то средняя арифметическая большого числа случайных величин с

году. Статистическими являются «системы, образованные из независимых сущностей», и «независимость здесь означает «наличие неустойчивостей в состояниях элементов», нелинейного типа взаимодействий друг с другом, а также отсутствие между элементами системы «постоянно действующих, устойчивых взаимосвязей», причем «эту особенность внутренней структуры статистических систем обобщенно характеризуют через категорию случайности» [130, 631]. В результате большого количества однотипных случайных испытаний и многократного повторения опыта в науке были обнаружены законы исчисления вероятностей, закрепились понятия дерева вероятностей, классической вероятности, когда элементарные события имеют равновозможные исходы, определялись графические схемы и числовые формулы вероятностей, по вероятностям простых событий вычислялись вероятности более сложных, строго или слабо причинно-зависимых или вовсе независимых событий. Математическая статистика занимается как статистическим описанием результатов опытов или наблюдений, так и построением и проверкой подходящих математических моделей, содержащих понятие вероятности. Ее методы расширяют возможности научного предсказания и рационального принятия решения во многих задачах, где существенные параметры не могут быть известны или контролируемы с достаточной точностью. Отклонения от среднего статистического значения образуют вариационные ряды, полученные посредством выборки и характеризующие величину разброса значений. Некоторые композиторы также выписывали своего рода вариационные ряды допустимых форм своих сочинений, выбрав версии, отвечающие замыслу опуса или ожидаемым художественным результатам. Существуют и специальные методы решения вероятностных задач, в том числе комбинаторный анализ – вычисление случайных процессов по множеству элементарных событий. Сначала четко определяется множество элементарных событий, упорядочиваются сочетания, а затем на этой основе производятся перестановки, ротация, аппроксимация и т. п., в том числе многомерные и причинные распределения вероятностей и толкования выборки. В музыкальной практике применялся аналогичный метод создания произведений, включающий некоторые из перечисленных этапов. Математическая статистика в целом вызывала интерес у К. Штокхаузена и Я. Ксенакиса.

В современном мире велика доля случайных событий, интуитивных решений, динамичных процессов, неопределенных и непредсказуемых результатов. В условиях ускорения течения жизненных потоков, постоянно изменяющейся среды способность прогнозирования развития общества сокращается. В будущем, как отмечает кандидат экономических наук А. Зурабов, «порядком будет уже некоторое стремительное движение», и «понимание вектора (по меньшей мере) этого движения уже будет означать некоторый порядок» [175, 355]. Во второй половине XX века в науке особое внимание уделяется проблеме самодетерминации как принципа функционирования и поведения сложных систем, а также феноменам нелинейности развития и внутренней активности явлений, свойства которых зависят от их состояния, меняющегося под воздействием внутренних, а не только внешних факторов и условий. В результате на основе теоретико-вероятностных методов исследования и представлениях о статистических системах

вероятностью, близкой к единице, принимает значение, мало отличающееся от среднего арифметического их математических ожиданий; в ряде математических теорем устанавливается факт приближения средних характеристик большого числа испытаний к некоторым определенным постоянным.

был разработан ряд качественно новых моделей бытия и познания, которые прежде строились на основе классической механики и характеризовались жесткой детерминацией и однозначностью всех связей между исследуемыми явлениями, системами и процессами. Так, по отношению к случайным явлениям и процессам применяется метод вычисления *вероятностных моделей* объекта, системы или идеи в некоторой форме, который пригоден и для анализа алеаторных музыкальных композиций без предустановленной формы как систем с непредсказуемым ходом развития. Так, «теория вероятностей занимается определением и описанием моделей, связанных с понятием вероятности. В частности, здесь рассматриваются методы вычисления вероятности некоторого события по известным или заданным вероятностям других событий, которые с ним логически связаны» [68, 539]. Сложные физические ситуации упрощенно описываются с точки зрения сущностных свойств происходящего. Математическая модель отражает объекты произвольной природы и отношения, принципы связи между ними и определяется рядом правил или аксиом, устанавливающих общие отношения.

Построение модели включает расчет вероятностей, проверку на достоверность и применение на практике. Существует несколько простейших математических моделей – детерминированных, вероятностных и игровых, а также динамических моделей величин, изменяющихся во времени, на основании которых можно делать прогнозы на будущее. Математическая модель воспроизводит физический феномен, если определены его свойства, принцип действия и отношения с другими феноменами. Среди перечисленных методов в музыкальном анализе могут быть полезными статистическое описание, построение и проверка моделей формы, поиск статистически устойчивой функции того или иного элемента структуры и ее проверка на примере конкретных исполнений алеаторных сочинений, представляющих его разные интерпретации, так что вероятностная модель проходит «опытную проверку». Вероятностная модель формы строится на основе исследования звукового материала, его качеств и связей, техники композиции, особенностей развития и диспозиции материала, выявляющих потенциальную функцию элементов, в результате чего складывается конечный или бесконечный ряд реальных или гипотетических композиций. В случае с подвижными формами с незакрепленной в тексте структурой вероятностные модели будут представлять лишь гипотезу, нередко условно допускающую причинную зависимость между переменными величинами, но не однозначно определенную композицию, становящуюся лишь в процессе ее реального звукового воплощения. Критериями гипотезы будут служить характерные для стиля того или иного композитора черты, часто встречающиеся в его пьесах организационные принципы, лежащая в основе сочинения художественно-эстетическая концепция. При этом в построении вероятностной модели формы учитывается множество факторов, влияющих на композицию, а потому допускается ряд возможных моделей. Конечно, в анализе потенциальной, а не строго зафиксированной формы в меру ее априорной неопределенности речь идет лишь о вероятности той или иной структуры, становящейся реальной лишь в конкретном исполнении.

Метод построения вероятностной модели и анализ результатов случайных процессов также осуществляются в математической теории игр, начало которой в 1928 году положил Дж. фон Нейман, доказав теорему о минимаксе. «Целью теории игр является выработка рекомендаций для разумного поведения игроков в конфликтных ситуаци-

ях – так называемых *оптимальных стратегий* для каждого из них» [177, 210]. Существуют разные виды игр: антагонистические (когда интересы игроков противоположны или не совпадают), многоходовые или позиционные (когда положение игроков изменяется в зависимости от хода игры) и одноходовые, но разыгрываемые многократно. Также существуют игры с точками равновесия, допускающие возможность компромисса, ведь достижение соглашения в реальном конфликте сторон, как известно, выгодно для каждой из них. «Всякая игра с полной информацией, когда каждому участнику игры в момент совершения очередного хода доступна информация обо всех предыдущих ходах как его самого, так и противника (примеров игр подобного рода множество – от крестиков-ноликов до шахмат), обязательно имеет седловую точку (точку равновесия)» [177, 215]. К такому типу игры, например, относится исполнение пьес Вулфа посредством «метода подсказывания». Вообще многие импровизируемые композиции второй половины XX века близки по линии поведения исполнителей тому или иному виду игры-соревнования между участниками.

Исход игры может быть рассчитан до предела вероятности, так как любой игре действует фактор субъективной вероятности – принятия решений, связанного с какими-либо случайными событиями и субъективной оценкой возможности осуществления события. «Обычно выбор на каждом ходе (принятия решения) делается игроком в ходе самой игры в зависимости от сложившейся конкретной ситуации. Однако теоретически дело не изменится, если все эти решения будут приняты игроком заранее. Для этого игрок должен предварительно составить перечень всех возможных в ходе игры ситуаций (“просчитать варианты”) и предусмотреть свое решение для каждой из них. Если такая совокупность решений игрока имеется, то говорят, что этот игрок выбрал определенную *стратегию*» [177, 209–210]. Это возможно при условии, что каждый игрок знает все предшествующие ходы. Предсказуемость игры возрастает, если допускать в игре не только чистые стратегии, но и выбирать их случайным образом. При этом, если один игрок придерживается одной стратегии, второй обнаружит ее, тогда успешной линией поведения игроков становится смешанная стратегия, включающая случайный выбор. Теория игр обнаружила интересные закономерности при принятии решений. Поскольку «подавляющая часть случаев приходится на привычное стечение обстоятельств, на типичные ситуации, в которых решение принимается автоматически, принятие решения – трудная задача», однако «чтобы обеспечить творческое решение проблем, доставляющее удовлетворение, необходимо включить в этот вид деятельности элемент искусства» [177, 249]. Теория игр также разрабатывает модели поведения системы в условиях конфликта и определяет стратегии игр путем сопоставления вероятностей состояний в каждый момент. Законы этой теории вводил в свой творческий процесс Я. Ксенакис.

В современной науке базисные модели явлений и процессов создаются с учетом действия и внешних, и внутренних условий, определяющих разнообразие в поведении элементов системы, а также множества других факторов, обуславливающих индивидуальный характер и многогранность каждого феномена. Но прежде чем наука пришла к такой методологии анализа, в философии науки XX века выдвигались концепции отнюдь не в пользу рационального, определенного и закономерного. История развития человеческой мысли показала, что полная обоснованность и достоверность, абсолютное знание в науке труднодостижимо. Сделанные на границе человеческих знаний вы-

воды считались не абсолютными, интуитивными, релятивными. В различных методологических концепциях, таких как логический позитивизм, фальсификационизм, эпистемологический анархизм подвергалась сомнению установка на исключительный рационализм науки, связанная с особым, нерациональным восприятием мира. Так, Л. Витгенштейн считал, что «подобно атомарным предложениям, атомарные факты независимы один от другого. [...] Атомарные факты никак не связаны между собой, поэтому в мире нет никаких закономерных связей. “Суеверие – вера в такую причинную связь”», и «поскольку действительность представляет собой лишь различные комбинации элементов одного уровня – фактов, постольку и наука должна быть не более чем комбинацией предложений, отображающих факты и их различные сочетания» [91, 352]. В дальнейшем позитивисты рассматривали всякое знание только как знание, данное человеку в чувственной форме, где его отдельные впечатления не связаны между собой, так что мир представляется калейдоскопом чувственных впечатлений, вне которых реальности не существует, и абсолютизировали чувственное восприятие как достоверный информационный источник о мире, а функцию знания свели к фиксации и описанию чувственных впечатлений, в результате придя к выводу, что объяснения и предсказания исчезают. Логические позитивисты отвергают существование связей явлений и причин, управляющих их возникновением и исчезновением, и считают, что о мире вне чувственных переживаний ничего нельзя сказать. Отсюда и отрицание процессов развития: «Если мир представляет собой совокупность чувственных переживаний и лишенных связи фактов, то в нем не может быть развития, ибо развитие предполагает взаимосвязь и взаимодействие фактов, а это как раз отвергается. Все изменения, происходящие в мире, сводятся к перекомбинации фактов или ощущений, причем это не означает, что одна комбинация порождает другую: имеет место лишь последовательность комбинаций во времени, но не их причинное взаимодействие. Дело обстоит так же, как в игрушечном калейдоскопе: встряхнули трубочку – стеклышки образовали один узор; встряхнули еще раз – появился новый узор, но один узор не порождает другого и не связан с ним» [91, 354]. При этом каждое чувственное восприятие характеризуется уникальностью и неповторимостью, поэтому они не сохраняют абстрактные и общие черты и качества воспринимаемого мира.

Согласно другому философу, Т. Куну, история науки представляет собой смену парадигм – совокупности достижений и результатов научной мысли (фундаментальных теорий и представлений, сформулированных принципов и законов), бесспорных и общепризнанных в определенный период времени и отражающих характерное видение мира. Он также отвергает причинно-следственную связь между парадигмами, которые по сути сменяют друг друга в процессе утраты способности решить обнаруженные проблемы прежней парадигмой и утверждении следующей, справляющейся с новыми поставленными задачами и совершенно иным научным видением мира. «Сторонники разных парадигм говорят на разных языках и живут в разных мирах, они теряют возможность общаться друг с другом» [91, 367]. Концепция эпистемологического анархизма П. Фейерабенда основана на принципе пролиферации (изобретения и разработки теорий и концепций, несовместимых с существующими и общепризнанными) и несоизмеримости (невозможности сравнить теории в виду отсутствия фактов, противопоставляемых концепции, поскольку сама теория и формирует собственные факты сооб-

разно своей собственной логике и закономерностям). Возникает «особый, замкнутый в себе мир; и все, что не входит в данный мир, не имеет для него никакого смысла» и в результате «каждый волен изобретать себе собственную концепцию; ее невозможно сравнить с другими концепциями, ибо нет никакой основы для такого сравнения; следовательно, все допустимо и все оправдано» [92, 369]. Фейерабенд исходил из того, что все созданные когда-то методологические принципы, нормы, теории и концепции нарушались в то или иное время или опровергались последующими учеными, часто действовавшими в прямом противоречии с существующими закономерностями. Так, не имеет смысла вообще устанавливать какие-либо правила научной игры, следует лишь «размножать» теории. В итоге Фейерабенд приходит к заключению о том, что наука не рациональна, как считают ученые, а допускает плюрализм идей, объяснений, гипотез и концепций. «Только такая свобода выбора, считает Фейерабенд, совместима с гуманизмом и только она может обеспечить полное раскрытие способностей каждого члена общества. Никаких ограничений в области духовной деятельности, никаких обязательных для всех правил, законов, полная свобода творчества – вот лозунг эпистемологического анархизма» [92, 371]. Человечество стремилось «отходить от привычных концепций и учиться смотреть на мир по-новому: только в этом случае возможны творческий рост личности и совершенствование самого процесса познания» [177, 275].

Общенаучная, философская и эстетическая переориентация, изменение мировоззренческих основ и смена парадигм, аналогичные «модерну – постмодерну», характерны для переходных эпох человеческой культуры. В XX столетии в науке произошел отказ от модели ньютоновской механики в пользу теорий Максвелла, Гейзенберга, Бора и других. Научные открытия XX столетия, связанные со случайностью, если не повлияли, то увлекли деятелей культуры, причем многие из них предвосхитили новации в области математики, физики и других наук, ведь «искусства в неменьшей степени, чем науки, серьезно влияют на процесс открытия, расширения познания» [2, 643]. Как отмечал Ю. Холопов, в Новейшей музыке «обнажается и становится реально ощутимой изначальная связь человеческого творчества и метафизических сил и факторов, которые его вызывают к жизни» [156, 391]. Под воздействием научно-философской мысли в области изобразительной, литературной и музыкальной эстетики произошли кардинальные новшества. Новое состояние ума привело к стилевым и композиционным изменениям искусства. В этот период в музыке расцвела алеаторика. «Случайность, понимаемая как отсутствие точной предвидимости, строгой закономерности, определенности явления, становится в науке нашего времени более существенной, чем ранее, категорией» [17, 275]. Относительность мира и познания развенчивает представления о законченности, совершенстве творческого акта, и алеаторика как бы развивает эту мысль до кульминации. «В этих условиях глубоко закономерным становится введение случайности в жизнь художественного произведения, стремление приблизить ее к сложности, изменчивости, всегда присутствующему элементу нестабильности естественных процессов» [17, 275–276]. Признание ценности прихоти воображения и нарушения симметрии и гармонии обусловлено доверием к манящей неопределенности, неоформленности и недосказанности, предпочтением ассоциаций – однозначности, движения – покою, сиюминутности – веч-

ности, безответственных грез – предписанным правилам, мира изменчивых форм – системе неизменных моделей, случайного – закономерному, предопределенного значения, балансирующего между «возможным и возможным», – однозначному смыслу.

Мобильные, или открытые произведения искусства

Один из наиболее значимых новаторов XX века, вдохновленный идеей обновления искусства Ле Корбюзье смело применял свободные формы в архитектуре, выразившие иное ощущение пространства, любая часть которого могла поменять свое предназначение, обрести новую функцию и наполниться другим художественным смыслом⁶. Характерными признаками его стиля среди прочих были поднятые над землей объемные объекты с находящимися под ними колоннами, плоские крыши-террасы, используемые как сады, прозрачные фасады, обширное внутреннее пространство помещений со «свободным планом», позволяющим избежать изолированных комнат и переходить из одной в другую. Художественно-эстетическая концепция Ле Корбюзье основывалась на «свободах» колонн, стоящих в открытом пространстве здания; каркаса в каркасной конструкции; плана внутренней конструкции и, наконец, функциональной независимости каркаса и стен в отношении к внешней и внутренней конструкциям здания. Испанский архитектор-модернист Антонио Гауди-и-Корнет в 1910 году завершил строительство дома Мила «Ла Педрера», предложив новое для того времени планировочное решение, впоследствии названное «свободным планом». Здание и квартиры этого 6-этажного дома отличает сложный криволинейный план, ломаные очертания внутренних перегородок, отсутствие внутренних несущих стен, поддержка междуэтажных перекрытий колоннами и наружными стенами, опора кровли на аркады и расположение на крыше террасы сложной композиции; даже вентиляционные трубы, шахты и лестницы здания имеют сложные пластические решения и биоморфные формы. Не только волнистая поверхность фасада, но и весь декор дома воплощают характерные для стиля модерн образы и мотивы природы (моря, пещер, подводного мира) и идею подвижных биоморфных форм. Тем самым они выразили иное ощущение пространства, любая часть которого могла поменять местоположение и наполниться разным функциональным и художественным смыслом.

Влиятельный немецкий архитектор-модернист Людвиг Мис ван дер Роэ, представитель «интернационального стиля», с 1938 года живший и работавший в США, создавал здания со «свободной планировкой», внутри которых можно было образовывать квартиры и комнаты разного размера и формы. В 1927 году, возглавляя Международную выставку жилища в Штутгарте, Роэ разрабатывает проект поселка Вайсенхоф, в домах которого все пространство, кроме помещенных в отдельную секцию кухонь и уборных, свободно и произвольно делилось подвижными перегородками. В 1929 году для Международной выставки в Барселоне архитектор строит павильон Германии, принесший автору мировую известность. Павильон также представляет собой свободно перетекающее пространство: Мис ван дер Роэ освобождает конструкцию от тяжелых несущих стен, поручая их функцию отдельно стоящим стальным стойкам, кроме про-

⁶ В 1935 году Ле Корбюзье совершил турне по США, прочитав лекции в Нью-Йорке, Бостоне, Чикаго, Мэдисоне, Филадельфии, а также Йельском и Колумбийском университетах. Впоследствии многие американские архитекторы были вдохновлены идеями Ле Корбюзье и развивали его новаторские принципы.

чих материалов использует много стекла, а также играет поверхностью воды. В 1930 году он завершает виллу Тугендгат в Брно, строя ее на двух уровнях и разделяя на четыре функциональные зоны со свободным планом в одной из них. В этом доме стеклянные стены могут автоматически складываться, так что здание и интерьер объединяются с окружающим ландшафтом. Вскоре после переезда в США Мис ван дер Роэ возглавляет Иллинойский технологический институт и реконструирует здания кампуса. В Америке архитектор развивает концепцию простого по форме стеклянного параллелепипеда, поверхность которого расчленена равномерно повторяющимися стойками. Благодаря широкому использованию стекла его дома пронизываются солнечным светом в соответствии с близкой ему философией неотоцизма. В 1946–1951 годы в Плейно (Иллинойс) Мис ван дер Роэ строит знаменитый «Стеклянный дом» для известной в Чикаго женщины-хирурга Эдит Фарнсуорт. Дом представляет собой полностью остекленный белый каркас, стоящий на приподнятой на стойках над уровнем разлива воды плите. Дом как будто парит в пространстве. Стеклянные стены отделены от несущих стоек, подчеркивая тем самым эфемерность конструкции. В доме нет внутренних перегородок, он состоит из единственной комнаты, полностью раскрытой в окружающий его пейзаж. Единственным замкнутым объемом является стойка, содержащая санузел и подсобное помещение. Дом одновременно контрастирует и сливается в единое целое с природой. Среди многочисленных подражаний, реплик и клонов «Стеклянного дома» можно отметить дом ученика Миса – архитектора и художественного критика Филиппа Джонсона, построенного по принципу «слияния с природой» со стеклянными стенами и опорами здания, расположенными в углах периметра несущей конструкции.

В работах ваятеля Умберто Боччони «Уникальные формы непрерывности в пространстве» и «Развитие бутылки в пространстве» (1913), Генри Мура («Две формы», 1934; «Квадратная форма с прорезью», 1960) и многих других наглядно применяется принцип именно движения одной и той же формы, а значит изменения одного и того же образа, чувства, смысла. Фигуры Боччони преисполнены энергии, создающей впечатление, что предмет вот-вот начнет двигаться. Такими же текучими были формы объектов на полотнах и в скульптурах С. Дали. В 1940-е годы американский скульптор-абстракционист Александр Колдер, «известный всему миру как художник, заставивший скульптуру двигаться» [193, 3], создавал объемные, часто металлические подвесные конструкции с подвижными частями, спонтанно меняющие свои очертания из-за движения воздуха и названные Марселем Дюшаном «мобилями» в противоположность «стабилям». Колдер делал их из цветных металлических, деревянных или пластмассовых кусков, соединяемых болтами или проволокой. Для мобиля 1941 года он разрезал металлический лист на несколько частей и соединил их как звенья цепи, так что «лестки» постоянно двигались из-за потоков воздуха. Ныне мобили – современные украшения интерьера, состоящие из металлических, бумажных, деревянных, кожаных полос или перьев, колышущихся в потоке воздуха.

У. Боччони. «Уникальные формы непрерывности в пространстве» (1913)



С. Дали. «Лебеди, отраженные в слонах» (1937)





Проблема случайного в искусстве занимала умы творцов абстрактного экспрессионизма – Поллока, Горки, де Кунинга, Стилла, Мазервелла⁷. Стиль художников нью-йоркской школы сложился под влиянием геометрической абстракции пуристов и конструктивистов, угловатых форм кубистов и зрительной насыщенности постимпрессионистов, свободного рисунка Кандинского и открытого пространства Миро, биоморфных или гибридных форм Арпа, автоматического письма Массона, теорий бессознательного Фрейда и архетипов Юнга. Например, один из лидеров дадаизма и сюрреализма Ганс Жан Арп (1886–1966), применял технику «автоматической живописи»: он брал открытую бутылку чернил, белый лист бумаги и опрокидывал бутылку на бумагу, оставляя на ней большое бесформенное пятно. Близкими экспрессионистам оказались также восточный мистицизм и экзистенциальные идеи. В конце 1940-х годов живописцы в своих эстетических дискуссиях в нью-йоркском «Артистическом клубе» призывали к тому, чтобы «умышленно оставлять свои работы в “эскизном” виде для того, чтобы они казались еще незаконченными, неуверенными и нерешительными, и не подчинялись абсолютным определениям, что значило бы для них бесплодность и гибель» [123, 87].

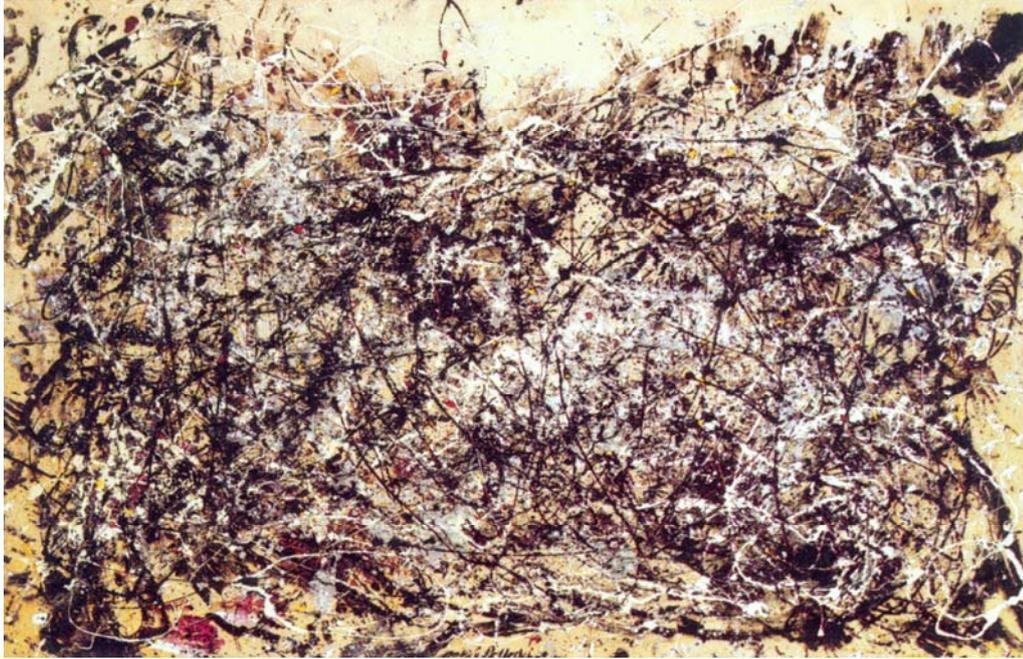
В поисках независимого и оригинального стиля и новой живописной традиции, которая соединила бы глубину, широту и универсальность, тяготее к истинному (само)выражению, пламенному воплощению сильных чувств и созданию ощущения движения, почти физического присутствия здесь и сейчас, они отвергали готовые формулы и стремились уйти от замкнутости форм, четкой разграниченности и очерченности пространства, использования палитры к свободной технике и импровизированным пассажам, ярким и не смешанным краскам, наделив пылкой выразительностью чистый цвет

⁷ «Абстрактным экспрессионизмом» искусство живописцев Нью-йоркской школы стали называть по меткому выражению критика Р. Коутса, хотя А. Барр использовал это же выражение по отношению к стилю Кандинского 30-х годов и немецкому экспрессионизму. Также творчество ньюйоркцев называли «абстрактный импрессионизмом» (из-за влияния позднего Моне), «интрасубъективизмом» (из-за их стремления к глубокому психологическому содержанию в своих работах) и «абстрактный сюрреализм».

и жест, зримо осязаемой фактуре, весомым пятнам, властным полосам и чувственным линиям, хаотично рассекающим поверхность полотна, эфемерным очертаниям и расплывчатым контурам словно приближающихся или отступающих фигур. Отсюда – новая техника письма и открытая форма, главными качествами которых становятся течение и движение, а также ряд других оригинальных новаций и художественных экспериментов, вызвавших широкий резонанс в среде деятелей всех видов искусства.

С 1940-х годов Джексон Поллок (1912–1956) пользовался методом произвольного наложения насыщенных красочных пятен, создавая своего рода динамическую геометрию, живописную хореографию («Существо», или «Номер 31», 1950; «Эхо», 1951).

Дж. Поллок. Номер 1А (1948)



Дж. Поллок. Номер 28, фрагмент (1950)





Пространство картин художник структурировал ритмически соотнесенными красками и линиями разных форм, спонтанным расположением пятен и автоматическими пассажами, словно плавающими в смутном живописном водовороте, воплощающем абсолютное, вневременное и нематериальное – первичную материю, безликую массу, в которой стихийно зарождается жизнь. Поллок разрабатывает новый жанр «all-over», в котором цвет и линия покрывают всю поверхность полотна. Он «стремится наделять общее ощущение огромной властью сил природы» [123, 72]. Этим объясняется его тяготение к быстрому, бессознательному, стихийному исполнению полотна, большое внимание к фактуре поверхности и изобретение техники «дриппинга» – непосредственного выливания из банки, выдавливания из тюбика, стекания с кисти, расплескивания или разбрызгивания краски по холсту. Результат «живописи действия» (по выражению Э. Розенберга) Поллока был продуктом случайности. «Поллок пользуется этой техникой исключительно для организации [...] плотных сетей постепенно, в прогрессии, восходящих и нисходящих сгущений и утончений» [123, 86]. В результате импровизаций возникают открытые для множества смыслов, неоднозначные, словно выходящие за края полотна формы, складывающиеся сами собой. Многозначные формы живописцев с их поливалентными, едва намеченными ассоциациями и туманными метафорами «требуют расшифровки, допускают любое сомнение, а, следовательно, выбор» [123, 79], а их «творения представляют опыт столь же полный и истинный, как

сама жизнь» [123, 81]. Создание произведения, по Поллоку, предполагает наличие уже сложившейся идеи, воплощаемой в процессе интуитивного откровения. По воспоминаниям современников, расплескивая краску, художник словно «танцевал» вокруг холста.

Другой художник Виллем де Кунинг, считавший бессознательное символом универсальности в живописи и случайное необходимым элементом художественного творчества, в своих работах («Яма», 1950; «Парковая магистраль Меррит», 1959) предпочитал быстроту исполнения и заставлял линии постоянно двигаться и порождать неопределенные формы, которые сталкиваются, взаимопроникают и перекрываются друг другом. Его «вечно живая и непрестанно бегущая линия, не образующая ни замкнутых, ни видимых контуров», подобна взмаху плети, «то жирная, то тонкая, то перенасыщенная краской, то бледная, рыщет в пространстве картины, исчезая и вновь возникая с неуловимым проворством» [123, 85]. В результате применения автоматической техники письма, обеспечившей движению руки автономию, содержательный смысл и форма картины становятся многозначными, неуловимыми, мобильными. В жестикулярной живописи неопределенные контуры смешиваются друг с другом, образуя стихийную массу, одновременно непрерывную и прерывистую, единую и делимую. Тем самым художник «хотел создать живописное пространство, которое, своими бесконечно несущими, отклоняющимися и смещающимися планами без каких бы то ни было четко понятных ссылок, образовало бы аналогию потере почвы, утрате ориентировки и замешательству» [123, 85] современника войны, нарушившей порядок в мире.

Применение автоматической техники, связанной с естественными движениями не только пальцев, но запястий и рук, сделало отчасти случайный жест в «живописи действия» главным выразителем эмоций, что, несомненно, сказалось и на форме. Она стала текучей и мобильной, незаконченной и незамкнутой, словно рождающейся из хаоса здесь и сейчас, что позволило абстрактным экспрессионистам выйти за пределы ограничительных композиционных канонов. Их полотна представляют единое изображение, воспринимаемое целиком с первого взгляда, но при этом допускают бесчисленные вариации формы в связи с тем, что однородная поверхность не имеет ни кульминационной точки, ни деления на планы, ни единой перспективы, ни центра средоточия, ни направленности движения, чтобы стало возможным в лабиринте переплетающихся линий никогда не останавливаться и вечно блуждать в поисках смысла, погружаясь в бурлящий поток формирующейся материи, безграничную «среду», физически окружающую зрителя. Текучие формы Дали, открытая форма Поллока, де Кунинга, Стилла получит дальнейшее развитие в работах других живописцев США и Европы, например, «безсоотнесительной» композиции Ньюмана и Ротко, в которой в условиях больших и простых форм цветное поле (как правило, равномерно распределенная по всему холсту краска или структурированное сочетание красок) не только не отделяется от поля картины, но и выходит за ее края, делая форму открытой. Такова же она и в работах Пита Мондриана, в частности, в «Композиции с линиями». В коллажах Раушенберга куски газет и ткани комбинировались произвольно для создания случайных и противоречащих образов, образующих экспрессивный мир эмоций. В ташизме (от франц. *tache* – пятно) – французском виде живописи действия 1950-х годов случайные мазки и пятна цвета служат средством бессознательного выражения глубинного познания мира и интеллектуально-духовной жизни человека. Среди ташистов наибольшую известность

получили Г. Хартунг, А. Тапиес, Б. Ван Вельде, Ж. Матье и П. Сулаж (последний работал исключительно с черным цветом)⁸.

П. Сулаж. Композиция (1967)

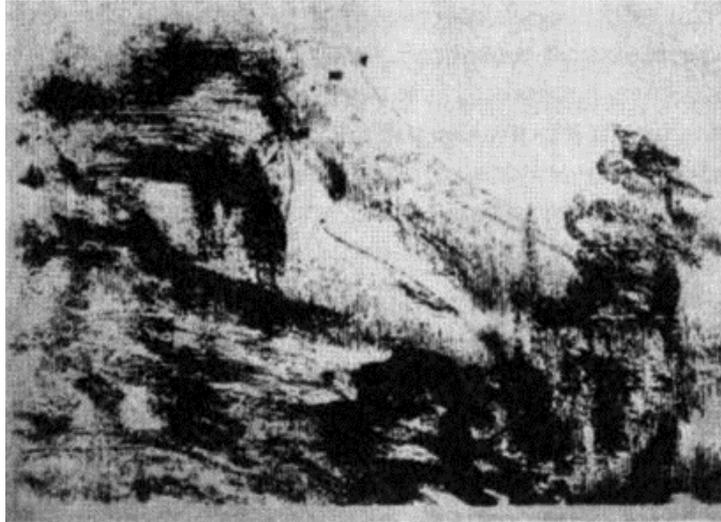


Следует заметить, что неопределенность формы пришла в музыку и под влиянием иных факторов, связанных с изобразительным искусством. Издавна живописцы, скульпторы и архитекторы использовали возможность метаморфозы объекта, когда он, рассматриваемый с разных углов зрения, меняет свой внешний вид, а несколько сгруппированных объектов меняют свое положение относительно друг друга. Например, картины или музыкальные пьесы одного или нескольких авторов могут размещаться по-разному в зависимости от идеи выставки или концертной программы. Скульпторы и дизайнеры могут сделать несколько предметов, а покупатель – самостоятельно составить из них по необходимости какую-либо композицию по своему желанию. Внешний вид одного и того же здания или архитектурного комплекса всегда меняется при взгляде с разных углов. Другими словами, художественное произведение может обретать разные формы и в то же время оставаться самим собою. Эту возможность, широко используемую в визуальных видах искусства, апробировали и композиторы XX века, сделав текст и форму подвижными. В музыке также известен принцип внешней трансформации произведения, когда оно целиком или фрагментами исполняется в транскрипции, переложении, аранжировке или в виде попури.

Истории изобразительного искусства известны и более ранние опыты создания картин методом разбрызгивания чернильных пятен или иной красящей жидкости, спонтанность и загадочная неопределенность которых стимулировали интуицию и творческое воображение как самого художника, так и зрителя. Еще в XVIII столетии выдающийся английский художник и график Александр Козенс (1717–1786) применял новый в ту эпоху и поразивший современников прием произвольного разбрызгивания

⁸ Об интересе к принципу случайности и неопределенности в искусстве XX века см.: 454.

кистью пятен чернил или туши по бумаге, благодаря которому он создавал абстрактные полотна, а затем постепенно, путем совмещения пятен и добавления к ним конкретных форм, превращал их в законченные пейзажи, например, 1759 года:



Козенс назвал свой метод blotting (от англ. blot – пятно) и вводил его в педагогику, считая основой для создания воображаемых пейзажей и лучшим способом для развития художественной фантазии и совершенствования техники⁹. Теоретическое обоснование метода художник изложил в книге «Новый метод содействия воображению в создании оригинальных пейзажных композиций» [244] (1785), изданной спустя 20 лет его применения, в которой цитировал «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи, считавшего, что живописец способен в пятнах на стенах домов находить те или иные живописные образы и сюжеты. Козенс объяснял свой метод стремлением вернуться к основам самой живописи и истинному предназначению художника не как примитивного подражателя или топографически точного воспроизводителя окружающего, а мыслителя, с помощью фантазии и интуиции познающего суть природы. По его убеждению, набросок из чернильных пятен позволяет сфокусироваться на общей форме композиции, идея же вызывается и конкретизируется случайными образами, как если бы явления природы различались оттенками и цветами, а не очертаниями [244, 8–9]. В случайных формах Козенс видел эффект самовыражения природы, и художник, наблюдая за этими формами, способен усмотреть нечто скрытое самой природой, а зрителю открыть всё ее многообразие. Примечательно, что в те же годы в науке изучались эффекты оптических иллюзий и способности воображения человека придавать абстрактным формам конкретные очертания реальных объектов. Интерес к бесформенным пятнам отчасти наследовал давней традиции усматривать образы в распилах окаменелых деревьев, упомянутой Плинием, или «призраки разных вещей, что от самих вещей отделились» – в облаках, как писал Лукреций [145, 128]. Метод разбрызгивания клякс Козенса нашел продолжение в работах его ближайших учеников и немногих последователей, а в наши дни нашел практическое применение в системе детского и школьного образования в США и Европе.

Бесформенными пятнами, по рассказу Н. Рамазанова, казались современникам наброски Карла Брюллова к своим картинам, когда он, приступая к изображению,

⁹ Подробнее см.: 245; 392; 437.

наносил на бумагу чернильные пятна [121, 196]. Эскизы Брюллова стоят в ряду «недоформленных» произведений, которыми богата история живописи, в свое время ушедшей от реализма к импрессионизму, абстракционизму и ташизму. В 1850-е годы изобразительные эффекты клякс использовал Ю. Кернер (1786–1862), писавший прозу и стихи в стиле «швабской школы» (К. Майер, Г. Пфицер, В. Менцель). В 1857 году он закончил книгу «Кляксографии», где воспроизвел 50 чернильных клякс и приложил к ним 38 стихотворений, изданную спустя много лет после смерти автора [330]. Большая часть стихотворений была связана с образами смерти и потустороннего мира в духе немецкой романтической мифологии, поэтому кляксы, получающиеся при сложении бумаги, Кернер частично дорисовывал, чтобы получились страшные и мрачные образы:



Некоторые иллюстрации и рисунки В. Гюго, ценимые Делакруа и Ван Гогом, где также используется техника разбрызгивания чернильных пятен и разводов, определяющих общую композицию, сегодня воспринимаются как предвестие абстрактного экспрессионизма и сюрреализма (работы впервые были продемонстрированы в 1888 году на выставке в галерее Ж. Пети). Примечательно, что в 1920 году, читая лекцию в Токийском университете и объясняя аудитории суть футуризма, поэт и художник Д. Бурлюк расплескивал чернила на висевшем на сцене листе бумаги [41, 67], а в 1922 году, выступая перед русской публикой Монпарнаса, писатель и художник-дадаист И. Зданевич рассуждал о живописных кляксах как условии непредсказуемости творческого акта и свободе художника [23, 524–534]. Размышляя в своей книге о возможностях беспредметной живописи, в которой «праформы» или признаки вещей и идей более значимы, чем конкретные предметы окружающей действительности, В. Кандинский говорил об изменчивости границ точки и многообразии принимаемых ею форм: «В реальности точка способна принимать бесконечное множество форм: ее окружность может [...] тяготеть к иным геометрическим и, в конечном счете, произвольным формам» [53, 14]. Как отмечает К. Богданов, «произведение искусства – и прежде всего абстрактное произведение искусства – демонстрирует обратимость точки-звука-числа, но не меняет их онтологической сущности: при всех своих изменениях точка (и, добавлю от себя, живописное пятно или клякса) “внутренне предельно сжата” и “обращена внутрь себя” – ее изобразительная “энергия” состоит в обратимости

“идеи” и ее потенциальных реализаций» [8, 8]. Случайные чернильные пятна использовались в тестировании, описанном в «Психодиагностике» (1921) Германа Роршаха, в свое время получившей широкое признание¹⁰. К руководству прилагались таблицы с десятью чернильными пятнами, пять из них были цветными. В процессе тестирования Роршах анализировал то, как человек воспринимает фигуру, какие детали пятен способствуют формированию у него образа. В реакции испытуемых на чернильные пятна, по мнению ученого, проявляются глубинные личностные качества и патологии психики, поскольку абстрактные образы заставляют человека наделять их той или иной структурой, проецируя на них свое восприятие мира и общества, скрывающиеся мысли и комплексы, неосознаваемые чувства и устремления. Метод тестирования по кляксам способствовал пересмотру вопроса о принципах восприятия, обнаружив тот факт, что оно включает механизм отбора, различения и систематизации тех или иных признаков наблюдаемых объектов.

В период экспериментов в области американской «живописи действия» хореограф-новатор М. Каннингем в творческом сотрудничестве с Дж. Кейджем, длившемся многие десятилетия, разработал хореографическую алеаторику, обусловившую мобильную форму танцевальной постановки. Танцовщика и композитора объединили стремление уйти от однонаправленной логической последовательности изложения мысли и развития образа в произведении искусства, а также идея «случайности» как способа создания художественного целого. Случайностью Каннингем «пользуется на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими авторами – музыкантом, художником» [143, 173]. Новаторские принципы мастера современного танца основывались на его желании ввести возможность исполнения одновременно разных движений, чтобы все танцоры были солистами, каждое их действие несло художественный смысл и представляло другой взгляд на происходящее; использовать произвольные движения танцоров и случайные их комбинации с целью достижения эффекта непредсказуемости и непредвиденности, усиливающих выразительность и смысловую глубину хореографического спектакля; наконец, создать многомерное сценическое пространство, где каждая точка равнозначна всем остальным и показывает одну из многочисленных граней художественного образа. «Когда я случайно прочитал известное высказывание Альберта Эйнштейна о том, что “в пространстве нет никаких неподвижных (постоянных, неизменных) точек”, я подумал, если нет никаких неподвижных точек, тогда каждая точка в равной степени интересна и в равной степени заменяема» [420, 18]. Случайность открывает перед хореографией безграничные выразительные и композиционные возможности: «Так как вы не связаны с определенной последовательностью, вы всегда можете менять все, что угодно, движение может быть непрерывным, а количество трансформаций – невообразимым» [420, 18].

Каннингем уподоблял танец воде, а композицию – текучей, меняющейся, подвижной, нестабильной стихии. В другом разговоре он сообщил, что «считает танец постоянной трансформацией самой жизни» [420, 77]. Отсюда – многомерная, полилинейная, гибкая и мобильная драматургия хореографического спектакля. Также худож-

¹⁰ Подробно о методе см.: 3.

ник, по его признанию, «никогда не думал и все еще не думает, что танец это нечто интеллектуальное», скорее это «нечто инстинктивное» [420, 72]. Танец для него перестал быть, как прежде, статичным пространством, в котором все действия связаны друг с другом: его танцоры исполняли разные движения в разных ритмах, легко присоединялись к происходящему, добавляли в композицию любой художественный элемент, создавали разные группы из солистов и меняли состав ансамблей на протяжении всей композиции, что позволило показывать многогранный образ с нескольких ракурсов, рассматривать проблему с разных сторон и вносить новые смысловые штрихи в происходящее на сцене. Каннингем стремился к тому, чтобы каждый танец был индивидуализированным, поэтому выстраивал хореографические спектакли, используя метод случайных действий «И-Цзин»¹¹ и множество планов, чертежей и таблиц для отбора и соединения элементов будущего произведения. Например, для танца «Соло без названия» (1953) хореограф сначала подготовил комплекс движений для рук, ног, торса, головы, записав их все; затем, подбрасывая игральные кубики, установил их порядок и комбинации; наконец, также произвольно соединил случайно сложившиеся танцевальные фразы. По признанию Каннингема, опыт работы со случайностью показал ему, что «можно идти от одного движения к другому, возникающему самопроизвольно, без моего участия, что можно создать собственную координацию движений и, что, вероятно, человеческое тело может сделать то, что раньше считалось невозможным» [143, 174]. Применение же игральных кубиков открыло ему, что «было возможно всё, что мы считали недостижимым, и стало очевидным, что мы *могли бы* сделать это, если бы только мыслили в данном направлении (использовали ум данным способом; восприняли бы такой образ мышления)» [420, 81].

Другой метод приложения фактора случайности заключается в том, что Каннингем определял для каждой части тела все движения и записывал их все на листках бумаги. Затем вытягивал листы, пока у него не собирался полный набор движений для головы, рук, корпуса, ног и т. д. Также хореограф предлагал каждому танцовщику большое число различных жестов, которые те могли выбрать по своему желанию и показать в любом порядке, как в третьей части спектакля «Бывший в употреблении» (1970). Эти жесты «танцор мог сохранить или изменить по своему усмотрению в сочетании с другими движениями, которые он исполнял» [420, 87]. Такое самопроизвольное формирование хореографического произведения и едва заметные в спектакле изменения Каннингем сравнивал с листьями деревьев: «Если вы посмотрите на дерево, вы не найдете двух похожих листьев, даже если они имеют одинаковую форму и структуру» [420, 87]. В процессе работы над танцем «Гирлянда» (1976) Каннингем заранее подготовил отдельные фразы, состоящие из движений от одного до шестидесяти четырех (по количеству гексаграмм «Книги перемен») и схему сцены, разбив ее на шестьдесят четыре квадрата, 8x8, а затем методом случайных действий определял номера и комбинации фраз, количество и местоположение танцовщиков на сцене. Танец формировался

¹¹ «И-Цзин» – китайская «Книга перемен», включающая 64 гексаграммы (графический символ, состоящий из шести линий двух видов – непрерывной и прерывистой). Метод гадания сводится к шестикратному подбрасыванию трех монет, определяющих вид гексаграммы. Комбинации линий символизируют взаимодействие двух мироустроительных начал – инь и ян, женского и мужского, темного и светлого, интуитивного и сознательного.

сам собой, символизируя, по признанию хореографа, непрерывное изменение, свойственное природе. Эксперименты с большим количеством фигур определялись не только художественными, но и чисто практическими задачами – желанием Каннингема разработать все возможные движения пальцев и кистей рук. Но главное – постановщику была необходима неповторимость каждой танцевальной фразы, возникающей в случайной комбинации движений.

На своем творческом пути хореограф отказался от традиционного типа образно-эмоциональной выразительности в пользу принципиально нового содержания хореографического спектакля. Каннингем и Кейдж избегали «литературности» и «описательности» художественного произведения, которое не должно иметь никакого сюжета, не должно ни о чем повествовать и ничего не выражать. Содержанием музыки должна быть музыка, танца – танец, живописи – живопись. Из этой основополагающей идеи проистекают все остальные, характеризующие творчество ведущих американских деятелей культуры середины и второй половины века. Для Каннингема и многих последующих за ним танцовщиков «танцем могло стать *все*» [143, 172]. И для того, чтобы сконцентрировать внимание публики на самом танце, происходящее на сцене не должно было связываться с определенным сюжетом, то есть упорядоченной последовательностью конкретных событий. Отсюда характерная «бессвязность» неожиданных комбинаций движений, «бессюжетность» спектаклей, когда «события совершаются без видимых причин» и «то, что из них следует, – несущественно» [143, 176].

Случайность открыла Каннингему не просто путь к свободе, позволившей обнаружить ранее не использованные хореографические возможности и расширить круг используемых в танце движений, но главное – к неожиданным находкам в отношении и самих движений, и их последовательностей, самым непредвиденным результатам и невиданным ранее комбинациям. Танцевальный спектакль приобретает непривычную форму и неожиданный характер из-за «рассогласованного» сочетания положений корпуса, новых движений и нетрадиционного ракурса при большой скорости. По утверждению Каннингема, случай открывает ему мир, стоящий за пределами воображения. При этом меняется само ощущение пространства и времени, форма танца становится мобильной и когда все участники все время находятся в движении, исчезая и появляясь в самых неожиданных местах, сцена представляется безграничной, так как все ее участки одинаково важны, а все танцовщики и направления их движения равны по своему значению.

Однако случайность не имела абсолютного значения в спектаклях Каннингема. Как заметил философ Н. Гудмен, «даже полотна абстракционистов спустя какое-то время приводят глаз к определенной геометрической регулярности, круговым формам, арабескам, черно-белым контрастам, цветовым консонансам и диссонансам» [2, 724]. Каннингем же использовал в своих постановках прием периодического подключения всех танцоров к унисонной группе, играющей роль стабилизирующего фактора композиции, и последующего распада этих групп, когда исполнители продолжают двигаться в разных направлениях, ритмах и динамике, а затем вновь воссоединяются. Хореограф применял и метод ритмической организации времени, основанной на числовом ряде с повторяющимися группами чисел. Объединяющую композиционную функцию в его

постановках также выполнял определенный тип движения, периодически возвращающийся на протяжении всего спектакля.

Случайное сочетание разных видов искусства Каннингем практиковал в творческом союзе с Кейджем и другими единомышленниками (Д. Тюдором, Д. Берманом, К. Вулфом, Ла Монте Янгом, Р. Раушенбергом, Дж. Джонсом). Хореограф использовал словесные тексты композитора в спектакле «Как передавать, бить, падать и бежать»: танец исполнялся под чтение Кейджем разных в разные дни историй из его цикла «Неопределенность». Художники стремились к полной независимости танца от музыки и музыки от танца, происходящего на сцене от декораций и наоборот. Случайность сочетаний позволяла полностью сохранить собственную логику развития и выразительность каждого рода искусства, максимально активизировать внимание и творческое участие зрителей, стимулировать их воображение. Композитор, хореограф и живописец согласовывали лишь продолжительность действия, размеры сцены, общий характер представления. «Это не было слиянием составных частей в одно целое, в один спектакль – совсем нет. Это был коллаж, где элементы сосуществуют, не соединяясь. От нас, зрителей, хотят, чтобы мы воспринимали их на трех разных уровнях одновременно, дерзали, создавая три разные формы, и ощущали те легкие моменты взаимодействия, которые возникают. Результат очень сложен, требует сознательного зрительского участия, но и полон неожиданностей как ни одно другое известное театральное впечатление» [143, 177].

Не меньший резонанс вызвали новации в поэзии и литературе. Мобильная поэтическая форма была разработана С. Малларме в его поэме «Бросок костей никогда не исключает случайность» («Un coup de dés», 1897, изд. в Париже в 1914), завершающейся словами: «Каждая мысль – это бросок костей». Листы книги свободно заменяются и читаются в любом порядке при некоторых ограничениях. В проекте поэмы автор предусмотрел альтернативные варианты реализации замысла. Также свободно распределяются строки, расставлены по всей странице: Малларме предлагает читателю двигаться по странице в разных направлениях и по-разному выстраивать фразы и предложения, отсюда – множество разных вариантов прочтения.

СУЩЕСТВУЕТ ЛИ ОНО
 или это только бессвязный сумбур предсмертных галлюцинаций
 ЕСТЬ ЛИ У НЕГО НАЧАЛО И КОНЕЦ
 когда оно возникает при отрицании и исчезает при появлении
 или по крайней мере
 неким множеством рассеянным в разреженном пространстве
 ИСЧИСЛЯЕТСЯ ЛИ ОНО
 непреложность той единственной суммы
 ЗНАМЕНУЕТ ЛИ ОНО

СЛУЧАЙНОСТЬ

Упадает
 перо
 ритмический предвестник гибели
 как в могилу
 в первозданную пену
 откуда еще недавно вздымались до небес испуганные и ярость
 падает обессиленное
 тождественным безразличием пучины

В предисловии к поэме автор отмечает: «Свободное пространство появляется на бумаге всякий раз, когда образ исчезает из поля зрения или возвращается, обогащенный другим образом, и из-за того, что здесь нет соразмерно звучащих отрезков, нет регулярного стиха как такового – скорее, призматические преломления и отражения некой Идеи, которые возникают только на миг, пока длится их роль в той или иной духовной мизансцене, – то сам текст и определяет постоянно меняющееся расположение строк в зависимости от их приближения или удаления от скрытой сквозной нити и соответственно с требованиями правдоподобия. Что же касается собственно литературных преимуществ, если можно так выразиться, заключенных в графическом отображении расстояний между словами или группами слов, в сознании отделенных друг от друга, то они [...] образуют целокупное видение страницы, ибо последняя предстает как самостоятельная единица текста, подобно тому как в других случаях таковой служит стих или совершенная строка. Сюжет появляется и мгновенно исчезает благодаря динамике изложения, подчиняясь дроблению магистральной фразы, обозначенной в заглавии. Короче говоря, все происходит как бы гипотетично; повествовательные приемы избегаются» [84, 271].

Французские писатели-сюрреалисты, например, А. Бретон и Ф. Супо, применяли алеаторику письма – автоматическую, не контролируемую разумом запись того, о чем мечтает или вспоминает автор в данный момент времени. В 1919 году были опубликованы «Магнитные поля» – один из первых текстов, написанных в технике автоматического письма, ставший традиционным стилистическим приемом сюрреалистов. Поэт Р. Деснос практиковал групповой транс и написание стихов методом автоматической фиксации сновидений, считая, что пришедшие во сне и внешне лишённые смысла фразы образно богаче, чем созданные разумом. Автоматические тексты писателя М. Мориза также представляли собой пересказы снов и видений. Примечательно, что, по воспоминаниям поэта-символиста П. Кана, С. Малларме случайно послышалась основная строка его стихотворения в прозе «Демон аналогии» (1874) – «флексия мертва». Главным устремлени-

ем сюрреалистов было слияние объективного и субъективного начал в творческом процессе. Носителем первого становился «объективный случай» – нечто, не связанное с разумом и намерениями автора, выражение внешней необходимости, ведущее к человеческому бессознательному: совокупность предчувствий, неожиданных встреч и совпадений, происходящих во сне и наяву и способствующих проявлению чудесного в повседневном. Важнейшими художественно-эстетическими принципами А. Бретон считал творчество, свободное от контроля разума и открытое каждому¹².

В эстетике проблема мобильного, или открытого произведения искусства занимала особое место. Немецкий эстетик Т. Адорно изучал феномен «открытой формы», связанной с семантической и структурной неопределенностью художественного произведения XX века, и ввел соответствующий термин, а итальянский эстетик и семиотик У. Эко предложил понятие «открытого произведения» [185]. Оба явления обусловлены идеей преодоления традиционной, сложившейся в последние столетия установки на завершенность формы. Прежде в искусстве также обнаруживали явления, сопряженные с неопределенностью и многозначностью структуры и смысла. Г. Вельфлин «для обозначения специфичности визуально-пластических видов искусства эпохи барокко один из первых ввел понятие “открытая форма”, противопоставив ему противоположное по смыслу понятие “закрытая форма”. В литературе применительно к жанру романа закрепились термины “открытый” (или экстенсивный) роман и “закрытый” (или интенсивный) роман, отражающие [...] определенную сюжетную организацию произведения» [47, 9]. В XX же веке такой подход был характерен для многих крупных художников. Адорно формулирует концепцию «открытой формы» произведения современного искусства, исходя из парадигмы «целое есть неистинное». Принципиально незавершенные и незаконченные художественные творения отличаются от шедевров прошлого трактовкой формы и неклассическим типом целостности. «Открытым» свойством, по мнению Адорно, обладали и традиционные формы, например классическая соната и рондо. В фуге, сонатной форме Бетховена и миниатюрах Веберна происходило формирование принципов открытой формы. К таковым, по Адорно, относятся приоритет идеи динамики, переосмысление взаимодействия подобного и различного, всеобщего и особенного, господство особенного над всеобщим, экспериментаторский дух в целом, индивидуальное конструирование и авторская интерпретация форм, особый тип связей целого и его деталей, основанный на констелляции и ориентации на единичные детали, избегание замкнутости, кристалличности, ограниченности композиции.

Концепция «открытого произведения» и «произведения-в-движении» Умберто Эко охватывает явления, отражающие качественно иной, неклассический принцип организации художественного произведения. Его специфика состоит в структурной незамкнутости целого, предполагающей бесконечное множество интерпретаций, таких качествах как случайность и непредсказуемость в организации формы, а также смысловая многозначность, допускающая различные интерпретации произведения (одним из приемов создания смысловой многозначности У. Эко называет «каламбур»). Характерная для художественных произведений в целом многозначность сообщения «становится (в современных поэтиках) одной из ясно определенных установок автора, задачей, кото-

¹² См. об этом: 9.

рую надо осуществить прежде прочих» [185, 5], и для того, чтобы осуществить эту задачу, «современные художники обращаются к идеалам неформальности, неупорядоченности, случайности, неопределенности результатов» [185, 5–6]. Своей задачей Эко считает установление пределов, коих «то или иное произведение может быть максимально многозначным и зависеть от деятельного вмешательства человека, который его воспринимает, не переставая, однако, быть “произведением”. При этом под “произведением” мы понимаем объект, наделенный определенными структурными свойствами, которые допускают, но в то же время координируют чередование истолкований, смещение перспектив» [185, 6]. Главной темой его исследования становится «реакция искусства и его творцов (формальных структур и поэтических программ, им предшествующих) на Случай, Неопределенное, Вероятное, Двусмысленное, Поливалентное... В общем, мы исследуем различные моменты, в которых современному искусству приходится считаться с Неупорядоченностью, которая не является слепым и неисправимым беспорядком, отметанием всякой упорядочивающей возможности, но представляет собой плодотворный беспорядок, позитивность которого показала нам современная культура: разрушение традиционного Порядка, который западный человек считал неизменным и отождествлял с объективным строением мира... Теперь, поскольку это понятие, развивавшееся, хотя и не без проблем, в течение целого века, вылилось в пересмотр методики, в установление историцистских диалектических соотношений, в гипотезы неопределенности, статистической вероятности, временных и изменчивых экспликативных моделей, искусству осталось лишь принять эту ситуацию и попытаться (в чем и заключается его призвание) выработать для нее форму» [185, 6–7].

Эко различает «открытое произведение» и «произведение-в-движении», называя «открытыми» произведения, имеющие завершенную форму, но допускающие бесконечное множество интерпретаций, например, роман «Поминки по Финнегану» Дж. Джойса. Эко отмечает «текучесть универсума Поминок: текучесть временных и пространственных ситуаций, взаимное наложение исторических времен, двусмысленность символов, взаимообмен функциями между персонажами [...] и, наконец, [...] текучесть лингвистического аппарата, в котором каждое слово, сконструированное как каламбур, является не одним, а несколькими словами, а каждая вещь – своей противоположностью» [186, 351]. «Произведение-в-движении» предполагает изначально незавершенную форму, складывающуюся на основе фактора случайности, как в «Книге» Малларме, страницы которой могут быть расположены и прочитаны в любой последовательности, так что «случайность оказывается не только структурным свойством, определяющим ее мобильность, но и последовательно развертываемым сюжетом» [164, 19]. В этих и других произведениях искусства особую значимость имеет категория новизны, оригинальности и художественной неповторимости опуса, в том числе уникальности формы, не предусматривающей окончательной и четко зафиксированной структурной организации и вызывающей эффект незавершенности. В связи с этим повышается роль исполнителя в интерпретации сочинения и истолковании его формы.

Одним из ярчайших примеров открытой и подвижной формы литературного произведения служит роман Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану». Сюжет произведения сводится к тому, что главный персонаж Тим, напившись и проломив себе при

падении с лестницы голову, оживает во время собственных поминок и воскресает¹³. За первооснову Джойс взял ирландскую балладу¹⁴, обработав ее с присущей писателю иронией и сарказмом. Время, текущее как река, внутренний мир человека, а также «жизнь и смерть, круговорот природы и эволюция, движение мировых идей, всё это в гротескной и сатирической форме» [22, 256] – таковы главные темы романа, нетрадиционно изложенного вне хронологической последовательности¹⁵. Джойс выстраивал в своем романе несколько одновременных планов повествования, полифонию сюжетов, множество перспектив. «Будучи новатором, глубоко осознавшим факт необходимости художественного поиска в неизведанных местах, Джойс [...] двигался дальше [...], исчерпав резервы жизни и языка» [22, 257]. Он работал со словом, фонетикой, символическим образом, стилем повествования, усиливал в вербальном тексте музыкально-ритмическое начало, воплощая с его помощью сложные душевные переживания человека. В персонажах романа автор соединил разных героев-символов истории, мифов, легенд, сказок народов мира, религий, искусства. Его «книга-музыка» с едва нащупываемым, неразгаданным и не до конца расшифрованным смыслом – это мистификаторский философский трактат, где каждая фраза охватывает весь космос. Писатель возродил мифологию, «осовременил ее, и тем самым внес порядок в хаос жизни», а также «добился в литературе элитарности, виртуозности, беспредметности, эзотеричности» [22, 257]. Стилю Джойса свойственны внезапные контрасты, сопоставление звуковых образов, множественность ассоциативно-смысловых связей, обусловленную параллельной драматургией, одновременное сосуществование разных событий, монтаж и коллаж. «Когда я пишу о ночи, я просто не могу употреблять слова в их обычных связях. [...] Они не выражают все стадии состояния в ночное время, – сознание, затем полусознание, и – бессознательное состояние» [22, 258]. Джойса привлекал деконструктивизм и метаморфоза прозаического текста: почти в каждой фразе и каждой строке проскальзывали несуществующие ни в каком языке словесные конструкции и фонетические намеки¹⁶, о смысле которых читателю остается только догадываться. В своем романе Джойс создал язык человеческого сна и бодрствования посредством неологизмов, образующих энциклопедию новейших слов¹⁷. Нередко писатель имитировал зву-

¹³ Название романа многозначно, поскольку английский глагол «wake» переводится как «справлять поминки», а также «просыпаться», «оживляться», «пробуждаться». Словосочетание «Finnegan's wake» символизирует собой пробуждение всех смертных, бесконечный круговорот жизни.

¹⁴ Дублинская баллада полна юмора. «В ней поется о том, как горький пьяница Тим Финнеган [...] с утра надравшись, грохнулся с лестницы и размозил череп. Друзья устроили поминки – по ирландскому обычаю, прежде похорон, – и на поминках вдрызг назюзюкались и буйно передрались. [...] В пылу побоища труп обливают добрым ирландским виски – и от этого Тим немедля воскрес. Всю славную историю сопровождает припев: “Эх, была у нас потеха на поминках Финнегана!”» [22, 260–261]. К этой истории обращались Вико и Ницше, привлеченные идеей вечного возвращения.

¹⁵ Джойс противопоставляет в романе сон и действительность как иррациональный и рациональный аспекты реальности, соединяя их в некую абсолютную и объективную данность. Действие происходит во сне героя романа, отсюда – непоследовательность событий, фантастичность происходящего, алогизм изложения, бесконечные смысловые и образные противопоставления.

¹⁶ Начало первой главы «Поминок»: «The fall (bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronnontonnerronnntuonnthunntrovarrhounawnskawntooohoohoodenenthurnuk!) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all Christian minstrelsy. The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of humself promptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes...». Всего в романе около 49200 таких слов.

¹⁷ Джойс использует слова с отсеченным началом или окончанием или со вставками из чужого языка, «склеенные» неологизмы («пивоналитый», «пшеничнолонный», «слащаволипкий»), многосоставные

чание некой вокальной или инструментальной пьесы с развивающимися главной и побочной темами, отличающимися по своей ритмике, темпу, тембровой интонации, окраске гласных и согласных.

Как отмечает Н. Хрущева, «Поминки по Финнегану» «генетически восходят к другому, намного более древнему литературному памятнику, а именно – к *Гесперийским речениям* (Ирландия, VII век), написанным странствующими учеными монахами (“книжниками”). Язык *Гесперийских речений* – искаженная и усложненная латынь, смешанная со многими другими языками. Основная цель искажений латыни здесь – максимально затруднить понимание текста. Отсюда и особенности гесперийской словесности: использование редких слов вместо употребительных, обилие многоуровневых метафор и метонимий, а также разнообразные лингвистические фокусы – в частности, написание греческих слов латинскими буквами. Гесперийский язык родился в пространстве интеллектуальной игры: *Речения* содержат множество литературных цитат и аллюзий (главным образом, на Вергилия, Исидора Севильского и Вульгату)» [164, 22]. Поэтика «Гесперийских речений» повлияла не только на творчество Джойса, но и на эстетику постмодернизма в целом: «Обет никогда не говорить на родном языке, соблюдаемый гесперийскими “книжниками”, словно воскрешается в музыке и литературе второй половины XX века. Автор постмодернистского произведения зачастую лишается собственного дара речи, теряет способность говорить “от себя”, и вместо этого производит обрывочные фрагменты усвоенной культуры» [164, 23].

Языковые эксперименты Джойс проводил в поисках скрытых, ускользающих смыслов омузыкаленной речи. Отдельные слова Джойса обретали в ином их смысловом и синтаксическом контексте новое значение, превращались в «звуковые гибриды»: они шумели, гудели, посвистывали, грохотали, смеялись, журчали, звенели, шептали. Некоторые фразы писатель выстраивал мелодически, как будто звучала песня. Некоторые монологи в работах Джойса записаны методом «автоматического письма» – без знаков препинания (глава «Пенелопа» из романа «Улисс»), отражая безостановочные рассуждения и «потoki сознания» героев, отдающихся бессознательной стихии ума. Смелым экспериментом с языком «Джойс пытался добиться в области языка того же эффекта, какого добился Босх в области зрительных образов. [...] Если в обычной системе звуковых образов значащей единицей было слово, а зрительных образов – фигура, вещь, то у Джойса значащими единицами делаются части слова, у Босха – части фигур, части вещей» [22, 268]. Необычный способ изложения мысли служил воплощению сложной философской системы романа, идеи воскрешения и пробуждения людей, образа изменчивого океана жизни, концепции многоуровневости бытия и слияния разных архетипов культуры. Героями писателя были не только люди, но и ландшафты, элементы пейзажа, земля, вода как символ текучести мира. В связи с темой стремительного круговорота событий в ро-

конструкции («ухмыльнулсязевнулквивнул»), а также разные стили языка: от старинного до современного, от томного светского разговора до грубого жаргона, от местных диалектов до профессионального языка медиков, моряков, богословов. «Полисемантизм, полистилистика, палиндромы, аллитерации, звукоподражание, ирландские народные диалектизмы, церковная латынь, смешение языков, речитативы, античные и средневековые архаизмы, слова-образы, слова-звуки, словообразования и словопревращения, парафразы, ритмы, словесные ребусы, умолчания, недосказанности, наплывы, неисчерпаемая символика, навязчивые слова и идеи, повторяющиеся фразы, мотивы, ассоциации, намеки, каламбуры, пародии, имитации, двусмысленности, подражания текстам и языкам, скрытое цитирование, поиски музыкальных созвучий, вторжение музыкальных ритмов и тем...» [22, 280].

мане особую роль играют мотивы движения, потока, реки – таинственной стихии, возрождающей человечество. Для воссоздания этих образов Джойсу понадобились такие средства, как полифония, мелодика, ритмика, инструментально-тембровая окраска. Для Джойса слово служило средством творения зыбкого и призрачного мира странных метаморфоз, «дионисийски темной, стихийной мощи “музыкального бессознательного” *Поминок по Финнегану*» [164, 15]. Он считал, что язык должен «сделать возможной игру света и красок; каждая фраза должна быть радугой и каждое слово – многоцветной призмой» [22, 276]. Джойс насыщает текст «Поминок по Финнегану» шумами описываемых объектов и событий, дает прямую речь вещей и стихий. Роман наполнен голосами людей и животных, гулом машин и всевозможных действий. В результате «языковые и словесные гибриды, поток сознания, полифоническая работа с текстами – многократно преломились в музыке XX и XXI веков» [164, 24].

В романе обнаруживаются близкие алеаторной музыке в целом принципы метаморфозы, всеизменчивости, импровизационности, индетерминизма, мобильности текста и формы. Персонажи в процессе бесчисленных превращений, устроенных Джойсом, надевают разные маски и сливаются друг с другом в новых действующих лицах, когда они начинают напоминать по характеру героев из романов других писателей¹⁸. Образно-смысловая трансформация имеет в джойсовском «мире наизнанку» философско-мифологический, социальный и литературно-художественный смысл. «The...» – таково окончание «Поминок», форме романа открыта. Впрочем, у него не было ни начала, ни середины, ни конца: всё соединялось в одновременности прошлого, настоящего и будущего, одно незаметно перетекало в другое, происходило перевоплощение явлений друг в друга, всё – во всё: такой видел жизнь Джойс. Писатель воспринимал мир в его неустойчивой, непрерывно меняющейся и рассыпающейся форме, отсюда прием контрапункта многочисленных смысловых полей, незамкнутых, раскрытых (чтобы читатель и слушатель могли свободно подключать свои смысловые поля) и растерянных в окружающей действительности. При этом роман отличается авторской созерцательностью, взгляд со стороны, отстраненность. Джойса привлекали иррациональные состояния человеческой психики. Содержанием романа он сделал сон героя, когда всемирная история проплывает в сознании человека, обретающего в жизни и смерти разные сущности¹⁹. Отсюда и словотворчество и непоследовательность событий, ведь неизвестно, каков язык по ту сторону реальности. Джойс оперировал неологизмами также затем, чтобы показать нелогичность бытия; он ставил под сомнение здравость смысла и наличие законов мироздания, а его герои нарушению правил предпочитали произвол существования. Но «многоязычность и мифологичность – это еще и поиск корней культуры.

¹⁸ «Тема Поминок? – Всё! Вселенная и человечество. Падение Адама в Эдеме и схватка архангела Гавриила с Сатаной. Убийство Авеля Каином. Легенда о Тристане и Изольде. Любовь. Добро и зло. Смерть и воскрешение. Смысл и абсурд бытия [...] и т. д. и т. п.» [22, 262].

¹⁹ «Значительная часть человеческого существования проходит в состоянии, которое нельзя передать разумно, здраво, используя при этом правила обычной грамматики и привычного, беспрестанно развивающегося сюжета. И разве неестественно, что ночью всё совсем не так ясно? Жизнь – миф, сон. Сон – миф, жизнь». Из письма Джойса Эзре Паунду [22, 264]. Джойс хорошо знал работы Юнга и Фрейда, литературоведы находят следы влияния их учений на творчество Джойса, проявившегося, в частности, в архетипических чертах характера и поведения персонажей, мифологических аллегориях и символах. Кстати, Юнг – еще одна нить, связующая Джойса и Кейджа: Юнг написал развернутое вступление к англоязычному изданию книги Д. Судзуки «Дзэн-буддизм».

Ведь символ, метафора – не просто завуалированное знание, но и способ выражения интуиций множественности бытия» [22, 278]. Джойс в своей книге-аллегории-фантазмагии излагает символическую историю универсальной и всеобщей культуры²⁰. Существует и иное объяснение творчества Джойса. Как отмечает С. Хоружий, «Джойс, который кажется каноническим представителем хаоса и хаотических начал, [...] обрисовал сознание не как хаос, а как гиперпорядок, суперпорядок – в полной аналогии с пресловутыми картинками хаоса, которые рисует сегодня синергетика. Очень регулярные структуры, но прослеживаемые в малом и умножающемся без конца. Мы выделяем любой малый участок реальности, рассматриваем его под микроскопом и обнаруживаем там необычайно регулярные структуры... В этих регулярных структурах выбираем еще крохотный участок, вглядываемся в него и обнаруживаем, что и там, в свою очередь, опять бесконечно умножающиеся и бесконечно регулярные структуры, структуры, структуры. В крупном масштабе это кажется хаосом. [...] Именно такова модель сознания, по Джойсу. Это хаос в большом, для невнимательного читателя, и это гиперпорядок, если мы его зорко прослеживаем. [...] У Джойса это именно новая синергетическая модель. Возьмем любой микроэлемент текста “Улисса” и увидим, что он не закончен ни на каком масштабе, он бесконечно углубляется сам в себя» [175, 377].

В основе виртуозных экспериментов Джойса с языковой стихией лежит непрерывное, неутолимое стремление художника двигаться дальше, ко всё новым и новым берегам в океане искусства для выражения новых жизнеотношений и нового видения мира. «Эксперименты с языком – не просто игра ума, но новая парадигма: отрицание пустопорожнего, недоверие к рации. [...] Языка всегда не хватает для тех мимолетностей, которые – наша сущность. Как сила музыки заключена в трансцендентности ее обозначений, так сила мыслей – в неоднозначности слов» [22, 274]. Джойс стремится освободить слова от тесных пределов одного вида искусства, раскрыть их изначальную смысловую природу, возродить первичный этимологический образ и поэтический символ, воссоздать синтез слова, танца, музыки, построить многопространственную картину мира, где каждый элемент стал бы подвижным и многозначным. Ведь сама жизнь изобилует парадоксами и неразрешимыми загадками, непредсказуемостью и таинственностью событий. Творчество Джойса оказало влияние на Кейджа и Булеза. Первый широко использовал вышеописанные методы писателя-модерниста как в литературных, так и музыкальных опусах, второй интересовался и в статьях 60-х годов ссылался на Малларме и на Джойса как на художников слова. Романы ирландского писателя, «насыщенные музыкальностью на всех уровнях – от гипертрофированных фонетических звукоподражаний до имитации конкретных музыкальных структур – сформировали целые поколения композиторов, отразившись в используемых ими приемах, выразительных средствах, концепциях» [164, 5]. Форма-лабиринт Малларме воспроизведена в нескольких сочинениях Булеза. Как отмечает Н. Хрущева, «идеями Малларме была напрямую инспирирована булезовская “мультипликация частот”» [164, 5], а «идея от-

²⁰ «В явной и зашифрованной форме, – пишет исследователь, – Джойс цитирует, пародирует, синтезирует сотни и сотни источников. Библия, Евангелие, Коран, Книга мертвых, Эда, буддийские и конфуцианские тексты, Упанишады, патристика, Августин, Фома Аквинский, Данте, Бруно, Шекспир, Паскаль, Свифт, Беркли, Николай Кузанский, Вико, Гёте, Кэрролл, Уайльд, Ибсен, Фрейд, Юнг, Леви-Брюль, Малларме, Паунд, эзотерические учения средневековых мистиков, Каббала [...], книги об оккультизме и новейшие научные данные» [22, 267].

крытой формы корреспондирует с проектом *Книги* Стефана Малларме» [164, 13]. С творчеством Малларме связан и «Молоток без мастера» с его лаконизмом, метафоричностью и аллюзийностью, «что можно увидеть в его технике, стилистике, эстетике, сложном соотношении категорий “случайности” и “порядка”» [164, 8]. Синтаксическая непоследовательность и прерывистость смысла в сочинениях Джойса вдохновили Лучано Берио на создание условий неопределенности исполнения, которой композитор стремился воплотить джойсовскую игру слов и звуков. «Литературно-музыкальный “палимпсест” *Симфонии* сложился под воздействием целого ряда литературных концепций, среди которых – идея “открытого произведения” У. Эко, “полифонические” эксперименты Дж. Джойса, музыкально-мифологические построения К. Леви-Стросса, интертекстуальные игры *Гесперийских речений*» [164, 8], а также «сложные текстовые контрапункты Лучано Берио, выстроенные в соответствии с концепциями Джойса» [164, 13].

В XX веке возникло множество романов в мобильной форме, произведений-в-движении и литературных мобилей, типа романа «Моллой. Мэлон умирает. Безымянный» (1951) С. Беккета, «Хазарского словаря» (1984) М. Павича или кибертекстов Интернета с многочисленными ссылками, меняющими направление движения мысли. Мозаичный принцип также получил развитие в литературе столетия [95]. Первый роман трилогии С. Беккета «Моллой» (1947, публ. 1951) исследователи называют романом «большой дороги»: «Обладая необычайной гибкостью и пластичностью формы и довольно рыхлой композицией, он дает огромную свободу в обращении с материалом, позволяя вести повествование по принципу нанизывания эпизодов» [67, 498]. Ученик Джойса, драматург и писатель Беккет был одним из создателей театра абсурда. Для его литературы и драматургии свойственны лексические разрывы, непоследовательность сюжета, отказ от психологизма. Язык в его пьесах утрачивает рациональную логическую структуру, диалоги и монологи статичны, репетитивны, слово самоценно и самодостаточно. С именем Беккета связывают параллельную драматургию – «одно из открытий философии искусства XX века» и такое жанровое направление, как неоэпичность. Как отмечает В. Холопова, для неоэпичности, в частности, характерно повествование вместо действия, мировоззрение вместо переживания, монтаж вместо развития, скачки вместо эволюции, а также «признание факторов случайности, аказуальности, отказ от абсолютизации логического начала» [161, 49].

Для многих современных театральных произведений, как известно, также характерны открытая форма и открытая драматургия. Сербский прозаик Милорад Павич (р. 1929) создал включающий элемент случайности и непредсказуемости «роман-лексикон» «Хазарский словарь» (1984) и «роман-игру» «Последняя любовь в Константинополе» (1994), основанный на картах Таро (колода включена в книгу), с которыми связаны не только названия глав, но и их последовательность. Примечательно, что в романе Люка Рейнхарта «Дайсмен, или Человек жребия» (1971) рассказывается история о психиатре, который, чувствуя себя нереализованным в жизни, начинает принимать решения, бросая игральные кости. Читатель «Последней любви» Павича должен выложить карты и от того, как они лягут, зависит развитие сюжета и развязка. В итоге читатель не просто участвует в создании текста, получая удовольствие от игры, но и становится соавтором произведения. Книга «Сто тысяч миллиардов стихотворений»

(1961) француз Раймона Кено также допускает произвольный порядок строк, складывающийся в зависимости от того, как читатель открывает книгу. Чарлз Хартман продемонстрировал несколько способов автоматического сложения стихов в своей книге «Воображаемая муза: эксперименты в компьютерной поэзии» (1996). Подобные тексты возникли и в музыке. Так, либретто балета «Эскизы» (1985) А. Шнитке, являющегося хореографической фантазией на темы произведений Н. Гоголя, представляет собой систему свободно сплетенных сюжетных обрывков, в которой одна и та же линия то внезапно обрывается, теряясь из виду, то вновь где-то возникает, незримо продолжая свое развитие. И подобная мозаичная конструкция типична для многих форм алеаторной музыки. Одним из ярчайших примеров мозаичного, произвольно складывающегося текста служат «Европеры» (1987–1991) Кейджа.

В киноискусстве также существует несколько примеров алеаторной композиции: «Случайные песни» Энди Вода (1979) были созданы в процессе произвольно следующих друг за другом различных действий – подкидывания монет, вытаскивания из шляпы карточек со словами, включения записей телефонных розыгрышей и т. д. Фильм состоял из трех частей: первая была смонтирована вручную с помощью компьютера, вторая представляла компьютерную же визуализацию стихотворения «Дом пыли» А. Ноулз, третья показывала то, как изменялись детские телефонные розыгрыши. Барри Солт, ныне известный как кинокритик, создал фильм «Перестановки» (1971) длиной в шесть рулонов киноплёнки с использованием алеаторного принципа, по которому киномеханик определял порядок бобин (возможны 720 перестановок). В процессе создания картины «SN» (1984, первая экранизация в 2002) Фред Кемпер прибегал к подбрасыванию монет, чтобы определить, какие 3 из 18 имеющихся рулонов киноплёнки показать на экране и в каком порядке (возможны 4896 перестановок).

Научные открытия и художественные новации в разных видах искусства стали стимулами изменения жанрово-стилевой палитры и композиционно-технического арсенала музыки. Оригинальные идеи и новые методы Поллока, Колдера, Каннингема, Миса ван дер Роэ, Джойса, Малларме и других, кардинально отличающиеся от тех, на которые ориентировались художники прежних эпох, определили путь развития американского искусства на протяжении нескольких поколений, начиная с середины 1950-х годов. К 1960-м же западноевропейская музыка вступила в новый этап развития, во многом связанный с алеаторными идеями. Экспериментальная же музыка США переосмыслила значение случайного в искусстве в разных его проявлениях и изменила традиционные отношения между композиторами и исполнителями. Она в большей степени увлекала музыкантов, активизируя их интеллект и инициативу, творческие взгляды и убеждения, расширяя опыт и обогащая вкус, делая их восприимчивыми и чуткими ансамблистами, развивая импровизационный дар и возрождая традиции коллективного музицирования. Изучая природу случайного, А. Дж. Айер выделил 5 оснований, обуславливающих случайность феномена: первое – состояние отдельной составляющей множества, позволяющее лишь статистическое обобщение (движение малых частиц в физике); второе – принадлежность явления серии подобных, следующей таблице вероятностей, независимо от опыта (выпадение «орла» или «решки» при подбрасывании монеты); третье – отклонение отдельного события от установленной частоты или скорости (мутация в биологии); четвертое – отсутствие связи между событиями одного по-

рядка (статистическая вероятность происходящего, причем в данной области за случайностью нередко скрывается закономерность); наконец, пятое – собственно беспричинность (непреднамеренность и неумышленность человеческого выбора или решения) [198, 52–54]. Последнее основание случайного нашло применение в композиционной и исполнительской алеаторике современной музыки.

Предыстория алеаторики

Взаимодействие случайного и закономерного происходило как в композиторском, так и исполнительском искусстве на протяжении многих веков, хотя не имело под собой таких серьезных художественно-эстетических и тем более религиозно-философских оснований, которые появились у представителей XX столетия. Не случайно исследователь неопределенной формы в музыке Р. Зиролф отмечает: «Важно понимать, что *неопределенность не имеет прецедентов*. [...] Современная эпоха сама по себе беспрецедентна в отношении изобилия конкурирующих музыкальных экспериментов, типов эстетического восприятия и уровней, на которых новые идеи и методы адаптируются и “сменяются”. Неопределенность есть самый беспрецедентный феномен в беспрецедентной эпохе» [452, 2]. Несмотря на «отсутствие у неопределенной формы эволюционной истории» [452, 27], в прошлом достаточно примеров, когда случайность влияла на музыкальное творчество, – от ранних разновидностей церковного пения и беспрестанно варьируемых мелодий в фольклорной культуре до композиторского искусства современности.

Свобода выбора тех или иных параметров музыкальной композиции была дана исполнителям задолго до появления нотации и тем более возникновения алеаторики. Вариационно-импровизационные формы бытования музыки были характерны как для западной, так и для восточной культуры, когда сочинение произведения не отделялось от его **исполнения**. Существовали периоды, когда сочинительская функция принадлежала скорее не композитору, а интерпретатору, что было связано с теми или иными традициями, эстетическими установками, обстоятельствами исполнения произведений, а также с чисто утилитарными причинами. Поттер замечает, что «импровизаторская практика повлияла на раннюю неточную нотацию» [368, 67], а Феранд заключает, что «эта двойственность и отсутствие стабильности мелодий, характерные для всех форм грегорианского хорала, ясно отражены в способе их записи, в неопределенности невменной нотации» [265, 7]. Исполнительская практика средневековья допускала отсутствие в музыкальной записи темповых и динамических указаний или точно описанных украшений, импровизируемых певцами и инструменталистами.

В истории западной и восточной музыки система композитор-нотация-исполнитель не всегда была такой жесткой, какой она стала в Европе в XVII–XIX веках. До начала XIX века неточная нотация давала свободу исполнителю в рамках сложившихся художественных традиций. Импровизаторское искусство было интегральной частью мастерства исполнителя, и композиторы рассчитывали на это, наделяя музыканта сочинительскими полномочиями. М. Сапонов отмечает, что «импровизация [...] была единственно возможным способом существования ранних разновидностей литургического пения в Европе», а «рассуждения о неподготовленном спонтанном творчестве фигурируют и у философа-неоплатоника Бозция» [129, 6]. Эрнст Т. Феранд широко трактовал термин «импровизация» и различал «абсолютную» и «относительную» импровизацию, когда «уже су-

ществует более или менее установленная композиция, которая подвергается временному изменению или добавлению в момент реализации» [265, 6]. Г. Риз отмечал, что скудость информации о древнегреческой музыке свидетельствует скорее о процветании в те времена импровизаторской практики: «Не исключено, что *nomoi-stock-melodies* использовались в качестве основы для импровизаций и что композиции определенно превращались в кристаллические формы, такие как сохранившиеся примеры» [378, 48]. Случайность влияла на одnogолосную церковную музыку через богатую и разнообразную орнаментацию мелодики, о чем свидетельствуют множество версий одних и тех же песнопений в различных письменных источниках. «Музыка проприя мессы [...] предполагала известную вариантность мелодий и инициативность певцов, способных мгновенно реагировать на непредвиденные повороты ритуала, увеличивать продолжительность напева, когда этого требовали обстоятельства» [129, 6–7]. Мелодическое декорирование было определено отражением широко распространенной импровизации, унаследованной профессиональной музыкой от народного музицирования, где изменение оригинального источника являлось неотъемлемой частью многих жанров. Некоторые виды алеаторики сближают авторскую музыку с анонимной исполнительской импровизацией ранней европейской музыки.

Ранние формы многоголосия в западной музыке развивались на основе двух – письменной и импровизаторской тенденций. Некоторые исследователи отмечают, что «первые проявления многоголосия в европейской музыке – ни что иное, как интуитивные аранжировки одnogолосных напевов», а «“письменные” полифонические формы, применявшиеся средневековыми авторами, произошли из коллективной импровизации» [129, 17]. В эпоху средневековья существовали такие мобильные формы, когда к известной мелодии в процессе импровизации добавлялись один или несколько голосов, и «автор записывал не все голоса, полагаясь на инициативу певцов и предписывая в специальной ремарке обязательное добавление импровизируемого голоса» [129, 17] (такой метод позднее преобразовался в письменную композиторскую технику). М. Сапонов выделяет в средневековой музыке несколько известных среди канторов, хористов и даже инструменталистов форм импровизируемого многоголосия, такие как «пение над книгой», фобурдон и др. [129, 18–23]. Эти формы обычно основывались на правилах, описанных в трактатах того времени. В XII–XIV веках процветала сольная и ансамблевая импровизация менестрелей, жонглеров и шпильманов; ранний органум также был во многом импровизируемой музыкой: «Методика коллективной полифонической импровизации в эпоху средневековья вырабатывалась стихийно как обычная практика и церковных певчих, и городских “гистрионов”, и живущих при знатном феодале менестрелей» [129, 16]. Трактаты, начиная с XII века, были не сборниками завершенных композиций, а руководствами к созданию органумов посредством «техник полифонического украшения монодии, когда два певца могли спонтанно применять четко определенные правила» [202, 401]. С XIII века существовала полифоническая вокальная импровизация на хоральные мелодии. Одним из практических пособий такого рода искусства была «*Cantus supra librum*», учившая импровизировать голоса к основным хоральным мелодиям, входящим в хоровые сборники, которые стояли перед певцами. В книге «*English discant*» описывался «метод импровизации, применяемый к любому кантус-фирмусу [...]. Это метод транспозиции, при котором [...] певцы сохраняли ту же

дистанцию, как вначале, отделяла голоса от кантус-фирмуса» [378, 401]. Кроме строгого применения правил допускалась орнаментация верхних голосов в каденциях, способствующая параллелизму аккордов, характеризующему английский дискант.

В XV–XVI веках начали разделять записанную и импровизированную вокальную полифонию, и одним из первых, кто «теоретически обобщил давние средневековые традиции полифонической импровизации и разработал критерии разграничения двух видов контрапункта – импровизируемого и сочиняемого» [129, 27], был И. Тинкторис. Он развел понятия «письменного» и «мыслимого» контрапункта (*contrapunctus scripto* – *contrapunctus mente*) в трактате «Книга об искусстве контрапункта», который «может быть двояким, а именно: записанным или импровизируемым [незаписанным] (*scripto aut mente*). Записанный контрапункт именуется обычно ресфактой. Но тот [контрапункт], который мы поем, [импровизируя его на ходу] (*mentaliter*), называем просто контрапунктом (*absolute contrapunctum*). А о тех, которые его практикуют, обычно говорят, что они поют по книге (*super librum cantare*)» [112, 420]. Записанная композиция и импровизируемая полифония различались принципами голосоведения: «В композиции *res facta* все голоса взаимно согласованы, сочетаются по правилам. В “абсолютном контрапункте” (импровизированная полифония “поющие над книгой” не зависят друг от друга, каждый соблюдает правила консонирования лишь по отношению к тенору (заданному напеву, записанному “в книге”, не обращая внимания ни то, что звучит у других импровизаторов» [129, 27]. Позднее возник термин *sortisatio* («музыка случайностей»), служивший синонимом понятию «импровизированный контрапункт». Это «искаженная версия латинского *sortitio*, означающего “бросание жребия”», и по отношению к музыке это слово «указывало на принцип случайности, непредвиденности при совместном импровизированном музицировании» [129, 28]. В трактате Н. Воллика, изданном в Париже в 1512 году, «сортизация» означала «коллективное импровизированное полифоническое пение на основе согласования с заданным напевом» [129, 28]. Впоследствии этот принцип применялся в инструментальных целях.

Импровизация оставила след в средневековой технике «дробления» партий («*frangere voces*»), существовавшей в XI и вернувшейся в XVII веке («*gomperre*»), ренессансных мелодических узорах («*Blumen*», «*Verblumung*», «*flores*» и «*fioritura*») и «цветистом» контрапункте («*contrapunctus fractus*» или «*floridus*»), распространенной в Италии в XVI веке практике импровизационного преобразования одноголосного напева в полифоническую пьесу (контрапункт «*alla mente*») и диминуциях – дроблении крупных длительностей напева на мелкие с введением новых мотивов, варьирующих исходную мелодию, вокальных и инструментальных украшений барокко («*abbellimenti*») и орнаментальных вариациях и варьированиях реприз эпохи рококо. Импровизация была значима и в других сферах культуры: «В XVI веке в театральном искусстве Италии выдвигается настоящая школа профессиональной актерской импровизации – это *commedia dell'arte*, в которой, как известно, текст импровизировался на основе обобщенного сюжетного каркаса», а «роли музицирующих персонажей [...] исполнялись актерами-музыкантами» [129, 24–25]. Импровизация вокальных ансамблей иногда приводила к случайным диссонансам, которые в конце XVI века, возможно, расширили гармонический словарь музыки. Банкьери в своей работе «*Cortella musicale*» (1614) призывал комбинировать композицию и импровизацию, отмечая, что поскольку «композитор

следит лишь затем, чтобы каждая партия консонировала с кантусом-фирмусом в басу», а певцы при этом «свободно украшают мелодию, естественно, часто появляются заметные резкости и терпкости, конфликты и диссонансы (*stravaganze, urtoni*), также фальшивые последования (*cattive quinte, ottave*)», которые, по его мнению, придают импровизируемому контрапункту «изумительный эффект (*maraviglioso effetto*), особый шарм и сладкий звук (*udito gustosissimo*)» [265, 13].

Импровизационную мелодико-орнаментальную практику унаследовала и ранняя инструментальная музыка, о чем свидетельствуют первые сохранившиеся нотированные клавирные пьесы с богато украшенными верхними голосами на фоне строгого кантус-фирмуса, записанного крупными длительностями. В XVI–XVIII веках импровизаторские способности инструменталистов имели большое значение. От них в церковной органной музыке зависело многое, о чем свидетельствует «положение» 1540 года для тестирования органистов в церкви Св. Марка в Венеции. Соискатель должен был без подготовки сыграть фантазию на заданную тему из Кирие или 4-голосный мотет, как если бы его исполнили 4 певца, затем в имитационно-фугированной фактуре провести кантус-фирмус из сборника хоралов во всех 4 голосах и т. д. Судя по нотированным без украшений пьесам XVI века, композиторы делали наброски сочинений, предоставляя исполнителям свободу вносить все требуемые традициями детали. Например, Мадригал Марторетты 1552 года записан с альтернативными ключами, что позволяло исполнителю выбрать тон пьесы. В полифонических сочинениях эпохи Возрождения позволялось заменять вокальные голоса инструментальными, отсюда и близость вокальной и инструментальной техники декорирования. Как инструментальная, так и вокальная музыка позднего ренессанса и барокко использовала для орнаментации сложившиеся в исполнительской практике формулы. Причем инструменталисты эпохи Возрождения «получали навыки самостоятельного спонтанного творчества с детских лет», а их воспитание «не мыслилось без упражнений в импровизации» [129, 25].

В инструментальной импровизации эпохи барокко исполнитель контролировал общую музыкальную ткань, и музыку той эпохи характеризовали свобода мелодических украшений и импровизационная полифоническая обработка, поскольку индивидуальная исполнительская реализация авторского наброска была обычной практикой. М. Сапонов отмечает, что «с техникой импровизации связаны принципы сокращенной записи музыки самого распространенного придворного танца второй половины XV века в Италии – бассаданцы (*bassadanza*)» [129, 26]. Как известно, во французском исполнительстве около 70 лет – от Луи до Франсуа Куперена – бытовала традиция импровизации нетактированных прелюдий вступительного характера, которые существовали в виде эскизного наброска, включавшего несколько многозвучных аккордов, записанных целыми нотами без каких-либо признаков музыкального синтаксиса²¹. Именно импровизаторская традиция породила неполную нотацию прелюдий. Вообще клавирная и шире – инструментальная импровизация, еще до эпохи барокко достигшая высокой степени профессионализма и включавшая несколько разновидностей, была одним из близких предшественников алегаторной музыки XX века, так как в том виде творчества создателем был сам исполнитель. Ранняя инструментальная музыка выдвинула «свободную импровизацию на основе

²¹ См. об этом: 49.

использования специфичных для данного инструмента технических и фактурных приемов [...], в своей совокупности ведущих к первым самостоятельным формам инструментальной музыки – прелюдии, токкате и т. д.», а импровизированные формы впоследствии «послужили основой для канонических, мотетных, фугированных произведений, а разнообразные виды колорирования стали моделью для классических орнаментальных вариаций инструментальной музыки» [129, 31; 55].

Относительную свободу в область фактуры и ритма при звуковой реализации произведения вносил *basso continuo*, подразумевающий импровизацию аккомпанирующих голосов на основе точной гармонической последовательности и как результат – определенную степень мобильности текста. Техника «узорчатого баса» возникла из практики органистов сопровождать вокальную мелодику аккордами, надстраиваемыми над басовой линией, и имитирующими голосами. Одна или реже две мелодические линии записывались в нотах над басом, облакаемым гармонической плотью в процессе исполнения. Только бас был четко предопределен композитором, верхние же голоса украшались певцами и инструменталистами разными способами, в том числе виртуозными украшениями, аккордовое же наполнение импровизировалось. Изредка авторы публиковали обе – простую и орнаментированную версии пьес, давая собственный предпочтительный вариант. В барочной инструментальной музыке была развита практика импровизации «контрапунктов на тему» (*divisions upon a ground*), когда исполнитель на виоле или флейте, имея заданную тему перед глазами, играл несколько вариаций или разделений, используя свои умения и навыки. Темой служила краткая басовая фигура и импровизация представляла фигурные вариации непрерывно повторяющейся темы. Была распространена также одновременная ансамблевая импровизация. Так, в 1609 году Агостино Агаззари опубликовал трактат, адресованный тем, кто играет концертную музыку и желает научиться свободно импровизировать по басу. Агаззари условно разделил оркестр на гармонические и орнаментальные инструменты, описав их функции во время совместного музицирования. Преториус советовал, чтобы «каждый слушал другого и ждал его возвращения, чтобы предложить свои рулады, трели и акценты» [223, 360]. В целом техника *basso continuo*, как отмечает М. Сапонов, это «последняя стадия в истории ушедшей в прошлое “ученой импровизации”, ее окончательное стандартизирование» [129, 57].

В разные периоды музыкальной истории свобода украшений позволяла значительно разнообразить исполнение в ходе и коллективной и индивидуальной импровизации певца или инструменталиста. В XVI веке сложное колорирование мелодического рисунка простого напева, порой, приводило к изменению изначального звукового облика оригинала до неузнаваемости. В эпоху барокко орнаментация становилась все более строгой и четко зафиксированной, что отчасти было вызвано чрезмерными «стараниями» исполнителей и противоречащими авторскому замыслу фразами, фигурами и ходами, заученными певцами и инструменталистами и вставляемыми экспромтом. Если «ренессансная орнаментика – самодовлеющая стихия, ведущая к полному или частичному уничтожению первоначального мелодического контура», то «мелизматика эпохи барокко [...] лишь подчеркивает красивый рельеф основой мелодии, выявляет, усиливает скрытую художественную энергию каждой интонации», она «вторична по отношению к напеву, “лакирует” его, не изменяя его структуры» [129, 53–54]. Однако воз-

возможность выбора у исполнителей все же сохранилась. Барочные танцевальные сюиты включали необязательные танцы или несколько «вариантов» одного и того же танца, оставляемых на выбор исполнителя. Можно было исполнять лучшие 15 из всех 30-ти клавирных вариаций на «Уолсингэм» (К 85, ок. 1590) Джона Булла и даже менять их порядок. Причина такой свободы выбора заключалась в том, что не все вариации были одинаково эффектно и выигрышно с точки зрения демонстрации виртуозных возможностей исполнителя: одни пьесы были более удобны для рук, чем другие, а некоторые эмоционально выразительнее и интереснее по музыкальному материалу, поэтому автор оставил за музыкантами право выбора подходящих для каждого выступления и исполнителя вариаций.

Значимость импровизации, игравшей важную роль в музыке до середины XVIII века, постепенно снижалась и к концу столетия полномочия композитора и исполнителя были уже полностью разделены. Но на фоне непрерывного процесса совершенствования и детерминирования нотной записи в музыке XVIII–XIX веков подвижные структуры продолжили существование в виде эпизодов *ad libitum* и *rubato*, включая украшения (трель, тремоло, группетто), темповые характеристики (*ritardando*, *accelerando*), агогические знаки (фермата, пауза), вокальные и инструментальные полуимпровизируемые речитативы и пассажи в кульминационных и каденционных разделах. Фактор случайности ярко проявил себя в сольной каденции инструментального концерта классикоромантического периода, так как «подразумевалось, что исполнитель, заполняя этот участок формы, может использовать те или иные фрагменты только что отзвучавшего материала, соединяя их в определенной последовательности (по существу, делая их *collage*), но он мог вводить в каденцию и свои темы или же подавать материал в таком гармоническом и фактурном освещении, которое не предполагалось композитором» [36, 100]. Сольная импровизация продолжала процветать в творчестве композиторов, импровизировавших на концертах во время своих выступлений (Паганини, Шопен, Лист). Сохранилась и варьируемая орнаментация в сольной музыке. В условиях композиторски ориентированной концепции сочинительского процесса, главенствовавшей в западноевропейской музыке в XVIII – начале XX века, случайное событие в музыке определялось как не принадлежащее автору: композитор теоретически контролировал весь творческий процесс, но практически степень неопределенности события, пусть и незначительная, сохранялась, и случайность проникала в произведение *a priori*.

Намеренное **создание** произведения искусства, включающее случайные этапы, процессы, элементы в музыке прошлого не получило распространения, хотя имело примечательные прецеденты. В династический период Древнего Египта (3000–2000-е гг. до н. э.) в храмах в эпоху Первого царства бытовала импровизация, включавшая в себя музыку помимо других искусств и ритуальных действий. В древнем Китае существовала традиция построения музыкальных тем посредством игральных костей, но это была, скорее, учебная практика: «Такие темы часто задавались учащимся на экзаменах для дальнейшей обработки» [62, 238]. В западной музыке одним из ранних примеров введения фактора случайности в процесс сочинения служит «Микролог» Гвидо д'Ареццо (1025). В 17-й главе трактата, названной «Все, что может быть произнесено, также может быть спето», автор описывает метод создания силлабической (слоговой) мелодии на определенный текст, заключающийся в произвольной перестановке тонов, закреп-

ленных за латинскими гласными. Каждой из пяти гласных алфавита соответствует высота, и в зависимости от порядка появления в тексте той или иной гласной, возникает последовательность тонов, из которых и составляется мелодия. Гвидо указывает случайно полученный звукоряд:

| | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|
| C | D | E | F | G |
| a | e | i | o | u |

Затем текстовый фрагмент автор делит на слоги: Sanc-te Jo-han-nes me-ri-to-rum tu-o-rum so-pi-as ne-que-o dig-ne sa-ne-re и выписывает все соответствующие гласным звуки: C-D-F-C-D-D-E-F-G-G-F-G-F-E-C-D-D-F-E-D-C-D-D. Вероятно, вследствие ограниченного количества комбинируемых звуков, через несколько абзацев Гвидо дает следующую таблицу, в которой допускает повторение и ротацию гласных и расширяет диапазон звукоряда, так что в результате за каждой гласной закрепляются 3–4 возможные высоты и возникают условия для большего мелодического разнообразия:

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| G | A | B | C | D | E | F | G | a | b | c | d | e | f | g | a |
| a | e | i | o | u | a | e | i | o | u | a | e | i | o | u | a |
| o | u | a | e | i | o | u | a | e | i | o | u | a | e | i | o |

Случайность влияла на композиционный процесс в том смысле, что между гласными алфавита, как они появляются в тексте, и определенными высотами звукоряда возникали произвольные связи, но «Гвидо установил такую связь предкомпозиционным решением» [368, 27], расположив слоги против определенных высот так, чтобы достичь гибкости и плавности мелодического движения и избежать ходов на тритон:

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|----------|---------|----|-----|------|----------|----|----|-----|-----|--|-----|----|----|-----|
| e | o | f | | | | | | | | | | | | | | |
| a | i | e | | | | | | | | | | | | | | |
| u | e | d | | | | | | | | | | | | | | net |
| o | a | c | | | | | | | | | | | ror | | so | |
| i | u | b | | | | | | | li | | | | | in | | |
| e | o | a | | | fre | | temperet | ne | | | hor | | | | | |
| a | i | G | Linguam | | | nans | | | | tis | | | | | | |
| u | e | F | | re | | | | | | | | | | | | |

В данном примере случайность имеет силу лишь в ограниченной зоне действия, в данном случае – пяти близлежащих тонов. При удлинении же звукоряда стало возможным нехарактерное для эпохи тритоновое соотношение между слогами и чтобы его избежать, можно выбрать другую ячейку. При распределении любого выбранного латинского текста по соответствующим тонам звукоряда «уже есть выбор. Необходимо по слуху предпочесть какой-либо из тонов, приходящихся (по составленной схеме) на каждую гласную выбранного латинского текста» [129, 13]. Гвидо настаивал, чтобы можно было легко изменить случайный результат, не характерный для стиля. Так, он «исправил» каденцию, выбрав соответствующую высоту для первого «а» в слове «huar-iat». В целом случайность допускалась там, где результат не противоречил стилю, в остальных случаях включался композиторский контроль: «Гвидо д'Ареццо усложняет процедуру этой своеобразной “алеаторики”, предоставляя участнику игры возможность проявить собственную инициативу. [...] На следующем этапе Гвидо призывает не до-

вольствоваться результатом предыдущего упражнения, а стараться получить красивый напев путем всевозможных добавлений, изменений тонов» [129, 12–13].

Гвидо не рассматривал текст и высоты как систему независимых друг от друга элементов. «Он наследовал эстетическую традицию старинной грегорианской церковной музыки, которая рассматривала музыку как средство наилегчайшего понимания религиозных истин, содержащихся в тексте. Прямая взаимосвязь музыки и текста была настолько распространенной практикой, что на сей счет не возникало никаких вопросов» [331, 17]. С другой стороны, 17-я глава «Микролога» может рассматриваться не столько как изложение метода сочинения, сколько в качестве введения в композицию для юных музыкантов, формы импровизации, используя этот термин «не в его обычном значении сочинения или исполнения музыки экспромтом, но в смысле обучения начинающих» [432, 63]. Исследователь Васберге утверждает, что случайная координация гласных и звуковысот есть только предварительный шаг на пути к реальной композиции, в которой звуки выбираются композитором один за другим, о чем свидетельствует второй шаг Гвидо в сторону выбора высот [331, 15]. Как отмечает М. Сапонов, «музыканты той эпохи задумывались над самим феноменом импровизации, сочинения на основе случайности», и Гвидо, моделируя процесс импровизационного творчества, «выдвинул оригинальную методику сочинения напевов на основе случайности», предложив «нечто вроде игры в композицию, которая выдержана в характере певческого и педагогического эксперимента» [129, 12]. Однако в данном упражнении «не все предоставлено случаю, в процессе сочинения напева внесен фактор индивидуальной воли, музыкального вкуса», а сами манипуляции со случаем фигурируют «в виде увлекательного учебного упражнения, интеллектуальной игры, поданной с безупречным вкусом» [129, 13].

Остаточные следы композиционного метода Гвидо обнаруживаются в ренессансной практике, известной как «*soggetto cavato dalle vocali*» («тема, извлеченная из гласных»), в которой мелодия создается путем «“выделения” гласных из литературного предложения и трансформацией этих гласных в мелодию посредством сольмизации слогов гвидова гексахорда» [192, 688]. В самом известном примере Жоскен Дебре берет гласные из слов «*Hercules Dux Ferrarie*» и ставит их в соответствие сольмизационным слогам: *re-ut-re-ut-re-fa-mi-re*. Полученная мелодия впоследствии легла в основу целой мессы. Но, как и в изоритмическом мотете, «извлеченная тема» использовалась лишь как исходный материал для создания – при помощи изысканной контрапунктической техники – стилистически совершенной музыкальной ткани. Здесь случайность вновь действовала лишь до определенного этапа композиции. То же относилось и к более поздним музыкальным методам построения мелодии из слов или фраз (наиболее известны В-А-С-Н, шумановские *Abegg*, *Gade*, *Asch*). Каждый раз элемент музыкальной ткани, порожденный случайностью, подгонялся и приспособлялся к стилю автора и замыслу сочинения.

Роль случайности в сочинительском процессе не ослабла и в XVII веке. В 8-й главе трактата «*Musurgia Universalis*», опубликованной в Риме в 1650 году, монах Атаназиус Кирхер описал род композиционной машины. Она «состояла из ящика с несколькими деревянными желобами. На них были нанесены знаки для разных ступеней звукоряда, для метра и для ритма. Использование аппарата, известного как “*Arca Musarithmica*”, не требовало ничего, кроме свободной комбинации желобов; механизм мог

читать высоты, метр и ритм в четырех голосах» [372, 106–107]. Знаки и соответствующие им музыкальные элементы неизвестны. Несомненно лишь то, что машина комбинировала отдельные фрагменты мелодии и ритма, которые могли по-разному располагаться бесконечное число раз. Кирхер подчеркивал, что «если бы ангел с возникновения мира начал комбинировать числа, то в 1660 году он бы все еще считал» [372, 107]. В XIX веке появились другие аппараты – «Калейдакустикон» («The Kaleidacousticon») (1822), позволявший создать сотни тысяч вальсов, и «Сочинитель квадрилей» («The Quadrille Melodist») профессора Королевской академии музыки Дж. Клинтона (1865), в котором в результате подбрасывания пары костей получались сотни тысяч квадрилей.

В XVIII столетии существовало множество инструкций и игр с кубиками, цифровой таблицей и произвольно комбинируемыми музыкальными фрагментами²². Само число трактатов о «Würfelmusik» свидетельствует о том, что интерес к созданию музыки посредством случайности был общим и характерным для наметившегося к середине XVIII века периода поиска новых форм творческого мышления, открытого для свободной фантазии. В России дань увлечению Würfelmusik отдал скрипач-виртуоз и композитор Иван Хандошкин [341, 332 ff].

В 1719 году монах Маурициус Фогт без серьезных намерений отмечал в своем музыкальном трактате «Conclave Thesauri magnaе artis musicae», что «люди могли бы сочинять музыку методом сгибания сапожных гвоздей в разные формы, соответствующие разным музыкальным фигурам, а затем метания этих гвоздей с целью определения порядка музыкальных фигур, размещенных в результате случайного выпадения гвоздей» [331, 20]. В 1751 году в Лондоне Уильям Хейес (1707–1777) в анонимно изданном памфлете «Искусство сочинения музыки совершенно новым методом, подходящим при самых незаурядных способностях» [303] иронично предлагал разбрызгивать чернила с кисти прямо по рукописной бумаге, чтобы определить ноты на нотных станах, а затем вписывать тактовые черты и другие знаки нотации согласно произвольно получившимся рисункам²³. Метод разбрызгивания чернил Хейес назвал Spruzzarino (от ит. spruzzare – брызгать, распылять) и сатирически, будучи противником «итальянского направления» в современной ему музыке, описал его, полемизируя с композитором и органистом Барнабом Ганном (1680–1753), назвав его изобретателем Spruzzarino: «Возьмите аптечную банку. Налейте в нее чернила того цвета, какой Вы предпочитаете. Положите лист разлинованной бумаги на Ваш клавесин или стол. Затем окуните Spruzzarino в банку. Когда Вы его вынете, то стряхните излишек жидкости, затем возьмитесь за его волокнистую или волосяную часть указательным и большим пальцем левой руки, сожмите их вместе и поднесите его к линиям или тем местам, которые Вы намереваетесь обрызгать. Затем указательным пальцем правой руки слегка подержайте за его конец. После этого Вы увидите на бумаге множество пятен [...]. Когда это будет сделано, [...] возьмите карандаш и принимайтесь за нанесение на нее с самого верха нотных значков или ключей, отмечая такты и превращая пятна в четвертые и восьмые ноты и т. д., насколько Вам подсказывает Ваша фантазия; сначала дискантовые, потом

²² См. об этом: 277; 304; 377.

²³ См. об этом: 251; 197.

басы, наблюдая за их пропорциональным количеством от предыдущих к последующим. Когда это будет сделано, приправьте его бемолями и диезами по своему вкусу» [8, 2].

В 1752 году в Бирмингеме Ганн издал песенный сборник «Двенадцать английских песен, серьезных и юмористических, с завершенным басом для клавесина, положенных на музыку новоизобретенным методом сочинения посредством Spruzzarino, которым предпослана специально предназначенная баллада в качестве введения» с эмблематическим фронтисписом, юмористически подтверждавшим признание этого метода и тем самым полемически ответил Хейесу [294]. На фронтисписе издания изображены два музыканта, один из которых стоит у пюпитра с нотной бумагой и разбрызгивает по ней чернильные пятна, а изображенный рядом Сатир наставляет его. В композиторской практике тех времен это было скорее забавным исключением, ведь чернила были бы разбрызганы случайно и полученные таким образом звуки могли быть вовсе не музыкальными по меркам тех времен, однако в XX веке эта идея нашла отклик в творчестве Кейджа, создававшего пьесы и акварельные рисунки подобным методом. Опыт Кейджа в свою очередь тоже можно было бы считать курьезом в истории искусства, если бы не другие практики применения случайности и спонтанности в музыкальной композиции, занимавшие просвещенные умы последующих времен. Техника сочинения, основанная на произвольной игре творческого воображения в большей мере, чем на разработанном материале и predetermined structure, была важна самим принципом, позднее нашедшим научное объяснение в хаотичности внешней действительности.

Во второй половине XVIII века появились композиции, связанные с использованием методов комбинации желобов в духе «Arca Musarhythmica» или подбрасывания сапожных гвоздей по Фогту, которые включали некоторое число заданных, но случайно упорядоченных музыкальных ячеек. Самой распространенной процедурой стало бросание игральные костей²⁴. Обычно композитор писал несколько вариантов каждого такта пьесы так, чтобы все они имели одну и ту же гармоническую формулу, – таким образом увеличивался шанс выпадения традиционных гармонических последовательностей. Одним из ранних образцов теоретически и практически описанной «Würfelmusik» («Музыка игральные кости») был изданный в Берлине в 1757 году «Всегда готовый сочинитель менуэтов и полонезов» [332] И.-Ф. Кирнбергера (1721–1783) с рядами альтернативных тактов или отрывков, обозначенных числами, определяемыми путем бросания костей. Трактат Кирнбергера включал схему с шестью пронумерованными колонками и восьмью нотными строками, так что в каждой колонке находился определенный такт будущего сочинения, и таблицей, пустые клетки которой должны были заполняться нотами. На игральные кости могли выпасть числа от 1 до 6, указывающие на номер колонки и строки с соответствующим тактом менуэта. «Сочинитель» стал моделью для большого числа руководств и игр, в том числе приписываемых известным композиторам того периода. Кирнбергеру также принадлежит многократно переиздававшийся, в том числе под иными названиями двухтомник «Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert» (Берлин, Кенигсберг, 1771; 1776); другое название труда – «Der Neue Menuetten-, Trio- und Polonesenkompositor»:

²⁴ Отчасти это было связано с тем, что азартные игры в карты и кости были широко распространены в Европе в XVI–XVII веках. В конце XVIII – начале XIX века карточные, в особенности азартные игры стали модными и в России.

«Новый сочинитель менуэта, трио и полонеза», который «посредством одной или двух костей или просто произвольного выбора чисел может конструировать столько вышеупомянутых пьес, сколько пожелает любитель» [368, 34].

К. Ф. Э. Бах в своей «Задумке сделать двойной контрапункт октавы из 6-ти тактов без знаний правил» («Einfall, einen doppelten Contrapunct in der Octave von 6 Tacten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen»), изданной в Берлине в 1757 году, расположил материал так, что его «реальная простота была совершенно скрыта» [305, 145]. «Задумка» содержит 9 взаимозаменяемых вариантов для каждого такта, определяемого по случайному выбору числа от 1 до 9, а не путем бросания костей. Два голоса сочиняемой пьесы выбираются произвольно, то есть каждый такт определяется двумя случайно выбранными числами от 1 до 9. Бах сочинил 9 версий сопранового голоса каждого такта так, что все представляют обратимый контрапункт 9-ти басовых голосов. Наконец, он создал 9 дискантовых и 9 басовых 1-тактовых мелодических фраз для каждого из 6 тактов пьесы. Затем композитор разделил фразы на ячейки по одному звуку каждая и разместил их в таблице так, чтобы составитель построил каждую фразу нота за нотой, двигаясь по таблице согласно не только случайно выбранным числам, но и определенным условиям, и выписывая ноты или паузы из соответствующих ячеек. В результате составитель неизбежно «наберет» все нужные звуки предварительно написанной мелодии, хотя ему будет казаться, что музыка возникает магическим образом. В другой работе К. Ф. Э. Баха – «Опыте правильного способа игры на клавире» (1753–1762) автор «демонстрирует методику обучения технике импровизации. Предложив элементарные басовые мелодии, он дает примеры свободной импровизированной фантазии над заданным басом» [129, 59].

Широко известна практиковавшаяся Й. Гайдном игра – сочинение с помощью подбрасывания костей, при котором принялась цифровая таблица. Издание носило название «Gioco filarmonico» для двух скрипок или флейт и баса (1781) – «Филармоническая забава, или простой способ для сочинения бесконечного числа менуэтов и трио без знания правил контрапункта». Его автором также мог быть аббат Максимилиан Штадлер, опубликовавший аналогичную игру для фортепиано 13-ю годами раньше²⁵. Гайдну приписывались и другие руководства по сочинению, в том числе анонимное венское издание под названием «Neues Musikalisches Würfelspiel, oder, Die Kunst, mit Hilfe zweyer Würfel, Minuette und Trios bis ins Unendliche zu Komponieren». Оно содержит трио, которых не было в «Gioco filarmonico» в издании Naples edition (1790), и их планировка типична для пьес, создаваемых методом подбрасывания костей в целом. Есть таблица чисел и соответствующая музыка, такты которой выбираются согласно выпавшим числам:

| Erster Theil | | | | | | | | | Zweiter Theil | | | | | | | | | |
|--------------|----|----|----|----|----|----|----|----|---------------|----------|----|----|----|----|----|----|----|----|
| | A | B | C | D | E | F | G | H | | A | B | C | D | E | F | G | H | |
| 1 | 72 | 6 | 59 | 25 | 81 | 41 | 89 | 13 | | 1 | 36 | 5 | 46 | 79 | 30 | 95 | 19 | 66 |
| 2 | 56 | 82 | 42 | 74 | 14 | 7 | 26 | 71 | | 2 | 76 | 20 | 64 | 84 | 8 | 35 | 47 | 88 |
| 3 | 75 | 39 | 54 | 1 | 65 | 43 | 15 | 80 | | 3 | 9 | 34 | 93 | 48 | 69 | 58 | 90 | 21 |
| 4 | 40 | 73 | 16 | 68 | 29 | 55 | 2 | 61 | | 4 | 22 | 67 | 49 | 77 | 57 | 87 | 33 | 10 |

²⁵ См. об этом: 424.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|----|----|----|----|----|----|----|----|--|---|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 5 | 83 | 3 | 28 | 53 | 37 | 17 | 44 | 70 | | 5 | 63 | 85 | 32 | 96 | 12 | 23 | 50 | 91 |
| 6 | 18 | 45 | 62 | 38 | 4 | 27 | 52 | 94 | | 6 | 11 | 92 | 24 | 86 | 51 | 60 | 78 | 31 |

Чтобы сочинить трио, нужно бросить кости 16 раз, соответствующих 16-ти тактам. Каждый такт при этом имеет 6 вариантов, выписанных по вертикали (в примере даны три варианта). Выпавшее число определяет, какой из шести альтернативных тактов (первая колонка под «первым theil» таблицы) становится первым (A), затем выясняется, какой из шести тактов становится вторым (B) и т. д. до конца трио. Расположение чисел в таблице выглядит абсолютно случайным и в любой пьесе, сочиняемой посредством игральные кости, «для большей мистификации варианты тактов располагаются в партитуре в случайном и несистематическом порядке» [363, 911]. Однако в данном случае каждая из шести строк-вариантов 8-такта представляет собой логичное музыкальное построение.

Музыкальные руководства по сочинению посредством таблиц и костей не без диспута приписывались и В. Моцарту. Среди них – найденное в его бумагах «Руководство, с помощью которого многие, даже не обладающие знаниями о музыкальной композиции, смогут сочинить контрданс посредством всего лишь двух кубиков» [355] (1793) и «Руководство, с помощью которого многие, даже не обладающие знаниями о музыкальной композиции, смогут сочинить вальс посредством всего лишь двух кубиков» [356] (1796) и другие²⁶. С его именем также связывалась музыкальная игра «Как сочинять вальсы, всего лишь поворачивая тетотум»²⁷ и другие сборники под общими

²⁶ См. об этом: 129; 24; 25; 277; 304; 301; 389.

²⁷ Teetotum (Te-to-tum или T-totum) – вращающийся волчок для игр, чаще азартных, в виде 4-, 6-, 8- или 12-гранника с буквами или числами на разных сторонах. На старинных «вертушках» было четыре буквы: A (от лат. aufer – выбирать), означающей, что игрок выбирает одно из общего, D (от лат. derone – откладывать), когда он должен платить, N (от лат. nihil – ничего) и T (от лат. totum – целое), когда участник может взять всё. На полотне П. Брейгеля «Детские игры» (1560) изображена девочка с одним из таких четырехгранных тетотумом в руке. Другие варианты букв – P, N или D (от лат. dimidium – половина), H, T или другие комбинации букв, например, NG, ZS, TA, TG, NH, ND, SL и M, означающие латинские термины «Zona Salve» – «сохранить всё», «Tibi Adfer» – «взять всё», «Nihil Habeas» – «ничего не осталось», «Solve L» – «сохрани половину» и «Nihil Dabis» – «ничего не происходит». Шестигранные волчки с буквами и числами были известны еще в Китае, Древней Греции и Риме. В азартные игры с тетотумом люди играли и в средние века, бросали волчок и выпавшие буквы указывали участникам либо класть

названиями «Musikalisches Würfelspiel» или «Musik mit Würfeln». Число возможных реализаций этой музыки огромно. Согласно одному источнику, моцартовская «Musikalisches Würfelspiel» имеет 2821109907456 возможных реализаций [450, 121]. Другой автор насчитывает ее возможности до 10000000000000000 вальсов [363, 911]. Одно из современных переизданий моцартовской «Инструкции к сочинению такого количества немецких вальсов или шлейферов, какое пожелаете, без малейших знаний о музыке, по числу, выпавшему в сумме на двух костях» [355] воспроизводит факсимиле, выпущенное Н. Зимроком в Бонне в 1798 году²⁸. Долгое время ее авторство считалось лишь гипотетическим и объяснялось желанием издателя выгодно продать опубликованную работу, приписав ее известному автору. Но «все сомнения в подлинности развеялись, когда в Национальной библиотеке в Париже был случайно найден собственноручно подписанный лист с набросками. [...] Если это не окончательно доказывает, что опубликованное под именем Моцарта действительно принадлежало ему, то по крайней мере свидетельствует о том, что Моцарт сам увлекался алеаторной композицией такого рода» [355, 1]. Из воспоминаний придворного трубача И. А. Шахтнера известна история о том, как маленький Вольфганг, уча концерт по нотам, ставил кляксы на бумагу, прижимал к ней ладонь, смазывал написанное и снова ставил кляксы, а потом его отец воскликнул, насколько точно и гармонично Вольфганг «выразил» то, чего хотел добиться в этом трудном фрагменте сочинения²⁹. Также сложилась легенда, будто юный Моцарт, сочиняя свой первый концерт, проливал на бумагу чернила, так что ноты скорее были похожи на карту Черного моря, чем на музыкальную рукопись³⁰.

«Инструкция» Моцарта состоит из двух цифровых таблиц (Первой и Второй частей) по 88 ячеек каждая и музыкальной таблицы с 176-ю пронумерованными независимыми друг от друга тактами в размере 3/8. С помощью этого набора «сделай сам» можно «составить» тысячи менуэтов. Сочинительская игра достаточно проста и сводится к 8-кратному повторению процедуры, состоящей из подбрасывания двух костей (обозначены буквами от А до Н), суммирования двух выпавших чисел (возможны от 2-х до 12-ти), поиска номера такта в первой, а затем второй таблице в соответствующей клетке (от 1 до 176) и нотной записи полученных результатов.

Первая часть

| | | | | | | | | |
|--|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| | A | B | C | D | E | F | G | H |
|--|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|

деньги в горшок, либо брать из него. В одной из серьезных игр XIX века тетотум использовался, чтобы избежать сравнения с костями для азартных игр. Игрушка упоминается в «Through the Looking-Glass» Л. Кэрролла (1872). Некоторые современные тетотумы имеют 6 или 8 сторон и используются в настольных играх вместо кубика. Четырехсторонний тетотум с буквами иврита «nun», «gimel», «hey» и «shin» (начальные буквы фразы «Nes gadol hayah sham» – «Сюда происходит великое чудо») дети использовали для игр во время Хануки, а фишками служили монетки, орехи, изюм или кусочки шоколада (согласно Талмуду, это чудо возникает тогда, когда the Massabees взяли обратно храм в Иерусалиме в 165 году).

²⁸ Впервые «Инструкция» Моцарта увидела свет благодаря издателю И. Ю. Гуммелю в Берлине и Амстердаме в 1793, два года спустя после смерти композитора. Впоследствии «Инструкция» также печаталась в Германии, Франции, Италии и Англии.

²⁹ См. об этом: 10.

³⁰ Эта и другие едва ли достоверные истории возникли в результате преувеличения людей, общавшихся с музыкальным гением и восхищавшихся им. Впрочем, случай разбрызгивания чернил по нотной бумаге в процессе музыкального сочинения на самом деле не единственен. Подобная практика получит распространение в изобразительном искусстве той же эпохи, где случайные кляксы полностью предопределяли результат творческого процесса, и в отличие от музыки будет известна не в форме анекдота, а как выразительный художественный прием.

| | | | | | | | | |
|-----------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 2 | 96 | 22 | 141 | 41 | 105 | 122 | 11 | 30 |
| 3 | 32 | 6 | 128 | 63 | 146 | 46 | 134 | 81 |
| 4 | 69 | 95 | 158 | 13 | 159 | 55 | 110 | 24 |
| 5 | 40 | 17 | 113 | 85 | 161 | 2 | 159 | 100 |
| 6 | 148 | 74 | 163 | 45 | 80 | 97 | 36 | 107 |
| 7 | 104 | 157 | 27 | 167 | 154 | 68 | 118 | 91 |
| 8 | 152 | 60 | 171 | 53 | 99 | 133 | 21 | 127 |
| 9 | 119 | 84 | 114 | 50 | 140 | 86 | 169 | 94 |
| 10 | 98 | 142 | 42 | 156 | 75 | 129 | 62 | 129 |
| 11 | 3 | 87 | 165 | 61 | 135 | 47 | 147 | 33 |
| 12 | 54 | 130 | 10 | 103 | 28 | 37 | 106 | 5 |

Вторая часть

| | A | B | C | D | E | F | G | H |
|-----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| 2 | 70 | 121 | 26 | 9 | 112 | 49 | 109 | 14 |
| 3 | 117 | 39 | 126 | 56 | 174 | 18 | 116 | 83 |
| 4 | 66 | 139 | 15 | 132 | 73 | 58 | 145 | 79 |
| 5 | 90 | 176 | 7 | 34 | 67 | 160 | 52 | 170 |
| 6 | 25 | 143 | 64 | 125 | 76 | 136 | 1 | 93 |
| 7 | 138 | 71 | 150 | 29 | 101 | 162 | 23 | 151 |
| 8 | 16 | 155 | 57 | 175 | 43 | 168 | 89 | 172 |
| 9 | 120 | 88 | 48 | 166 | 51 | 115 | 72 | 111 |
| 10 | 65 | 77 | 19 | 82 | 137 | 38 | 149 | 8 |
| 11 | 102 | 4 | 41 | 164 | 144 | 59 | 173 | 78 |
| 12 | 35 | 20 | 108 | 92 | 12 | 124 | 44 | 131 |

Из «Инструкции» следует, что:

«1) Буквы от А до Н, находящиеся в верхних 8-ми колонках числовой таблицы, указывают 8 тактов каждой партии вальса, например, А – первый такт, В – второй, С – третий, а числа в колонке под буквами указывают (означают) номер такта в нотах.

2) Числа от 2 до 12 указывают суммарное число, которое может выпасть.

3) Например, для первого такта первой части вальса выпало на двух костях число 6, в колонке А ему соответствует такт с нотами под номером 148. Этот такт выписывается и дает начало вальса. Для второго такта, например, выпало число 9, обращаемся к колонке В и находим цифру 84. Такт под этим номером записываем после первого и продолжаем таким образом, пока на костях не выпадут все 8 тактов и первая часть вальса не будет завершена. Затем ставится знак повторения и начинается вторая часть, и если нужен более продолжительный вальс, снова начинается тот же процесс, который может продолжаться сколько угодно» [355, 1].

Нотный текст «Инструкции» состоит из распространенных в эпоху классицизма гаммообразных, арпеджированных и иных фигур и движений, унисонных повторений и октавных ходов в тональности C-dur, как в первых 32-х тактах:

The musical score consists of four systems, each with eight measures. The first system (measures 1-8) includes a trill in measure 4. The second system (measures 9-16) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third system (measures 17-24) continues the melodic and bass lines. The fourth system (measures 25-32) concludes the fragment with various chordal textures.

В таблице музыки, по сути, повторяются функции из небольшого «набора», характерного для того времени: T, Tr, S, Sp, D, DD. При этом среди 176-ти тактов «самодельного» менуэта есть множество повторяющихся, точнее, нет ни одного неповторяющегося такта (№№ 1, 23 и 89 повторяются лишь дважды). Все такты представляют собой фактурно-ритмическое варьирование T53, D53, D7, DD53 DD7 и их обращений за редким исключением проходящих Tr, S и Sp. В приведенном фрагменте идентичны такты №№ 3, 6, 13, 22 и 32; 5, 24 и 30; 11 и 21; 15, 19 и 31 и многие другие. Буквально повторяются такты №№ 12, 54, 124 и 130; 8, 14, 79, 93, 131, 151, 170 и 172. Незначительно варьируются фактурно-ритмически и комбинаторно (перестановка звуков) такты №№ 5, 24, 30, 33, 81, 91, 94, 100, 107, 123 и 127. Остальные варьируются более заметно, но включают все те же аккорды с их обращениями. Согласно инструкции, вальс, составленный из случайно следовавших друг за другом тактов, имеет форму 2-частной песни, каждая представляет собой 8-тактовый период. Бросив кости первый раз и суммировав выпавшие числа, нужно выяснить номер такта в таблице, находящийся на пересечении колонки A и ряда с суммированным числом, затем выписать в нотах соответствующий фрагмент; второй раз кости выбрасываются для поиска музыки второго такта и т. д.

В этих и иных музыкальных играх и шутках широко применялся принцип пермутаций и комбинаций элементов, лежащий в основе учения Ars combinatoria и заключавшийся в том, что в гайдновских и моцартовских играх «для каждого из восьми тактов исходного построения (это одно из колен танца, сочиняемого посредством “броска

костей”) предусмотрено по 11 вариантов замены, что означает наличие 11 возможных версий восьмитакта» [24, 88]. Причем в полифонических жанрах «возможность перебора вариантов как движущей силы музыкальной формы оказывался подчас на удивление продуктивной», а многие оригинальные конструктивные идеи, например, в ричеркарах Фрескобальди, возникли благодаря *Args combinatorial* [24, 91]. Этот метод давал «возможность выбора в группе взаимозаменяемых объектов», причем «выбор мог быть предоставлен случайному фактору» [24, 91]. Аналогичное происходило и в алеаторных формах XX века, в которых композиторы пошли еще дальше. Однако в классическую эпоху методы случайной комбинации музыкальных фрагментов в целом были исключениями из правил, не более чем «элементами музыкального быта – “безделицами”, созданными серьезными (в том числе и великими) музыкантами для серьезно развлекающейся публики, и интереснейшими феноменами психологии творчества, но в гораздо меньшей степени – явлениями музыкального искусства как такового» [24, 88]. Созданные в процессе игры в кости пьесы рассматривались их создателями, исполнителями или слушателями не как серьезные произведения искусства, а лишь как результат «культурного времяпрепровождения». Используемый материал был более чем заурядным и концептуально и эстетически малопригодным для творчества. «Открытость формы не перешла в музыкальные произведения Гайдна, Моцарта или Кирнбергера. Пьесы в открытой форме не обнаруживаются в музыке классической эпохи» [452, 3]. Игра со случайностью служила своего рода доказательством того, что в процессе создания произведения искусства необходимо соблюдать сложившиеся в теории и практике того времени принципы композиции.

Как показывает история, исключения со временем становятся правилами, ведь многие алеаторные композиции XX столетия представляют собой, по сути, подобные «игры» или «инструкции» к сочинению пьесы по определенным правилам с использованием заданного материала, нередко помещенного в таблицы. К таковым можно отнести пьесы Кейджа, Брауна, Ксенакиса, Кардью и других. Аналогичны моцартовским и авторские комментарии к таким произведениям, создаваемым методом перетасовывания музыкальных фрагментов, эпизодов и целых страниц, начиная с любого фрагмента. В музыке прошлого систематизация звукового материала была неотъемлемой частью композиторской работы и опусы, сочиняемые посредством бросков игральные кости и свободной перестановки тактов, были предназначены лишь для покупателей изданий, большей частью любителей музыки. Они действительно составляли пьесы, собирая отдельные музыкальные фрагменты в единое целое, но это целое изначально принадлежало перу мастера-профессионала, умело создававшего иллюзию самопроизвольного возникновения произведения. В XX веке появлялись пьесы как идентичные вышеописанным, так и не имевшие предварительных стадий сочинения и намеренного расположения материала таким образом, чтобы получились предвиденные результаты. Кроме того, алеаторные композиции авангардного периода, как правило, имели под собой серьезный философско-эстетический фундамент и вовсе не являлись забавной игрой для непрофессиональных сочинителей или исполнителей музыки. Главное отличие алеаторных произведений от их исторических предшественников состоит в том, что если прежде случайность не много или вообще не влияла на стиль создаваемой пьесы, то в современной музыке случайность оказывает значительное воздействие на стиль композиции.

В музыкальную хронику вошла еще одна, пусть и полуанекдотическая история, если не связанная с алеаторным принципом, то наводящая на мысль о превратностях творческих обретений. Дж. Россини признавался, что однажды случайно поставленная им в партитуре клякса «подказала» неожиданную, но эффектную модуляцию в III акте оперы «Моисей в Египте» (1819). Когда он нечаянно капнул пером на лист, подсыхающее пятно приобрело такую форму, что он тут же решил сменить тональность соль минор, в которой звучала скорбная молитва «*Dal tuo stellato soglio*», на соль мажор, неожиданно и торжественно завершающий финал [434, 91]. Публика была поражена таким решением и восторженно приветствовала автора. Об этой кляксе в партитуре Россини вспоминал У. Х. Оден, когда писал о непредсказуемом характере сочинительства и вдохновении, различающем случай и провидение [196, 16]. Впрочем, сочинители музыки посредством разбрызгивания чернил или пятен по нотам становились объектами исключительно сатирического изображения и жесткой критики как рассчитывающие на удачно выпавший жребий, но оставшиеся ни с чем бумагомаратели. Такая участь коснулась не только композитора «средней руки», современника Серова и «кучкистов» А. В. Лазарева (1819–?), но даже А. Н. Скрябина (!), о «Прометее» которого в Петербургской газете 10 марта 1911 году писали: «Музыка Скрябина оставляет такое впечатление, как будто он не писал по нотной системе, а прямо-таки сажал кляксы. И вот оказалось, что пятен вышло больше, чем нотных линеек в партитуре» [18, 67].

Таким образом, алеаторика как принцип композиции не настолько «авангардна», какой ее принято считать. Как и в других областях науки и культуры нечто новое часто оказывается скрытым под маской явлением исторического прошлого, так и алеаторика в музыке развивает идею, возникшую в умах композиторов много веков назад. Еще одним аргументом в пользу «неавангардности» алеаторики служат механизмы, в разное время разработанные с целью сочинения несложных пьес без участия композитора. Так, в Колледже Магдалены в Кембридже сохранилась машина, датированная второй половиной XVII века. В свое время она принадлежала любителю математики и музыки Сэмюэлу Пипсу. Она состоит из множества дощечек и плит, помещенных в деревянную коробку, и произвольно выбирает музыкальные фрагменты для дальнейшей сочинительской работы. В 1821 году немецкий изобретатель и органостроитель Дитрих Николас Винкель создал «Компониум» – инструмент, который должен был почти полностью заменить композитора в его сочинительской работе. Компониум состоял из механизма, комбинирующего музыкальные фрагменты, и оркестриона для автоматического исполнения пьес. 7 тем из разных пьес Мошелеса, Моцарта, Шпора и других авторов были разделены на отдельные такты, прикрепленные к цилиндрам. Специальный механизм нажатием рычага случайно выбирал цилиндры, определяя таким образом порядок следования тактов. Машина могла создать бесконечное число вариантов темы из записанных в ней музыкальных фрагментов. Компониум мог сыграть миллионы вариантов пьесы и если каждый длился бы по 5 минут, потребовалось бы 138 триллионов лет, прежде чем прозвучали все возможные комбинации тактов. Приблизительно в то же время Ханс Георг Нагели из Цюриха представил сочинительскую игру под названием «Партия квартета контрапунктиста» («*The Contrapuntist's Quartet Party*»). В русскоязычной письменности конца XVIII века также упоминался музыкальный автомат:

«Между множеством хитро в действие приведенных сих штук, есть автоматы, играющие на флей-траверсах» [35, 56].

В XX столетии сочиняющим музыку механизмом стал компьютер. В основу цифрового моделирования композиций, которое упрощает сочинительский процесс и открывает новые возможности перед молодым поколением музыкантов, лежит все тот же принцип произвольного выбора готовых элементов, характерный для *Ars combinatoria* и игр по сочинению пьес прошлого. В 1970–1980-х годах в Центре исследований математики и автоматизации в музыке Я. Ксенакис разработал полиагогическую вычислительную систему (UPIC), представляющую собой «самую сложную компьютерную систему со своей периферией, созданную для интерактивной композиции музыкальных партитур, способную переводить графическую нотацию в звуковые волны» [157, 527]. На панели инструмента «при помощи ручки с электромагнитным шариком чертят фигуры, которые компьютер связывает с таблицей, где эти кривые нотируются в соответствии с параметрами высоты, времени и т. д. Компьютер просчитывает графические данные, и после прохождения цифрового/аналогового преобразования результат немедленно передается динамиком и записывается на пленку. При помощи системы можно создавать волновые формы, кривые, графические партитуры, можно смешивать, стирать и производить большинство сложных операций всего лишь вождением чувствительной к любым движениям электромагнитной ручки в различных частях таблицы» [157, 527–528]. Кроме того, Ксенакис и многие другие композиторы XX столетия широко применяли электронную технику и компьютер в сочинении музыки. Такой способ создания позволяет быстро произвести необходимые вычисления, исследовать свойства звукового материала в гораздо больших масштабах, чем это может осуществить сам композитор. Ксенакис, например, считал, что компьютер активизирует творческую энергию автора: «Композитор, освобожденный от скучных расчетов, может больше посвятить себя общим проблемам, поставленным новой музыкальной формой, и исследовать изгибы и закоулки этой сферы...» [157, 526]. Все эти механизмы допускают случайность в процесс композиции лишь в определенных рамках и обязательно включают промежуточные этапы перед произвольным упорядочиванием музыкальных элементов «соучастником» творческого акта.

Если до середины XIX века сольная импровизация еще «продолжала оставаться одной из высоко ценимых профессиональных заслуг», хотя и «требовавших следования школе, правилам» [129, 59], то к началу XX века она уже не играла столь заметной роли в профессиональном исполнительском искусстве. Нотная запись музыкальных произведений становилась все более точной и строгой в отношении всех параметров композиции. Одним из толчков к возрождению импровизационных форм искусства и – позднее – формированию алеаторики стало развитие джаза, обозначившего важнейший поворот в музыкальном мышлении XX века. Джаз «заставил европейцев вновь обратить внимание на феномен профессионального импровизационного музицирования» [129, 5]. Импровизация здесь подразумевает не только «декорирование» и варьирование мелодии (вплоть до варианта, когда оригинальная тема не узнаваема), но и собственно сочинение ее по определенной гармонической и ритмической формуле. В некоторых стилях и видах джаза исполнители музицируют, используя заранее подготовленные мелодии, фигурации, ритмические и гармонические фигуры, по-своему выстраивая всю

форму композиции. Возможно, благодаря джазу наиболее широко фактор случайности в музыке применяли именно свободолобивые американцы: они были впереди «во всем “алеаторном процессе”» [75, 419].

Чарлз Айвз и Генри Кауэлл до европейцев приблизились к алеаторике и связанной с нею вариабельной формой. В Первой (1910) и Второй (1915) фортепианных сонатах Айвза музыкант вправе выбрать исполняемые фрагменты. А его же Фортепианный квинтет «Хэллоуин (из «Трех сцен на открытом воздухе»)» (1911) может исполняться несколько раз подряд по-разному, возвращаясь к началу от ремарки *Da Capo* и завершая все сочинение кодой. При 4-кратном исполнении сначала вторая скрипка и виолончель играют *allegretto* и *pp*, лишь в последних двух тактах подключаются первая скрипка и альт; затем первая скрипка и альт играют *allegro moderato* и *mp*; в третий раз участвуют все инструменты, но струнные звучат на *f*, а фортепиано на *p*; в заключение квинтет исполняется в темпе *presto* (или как можно быстрее) и *ff*, завершаясь кодой. При 3-кратном исполнении первый и последний исполнения аналогичны вышеописанным, во второй же раз все струнные играют *allegro* и *mf*, а фортепиано может молчать или звучать на *pp*, исполняя лишь самые верхние и самые нижние звуки в каждой руке. Кроме того, к последнему повторению сочинения может подключиться большой или малый барабан, заполняющий все паузы в тактах 3, 4, 5 и 8, а также экспромтом сыграть свою собственную партию, завершив опус вместе с остальными инструментами. От раза к разу звучание должно становиться все более быстрым (от *Allegretto* до *Presto*) и громким (от *pp* до *ff*), по словам автора, «поддерживая костер». При этом композитор замечает, что «по наблюдению друзей 3-разового исполнения было вполне достаточно, хотя другие настаивали на четырех, но эта пьеса была написана для празднования Хэллоуина, а не для приятного концерта, поэтому исполнители должны сами принять решение, независимо от желаний публики» [317, 3].

В многократном неповторяющемся исполнении произведения есть определенный смысл. Во-первых, музыкальный текст квинтета достаточно прост: в партиях струнных, хотя и написанных в разных тональностях (C-H-Des-D), преобладают поступенные движения и равномерный ритм, при этом не совпадают ни акценты, ни границы мелодических фраз, что вносит разнообразие в однотипную имитационную фактуру. Во-вторых, развитие пьесы четко направлено к кульминационному проведению материала, которым и становится 3-е или 4-е исполнение, при этом первоначальный вариант является своего рода «темой», а разные ее версии – «вариациями». В-третьих, партия фортепиано имеет определенный вектор движения и, начинаясь от звука *c*, следует по полутонам и квинтам вверх – *c-cis-gis-d-a-dis-e-h-f-fis-cis-g-gis-dis-a-d* и т. д. При этом инструмент участвует не каждый раз и контрастирует своими «колокольными» аккордами диатоническим гаммо- и волнообразным ходам струнных. В-четвертых, благодаря политональности при участии разных инструментов пьеса получает новую тембровую и гармоническую окраску, и «мерцание» колорита является одной из главных целей повторения сочинения (игра цвета не прекращается и в коде, которая при главенстве C-dur завершается последовательностью мажорных трезвучий C-Cis-D-Es в партии фортепиано). Так, при четырехкратном исполнении все краски политональной гармонии квинтета будут проявляться постепенно и становиться все ярче и ярче: сначала «Хэллоуин» прозвучит в H-D-dur, затем в C-Des-dur, последние два раза будут задействованы

все близлежащие мажорные тональности C-H-Des-D, включая радужный C-dur партии фортепиано:

Allegretto to Presto

The image displays a musical score for a piece titled "Allegretto to Presto". The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Piano. The second system continues the Violin I, Violin II, Cello, and Piano parts. The music is written in 4/4 time and features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs and accents. The key signature changes from C major to D major and then to D minor, as indicated by the sharps and naturals in the piano part. The overall texture is dense and rhythmic.

В результате сочинение строится по принципу постепенного соединения мозаичной картины, образы которой становятся все более четкими и прорисованными, или показа захватывающего сюжета, когда начинают разворачиваться все более интересные и неожиданные события, или смены ландшафта во время путешествия, поначалу унылого, а затем все более красивого и разнообразного... Поскольку «искусство было для Айвза становящейся реальностью» и «свои произведения он не рассматривал как нечто раз и навсегда завершенное» [51, 13], тем самым, он демонстрировал новое ощущение формы – подвижной и меняющейся. С другой стороны, решение композитора испол-

нить одно и то же сочинение несколько раз подряд, варьируя характер звучания, могло быть «отголоском» педагогической методы его отца, дававшего своему сыну задания петь мелодию в одной тональности, а аккомпанировать себе в другой для развития слуха, или воспоминанием самого яркого детского впечатления от игры городского оркестра, разделенного на несколько групп, находящихся в разных точках площади, на крышах зданий и верандах и исполняющих разные марши поочередно или одновременно, проходя по площади и сменяя друг друга. Также примечательно, что двумя характерными чертами стиля Айвза была би- и политональность и прием коллажного соединения разных музыкальных тем, что, собственно, отражено и в данной пьесе.

Последовательность пяти частей в «Мозаичном» Струнном квартете № 3 (1935) Кауэлла может быть произвольной. Исходный вариант отражает распространенный в классических сонатных циклах порядок: медленное вступление (Largo, $\frac{5}{4}$); быстрая I часть (Allegro, $\frac{5}{2}$); медленная II часть (Andante, $\frac{4}{4}$); танцевальная III часть (Allegretto, $\frac{5}{8}$); наконец, оживленный финал (Allegro non troppo, $\frac{4}{4}$). Независимость частей квартета подчеркивается их неповторимыми фактурой, артикуляцией, гармонией, ритмомелодическими фигурами, соотношением партий квартета и композицией. Например, контрапунктическую ткань I части (E-dur) со структурой 3-3-3-3-3-3-3-3, в которой преобладает legato:

Largo

сменяет полупрозрачная звуковая материя II части, сотканная из 4-х тончайших нитей (sul ponticello, pizzicato), построенной из шести 2-тактовых групп:

Allegro
8^{va}

затем следуют III часть с ее подвижным за счет glissando кластером *fis-g-gis*, служащим фоном для басовой мелодической линии виолончели с небольшим вступлением и тремя 13-тактовыми секциями (7+13+13+13):

Andante

pp con sord.

pp con sord.

pp con sord.

impetuso, rubato e legato

mf

* Slow glissando throughout

и IV часть, где изящный танцевальный дуэт срединных голосов, играющих *staccato*, поддерживается *quasi*-остинатным басом, четырехкратно проводящим неизменную 6-тактовую секцию, и украшается солирующими фразами скрипки:

con sord.

pp

венчает же цикл финал в A-dur, представляющий 5 вариаций имитационной темы, претерпевающей интонационные, динамические и артикуляционные изменения:

Allegro non troppo

f

f

f

f

Всему квартету и каждой части в отдельности присуща мозаичность построения, при этом объединяет цикл принцип группировки тактов в секции и единство фактуры, гармонии, ритмического рисунка и артикуляции в каждой пьесе. У Кауэлла чередуются типы фактуры, артикуляция и ритмические фигуры и главной композиционной идеей сочинения становится игра фактур, ритмов, штрихов. Обобщенные «модели» классико-романтической музыки композитор предлагает упорядочить по-новому. Поскольку музыкальный материал сочинения стабилен и индивидуален, сочинение обладает неповторимым и неизменным звуковым обликом, а его форма существует в нескольких разных вариантах следования одних и тех же пяти частей. Слушатель найдет повторяющиеся и узнаваемые на слух элементы в каждом исполнении, даже если порядок и стиль исполнения частей будут разными. В других своих сочинениях Кауэлл создавал «эластичные» формы за счет неточной и неполной нотной фиксации, введения эпизодов *ad libitum* и исполнительской импровизации нескольких тактов.

Вслед за американскими экспериментаторами первой половины XX века к подвижным формам обратились композиторы второй половины столетия. Однако и европейцы проявили интерес к мобильным формам. Так, в 1929 году П. Хиндемит и Б. Брехт создают «Поучительную пьесу» для оркестра любого состава, в 1930-м у Хиндемита появляется игра для детей «Мы строим город», где «мобилен не только тембр, но и форма, которая, согласно авторскому указанию, может свободно изменяться: можно изъять какие-либо фрагменты и даже вставить другие» [129, 60–61]. В эти же десятилетия под воздействием подвижных скульптур Александра Колдера в разных странах мира по обе стороны океана начали появляться *музыкальные мобили* – инструментальные, вокально-инструментальные или оркестровые пьесы с меняющейся своей очертания формой. Слово «мобиль» вошло в авторские названия и подзаголовки музыкальных произведений, став своего рода жанровым определением³¹, и для музыкантов означало в первую очередь подвижность ткани и/или формы, которая продиктована не только идеей игры, но художественно-эстетической концепцией.

Музыкальный мобиль

Возникновение «звуковых мобилей» было обусловлено также новациями в области музыкальной композиции в целом, в результате которых стало допустимо рождение художественной концепции, драматургии и формы произведения непосредственно в процессе его исполнения, а разные исполнительские версии – рассматриваться как равноправные по отношению к авторскому замыслу, изначально подразумевающему многозначность, полисемантику и множественность конструктивных решений композиции. Множество музыкальных мобилей под разными наименованиями и в разных техниках письма (от тональной до алеаторной) создали Д. Фостер, Г. Брант, Э. Браун, А. Пуссёр, Р. Хаубеншток-Рамати, Б. Черни, С. Экхардт-Грамаде, Ж. Трамбле, К. Кардью, Э. Видмер, У. Карлинс, Ф. Мирольо. В их творчестве музыкальный мобиль, изначально связанный с визуальным видом искусства, стал не просто звуковым аналогом подвижных скульптур, а новым самостоятельным «жанровым генотипом» [34, 11] импровизируемой пьесы с незакрепленной последовательностью элементов музыкальной ткани, а потому подвижной структурой, допускающей варьирование порядка изложения мысли,

³¹ См. таблицу мобилей в Приложении 1.

метаморфозу формы и даже изменение эмоционально-образного содержания опуса. Мобиль как жанровый генотип коррелируется с конкретным структурно-композиционным типом, а именно – меняющейся формой, служащей «определенным доминирующим критерием или центральным элементом жанра-системы» [34, 8]. Основным признаком музыкального мобиля является именно обретение неповторимой формы в каждом исполнении, однако несмотря на принципиальный плюрализм вариантов формы (порой, безграничный), каждый мобиль основывается на определенной конструктивной идее, принципе упорядочения частей, правиле следования музыкальных элементов.

Австрийский композитор Роман Хаубеншток-Рамати (1919–1994), тяготевший к сонорной, алеаторной, конкретной и графической музыке, особое внимание уделял взаимодействию музыки и живописи, проблемам нотации и формообразования. В 1959 году в Донауэшингене он организовал выставку графических партитур, а позднее создал ряд подобных опусов. В статье «Нотация – материал и форма» Хаубеншток-Рамати отмечал, что *«форма может быть только изобретена; материал может быть только найден»* [299, 41] и в своем творчестве ярко воплотил эту идею³². Под музыкальным развитием он понимал прежде всего модификацию и изменение, которые в свою очередь обусловлены обнаружением материала и изобретением формы. «Трансформация материала в форму, начиная с наименьшей микроструктуры и заканчивая последней фазой макроструктуры, это непрерывный процесс трансформации *обнаруженного в изобретенное*» [299, 41]. Изобретение музыкальной формы Хаубеншток-Рамати уподоблял тасованию игральных карт как способу материализации формы. В этом и заключается процесс композиции: то, что было найдено, должно быть трансформировано.

Композитор называл свои мобили «динамическими закрытыми формами»: «закрытыми» поэтому, что после завершения одной фазы ее элементы будут снова использованы в процессе создания новой фазы; «динамическими» же формы делает подвижный текст и структура. Отсюда – трактовка музыкальной формы как непрерывно меняющейся, подвижной и динамичной системы, «ускорение» которой придает многозначная графическая запись. Исследователи проводят параллель между концепциями формообразования у Хаубенштока-Рамати и подвижными скульптурами А. Колдера, отмечая, что его музыкальные партитуры «очень близки по духу *искусству мобиля* и часто записаны полуграфически, так что исполнители следуют определенным путям наугад» [212, 75]. Однако принцип изобретения концепций формы в не меньшей степени характерен и для живописи действия абстрактных экспрессионистов.

Среди музыкальных мобилей Хаубенштока-Рамати – «Интерполяция» для 1–3 флейт (1957), «Маленькая ночная музыка» для камерного оркестра (1958), «Мобиль для Шекспира. Сонеты №№ 53 и 54» для голоса и шести исполнителей (1958), «Связи» для ударных и магнитофонной ленты (1958), Первый (1973) и Второй (1977) струнные квартеты и другие. Таинственные формы-лабиринты имеют опусы графической музыки, например, Дуэт для гитары и ударного инструмента (1972) и другие. Принцип комбинации мобильных и стабильных разделов и графическая нотная запись применяются

³² Переворд статьи Р. Хаубенштока-Рамати «Нотация – материал и форма» см. в Приложении 3.

даже в масштабных произведениях автора, таких как «Картина I» (1967), «Картина II» (1970), «Картина III» (1971), триада «Ноктюрнов» (1981–1985) и особенно опера на текст Ф. Кафки «Америка» (1964, ред. 1992), главная идея которой – смысловая и образная многозначность отразилась на варьировании музыкальной формы и звукового облика сочинения.

Первый струнный квартет Хаубенштока-Рамати состоит из 4-х секций (A, B, C и D), расположенных таким образом, что образуется четкая концентрическая форма $A \leftarrow B \leftarrow C \leftarrow D \rightarrow C \rightarrow B \rightarrow A$ с неподвижной осью симметрии. При этом три из четырех разделов подразумевают несколько описанных и графически изображенных композитором версий формы. Например, первая и соответственно последняя часть (A) допускает лишь 12 возможных комбинаций 9-ти звуковых систем (a, b, c, d, e, f, g, h, i), причем система «e» должна прозвучать дважды, а та, что будет исполнена первой, – повториться в конце эпизода. Система «e» попадает в точки пересечения, неизбежного при переходе от одной группы к другой, чем и обусловлено ограничение числа комбинаций:

The image displays a musical score for a string quartet, divided into four sections: A, B, C, and D. At the top, there are 12 numbered diagrams (1-12) showing combinations of 9 sound systems (a-i) represented by arrows pointing towards or away from a central point. Below these are four musical sections labeled A, B, C, and D. Section A is marked 'mobile A' and includes dynamics like *ff*, *pp*, *mf*, and *ppp*. Section B is marked with *f*. Section C is marked with *ppp*. Section D is marked with *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Вторая и шестая части (B) имеют 4 полностью детерминированные модификации. Третья и пятая же части (C) также обходятся 12-ю «фигурами», складывающимися в процессе перемещения 11-ти звуковых систем, и две из них – «a» и «e» вновь проводятся дважды. Таким образом, концентрическая форма квартета варьируется из-за того,

что местоположение структурных единиц закреплено, но сами единицы внутренне нестабильны, вследствие чего звуковой облик сочинения меняется от исполнения к исполнению. Например, четвертая часть (D) состоит из 36 систем, разделенных в свою очередь на 4 партии (A, B, C, D) по 12 систем каждая; музыканты делят между собой партии, но могут играть их как в прямом (1–12), так и в обратном порядке (12–1):

Музыкальный мобиль Хаубенштока-Рамати имеет признаки полижанра – «полигенезисной структуры взаимодействующих жанров» [34, 13], в данном случае – квартета и сюиты.

Допуская множественность и непредсказуемость комбинаций материала мобилей, автор при этом полностью контролировал форму в целом и направлял драматургический процесс. Он включался в игру сам и включал в нее исполнителей. Так, в «Мобиле для Шекспира. Сонеты №№ 53 и 54» для голоса и шести исполнителей четко очерчены границы макроформы: здесь два шекспировских сонета разделяет краткая интерлюдия и предваряют инструментальные секции определенной продолжительности, хотя исполнители при этом могут начать с любого фрагмента партитуры и перейти к любому другому, играя в самостоятельно выбранном темпе. Драматургическое развитие пьесы состоит из пяти этапов: инструментальная прелюдия, вокально-инструментальный сонет № 53, инструментальная интерлюдия, вокально-инструментальный сонет № 54 и инструментальная постлюдия.

Партитура мобиля разделена на три поля: внешнее содержит 12 музыкальных секций для сопрано или меццо-сопрано и ударника 3 (античные тарелочки, кастаньеты, мараки); срединное включает 10 секций для фортепиано и челесты; внутреннее состоит из 6 секций для ударников 1 (4 вуд-блока, 2 бонго, 2 темпль-блока, 4 том-тома) и 2

(медные тарелки, средняя и большая тарелки, там-там), а также вибратона или маримбафона. Каждый исполнитель может начать с любой секции своего поля, а затем читать партитуру по или против часовой стрелки. Нотная запись секций определена в разной степени: например, партия сопрано выглядит эскизно и представляет лишь одну из композиторских версий, предложенных для исполнения произведения. В ней точно лишь то, что каждой секции соответствует одна строка сонета из 10-ти слогов. Темп и динамику звучания задает дирижер. Темп варьируется от быстрого до медленного, поэтому движение может быть как весьма энергичным, так и очень спокойным. При каждом повторении секции музыкантам следует по-иному интерпретировать звуковой материал.

Структура произведения, состоящего из пяти секций, очертаниями близка старинному рондо: 1 – инструментальная прелюдия, 2 – вокально-инструментальный сонет № 53, 3 – инструментальная интерлюдия, 4 – вокально-инструментальный сонет № 54, 5 – инструментальная постлюдия. Драматургическое развитие характеризуется такой особенностью, как разнообразная комбинация инструментов ансамбля. Так, в прелюдии в игру постепенно включаются вибратон, ударный 2, фортепиано, ударный 1, челеста и ударный 3, в сонете № 53 участвуют все музыканты, в интерлюдии постепенно отключаются ударный 3, вибратон, ударный 2, челеста, ударный 1, фортепиано и при этом подключаются ударный 2, вибратон, челеста, фортепиано, ударный 2, вибратон, ударный 1, сопрано, челеста и ударный 3, в сонете № 54 вместе с сопрано звучат все инструменты, наконец, в постлюдии постепенно замолкают ударный 1, ударный 3, вибратон, фортепиано, челеста, но возвращается ударный 1 и ударный 2.

Подвижность музыкальной формы Хаубенштока-Рамати во многом была обусловлена неопределенностью звуковой ткани сочинений, которая действительно долж-

на быть «найдена» самими музыкантами. В мобилях Хаубенштока-Рамати важную роль играли изысканные звучания и выразительные тембро-красочные эффекты, что привело к развитию в его творчестве графической нотации, использованной в последующих сочинениях, посредством которой автор стремился наиболее адекватно выразить необходимый характер звучания музыки. Так, «Маленькая ночная музыка» Рамати для оркестра «была задумана как мобиль, поэтому было необходимо изобрести нотацию, сделавшую эту мобильность возможной и органически подходящую ей. Кроме того, посредством этой нотации была сделана попытка воплотить идею “темброкрасочной композиции” [“Klangfarben-Komposition”] в визуальном аспекте партитуры» [300, Л]. В нотации графически представлены «пропорциональные метры», определяемые в сравнении друг с другом. Рамати это было необходимо для преодоления регулярного, моторного, постоянного и одномерного движения инструментов, возникающего при наличии общей метроритмической единицы. В условиях нотации «пропорциональных метров» отсутствие общей метроритмической единицы дает возможность одновременной артикуляции разных длительностей, деления времени на несколько параллельных, дифференцированных по темпу уровней и свободной расстановки акцентов. В результате возникает эффект меняющегося, пульсирующего, колеблющегося, спонтанного, свободного и многомерного движения.

Этому также способствует разность моментов вступления партий. Для достижения несинхронности взятий звука композитор предлагает музыкантам два варианта действия: 1) чтобы дирижер подавал знаки вступлений или 2) чтобы какой-либо особый эпизод в одной из партий служил подсказкой для других партий. Зафиксированная последовательность нот в «Конstellляциях» 1 и 2 показывает лишь один из множества вариантов вертикального соотношения и горизонтального движения голосов. В целом в «Ночной музыке» чередуются разделы взволнованного и спокойного характера, что символизирует равновесие стабильных и мобильных разделов формы. Причем в данном произведении идея мобили воплощается не столько на уровне формы в ее последовательном изложении, сколько на уровне соотношения партий по горизонтали – подвижного, изменчивого, живого. Так, в первой «Конstellляции» 13 разделов от А до М, состоящих из разных фактурных форм сонорики. Эти пятна, линии и полосы неодинаковы по продолжительности, поэтому все 13 эпизодов характеризуются несинхронными вступлениями голосов и сдвигами материала по времени. В «Коллаже» и «Серенаде» есть россыпи из очень быстро исполняемых нот, передаваемых от инструмента к инструменту с горизонтальными смещениями.

Музыкальные мобили отличаются по количеству, степени подвижности частей, а следовательно и стабильности структуры: одни подразумевают изменимость лишь некоторых элементов, другие располагают несколькими, оговоренными автором вариантами формы, указанными в партитуре и обусловленными определенной логикой развития музыкальной мысли, третьи же не имеют конкретной исходной зафиксированной в нотах структуры и допускают бесконечное число комбинаций разделов. Разные по степени подвижности музыкальные мобили можно представить в виде трех конструкций: в первой из них подвижны лишь отдельные элементы, так что ее очертания остаются неизменными; во второй могут меняться все составляющие, а значит сама фигура, но фиксировано местоположение некоторых частей, что обуславливает четкость художе-

ственной концепции; наконец, третья конструкция предстает в разобранном виде – все компоненты есть, но они не соединены между собой. В отличие от первых двух типов, композиция третьего типа пребывает в процессе, а не предстает в виде сформированного кристалла, существует как потенциальный принцип, но не результат, предеформленный, предзаданный и запечатленный в нотах в виде неизменного письменного текста.

Например, «Мобиль» и «Оживленные мобили» для флейты соло Бранта представляют собой инструментальные прелюдии с кульминациями в виде виртуозных каденций; мобили Лаэра, Келемена, Мюллера, Ридила, Руефф, Эрдмана и других – разнохарактерные импровизационные пьесы в свободном темпе с прихотливым метроритмическим рисунком. В мобилях такого рода идея изменчивости формы как сущностного признака жанра сказывается лишь на метроритмической и темповой свободе. Концертный дуэт для виолончели и фортепиано (1959) канадского композитора С. Экхардта-Грама в целом характеризуется импровизационностью исполнения, а его вторая часть была вдохновлена мобилями Колдера: фигурационные блуждания фортепиано, меняющая свои очертания подвижная пуантилистическая фактура, отсутствие тактовых черт и непрерывное развитие в обеих партиях создают то ощущение легкости, невесомости, свободы и движения, которое вызывали мобили. Но такие пьесы соотносятся с собственно мобилями так же, как, скажем, старосонатная форма с классической сонатной: в них заложен, но не ярко выражен основной принцип формы. Так, весь текст «Мобилей» для флейты Кэрин Блок, включая тонкие сонорные эффекты, детально выписан, отмечены четкие границы четырех разделов (*Espressivo*, *Allegro marcato*, *Meno mosso*) и указаны точные темпы, динамика и ритм. Единственный неопределенный параметр – метр, и отсутствие метрической периодичности обуславливает мобильность формы:

The image shows a musical score for flute, consisting of three staves. The first staff begins with the tempo marking 'Espressivo' and a tempo of 'ca 96'. It features a dynamic of 'mp (in distance)' and includes a triplet of eighth notes. The second staff starts with 'sub f' and 'mp', and includes the instruction 'pesante'. The third staff begins with 'ff' and 'p', and includes the instruction 'gliss.'. The score is marked with various dynamics such as 'mf', 'p', and 'pp', and includes performance instructions like '(finger low D and trill D thumb key)' and '(flutter into flute)'. There are also numerical markings like '9:4' and '3' indicating specific rhythmic or structural elements.

«Мобили I, II и III для двух флейт и фортепиано» Вайта Эрдмана (р. 1944) представляют собой разнохарактерную 3-частную пьесу со стабильным материалом, но произвольным соотношением партий в заключительной, III части. В первом мобиле (*Moderato – Allegro – Moderato*) на фоне отдельных аккордов фортепиано разворачивается полиритмический дуэт флейт; в середине партия фортепиано становится ритмически активной и импульсивной, а фразы духовых – распевными; в репризе малого рондо фортепиано обменивается репликами с флейтами. Во втором мобиле (*Allegro moderato*) инструменты исполняют ритмически подвижную фигурационную тему с постепенным замедлением темпа к концу части, укрупнением длительностей нот, сокращением

флейтовых фраз вплоть до отдельных тонов, образующих пуантилистические созвучия. Это необходимо для эффектного появления третьего мобиля, в котором все три партии развиваются независимо друг от друга, как бы пребывая в трех пространственно-временных измерениях со своей скоростью движения.

Последний из трех «Мобилей» Вайта Эрдмана подвижен за счет произвольной координации партий. Флейтисты начинают играть не одновременно и независимо друг от друга; темп, динамика и сила звука свободно выбираются музыкантами. Пианист может выбрать любой из 1–3 тактов, затем 4–6 тактов и 7–8 тактов; последние два – 9 и 10 звучат обязательно. Пианист при этом может выбрать очередность секций внутри указанных групп и делать между ними паузы любой длины. Последовательность аккордов в партии фортепиано неизменна, но каждый новый такт может начаться в любой момент развития мелодических линий флейт. Сокращение тактов в партии фортепиано обуславливает сокращение мелодических фраз флейт. Флейтисты играют свои мелодические пассажи до тех пор, пока не прозвучит россыпь аккордов последней, завершающей цикл 10-й секции фортепиано и при необходимости повторяют партию. Пьеса завершается после того, как прозвучит аккордовая последовательность 10 в партии фортепиано, и флейтисты должны завершить игру в этот момент, возможно, не доведя до конца свои мелодические партии. В каждом выступлении трио созвучия клавишного инструмента будут появляться в разные моменты развития флейтовых пассажей. Как бы то ни было, по сути это традиционная 3-частная ансамблевая пьеса с выразительной, выполняющей кульминационную функцию, заключительной частью:

The image displays a musical score for two flutes, Flute I and Flute II, in a 3/4 time signature. The score is written on four staves. Flute I (ad libitum) is on the first two staves, and Flute II (ad libitum) is on the last two staves. The music features complex melodic lines with numerous triplets, slurs, and dynamic markings. The final section of the score is marked 'Flutterzunge' (flutter-tonguing), indicating a specific performance technique. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Алеаторный эпизод выполняет завершающе-кодую функцию в «Мобиле» для одного ударника (1987) М. Келемена. Пьеса включает большое число ударных инструментов. В конце непрерывно развивающейся формы помещен кодовый раздел, в котором музыкант должен свободно импровизировать, играя на всех инструментах на *ff* так быстро, как только возможно, а затем постепенно снижая динамический уровень на *diminuendo* вплоть до *pp* 2 последние минуты.

Импровизационная пьеса Антуана Тисне «Посвящение Колдеру» для клавесина соло (1970) имеет алеаторный текст и форму с несколькими подвижными эпизодами. Вместо точных высот и длительностей геометрическими знаками указаны разного рода кластеры и графически изображены направления движения звуков. Последовательность же разделов А-В-С-D-E, рассредоточенных внутри пьесы, может быть определена исполнителем, причем он волен выбрать как порядок, так и количество разделов. Эти разделы по материалу контрастируют с предыдущим и последующим эпизодами, но в целом представляют те же кластеры, россыпи и пятна тембровых красок клавесина. Примечательно ее виртуозное завершение – нарастающее движение в быстром темпе, направленное к кульминационной точке композиции. Начало, середина и окончание композиции имеют весьма определенный и характерный материал, местоположение этих сравнительно стабильных (по крайней мере, в отношении последовательности изложения мысли) разделов неизменно, а варьируемые секции меняются местами лишь внутри пьесы, поэтому мобиль подвижен лишь отчасти.

На уровне всей структуры, а не только одного раздела подвижен «Мобиль 1» для альта и фортепиано ор. 85 (1973–1975) Эрнста Видмера. Он включает 4 секции (А, В, С и D), символизирующие «Воду», «Огонь», «Землю» и «Воздух». Композитор выписывает 24 возможные их комбинации; все они должны прозвучать единожды и венчаться неизменной по местоположению кодой.

ABCD ABDC ACBD ACDB ADCB ADBC
 BCDA BCAD BDCA BDAC BADC BACD
 CABD CADB CBAD CBDA CDAB CDBA
 DACB DABC DBCA DBAC DCAB DCBA

При каждом новом исполнении музыканту следует выбрать другой порядок из указанных. Однако в любой комбинации «стихий» мы услышим, по сути, все те же незначительно меняющиеся по музыкальному материалу секции, обладающие характер-

ными свойствами: волнообразные и покачивающиеся движения рисуют игру воды (А), сухое pizzicato и динамически нарастающие фигуры имитируют треск и горение огня (В), энергичные движения и glissandi альтя словно «ползут» по земле (С), а тихая мелодия одиноко парит и растворяется в воздухе (D). В коде же в партии альтя звучат энергичные фразы «земли», поддерживаемые весомыми аккордами фортепиано.

A
água / Wasser

Ernst Widmer
op. 85

Канадец Брайан Черни обычно ограничивал количество версий формы своих мобилей. Восемь разных вариантов комбинаций частей допустимо в «Семи миниатюрах в форме мобиля» для скрипки соло (1978). Исполнитель может выбрать любой порядок из предложенных:

| | | | | | | |
|-----|----|-----|----|-----|----|-----|
| I | II | III | IV | V | VI | VII |
| III | II | I | IV | V | VI | VII |
| I | II | III | IV | VII | VI | V |
| III | II | I | IV | VII | VI | V |
| V | VI | VII | IV | I | II | III |
| V | VI | VII | IV | III | II | I |
| VII | VI | V | IV | I | II | III |
| VII | VI | V | IV | III | II | I |

В данном мобиле неизменным остается положение IV миниатюры, открывают же цикл либо I, либо III, а завершают V или VII. Драматургическое значение этих групп очевидно: IV пьеса, выполняющая функцию лирико-философского центра цикла, наиболее стабильна по материалу и развернута в сравнении с остальными, изобилует долго тянущимися созвучиями и паузами, отделяющими музыкальные фразы, сдержанна по характеру и звучит на низком динамическом уровне; крайние же «тройки» разнообразны в отношении мелодики, ритмики и гармонии, импровизационны по типу раз-

вита, контрастны в эмоционально-образном плане, насыщены яркими тембровыми красками и играют роль скорее разработочных частей формы:

IV ♩ = 60

ppp mp mp p pp mf pp mp

PIANO

PIANO PIANO

♩ = 80

♩ = 200

♩ = 100

mf f pp mp p

Внутри «троек» в свою очередь есть также разделы с неизменным местоположением: это II и VI миниатюры, которые в окружении мобильных частей создают ощущение устойчивости, поскольку в композиционном плане более стройны – открываются и завершаются ритмически-равно повторяющимися на одной высоте звуками:

VI ♩ = 60

f mf ppp mf ppp mp p ppp mp ppp

arco sul pont arco pizz arco b sul tasto arco sul pont sul tasto arco sul pont sul tasto

ca. 12"

ca. 20"

ca. 8"

ca. 13"

ca. 1'30"

FAST, FURIOUS

R. H.

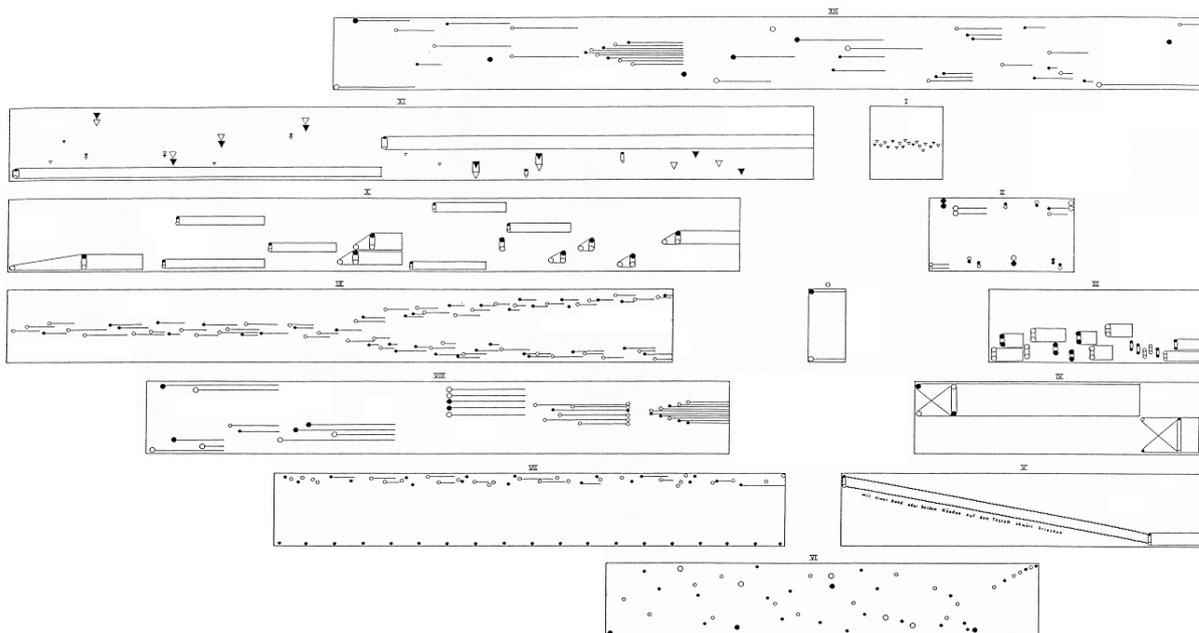
L. H., sul A, D

mp al niente

Совершенно иного рода мобили третьей группы. В этом отношении примечательно сочинение «Круглые сутки: 12 мобилей для фортепиано соло» Абе. Пьеса написана в честь первого дня рождения сына композитора, отсюда и 12 мобилей, символизирующие 12 месяцев жизни ребенка и 12 часов непрерывной заботы о нем. Части, каждая на отдельной странице, нотированы как традиционным способом, так и графически. В их названиях отражены характер звучания, тип фактуры, метод письма: «Дебюсси», «Аккорды», «Фон», «Спуск», «Заполнение пауз», «Конstellляция», «Горизонт I», «Лист», «Горизонт II», «Связь», «Веберн», наконец, «Круглые сутки». Автор предлагает несколько вариантов последовательности частей мобиля:

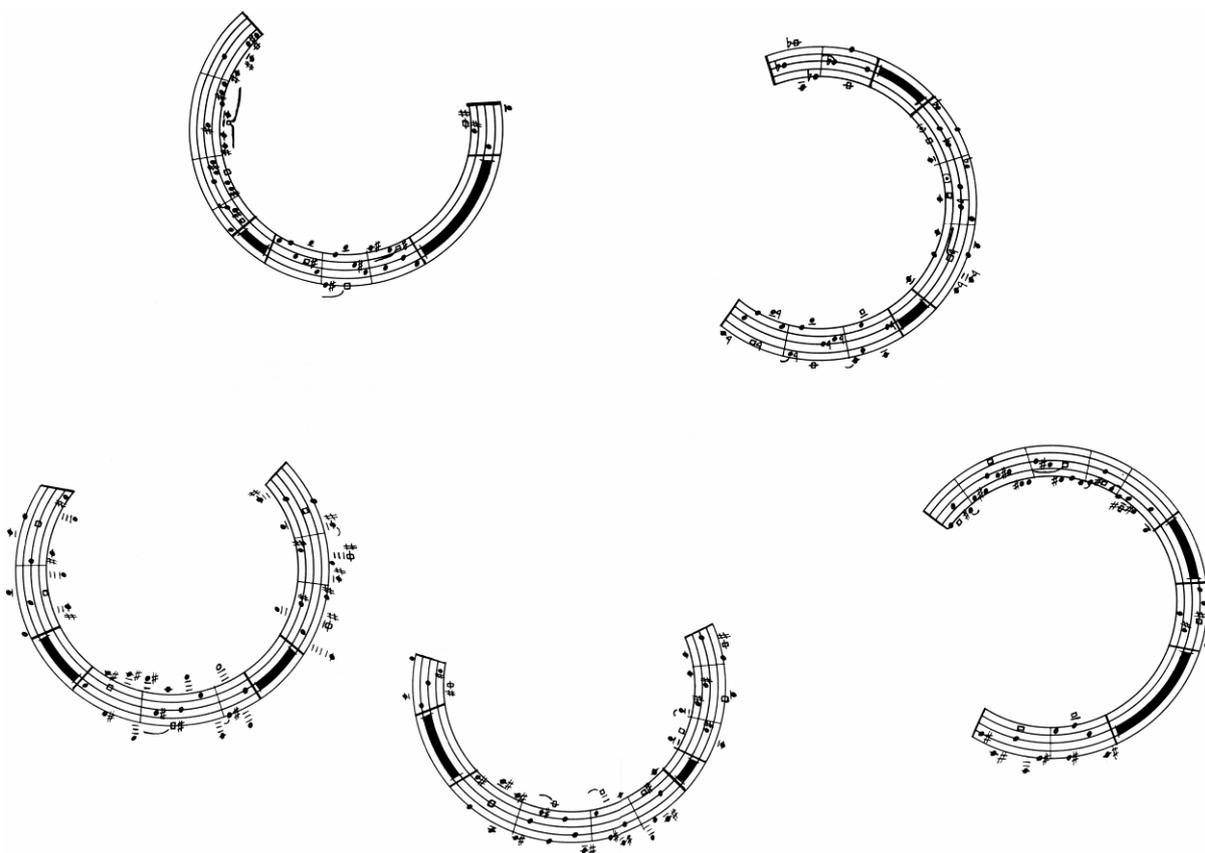
- части идут друг за другом так, как они пронумерованы;
- их последовательность определяется исполнителем;
- порядок частей выбирается по тому же самому принципу, который используется при выборе полей в Мобиле № 12, а именно – движения по часовой стрелке, начиная с любого часа и описывая весь циферблат;
- *исполняются лишь некоторые части мобиля в любой последовательности.*

Форма подвижна не только на уровне всей структуры, но и на уровне ткани каждой части. Почти во всех мобилях приблизительно длительность звуков, графические же полностью импровизируются пианистом. Так, в мобиле № 6 все группы звуков могут повторяться и комбинироваться друг с другом сколько угодно. В мобиле № 9 почти все звуки алеаторны, хотя порядок их следования определен. В следующей части импровизировать графическую музыку можно в пределах границ заданного высотного диапазона, начиная с любого из четырех прямоугольников (ABCD), а затем следуя линиям, указывающим направление движения (возможны варианты ABCD, ADCB, BADC, BCDA, CBAD, CDAB, DABC или DCBA). Последний мобиль состоит из 12-ти полей, образующих своего рода циферблат, где каждое поле звукового материала соответствует одному часу. Пианист начинает играть с того поля, на которое указывает часовая стрелка реального времени, затем играет разделы один за другим, не меняя направления и описывая весь круг циферблата.



Автор, хоть и предлагает несколько вариантов построения формы, которая была бы вариабельной, если бы в ней по-разному комбинировались одни и те же структуры, но в действительности допускает абсолютно любое количество и последовательность частей, так что в результате форма становится модульной. Как подчеркивает Абе, пианист должен *сам разработать определенную систему* или *выбрать принцип*, согласно которым части будут следовать друг за другом. Вариантов исполнения мобилей множество и они не ограничены какой-то одной идеей автора, впрочем, судя по названию, автор подразумевал исполнение всех пьес, символизирующих духовный мир композитора, его интересы, предпочтения, увлечения.

В абсолютно «разобранном» виде предстает мобиль «Гололед» для 1–8 музыкантов (1969) Нетти Симонса, имеющий 8 так называемых «арок», свободно следующих друг за другом. Здесь не определен ни музыкальный материал, ни качественные характеристики целого, ни условия исполнения пьесы: партитура содержит лишь рекомендации композитора, не требующие при этом обязательного соблюдения. Все зависит от исполнителя, «собирающего» конструкцию из отдельных элементов, и о будущей форме сочинения и автор, и исполнитель, и музыковед, и слушатель могут только догадываться:



«Мобиль» для двух ударников, играющих на разных инструментах (1975) Марты Птажиньской, по словам автора, «представляет собой коллекцию из 19-ти пьес-инвенций, которые могут быть исполнены в любом количестве и любой комбинации» [375, 1]. Части названы буквами А, В, С, D, E, F, H, K, L, M, N, O, P, R, S, T, U, W и Z. В некоторых из них партии не соотнесены друг с другом, импровизационны, а из-за отсутствия метра и тактовых черт их координация произвольна (А, С, D, M, O, R, U, W, Z). В других партии более-менее согласованы между собой и часто построены по прин-

ципу обмена репликами или вопросно-ответному (B, E, F, H, K, L, N, P, R, S, T, U, Z). В третьих партии детерминированы в разной степени, но одна из них или обе содержат в себе стабильные (повторяющиеся, ритмически четкие фигуры, регулярные движения) элементы композиции (C, D, L, M, N, O, U, W).

Anfang = Entrada

I 4 toms + 2 bongos

II Claves + 5 temple-blocks $\text{♩} = 49$ *Recitativo*

Zmiana wysokości dźwięku claves przez uderzenia w różnych miejscach. Graj na temple-błokach clavesami.
 Change the pitch of the claves by striking them in different places. Play the temple-blocks with the claves.

(B)

I marimba
II vibraphone

ad libitum (♩ = 60)

I mbf

II vbf

mf

vbf

mf

vbf

mf

vbf

mf

vbf

mf

vbf

Также среди частей образуются близкие по тембру группы (A-D-M; B-F-H-K-R-T-U; E-N). Только первая и последняя части, играющие роли вступления (Entrada) и заключения (Finale), имеют неизменное местоположение в форме «Мобилия». Остальные же могут меняться местами и следовать в любом порядке, более того, желательно, как отмечает Птажиньска, чтобы для каждого исполнения музыканты выбирали иное число и порядок «инвенций». Таким образом, форма данного сочинения будет варьироваться не только в плане диспозиции, но и самого объема музыкального материала.

U

Prestissimo
 ad lib. (ca. 10")

Wood Lento (ca. 10")

glocken (ca. 10")
 Prestissimo

I drums
 P Prestissimo ad lib. (ca. 10")

f (molto accel.)

pp sempre

II drums
 P Prestissimo ad lib. (ca. 10")

f (molto accel.)

pp sempre

glock. $\text{♩} = 48$

Vcl. $\text{♩} = 48$

metal secco na głowce/on the dome

molto dim. e rall.

f

p

f

p

na metalowych częściach bębnow/on the metal parts of the drums

drums on the metal parts of the drums

na rurach on the tubes

glock.

mf

$\text{♩} = 104$

mf

p

senza rit. al fine

sf

sf

sf

toms

niski tam-tam low tam-tam

mf

P

mf

senza rit.

Vcl. 2 cymbals

mf

pp

Один из мобилей Кардью носит весьма характерное название – «Материал» для ансамбля инструментов (1960), красноречиво говорящее об отсутствии предзаданной автором формы. Здесь 17 секций от А до Q по 1 (L, N, O, P, Q), 2 (A, B, C, D, E, F, G, H, J, K, M) и 4 (I) такта. Произвольна не только последовательность секций, но и количество и место их повторения, в лучших «традициях» жанра. Но и в данном мобиле также есть определенные правила игры, делающие его непохожим на другие. В начале пьесы музыканты должны двигаться вместе, а затем постепенно расходиться, так чтобы секции звучали в свободном контрапункте и эхом отзывались в партиях инструментали-

стов. Участникам также предоставлен выбор динамики, штрихов, темпа, звуков внутри секций, аккордов и кластеров (можно пропустить любой из них или несколько, аккорды сыграть в широком или тесном расположении и т. д.), а также время звучания пьесы в целом:

The image shows four musical staves labeled A, B, C, and D. Staff A contains a sequence of notes with dynamic markings like 'f' and 'p', and some notes are grouped with brackets. Staff B shows a series of notes with dynamic markings and some notes are grouped with brackets. Staff C features notes with dynamic markings and some notes are grouped with brackets. Staff D contains notes with dynamic markings and some notes are grouped with brackets.

Подвижен также мобиль «Октет '61 для Джаспера Джонса» (1961) Корнелиуса Кардью, полностью исполняемый по желанию музыканта. Каждый знак партитуры символизирует музыкальное событие. Начать пьесу можно где угодно и играть ее любое количество времени с начала до конца или в обратном направлении. Также разрешается прекратить игру в любой момент. Музыкант вправе использовать не только фортепиано, но и любые другие инструменты, а каждый знак интерпретировать как угодно и любое количество раз.

The image shows a musical score for 'Octet '61' by Cornelius Cardew. The score consists of 60 numbered musical staves, each containing a single musical symbol or notation. The symbols are arranged in a grid-like pattern, with some symbols being more complex than others. The score is titled 'Octet' and is numbered 61 at the beginning.

«Мобиль» Уолтера Хекстера для струнного оркестра, разделенного на четыре группы, включает 10 секций (4 для солистов, 4 для струнного оркестра и 2 для полного состава, включая тех и других), порядок исполнения которых свободен и определяется до выступления. Дирижер лишь указывает начало и окончание каждой секции. Партии соло в свою очередь включают по четыре разных звуковых события – А, В, С и D, также возникающих в любой последовательности. Кроме того, некоторые фрагменты солисты вправе повторить любое число раз:

The image displays a musical score for the piece «Мобиль» (Mobile) by Walter Hekster, specifically for a string orchestra. The score is divided into four sections labeled A, B, C, and D. Section A is marked 'Solo - II' and features a solo for the second violin. Section B features a solo for the clarinet. Section C features a solo for the tuba. Section D is a tutti for the full orchestra. The score includes staves for various instruments: Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CLAR.), Bassoon (BSN.), French Horn (FR. HRN.), Trumpet (TRP.), Trombone (TRB.), Tuba (TUBA.), Violin (VLN.), Viola (VLA.), Violoncello (VLC.), Double Bass (C.B.), and Piano (PIANO). The score is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and dynamic markings.

При всей «неустойчивости» конструкции в ней есть и стабильные элементы. Каждая оркестровая группа играет лишь те звуки, которые входят в закрепленную за ней серию: b–g–c–cis–d–es (I), f–d–es–e–gis–a–h (II), gis–h–a–fis–f–e (III) и c–cis–b–g–fis (IV). При любой последовательности секций, представляющей один из многочисленных вариантов чередования tutti и soli, группы струнных будут играть по сути одни и те же, по-разному комбинируемые звуки, создавая неповторимый облик произведения. Но форма при всем этом будет не вариательной, а модульной, поскольку автор допускает еще одну степень свободы. Любой материал одной секции – сольной или оркестровой – по желанию исполнителей может накладываться на материал другой, чтобы придать композиции континуальный характер. В таком случае в концертном исполнении «Мобиль» может оказаться как сюитой из 10-ти отдельных частей, так и непрерывно развивающейся одночастной пьесой, звучащей на едином дыхании. Результатом комбинации секций должно быть, по замечанию Хекстера, контрастный антифонный мобиль, в котором solo следуют после tutti, как например, в предложенном автором варианте: S₁–ST₂–S₂–T₂–S₃–ST₂–T₂–ST₃–S₄–ST₄.

Ощущение подвижности мобиля для камерного состава инструментов едва воспринимается при участии оркестра в первую очередь из-за большого количества меняющегося местами материала. Поэтому, какими бы гибкими ни были формы подобных пьес, они обязательно содержат в себе какую-либо конструктивную идею и выстраиваются согласно определенной логике развития мысли. Неустойчивая форма музыкаль-

ных мобилей требовала некоей стабильности более мелких ее уровней. Структурообразующую функцию брали на себя техника письма, система звуковысотной или ритмической организации, драматургические закономерности, особенности диспозиции материала, иные конструктивные силы и факторы, влияющие на построение формы. Так, «12 мобилей» для камерного оркестра Нова построены по модели *concerto grosso* и содержат несколько импровизационных эпизодов (IV, VIII и X), исполняемых инструментами соло или ансамблями и контрастирующих по характеру звучания с остальными, четкими по метроритму и фактуре оркестровыми эпизодами, как если бы импровизационные *solī* противопоставлялись *tutti*.

IV часть цикла Нова развивается импровизационно, вне предзаданного метроритма: продолжительная, преимущественно диссонантно-аккордовая медитация, изредка прерываемая краткими зигзагообразными фигурами завершается каденцией с поочередным или одновременным участием ансамбля скрипок и виолончелей (А), фортепиано соло (В), дуэта фортепиано и альты (С) и альты соло (D). Диссонантные созвучия, построенные из больших септим, и отвечающие им ломанные арпеджио служат в цикле не просто мини-лейтмотивами, регулярно возникающими на всех этапах музыкальной драматургии, но центральным элементом гармонической системы. Четыре ограниченные прямоугольниками импровизируемые секции имеют неизменную высоту и все остальные точно установленные параметры, включая ритм и время звучания. Сначала группа скрипок и виолончелей многократно громко декламирует диссонантный аккорд, затем фортепиано удерживает вибрирующее за счет трели и динамически угасающее созвучие из тех же тонов, в следующей секции партия фортепиано обходится лишь напряженно-пульсирующей фразой, гулко звучащей в низком регистре и с каждым повторением становящейся все более интенсивной. Наконец, альт соло вычерчивает зигзагообразную фигуру и утверждает диссонантный аккорд того же типа, что предыдущие участники, и «сбрасывает» его с помощью нисходящего 2-октавного глиссандо. Завершающая и подытоживающая функция алеаторного эпизода сочинения очевидна: импровизируемые секции отражают и «закрепляют» музыкальный материал того же типа, что экспонировался на протяжении всей IV части, которая в свою очередь своим контрастным характером звучания не просто дает слушателю «передышку» после ряда монофактурных пьес цикла, но подготавливает начало следующей. Композиционное значение обуславливает местоположение мобилей в конце части.

Следующий подвижный эпизод цикла – VIII часть – также камерный по звучанию (скрипка, альт, контрабас и фортепиано) и зиждется на зигзагообразных фигурациях. Возможны 2 версии его исполнения: инструментами обеих групп струнных или же 3-мя солистами из второй группы. В любом случае этот эпизод выделяется характером звучания и сонорным (в отличие от тонально-гармонического в стабильных частях цикла) тематизмом, как бы перенося слушателей из эпохи барокко в современность. Третий алеаторный фрагмент композиции – X часть – более масштабен, развит, разнообразен и драматургически значим. В нем есть не только гармонически-основополагающие элементы системы (диссонантные комплексы из больших септим в одновременном и последовательном звучании), но и унисоны и равномерно пульсирующие фигуры, характерные для стабильных разделов формы, и одной из них – повелительно-твердой фразой-жестом «укрепляется» неустойчиво-балансирующее положение импровизационно-

го раздела цикла. Вполне логично последующее его завершение двумя энергичными стабильными частями в традиционном жанрово-композиционном облике. Таким образом, три из 12-ти мобилей Жаклин Нова стилистически и композиционно оправданы музыкальной концепцией сочинения. При этом, какими бы нестабильными они были внутри, форма целого сохраняет неизменность в любом исполнении и интерпретации.

VIII

Comodo

Violino

Viola

C. Basso

Piano-Forte

VI.

Vla.

Cb.

P-F

VERSIONES:

1ª Los instrumentos pertenecen a ambos grupos.

2ª Los 3 instrumentos pertenecen al grupo ■

con palma de la mano

Авторские комментарии часто включают своего рода руководства к действию: какой-либо определенный принцип выбора структур или метод их упорядочения, те или иные правила игры или условия координации партий подсказывают, как именно следует сложить конструкцию. Например, «Музыка рила» для квартета саксофонистов Уильяма Дакворта (1970) состоит, по словам автора, из исполнительского материала, представленного фрагментарно в виде 12-ти прямоугольников, из которых исполнители свободно конструируют любую форму. Прямоугольники могут быть исполнены в любом порядке и любое количество раз, но не последовательно друг за другом, так что

пьеса будет иметь разное время звучания. Фрагменты пьесы разнятся по материалу, количеству участников и степени импровизации. Среди них есть секции с алеаторным ритмом (7), алеаторной высотой звука (3), а также без определенного по высоте и длительности материала (2), но во всех них воплощена она музыкальная идея: несовпадения звуков по времени и некоординированности партий между собой. Отсюда и двойственное название композиции: reel означает не только быстрый шотландский или американский танец в стиле кантри, но также «кружение, вращение, качание, дрожание, вибрацию». Звуки четырех саксофонов, не совпадая друг с другом, как бы кружатся и вибрируют, создавая эффект непрерывного вращающегося и покачивающегося движения.

REEL MUSIC
FOR THE CHICAGO SAXOPHONE QUARTET
© Copyright MEDIA PRESS, Champaign, Illinois, 1970
All Rights Reserved
William Duckworth
13 MARCH 1970 MP2202-1

Подобным образом должен исполняться «Мобиль в духе Александра Колдера» ор. 38 для альты, маримбы и фортепиано Акселя Боруп-Йоргенсена (1961). Пьеса состоит из 4-х крупных частей, в свою очередь включающих 6, 7, 7 и 5 (альт), 5, 7, 7 и 5 (маримба) и 5, 7, 7 и 5 (фортепиано) подвижных разделов. Все мобили должны быть воспроизведены лишь один раз. Части и разделы отличаются друг от друга по материалу и следовательно характеру звучания, что имеет особое значение для исполнения музыки. При выборе частей и разделов данной композиции нужно принимать во внимание то, что происходит в других партиях и избегать одновременной игры на всех инструментах материала одного типа: форма должна быть по-настоящему подвижной, то есть инструменталисты должны обмениваться репликами так, как если бы это была непринужденная, живая, увлекательная для слушателей беседа разных по характеру и темпераменту людей (см. пример на след. стр.). Музыкальные мобили не просто импровизационны, как, например, барочные прелюдии или токкаты, народные напевы или джазовые наигрыши, в которых все же есть характерный звукоряд или ритмическая группа, узнаваемая модель композиции, закрепленная традициями последовательность изложения мысли, некое определенное по функции начало, середина и конец. Мобили представляют собой сбор-

ные конструкции, каждый раз обретающие иное очертание и звуковой облик. Их форма непредсказуема в виду отсутствия у разделов определенных композиционных функций: это своего рода отдельные бессвязные слова, из которых составляются предложения с разными, подчас противоположными смыслами, так как слова могут играть роли любых членов предложения. Мыслимые как объемные конструкции, мобили часто предстают в «разобранном» виде и фиксируются в нотах посредством графики, как импровизируемая «Серенада для спутника» (1969) для скрипки, флейты, гобоя, кларнета, маримбы, арфы, гитары и мандолины Б. Мадерны.

A UMBERTO MONTALENTI CON AMICIZIA

SERENATA PER UN SATELLITE
di Bruno Maderna (1969)

TEMPO GENERALE
♩ = 42 x 92 x 132 ca.

so schnell wie möglich - p oder f immer auch einen Caesur!

DOBATO: DA UN MINIMO DI A' - A 42'

ROSSINI SUONARCA: VUOLUN FLARE (AMBE STRANI) EDE (ANCHE) ODE VUOLUN - ANCHE VOIENE) CLARINETO (TRASFORMATO NATURALMENTE LA PARTE) MARIMBA - ARPA - SUONARCA E VUOLUNTE PIANISSIMO QUOTE CHE PRESSIONE) - TONI VUOLUN E SERPATO E VUOLUNTE INFELICITANDO MONTALENTI MA... con le note arabe.

В истории музыки формы и жанры тесно взаимообусловлены и взаимосвязаны друг с другом, но в большинстве случаев формы получали жанровое название. С музыкальным мобилем ситуация противоположная: именно принципиальная изменяемость формы стала сущностным признаком музыкального мобиля как жанра, его «генотипной особенностью» [34, 16], олицетворяющей общую тенденцию к подвижности композиции. Мобили образовали самостоятельную группу композиций, в которой «роль концепционного замысла [...] отводится [...] разнообразным конструктивным идеям структуры» [34, 18]. К жанру мобиля можно отнести многие сочинения, в том числе «Мозаичный» Третий струнный квартет (1935) Кауэлла, «Перемену б» для 1–2 фортепиано (1953) Фелдмана, «Фортепианную пьесу XI» (1956) Штокхаузена, «Структуры II» для двух фортепиано (1961) Булеза, «A Piacere» (1963) Сероцкого, «Для фортепиано» (1968) Богуславского, «Серенаду для спутника» (1969) Мадерны, медитацию для разных инструментов под названием «...открытое...» (2005) Денхоффа и др. Примечательно, что Р. Макони относит к мобилям «Моменты» Штокхаузена: «Структура [“Моментов” – прим. М. П.] может рассматриваться как мобиль Колдера, где ветви М и D вращаются вокруг момента К, который остается зафиксированным в центре произведения, и меньшие моменты не только вращаются, но сами действуют как малые центры, как планеты с лунами» [349, 170]. Эти и другие пьесы отвечают «жанровым стандартам» мобиля, подвижная структура которого «отражает поиск новой концепции *типического* в современной музыкальном искусстве» и «новых типовых разновидностей современной музыки» в целом [34, 18–19]. Музыкальный мобиль – явление сравнительно молодое, но временная дистанция с момента его возникновения, как и большое количество созданных по его модели произведений достаточны для того, чтобы определить его как жанр музыки XX века, выделяющийся из пледы других жанров.

Как и в других областях интеллектуальной деятельности человека нечто новое часто оказывалось скрытым под маской явлением прошлого, так и музыкальный мобиль унаследовал идеи, возникшие в умах композиторов много веков назад и ставшие актуальными на очередном витке исторической спирали. С одной стороны, он стал наследником идей прошлого, продолжив развитие принципов профессионального импровизаторского творчества, *Ars combinatoria* с его методом пермутаций и комбинаций элементов, инструкций по сочинению пьес методом подбрасывания костей, игр с определенными правилами и альтернативными путями выбора материала и возможностью самостоятельного построения формы путем составления мозаики³³. С другой – отразил современный индетерминистский методологический подход, ставший актуальным в XX столетии в связи с развитием квантовой физики, исследованием динамических систем, нерегулируемых процессов самоорганизации и нелинейности, обнаружением спонтанных отклонений в движении атомов, становлением синергетики и другими открытиями. Мобиль был своего рода художественным воплощением идеи внутренней активности Вселенной, отражением принципа самодвижения и саморазвития материи, непредска-

³³ Истории музыки известны случаи, когда «одна записанная мелодия благодаря столь развитой технике импровизации могла при исполнении мгновенно, без предварительной подготовки (но на основе соответствующих навыков) быть различным образом аранжированной и предстать в виде двух значительно отличающихся по характеру движения и по фактуре пьес», а «импровизационные вставки, заполнения, украшения значительно изменяли исходный облик мотива» [129, 37; 43].

зуюмости и неустойчивости связей между элементами динамических систем, множественности закономерностей их развития. Примечательно, что мобиль отвечает известному в математической теории групп принципу движения октаэдра. Куб с пронумерованными гранями, вращаясь в разных плоскостях, дает ряд производных числовых последовательностей, которые в свою очередь можно подвернуть логическим преобразованиям. Суть процесса состоит в различных комбинациях элементов: в математике – чисел, в музыке – звуковых параметров или разделов формы. Мобиль также отвечает некоторым принципам взаимопревращающихся объектов, изучаемых в топологии.

Музыкальный мобиль представляет собой произведение искусства не как объект, имеющий неизменную структуру, а как процесс, подобно любой динамической системе характеризующийся неопределенностью результата, часто приносящего нечто, ранее совершенно неизвестное. Прежде меняющиеся очертания формы в музыке были редки и связаны с теми или иными обстоятельствами и традициями исполнения произведений. Музыкальные же мобили отвечали характерной для искусства XX века тенденции индивидуализации формы, в каждом исполнении единичной и неповторимой по своей структуре и последовательности изложения авторской мысли. Меняясь изнутри, подвижная форма искала свой новый образ «снаружи» – в области видов искусства, уже нашедших новые пути развития художественной мысли. Исходя из идеи циклических теорий развития культуры (О. Шпенглера, Б. Кроче, И. Хейзинги, А. Тойнби), мобиль как жанровый генотип сформировался в период смены одной системы музыкальных жанров и форм другой, став не только своего рода экспериментальной лабораторией для выработки и совершенствования новых структурно-композиционных формул и типов, но и одним из составляющих комплекса жанров и форм современной музыки. При этом музыкальный мобиль может как основываться на традиционных или новаторских жанровых нормативах, композиционных схемах и формообразующих принципах, так и вступать в синтез с теми и другими вплоть до глубинной интеграции жанрово-композиционных черт и признаков. Параллели и взаимодействия музыки с иными видами творческой деятельности всегда обогащали и расширяли арсенал ее выразительных и композиционных средств. В прежние времена это сказывалось, как правило, на внешней стороне произведения, его эмоционально-образном содержании, программном замысле, сюжете, символике, построении. В XX же столетии влияние литературы, живописи и даже подвижной скульптуры стало качественно иным, многосторонним и глубоким, так что художественные принципы визуальных видов искусства проникли во все, включая высший, композиционный уровень музыки, породив такие феномены, как графическая нотация и мобиль.

3. Глава II. Техники композиции XX века – разные виды алеаторики

В творчестве представителей нью-йоркской школы – Дж. Кейджа, М. Фелдмана, К. Вулфа и Э. Брауна алеаторная техника получила яркое и оригинальное воплощение. К счастью, кроме подражателей своим идеям Кейдж находил и талантливых продолжателей. Но если в музыке прошлого «идея мобильности того или иного компонента музыкальной формы всегда вызывалась вполне определенными историческими или художественными требованиями», к тому же «была вызвана к жизни не только исторически сложившимися традициями трактовки формы, но и тем, что в то время еще не существовал разрыв между композитором и исполнителем (как правило, они сочетались в одном лице; свободу варьирования некоторых участков формы композитор часто оставлял для себя самого)» [36, 103], а у Айвза и Кауэлла введение элемента случайности было обусловлено идеей игры, то в музыке США середины столетия появились произведения, в которых мобильность текста и формы стала основополагающим принципом композиции, связанным с научными или философскими учениями. Адептов экспериментального направления сближала идея мобильности формы в целом или отдельных частей сочинения и связанной с этим многозначности исполнительских решений³⁴. Они разработали множество сопряженных со случайностью методов композиции.

Главной художественной задачей экспериментаторы считали переход от произведения искусства как *объекта* к произведению искусства как *процессу*. Кауэлл отмечал, что Кейдж и его последователи «избавились от клея» [382, 169], то есть разработали новые методы композиции, не связанные с тональной или серийной гармоническими системами и допускавшие свободный порядок следования событий. «Когда люди почувствовали необходимость склеивать звуки вместе, чтобы достичь целостности, мы четверо, – пояснял Кейдж, – напротив, почувствовали необходимость избавиться от клея, чтобы звуки могли быть самими собой» [382, 169], а не «средством для создания теорий или выражения человеческих чувств» [362, 50]. По мнению Фелдмана, «звуки могли существовать сами по себе [...] только в виде “незафиксированных” элементов» [362, 50]. Вдохновленный идеей *нецелостности, несвязности, непоследовательности* музыкальной композиции, воплощенной в первых графических опусах Фелдмана «Проекция» и «Пересечения», Кейдж с энтузиазмом писал о своем единомышленнике в «Лекции о Нечто» (1951). Третий участник «экспериментального квартета» Браун отмечал: «Принцип индетерминизма в физике и релятивистские концепции в науке и философии навели меня на мысль, что было бы естественным создать мобильное, легко меняющееся произведение искусства, направив развитие музыкального материала по такому пути, который сделал бы исполнение живым и гибким» [213, 82–83]. Вулф также предлагал: «Было бы неплохо избавиться от всего – от мелодии, ритма, гармонии и т. д. Это не значит, что их нужно отрицать или избегать, скорее это значит, что пока происходит что-то еще, они могут возникнуть спонтанно. Нам нужно освободить себя от прямой и безоговорочной последовательности намерения и результата, поскольку [...] на конечный результат воздействует много разных сил» [362, 50].

³⁴ Примечательно, что композиторы «экспериментального квартета», особенно Кейдж и Фелдман часто встречались в нью-йоркском баре «Кедр» – том самом, где ранее в результате интеллектуальных бесед и споров между современными живописцами сформировалась эстетика «живописи действия».

Композиторов нью-йоркской школы охватила своего рода «алеамания»: они использовали методы сочинения, подразумевающие индетерминизм музыкального материала или структуры и множественность интерпретаций, традиционной нотации предпочитали графическую, пространственно-временную и другие виды, а созданному одним автором художественному произведению – импровизированный перформанс. Индетерминизм и «метод случайных действий» Кейджа, мобильная композиция и открытая форма Брауна, «метод подсказывания» Вулфа, свобода вертикальных и горизонтальных отношений между звуками вместо систематических методов композиции у Фелдмана – таковы разные грани «американской алеаторики». Все эти концепты отличались друг от друга по степени контролируемости импровизации и неопределенности текста сочинения, но воплотили новый принцип формообразования, а также идеи музыкального произведения как процесса и наделяния исполнителя созидательными функциями. Кейдж применял преимущественно алеаторику сочинительского процесса, а его единомышленники делали акцент на неопределенности исполнения и графическую нотацию. Впрочем, некоторые экспериментальные партитуры нью-йоркской четверки, не найдя смелых и талантливых исполнителей, готовых воплотить задуманное ими, вошли в историю лишь как концепции или инструкции к действию.

«Метод случайных действий» и принцип индетерминизма Кейджа

Тяготение Кейджа к индетерминизму объясняется его увлечением философией дзен-буддизма. Согласно буддийским представлениям, изначально Бытие пребывает в состоянии покоя и равновесия, но человеческие желания и стремления, как утверждает в «четырёх благородных истинах», нарушают это состояние, и приблизиться к нему возможно путем недеяния, которое означает внутреннюю тишину, основанную на молчании личной инициативы человека с целью сосредоточенности на мире окружающем. Для обретения подлинного видения мира и восстановления изначально присутствующих Бытию покоя и неподвижности необходимо устранить аффективные препятствия человеческой психики путем самоотречения от личностных желаний, мыслей и деяний. На основе буддийской парадигмы изменчивости реального мира с его неопределенной формой и представлении о человеческой причастности к динамическому состоянию Бытия у Кейджа сформировался принцип творческой ненамеренности, концепция индетерминизма, а эстетической константой стала случайность как нейтрально-объективный фактор, преодолевающий субъективность личностно-авторского начала, которую следует избегать. Высокая степень неопределенности обуславливает причастность ко всему, что бы ни случилось. Отсюда – необходимость авторской беспристрастности, равенство объективной и субъективной сил в созидательном акте. Предназначение искусства композитор видел в том, чтобы «отрезвить и успокоить ум, сделав его способным воспринимать божественные влияния» [320, 239], то есть освободить от страстей, желаний и намерений, мешающих человеку увидеть Будду в любом феномене окружающей среды (исходя из парадигмы «Будда – во всем») и нарушающих первоначальную гармонию. Случайность, по его убеждению, отождествляет исполнителя и композитора со всем, что бы ни было. Размышляя о сущности творчества, Кейдж нашел интересную мысль в работах А. Кумарасвами: «Искусство это имитация природы ее способом действия» [320, 239]. Природе же, как известно, свойственны непредсказуемость развития, непостоянство системы, неповторимость каждого явления, а также

фактор случайности. Этими качествами композитор стремился наделить и музыкальную композицию.

«Композиции, неопределенной в ее исполнении», Джон Кейдж посвятил свою дармштадскую лекцию «Неопределенность» (1958)³⁵. Позднее в эссе «Куда мы идем? и что мы делаем?» (1961) он писал: «Так признаем же, что все мы присутствуем в первозданном хаосе». Между этими двумя полюсами – неопределенностью и хаосом проходил алеаторный путь Кейджа: дзенский принцип недеяния привел его от индетерминизма одного из параметров сочинения к бесконечно меняющейся и неупорядоченной форме произведения, слившегося с непосредственным, хаотично протекающим жизненным процессом. Кейдж объяснил свой выбор формы как беспрестанно меняющегося процесса: «Когда последовательность частей свободна, это дает возможность создания в каждом исполнении уникальной формы, а значит, уникальной морфологии последовательности, уникального смыслового содержания» [226, 35]. При этом, «форма, не оживленная спонтанностью, приводит к гибели всех остальных элементов произведения», поэтому исполнитель «должен выполнять свою функцию придания формы музыке таким методом, который систематизирован неосознанно – либо произвольно, пробираясь ощупью, следуя велениям своего эго; либо более или менее бессознательно, идя в глубь своего сознания к отделу желаний, следуя, как в автоматическом письме, велениям своего подсознательного; либо к отделу коллективного бессознательного в психоанализе Юнга, следуя предпочтениям биологического вида и делая нечто, более-менее отвечающее общим интересам человечества; либо к “глубокому сну” в индийской духовной практике, или “Основанию” Мейстера Экхарта, отождествляясь в нем со всем, что бы ни случилось. Или же он может выполнить свою функцию придания формы музыке произвольно, выходя за пределы своего сознания к отделу чувственного восприятия, следуя своему вкусу; либо более-менее бессознательно, используя какое-либо внешнее воздействие на свой разум: таблицы случайных чисел, отражающих научный интерес к случайности, либо случайные действия, отождествляясь со всем, что бы ни случилось» [226, 35–36].

Безмолвный, первозданный, единый хаос Кейдж вслед за дзен-буддийскими мудрецами считал тем изначальным состоянием бытия, в котором все его элементы пребывают в гармонии. В хаосе вещи предстают такими, какие они есть, вне причинно-следственной связи и соподчиненности друг другу. При таком условии возможно истинное познание природы сущего. В лекции «Коммуникация» Кейдж процитировал фрагмент из книги «Чжуан-цзы»³⁶, в котором Безначальный Хаос указал Полководцу Облаков путь просветления: «Просто встаньте на путь недеяния, и вещи начнут становиться сами собой. Отрешитесь от тела; откажитесь от способности слышать и видеть; забудьте то, что у вас было общего с вещами; постарайтесь слиться с первозданным хаосом эфира; освободите свой разум; выпустите на волю свой дух; станьте таким, как будто у вас никогда не было души. И тогда любая из бесконечного множества вещей

³⁵ Перевод статьи Дж. Кейджа «Неопределенность» см. в Приложении 3.

³⁶ Чжуан-цзы – даосская книга притч из разных источников и коротких рассказов, получившая известность в Китае во время правления императоров династии Тан (618–907). Предполагают, что книгу написал философ Чжуан-цзы (первые семь частей) и его ученики (последующие части). В III веке Го Сян собрал книгу из 33 глав и написал комментарии к ней.

вернется к своей первооснове, не осознавая того, что делает это. Все вещи будут пребывать как бы в состоянии хаоса, и на протяжении всего своего существования не покинут его. Если бы они осознавали то, что возвращаются к своей первооснове, то обязательно утратили бы ее. Не спрашивай, как вещи называются, не стремись познать их природу – и в результате они станут самими собой» [226, 55]. В связи с этим путем просветления Кейдж призывает изменить образ жизни и процесс сочинения музыки: «Какова же цель написания музыки? Разумеется, человек имеет дело не с целями, а со звуками. Или вопрос должен получить парадоксальный ответ: целенаправленная бесцельность или бесцельная игра. Однако эта игра является утверждением жизни – не попыткой упорядочить хаос или усовершенствовать творение, а просто способом приблизиться к истинной жизни, которой мы живем и которая становится столь прекрасной, когда человек освобождается от своего разума и своих желаний и позволяет ей действовать самой по себе» [226, 12].

Кейдж связал с музыкальным творчеством дзен-буддийское представление о неотрывности друг от друга порядка и хаоса, стараясь создать в своих произведениях «ситуацию недвойственности (множественности центров в состоянии беспрепятственности и взаимопроникновения)» [226, 36]. Доктор философских наук Артем Кобзев отмечает, что в известной китайской притче о том, как Северное и Южное моря, между которыми господствовал хаос Хунь-Дунь, чувствуя благодарность за его гостеприимство, решили помочь хаосу и сделали ему отверстия, в результате чего хаос умер, «помимо всем понятного смысла о том, что всякое упорядочение, всякая рационализация пагубна для хаоса, явно присутствует идея благодатности хаоса, его нужности, положительности. Недаром хаос даосы идентифицировали с Дао или считали Дао (то есть главный закон мироздания) производным от хаоса. [...] То есть все лучшее в мире происходит оттуда» [175, 368]. Доктор исторических наук Валерий Андросов отмечает, что «буддийский хаос вызывает скорее восторг. Он – открытость, [...] он способствует более емкому и незамутненному другими представлениями, другими понятиями взгляду на весь мир, на космос. [...] Это свобода, это полнота свободы, это тот восторг, который и желательно бы каждому ощутить, соприкоснувшись с какой-то тайной Вселенной. [...] Что такое пустота? Это вовсе не какая-то зияющая бездна. Это тоже хаос, это то начало, из которого все производимо. Сама пустота ничего не производит, она – совершенно инертное состояние бытия, но в ней все присутствует. Это состояние становится искомым в школе Махаяны, такого хаоса жаждут» [175, 369]. Только в этом состоянии «возникает текучесть, свойственная природе» [226, 37], а согласно Кумарасвами, призвание художника состоит в трансформации природы в искусство. Отсутствие взаимоотношений и связей служит условием для бесцельного процесса становления Бытия, единого и неделимого. «Отказываясь от самого себя и своего субъективного ощущения отдельности от других существ и вещей, он поворачивается к Основанию Мейстера Экхарта, из которого вытекает и к которому возвращается все преходящее» [226, 39]. Случайность, таким образом, открывает путь к сокровищнице величайших, неиссякаемых и неисследованных богатств Вселенной, остающихся недоступными ограниченному правилами и законами мышлению человека. «В Китае, на Востоке в целом существует развитая культура самовоспитания, тренировки навыков возвращения к первоначальному хаосу. В наши дни эта рафинированная культура хаоса оказывается

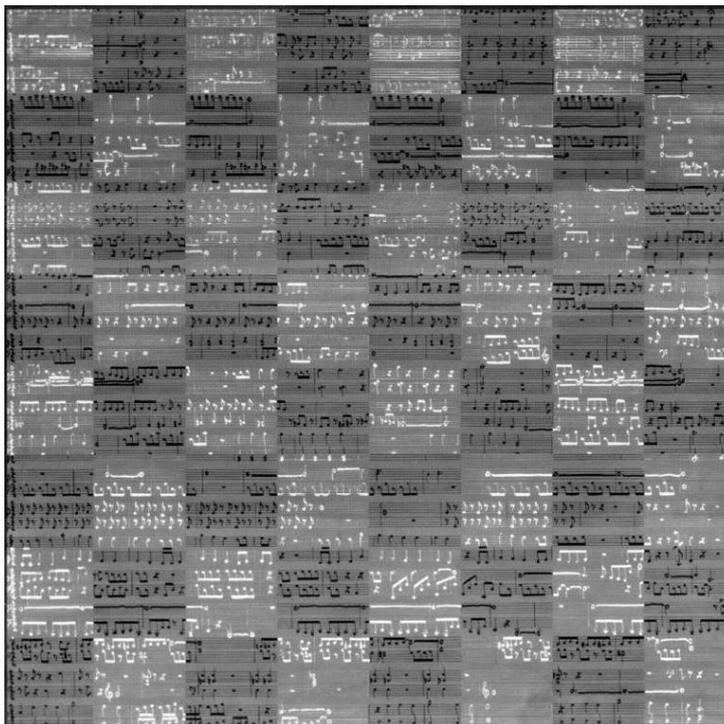
очень созвучной современной западной цивилизации, где хаос нашел себе не только ревностных поклонников, адептов и провозвестников, но и просто некое техническое воплощение, обслуживание, адекватное его природе» [175, 368–369].

Из дзен-буддизма Кейдж почерпнул идею, что бытие едино, человечество и природа суть одно целое, а искусство – неотъемлемая часть реальности, поэтому художник должен имитировать природу и приводить в движение звуковой процесс, результат которого неизвестен. «Мы неотличимы от хаоса. Коль все едино, то везде хаос и везде космос. И просто незнание не позволяет видеть это недвойственно. [...] Только вот зрелось сознания – это то, что нужно долго воспитывать» [175, 370]. Общей материей природы и музыкального искусства являются звуки и их развертывание в музыке должно отражать принцип существования в природе, где они появляются беспрестанно, беспричинно, не завися от человеческого желания, не служа метафорой для выражения чего-либо еще и не имея никакого другого значения, кроме самих себя. Другими словами, музыка служит средством обнаружения и развертывания сущего, воплощенного в звуках и явлениях окружающей среды, и для ее служения необходима авторская беспристрастность, творческий интуитивизм и спонтанность происходящего. Кроме звуков воспроизведенных исполнителем, в пьесы входит случайные шумы окружающей среды. Слушатель, воспринимая звуки такими, какие они есть, постигает единство всех вещей.

Раннее творчество Кейджа было основано на идее четкой рациональной структуры художественного произведения, основанной на числовых рядах и пропорциях и связанной с представлением о некоей упорядоченности явления и системностью мышления (отсюда – развитие методов сочинения и принципов формообразования, основанных на четкой системе, например, ритмической структуре или технике рядов). Однако с серьезным изучением и погружением в дзен-буддийскую философию композитор начинает тяготеть к интеграции структурного порядка со спонтанными действиями: красочные звучания подготовленного фортепиано и шумы ударных свободно располагались внутри строго рассчитанной ритмической структуры, заранее определенного числового ряда. Одной из первых композиций Кейджа, предшествующих собственно «музыке случайности», но по-своему воплощающих эту концепцию, были «Шахматные пьесы» (1944). Партитура сочинения представляет собой нарисованную чернилами и гуашью шахматную доску с 64-мя клетками с нотонасцами. Рисунок был предназначен для выставки «Образы шахмат», прошедшей зимой 1944–1945 годов в нью-йоркской галерее Дж. Леви и организованной М. Эрнстом и М. Дюшаном. Искусно сделанная музыкальная партитура пьесы-загадки скрывает идею музыкальной мозаики, игры в кубики или кости – издавна существовавших интеллектуальных развлечений или упражнений композиторов. Изобретательный «визуальный каламбур» Кейджа вводит нас в игру, заставляющую искать возможные варианты следования секций. Поскольку нотная запись сочинения похожа на шахматную доску, допустимо предположить, что два исполнителя могут разыграть партию или один пианист может исполнить музыку, переходя от клетки к клетке так, как двигаются пешка, слон или ферзь³⁷. Однако расшифровка та-

³⁷ Словосочетание «chess pieces» можно также перевести как «шахматные фигуры». Примечательно, что, вспоминая свои первые годы сотрудничества с Кейджем, Вулф отмечал, что они «рассматривали звуки как независимые противоположности, а движение их относительно друг друга уподобляли движению шахматных фигур» [362, 58].

инственного полотна Кейджа, осуществленная пианисткой М. Л. Тан, показала, что композитор лишь приближался к идее алеаторики, реально воплощенной лишь несколькими годами позже.



«Шахматные пьесы» имеют составную форму, включающую 22 секции по 12 тактов. Первый, четвертый и восьмой ряды клеток включают по 3 секции, второй и третий делят друг с другом 5, а пятый, шестой и седьмой – 8 секций. Каждая секция замкнута и независима от других, поэтому может менять свое местоположение, как модульный сегмент или шахматная фигура, перемещающаяся с одной клетки на другую. Теоретически возможно большое число вариантов комбинаций секций. Однако в партитуре очевиден прямой их порядок, если читать партитуру слева направо сверху вниз. В партитуре не указаны инструмент и количество исполнителей, темп и динамика, но очевидны ее преимущественно имитационно-полифоническая фактура, метроритмическая и модально-гармоническая система. Сочинение занимает промежуточное положение между ранними пьесами для ударных инструментов или препарированного рояля и зрелыми композициями, основанными на ритмической структуре, поскольку в нем еще частично сохранились метроритмические паттерны и уже появилась группировка тактов. Так, 3-звуковые ячейки используются в секциях 14, 15, 18, 19, 22; вторую секцию завершает четырежды проведенный паттерн 1–1–1–2, в девятой секции повторяются паттерны по 2 и 3 восьмые, в десятой также два паттерна 1–1–1–1 и 1–3 сменяют друг друга на фоне выдержанных звуков верхнего голоса, в двенадцатой – напротив, остиато нижнего голоса служит основой для многократно появляющейся группы из 4-х восьмых, в восемнадцатой развиваются уже 4 паттерна. При этом первая секция за счет длительно выдержанных звуков делится на группы 3–4–3–2 тактов; во второй – 3–4–5; третьей – 5–4–3; четвертой, шестой, двенадцатой и двадцать первой – 3–3–3–3; пятой – 3–2–5–2; седьмой – 2–2–3–2–3; восьмой, девятой, семнадцатой и девятнадцатой – 5–5–2; десятой – 4–5–3; одиннадцатой, пятнадцатой и двадцатой – 4–4–4; тринадцатой – 5–3–4; четырнадцатой – 4–3–4–1; шестнадцатой – 5–2–5; двадцать второй – 6–3–3.

Обращение к «шахматной теме» в творчестве Кейджа неслучайно. Цифра 64 фигурирует также в «И-Цзин», в свою очередь представляющей один из многих существовавших в Китае и других странах Азии методов гадания – с помощью подбрасывания монет для определения номера гексаграммы с описанием возможных событий. (Кстати, еще со времен греко-римской античности была известна практика гадания по воску, называемая керомантия или кероскопия, а в средневековой Европе – гадания по расплавленному олову или свинцу, также связанного с вниманием человека к роли случайности и предопределения.) В 1950 году Кейдж познакомился с «Книгой перемен» и вскоре разработал «метод случайных действий», впервые использованный в финале Концерта для подготовленного фортепиано и камерного оркестра и «Шестнадцати танцах» (1951). Под впечатлением от этой книги методом случайных действий был создан фортепианный цикл «Музыка перемен» (1951–1952). Кейдж сочинил материал, распределив группы высот, длительностей, динамические и темповые показатели и количества одновременно происходящих событий по ячейкам соответствующих таблиц. Первая включала 32 ячейки с разными по качеству звучания тонами (см. пример) и 32 ячейки с паузами; вторая – таблица длительностей – состояла из 64-х ячеек, содержащих как ритмические группы (см. в примере 20 из них), так и продолжительности пауз; в таблице динамики 16 ячеек представляли разные комбинации динамических знаков, 16 остальных означали повторение предыдущей выпавшей комбинации; таблица темпов также ограничивалась 32-мя ячейками, 16 из которых имели темповые обозначения, а 16 других означали повторение предыдущего выпавшего темпа; последняя таблица включала числа одновременно происходящих событий от 1-го до 64-х.

Таблица высот (32 ячейки)

The image shows a musical score for a piano piece titled "Table of Heights" (32 cells). The score is written in a multi-staff format, with some staves containing multiple voices. The notation includes various rhythmic values (e.g., 1/2, 1/4, 8) and dynamic markings (e.g., >). The score is presented in a multi-staff format, with some staves containing multiple voices.



Разложив перед собой таблицы, Кейдж подбрасывал монетки, как при гадании по «Книге перемен», чтобы выяснить номера ячеек таблиц сначала высот, затем ритмических групп, динамических и темповых показателей, таким образом, комбинируемых друг с другом и следовавших в случайном порядке. Например, таблица звуков включала отдельные тоны, аккорды, краткие фигуры, флажолеты и шумы от удара по корпусу инструмента. Подбросив монеты, композитор определял номер ячейки в таблице высот; затем добавлял к звукам ритмическую группу, динамику, темп и наконец устанавливал плотность фактуры – количество одновременно звучащих элементов. Так процесс композиции превратился в форму изложения эстетической концепции и философии творчества: Кейдж считал, что в процессе сочинения важно равенство объективной и субъективной сил. Разнообразным чередованием созданного намеренно и возникшего случайно композитор стремился воплотить буддистскую идею всеобщей изменчивости, неоднозначности, равновозможности, равнослучайности и неотвратимости происходящего в мире. Рельеф формы сочинения возникает в результате темброкolorистического насыщения и уплотнения фактуры, повышения динамического уровня и увеличения скорости потока звуковых событий, а затем разрядки звуковой атмосферы, истончения ткани, общего затихания и приостановки движения. Композиция основывается на сопряжении покоя и движения, молчания и звучания, подобном взаимодействию инь и ян из «Книги перемен». В тот же момент в ней постоянно все меняется, все случается и уходит в никуда, как всё в жизни. В общих чертах метод случайных действий и принцип создания «Музыки перемен» близок моцартовским и гайдновским играм по составлению танцевальных пьес из готовых тактов. В обоих случаях материал представлен в виде таблиц, но его координация и диспозиция внутри формы произвольны.

Исходя из концепции звука как такового, Кейдж не принял серийного принципа организации и самим процессом создания «Музыки перемен» ярко выразил протест против метода строгой систематизации материала. Как и сериалисты, Кейдж провел большую предкомпозиционную работу прежде, чем записать музыку, и полностью сочинил весь материал пьесы. Но вместо того, чтобы следовать строгим правилам серийной организации, он позволил случайности упорядочить высоты, длительности, динамику и плотность ткани. Немногие осознали, что случайность сыграла роль лишь на одном из этапов композиции: «Не думайте, что его “Музыка перемен” это всецело дело случая. Звуки пьесы, многие из них весьма сложные, тщательно отобраны, изобретены им. И их распределение во времени было проработано не менее тщательно. Случайность введена только в их следование друг за другом. И эта случайность регулирова-

лась настолько сложной игрой, что законы вероятности продолжили фактически неизбежную вариацию» [426, 63]. Таким образом, несмотря на метод случайных действий, «Музыка перемен» все еще отражала художественный вкус и предпочтения автора, подразумевала его выбор и ограничение диапазона возможностей. Так, он намеренно ввел много пауз, создав почти веберновскую разреженную ткань. Материал в таблицах был рассредоточен так, чтобы друг за другом не следовали 12 разных тонов подобно серии и чтобы основными гармоническими единицами были аккорды и краткие фигуры, образующие в основном полутоновые кластеры.

Исключение систематизации из процесса сочинения «Музыки перемен» стало бесповоротным шагом Кейджа в сторону непредустановленности формы и сближения искусства и природы. Вот что писал сам композитор: «То, что *Музыка перемен* была создана посредством случайных действий, отождествляет композитора со всем, что бы ни случилось. Но то, что ее нотация определена во всех отношениях, не позволяет отождествить подобным образом и исполнителя: его работа специально подготовлена до него» [226, 35]. Применяя метод случайных действий, Кейдж хотел показать, что отныне «можно создать музыкальную композицию, последовательность изложения которой не зависит от индивидуальных предпочтений и воспоминаний (психологии), а также от литературы и художественных “традиций”. Звуки входят во время-пространство, сосредоточенные на самих себе, освобожденные от необходимости служить какой-либо абстракции» [226, 58]. Освобождение от намеренности в создании и исполнении произведения означает дзен-буддийское принятие всего, что есть вокруг, таким, как оно есть. Вдохновленный восточными философскими идеями, Кейдж искал разные пути художественно-творческого самоустранения, исключения субъективных решений из композиционного процесса. В 1950-х годах, кроме метода случайных действий (подбрасывания монет для определения параметров звука или порядка следования структур и поиска результата по диаграммам), он разработал несколько других способов создания партитур, также на том или ином этапе допускающих случайность в процесс создания или исполнения произведения. Среди них – неопределенность в отношении исполнения музыки, применение звездных карт в качестве основного принципа диспозиции звуков; использование созданных или найденных трафаретов или шаблонов; выбор параметров музыкального материала по масштабам графических объектов; запись нот на месте дефектов – точек, пятен и царапин, имеющих на листе бумаги; создание пьес без фиксированных соотношений партий и партитуры и т. д. Все эти средства были необходимы для минимизации авторских намерений, желаний, переживаний, опыта как проявлений личностного начала, чтобы позволить музыке рождаться самой собой.

Цикл пьес для органа «Кое-что из “Гармонии штата Мэн” (С. Белчер)» (1978) Кейдж создал по методу случайного следования звукового материала, известному еще со времен Гвидо и Фогта и практиковавшемся Гайдном и Моцартом. В искусстве прошлого инструкции по сочинению музыки путем произвольной перестановки тонов, закрепленных за латинскими гласными, подбрасывания подковных гвоздей или игральные кубики представляли собой лишь забавные музыкальные игры и упражнения для обучения начинающих. Кейдж же использовал такую технику письма в нескольких произведениях по прямому назначению. Подбрасывая моменты, он выяснил, какие именно духовные напевы, антемы и гимны из сборника американского композитора

С. Белчера «Гармония штата Мэн» (1794) войдут в его цикл, затем подобным же образом «выбрал» один из средних голосов (в оригинале – вокальное 4-голосие, у Кейджа – органное 3-голосие), такты и звуки мелодий (отсутствующие тоны были заменены паузами, повторяющиеся высоты – залигованы). В результате подобных действий от источника (а) остались следующие «следы» (б):

a)

b)

Таким способом составления пьесы Кейдж продемонстрировал авторскую беспристрастность в творческом процессе, к которой стремился в своей деятельности. При этом он создал ощущение давно ушедшей, словно затерянной в веках музыки, не прибегая при этом к цитированию или стилизации. Паузы, возникшие в композиции Кейджа на месте тонов в напевах Белчера, сделали мелодические очертания источника менее четкими и определенными, интонации – незавершенными и неясными, а звучание –

призрачным и иллюзорным, как будто образ музыки прошлого исчезает, едва проявившись, растворяясь в молчании ушедшего времени. Таковым было его восприятие действительности: любой феномен бытия, едва проявившись, мгновенно уходит в прошлое. Для создания эффекта эха памяти, таинственного отголоска былого Кейдж и применил метод произвольного отбора тактов и звуков мелодии, подобный *Arts combinatoria*, но с большей долей случайности.

Стремясь наделить искусство качествами природы и восстановить изначальное состояние Бытия – покой, равновесие, неделимость и неподвижность, Кейдж применял принцип индетерминизма сначала к отдельным, а со временем и ко всем компонентам музыкальной композиции. Кейдж выделял в сочинении 4 компонента: материал, метод, структуру и форму. К материалу он относил звуки определенной и неопределенной высоты и паузы, шумы окружающей среды, радиоприемников, электронные сигналы и т. п. Методом Кейдж называл принцип следования звуков друг за другом. Под структурой композитор понимал внутреннее устройство произведения, связанное с категориями целого и его частей (количество секций и тактов внутри них, а также группировка секций и тактов), а под формой – смысловое содержание и последовательность изложения мысли (порядок экспонирования секций и тактов). «Под “структурой” имеется в виду деление целого на части; под “методом” – порядок появления ноты за нотой. И структура, и метод (а также “материал” – звуки и паузы сочинения), как мне тогда казалось, имели непосредственное отношение к разуму (как противоположности сердцу) [...]; тогда как последние два – метод и материал – вместе с формой (морфологией последовательности) в равной степени имели отношение и к сердцу. Следовательно, процесс сочинения [...] представлялся мне деятельностью, интегрирующей противоположности – рациональное и иррациональное, и в идеале порождал свободно развивающуюся последовательность в условиях строгого расположения частей, звуков, их комбинаций, четкого порядка следования друг за другом, либо логически обусловленного, либо произвольно выбранного» [226, 18]. В «Воображаемом пейзаже № 4» (1951) неопределенным был материал, затем в «Музыке перемен» (1951) и других опусах индетерминированным стал метод создания пьесы, после чего в Концерте для фортепиано и оркестра (1957–1958) определенность утратили структура и форма, наконец, в сочинениях 1960-х и последующих годов «случайными» у Кейджа могли оказаться все компоненты музыкального произведения. В конце концов композитор всецело принял индетерминистский подход к музыкальной форме как динамической системе, развивающейся при участии фактора случайности, когда музыкальные события возникают и изменяются независимо от субъекта. Форма у него превратилась из объекта с определенной структурой в неструктурированный процесс без начала, середины и конца, непредсказуемый как многие явления окружающего мира. С этой концепцией музыкальной формы связано второе 40-летие Кейджа (1912←1952→1992). Он писал: «Когда люди почувствовали необходимость склеивать звуки вместе, чтобы достичь целостности, мы четверо [Кейдж, Фелдман, Браун и Вулф – прим. М. П.] напротив, почувствовали необходимость избавиться от клея, чтобы звуки могли быть самими собой» [382, 169], а не «средством для создания теорий или выражения человеческих чувств» [362, 50]. В самом начале своей композиторской карьеры Кейдж выбрал экспериментальный путь – такой, результат которого предугадать невозможно. Новаторским был подход амери-

канца в отношении всех элементов музыки – от звукового материала до структуры, и наиболее «передовой» в творчестве композитора стала область формообразования, изменившего традиционные представления о произведении искусства как объекте, принадлежащем конкретному автору, завершенном и зафиксированном в виде нотного текста.

Другим путем по направлению к хаосу стало исключение какой-либо системы из процесса исполнения произведения, что привело к индетерминизму структуры и формы. Одним из сочинений, неопределенных в их исполнении, был Концерт для фортепиано и оркестра (1957–1958), где 84 фрагмента графической партитуры в партии солиста могут быть исполнены в любом порядке, пропуская или повторяя фрагменты любое число раз вместе с любыми из 13-ти столь же свободных инструментальных партий, одновременно более чем одним пианистом. Кроме того Концерт может быть исполнен одновременно с другими произведениями – виртуозной Арией, включающей разные типы вокального пения, Соло для голоса или Фонтанной микс для магнитофонной ленты. «Эта переменная или “мобильная” форма была неопределенной в ее исполнении и впоследствии более тщательно исследованной современниками Кейджа, такими как Эрл Браун, став главным воплощением принципа неопределенности, адаптированного европейскими музыкантами в конце 1950-х и 1960-х годах» [391, 364]. В лекции «Неопределенность», прочитанной в Дармштадте в 1958 году, Кейдж пояснил роль исполнителя индетерминированной музыки: «Исполнителя можно сравнить с живописцем, которого попросили раскрасить данный набросок. Или ему могли бы предложить придать сочинению его внешнюю форму или выразительное содержание, “ибо форма, неоживленная спонтанностью, имеет дело с гибелью всех ее элементов”. Его также можно сравнить с фотографом, делающим бесконечное количество иллюстраций пьесы, или которого попросили среагировать непосредственно на других исполнителей как путешественник, запрыгивающий на поезд, отправляющийся неизвестно куда. Любые эти роли предпочтительны, заключает он, обычному долгу исполнителей, которые, как рабочие, просто делают то, что им сказали» [391, 363].

В результате случайных действий были созданы III часть Концерта для препарированного фортепиано и камерного оркестра (1951), «Воображаемый пейзаж № 4» для 12-ти радиоприемников (1951), «Две пасторали» для фортепиано (1952), Музыка для фортепиано №№ 1–85 (1952–1962), Музыка для колоколов №№ 1–5 (1952–1967), «Радио-музыка» (1956), «Зимняя музыка» (1957), Вариации I–VIII (1958–1978), «Театральная пьеса» (1960), «Эклиптический атлас» (1961), «Южные этюды» (1974), «Северные этюды» (1978) и многие другие сочинения, в том числе для магнитной ленты. Музыкальный материал «Воображаемого пейзажа № 4» для 12-ти радиоприемников (1951) составляют фрагменты радиопрограмм. На премьере, состоявшейся в Колумбийском университете, 24 музыканта включали приемники и настраивали их на определенные станции, следя за авторскими указаниями по 12-строчной партитуре. Музыка, транслировавшаяся в радиозфире во время концерта, становилась материалом произведения, и характер ее звучания менялся каждый раз в зависимости от того, в какой стране и каком городе «Пейзаж» исполнялся.

В Музыка для фортепиано № 1, № 2, № 3, № 4–19, № 20 и т. д. ноты были записаны в тех местах, где находились фабричные дефекты бумажного листа: Кейдж выделил

их карандашом и подрисовал нотные линейки, показав тем самым, что чистый лист бумаги полон звуков. Все пьесы этого «открытого» цикла могут исполняться по отдельности или вместе любое количество времени, так как длительности нот не определены. В этом, казалось бы, абсолютно случайном эксперименте Крисчен Вулф все же находит признаки авторской музыки: «Создание партитуры Музыка для фортепиано Кейджа выглядит настолько свободным от детерминаций, насколько это только возможно, а именно записью высот и их расположением в пространстве методом выделения дефектов, случайно оказавшихся на листе бумаги. Но результат характерен в меньшей степени от материала (который в любом случае графический или визуальный, но не акустический), чем от самого Кейджа, который придумав или выбрав этот метод и применив его к одному или более фортепиано, все же определил то, что появятся только высоты и шумы определенного тембра, только однозвучия и только в более или менее отдельные моменты» [440, 31].

Дж. Кейдж. «Воображаемый пейзаж № 4» (фрагмент)

The image displays a musical score for 'Imaginary Landscape No. 4' by John Cage, consisting of 12 staves. The notation is minimalist, focusing on pitch and duration rather than traditional rhythmic patterns. Key features include:

- Staff 1:** Contains notes with durations of $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{3}$, and $\frac{1}{2}$. Fingerings 5, 3, and 12 are indicated.
- Staff 2:** Features a note with a duration of $\frac{1}{3}$ and a fingering of 5.
- Staff 3:** Shows notes with durations of $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{6}$, and $\frac{1}{7}$.
- Staff 7:** Includes notes with durations of $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{3}$, and $\frac{1}{2}$. A fingering of 12 is noted.
- Staff 8:** Contains notes with durations of $\frac{1}{6}$ and $\frac{1}{2}$.
- Staff 9:** Shows notes with durations of $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{3}$, and $\frac{1}{7}$. Fingerings 9 and 3 are indicated.
- Staff 11:** Features notes with durations of $\frac{1}{6}$ and $\frac{1}{7}$.
- Staff 12:** Contains notes with durations of $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{6}$, and $\frac{1}{7}$.

Партитура «Музыка для колоколов № 5» (1967) была записана на старой деревянной доске, шероховатая поверхность которой отразилась на бумаге. На месте ямочек, трещин и бугорков появились нотные знаки, символизирующие сонорные точки, пятна, звуковые россыпи, линии, кластеры, исполняемые с помощью колоколов или электроники. Нотация не отражает реальную задуманную композицию, а лишь дает исполнителям стимул для воспроизведения звуков. Автор доверяет интерпретатору решающую роль в придании произведению формы, даровании ему жизни. «Эклиптический атлас»

для оркестра был написан на основе атласа планет солнечной системы, а «Южные» и «Северные этюды» – на основе карт южного и северного звездных полушарий. В композиции «Фонтана микс» (1958) звуковые источники и их перестройка, изменение громкости, частоты, обертоновой структуры, использование петель для непрерывного повторения записанного на ленту материала, особые типы стыковки (соединения внахлест, соединения встык) и т. д. определяются по графически нотированным рисункам и испещренным точками прозрачным листам. При этом монтаж записи голоса «должен быть увлекательным, чтобы вызвать у публики реакцию и разрушить традиционное представление об исполнении музыки, находящейся в одном измерении, перед слушателями, молчащими в другом измерении» [312, 286]. Партитура «Фонтаны микс», состоящая из нескольких прозрачных листов, усеянных точками и линиями, подобная набору для игры по созданию пьесы для магнитной ленты.

Кейдж стремился минимизировать также субъективные исполнительские решения. Например, его «Музыка картриджей» (1960) продолжила развитие идеи неопределенной в исполнении музыки, став неопределенной в своем создании композицией. Музыканты должны создать собственную звуковую версию сочинения путем нанесения трафарета геометрической фигуры на нотный лист. Во время исполнения участники создают звуки с помощью граммофонных картриджей со вставленными внутрь предметами и прикрепленными контактными микрофонами. При этом пока на этих «инструментах» играют одни музыканты, другие независимо от остальных контролируют громкость, создают звуковые и шумовые эффекты и т. д., так что не каждое решение одного человека реализуется из-за другого. Например, если один интерпретатор снизит громкость, то созданные другим звуки не будут слышны.

Независимо от автора складывается и форма импровизации «Многоквартирный дом 1776» (1976), связанной с празднованием 200-летия США, в процессе которой звучат записанные на ленту и исполняемые музыкантами непосредственно на сцене народные американские песни, марши, светские и духовные напевы разных конфессий, звучавшие в Новом Свете в XVIII столетии, выбираемые участниками по своему желанию и случайно соотносимые друг с другом. Музыкальный материал включал популярные мелодии времен войны за независимость (1775–1783) и религиозные песнопения, военные марши и гимны, а также инструментальные наигрыши композиторов конца XVIII века (например, из «Книги барабанщика» Б. Кларка). Четыре солиста — протестант, сефард, индеец и чернокожий американец пели национальные песни и гимны. Все эти вокальные и инструментальные номера, исполняемые во время хэппенинга и записанные на магнитную ленту, звучали вместе, спонтанно подключаясь и отключаясь от театрализованного действия. Последний оплот стабильности – форма – также стала у Кейджа импровизируемой и создаваемой музыкантами в процессе исполнения пьесы. Когда все четыре компонента музыкальной композиции – материал, метод, структура и форма не детерминированы автором, пьеса допускает любую случайность, принимая которую, композитор и исполнитель, по дзен-буддизму, становится причастным ко всему, что происходит вокруг, а значит следует принципу ненамеренности. Этот принцип сформировался у Кейджа под влиянием «четырех благородных истин», утверждающих человеческие страсти первопричиной нарушения единства и покоя – изначальных состояний мира. Композитор стремился освободиться от авторских намерений и

эмоций, а также от предвзятого отношения к материалу. Принимая все, что есть вокруг, таким как есть, человек освобождается от страстей. Такой мировоззренческой позиции Кейдж придерживался и в искусстве: он считал, что композитор должен не выбирать, а принимать все, что есть в окружающей жизни – от инструментария и шумового материала до принципа сосуществования музыкальных элементов друг с другом в художественном произведении, следующем течению жизненного процесса.

Стремясь обогатить искусство средствами и возможностями природы вплоть до слияния искусства с непосредственным жизненным процессом и вовлечь в творческий акт всех присутствующих, Кейдж организовывал «звуковые инвайронменты», проводил «события» и хэппенинги на открытом воздухе. В 1958 году в Милане прошла премьера двух перформансов Кейджа: «Прогулки по воде» и «Звуков Венеции». В этих сочинениях автор использовал всевозможные свистки, лодочные гудки, «мяукающие» и «крякающие» игрушки и звуки булькающей воды. Хэппенинг Кейджа 1978 года «В поисках утраченной тишины» проводился на открытом воздухе: в трех направлениях двигались поезда, наполненные пассажирами, которые играли на музыкальных инструментах, ловили транзисторами радиопередачи, пели и замолкали во время остановок транспорта. 21 ноября 1981 года во французском городе Метц состоялся хэппенинг «*Événement/Environnement METZment*» для слушателей, гуляющих по парку и внимающих шумам окружающей среды. Так искусство рождалось непосредственно в процессе деятельности природы и человека.

Алеаторные опусы Дж. Кейджа, какими бы индетерминированными они ни казались, содержат в себе какую-либо конструктивную идею. Обычно они основаны на ритмических структурах или конкретных формообразующих принципах. Концерт для препарированного фортепиано и камерного оркестра и «Открытка с небес» основаны на технике гаммы (неизменном звуковысотном ряде) и числовых рядах. «Две пасторали» также развивают ритмическую структуру 2–3,5–5,5. Воображаемый пейзаж № 5 (1952) для магнитной ленты с произвольно комбинированными записями из 42-х лент строится по принципу 5 систем по 5 элементов. В других сочинениях Кейдж нашел иные формообразующие принципы.

В «Южных этюдах» небесные тела звездной карты Южного полушария («*Atlas Australis*») стали музыкальными звуками, образующими красочные точки, линии, пятна и россыпи. Длительность, динамика, артикуляция не определены, впрочем, относительное время звучания указывает запись тонов закрашенными (краткий звук) и незакрашенными (долгий звук) нотными головками. Это изысканная, нежная по характеру звучания, таинственная и загадочная «звездная музыка» возникла в неизмеримо богатом воображении Кейджа, позволившем карте космических тел послужить партитурой для звукоизобразительной пьесы. Музыка рисует холодную ночь и тишину, символизируя абсолютное космическое спокойствие и вечность Бытия. На темном небосклоне постепенно начинают загораться звезды: сначала самая яркая Полярная, затем звезды Большой Медведицы, Кассиопеи, Ориона, Цефея... Казалось бы, в этой партитуре нет какой-либо композиторской работы и форма выстраивается согласно объективному, космическому порядку. Но это не так. Индивидуально-личностный фактор заключен в открывающих каждый этюд беззвучных тонах, добавленных Кейджем в партитuru

цикла. Это своего рода символ авторского начала: удержанный тон безмолвен и его незримое присутствие обнаруживается благодаря обертонам.

«Южные этюды», начало 1-го этюда (для каждой руки по 2 нотоносца)

1

«Южные этюды», начало 8-го этюда

VIII

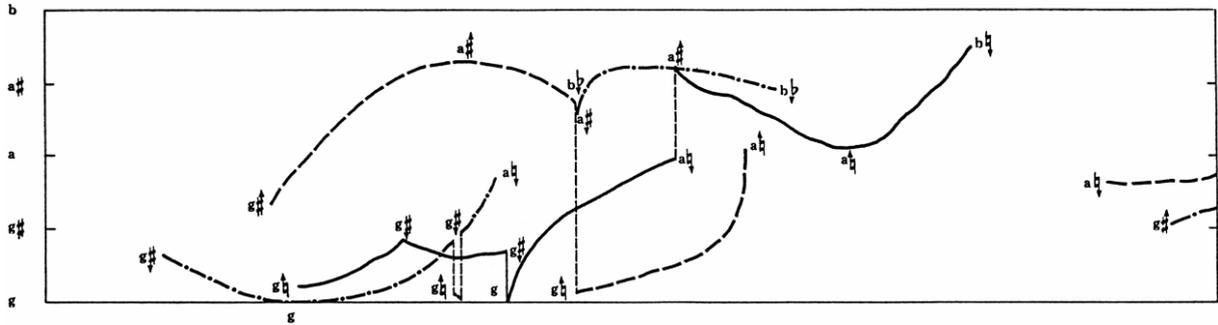
«Фундаментальные» звуки (A_2 в первом этюде, в последующих – A_2-E_1 , A_2-F_1 , F_1-A_1-E и др.) образуют палитру «блуждающих звукозвезд» – оживляют не зафиксированные в нотах призвуки, то вспыхивающие, то угасающие в зависимости от степени «родства» с остальными точками и колористической насыщенности пятен и россыпей. Призвуки создают индивидуальную, присущую только этому произведению изысканную фоносферу с ее туманными звучаниями, звездной пылью, призрачными видениями. Красочный сонорный материал с неслучайными отголосками придает благоуханный аромат тембру фортепиано. Беззвучная же «тоника» выполняет функцию стабилизирующего фактора системы, какой бы неорганизованной она ни казалась. Развитие музыкального материала полностью регулируется «молчуном»: в зависимости от количества близких ему звуков (звезд вращающейся вокруг него системы) происходят стереофонические сгущения и разряжения, фактурное уплотнение и утончение, темброво-колористическое варьирование созвучий посредством обертонов (спутников планеты). Так сонорную технику в «Южных этюдах» Кейдж соединил с принципом тональной централизации. Как источник сонорных эффектов, беззвучный тон удерживает собой всю композицию, сообщая ей цельность и единство. А благодаря «вариациям» тонов этюды отличаются друг от друга индивидуальной фоносферой. Причем в первой тетради этюдов (№№ 1–16) обнаруживается векторный принцип развития звучностей. Более остальных насыщен сонорными событиями этюд № 11, расположенный близ точки золотого сечения. Далее, в 12-м и последующих этюдах звучность постепенно рассеивается, количество событий уменьшается, в последнем, 16-м этюде первой тетради круг звездного небосвода замыкается: мерцавшие было, звезды гаснут, и музыкальное произведение *прекращается*, а не завершается.

Кейджу также принадлежат пьесы, подобные играм и инструкциям по сочинению музыки и составлению формы из предварительно подготовленного материала. Например, для того чтобы исполнить Вариации II для любого числа исполнителей и любых звуковоспроизводящих средств, музыканты должны использовать 11 прозрачных листов и следовать авторским инструкциям к графической партитуре. На шести прозрачных листах нарисованы прямые линии, на пяти других – точки. Музыканты располагают листы друг над другом, либо все сразу, либо парами – с линиями и точками (что соответственно дает 30 разных рисунков). Затем они проводят перпендикулярные линии от точек к прямым, измеряют длины и вычисляют высоту, громкость, тембр, длительность и момент появления звука в установленный период времени, а также плотность событий – количество звуков, образующих аккорд или фигурацию. В результате можно создать пьесу из любого звукового материала, для ансамбля любого инструментального состава и концертной программы любой продолжительности.

В ансамблевом сочинении «Рёандзи»³⁸ импровизационные партии флейты, гобоя или голоса с приблизительно указанными вне метра и ритма высотами и способами звукоизвлечения «поддерживаются» ритмически-остинатным материалом в партии ударных, служащей фундаментом единой конструкции сочинения. По замечанию авто-

³⁸ Рёандзи – сад камней в японском городе Киото, представляющий собой прямоугольную засыпанную белым гравием площадку с 15-ю камнями. С какой бы стороны ни смотреть на сад, видно лишь 14 камней, каждый раз один из них исчезает из поля зрения. Сад был создан для медитаций: созерцание песка и камней дает возможность обрести душевный покой и равновесие.

ра, шумы ударных инструментов подобны «рыхлому песку сада камней»: они извлекаются тихо, спокойно, без заметных динамических изменений, играя роль стабильного элемента композиции и символизируя нечто вечное и неизменное.



Партию флейты (гобая или голоса) автор называет «садом звуков», которые следует исполнять так, как если бы это были «звуковые события, происходящие в природе» [225, 1], то есть свободно и непринужденно. Соло ударных открывает «Рёандзи», заполняет паузу между двумя секциями вокальной или инструментальной партий и завершает композицию.

||: 13

12

13

12

13

15

14

Detailed description: This block contains a musical score for a flute part. It consists of six staves of rhythmic notation. The notation uses vertical lines (stems) with various flags and beams to represent rhythmic patterns. Above the first staff, there is a double bar line followed by a colon and the number '13'. Above the fifth staff, there is a '15' and above the sixth staff, there is a '14'. The staves are numbered 12, 13, 12, 13, 15, and 14 from top to bottom.

Принцип чередования стабильного и мобильного элементов композиции (тождество и контраст) или сопряжения равновесия и неравновесия определяет форму в «Музыке для флейты». Мобильным элементом в этой пьесе выступает фрагмент, открывающий произведение, стабильным – фрагмент, звучащий с 1’15” по 1’25”. Стабильный элемент ограничен строгими временными рамками, мобильный – гибкими; в первом динамических обозначений нет, во втором динамика очень рафинирована; гармоническая система стабильных формант – гемитоника, мобильных – микрохроматика и сонорика. Оба организационных начала по-своему развиваются до кульминации, расположенной в точке золотого сечения формы. В стабильном элементе постепенно увеличивается время звучания: от пяти секунд при первом появлении до нескольких, следующих друг за другом формант по 10–15 секунд. Мобильный элемент развивается в сторону увеличения количества музыкальных единиц, уплотнения фактуры, расширения диапазона, усложнения микрохроматических и тембровых интонаций:

0'00"=0'00"↔1'10"
0'00"↔0'45"

0'30"↔1'15"

1'15" 1'25"

1'25"↔2'25"

2'10"↔3'10"

2'55"↔3'55"

3'40"↔4'40"

16'05" 16'20"

16'20" 16'35"

Стабильный элемент удлиняется до 30" (две форманты по 15 секунд), в мобильном расширяется диапазон звучания. После кульминации постепенно уменьшается число сонорных событий, время звучания как бы растягивается, и музыка растворяется на *piano* в тишине медитативного созерцания. Основные направляющие и действующие силы данной музыкальной формы – динамика градаций разных по колориту звучностей. Звеньями градаций могут быть одни и те же звуки, исполняемые с тончайшими динамическими и тембровыми изменениями.

«Музыка для скрипки» построена на подобных принципах, но развитие формант со строгими временными пределами имеет иной вектор, направленный в сторону усложнения фонизма созвучий стабильного элемента. Сначала в нем фигурируют консонансы (см. группу 0'45"–1'00" в примере), в кульминации же преобладают острые

диссонансы. Мобильный элемент, так же, как и в предыдущей пьесе, претерпевает определенную эволюцию: расширяется его диапазон (а после кульминации – сжимается), убыстряется скорость смены сонорно-тембровых единиц при более тонкой их динамической дифференциации. После кульминации оба элемента переосмысливаются, как бы обмениваясь своими ролями, характер их звучания сближается, в стабильном наряду с диатоническими сохраняются хроматические интонации, в мобильном, напротив, преобладают консонансы (октавы, кварты, сексты).

Метод случайных действий Кейджа получил дальнейшее развитие в концепции индетерминизма, когда один или несколько параметров музыкальной ткани остается неопределенным и требует досочинения до или непосредственно в процессе исполнения, которое само по себе может быть неопределенным. Неясным может оставаться звуковой материал (звуковысотность или ритмика), время звучания пьесы, инструментальный состав, динамика, артикуляция и т. д. Так алеаторика творчества переросла в алеаторику исполнительства. Одним из первых сочинений такого рода был Концерт для фортепиано и оркестра (1957–1958), партитура которого состоит из ряда независимых оркестровых партий, включая солиста, которые можно использовать в любом количестве, комбинации и порядке следования вплоть до одной только партии фортепиано. Концерт не только не имеет зафиксированных соотношений партий, но вообще не определен в отношении исполнения; вместе с ним можно также исполнить «Арию» или «Фонтану микс» для магнитной ленты. Произведение может представлять собой пьесу для камерного ансамбля, оркестра или только фортепиано. В сольной партии 84 музыкальных фрагмента, избираемых исполнителями по своему усмотрению, все или по отдельности, в любой последовательности, неопределенных в отношении момента их звучания в концерте (порядок их появления зависит от графического расположения в партитуре относительно предыдущего и последующего фрагментов) и количества повторений.

Применяя метод композиции, основанный на технике гадания «И-Цзин», Кейдж хотел показать, что отныне «можно создать музыкальную композицию, целостность которой не зависит от индивидуального вкуса и воспоминаний (психологии), а также от литературы и художественных “традиций”. Звуки входят во время-пространство, сосредоточенные на самих себе, не служащие какой-либо абстрактной цели; и 360 градусов их окружности свободны для бесконечной игры интерпретаций. В таком произведении нет ценностных суждений в отношении как его сочинения, так исполнения и слухового восприятия. Идея связи (идея 2) отсутствует; может случиться всё, что угодно (идея 1). “Ошибка” не возможна, поскольку всё что случается, подлинно существует» [226, 59]. Результаты такой методы имели далеко идущие последствия. Индетерминизм допускал бесконечную игру интерпретаций и, по сути, освобождал от ценностных суждений как в отношении сочинения, так исполнения и слухового восприятия произведения. Своей целью Кейдж считал освобождение и принятие любого звука, который должен быть самим собой. Исходя из этой концепции, он достиг такой степени индетерминизма, когда композитор, исполнитель и слушатель встретились и смешались в переживании одного музыкального опыта, как это произошло в «4’33”» (1952), символизировавшей полный отказ от авторского контроля и исполнительского выбора, единственным материалом которой стали случайные шумы окружающей среды.

Дальнейшее развитие и совершенное воплощение она получила в таких работах как спектакль «Театральная пьеса» (1960) для 8 исполнителей и более, где Кейдж, кажется, достиг своего «идеала» композитора, который организует бесцельную музыку и не стремится усовершенствовать то, что возникло само собой.

Творчество Кейджа в целом представляло собой постоянный поиск средств ухода от персонального выбора и исследование процедур, освобождающих музыку от зависимости и от композитора, и от исполнителя. Случайность служила Кейджу своего рода межпространственным «коридором», через который в сферу одного вида искусства проникали элементы другой. Введение алеаторики в произведение искусства изменило традиционные представления о том, что создание опуса требует контроля и выбора со стороны автора в любой момент и на каждом этапе творчества. Кейдж показал, что серийная додекафония была не единственной техникой, способной давать оригинальный звуковой результат, и алеаторика стала альтернативой сложных математических операций. Он был не одинок в своем взгляде на алеаторику и, более того, наиболее ярко и оригинально выразил общую точку зрения художников своего времени на фактор случайности. При этом полное отсутствие авторского контроля в некоторых сочинениях Кейджа, когда случайность становилась альфой и омегой всего опуса, подготовило почву для переосмысления его опыта и более умеренного использования случайности другими композиторами.

Свобода звука и неточная нотация Фелдмана

Музыкальный стиль Фелдмана тесно связан с техникой и образностью художников-абстракционистов, таких как Поллок, де Кунинг, Гастон, Ротко. Сам композитор говорил, что «новое изобразительное искусство заставило его стремиться к новому звуковому миру, который был бы более направленным, непосредственным, физическим, чем всё, что до этого существовало...» [37, 196] Чистота тембровых красок, изысканная простота гармоний, длительное пребывание в одном состоянии, удержание каждого звука вплоть до его растворения в тишине – эти свойства музыкального языка Фелдмана были привнесены из работ американских абстракционистов. Он работал непосредственно с самим звуком, а не его гармонической функцией или местоположением в ладу или серии. Каждый тон Фелдман уподоблял цветовому пятну или линии, а смену гармоний – накладыванию красок на живописную поверхность, так как визуальное искусство, по мнению композитора, может научить музыку «большей восприимчивости к медленному наблюдению за внутренней тайной своего материала» [37, 196]. Внутренняя тайна музыкального звука и его отношения с другими была для Фелдмана чем-то святым и неприкасаемым. Высшей похвалой для него стала восторженная оценка, которую Кейдж дал струнному квартету Фелдмана: «Кейдж долгое время изучал его, а затем спросил: “Как ты написал его?”. Я слабым голосом ответил: “Джон, я не знаю, как я его написал”. Ответ был потрясающим. Джон [...] закричал: “Он изумителен. Он удивителен. Он столь красив, и ты не знаешь, как написал его!”» [362, 52].

Экспериментальная музыка увлекала Фелдмана непредвиденностью результата, труднодостижимой в условиях строгой гармонической или ритмической системы. Он стремился избавиться от «контролирующей метафоры композиции» – освободить звуки от каких-либо намеренных взаимосвязей, даже метра и ритма, чтобы позволить им быть самими собою, и призывал исполнителей просто слушать звуки и играть их

наиболее естественно и красиво. А для этого необходима «независимость от композиционной риторики», в частности, выраженная в «избегании систематических методов сочинения» [263, 164], свободе вертикальных и горизонтальных отношений между звуками, графической и другой нетрадиционной нотации, которая, по словам Фелдмана, не только определяет стиль пьесы, но и говорит о сочинении больше, чем любая использованная в нем система. Так, применяемая композитором неточная нотация служит своего рода «плавающей камерой, которая запечатлевает очень знакомые образы как историческое зеркало» [263, 170] такими, какие они есть. Вместо конкретных высот Фелдман указывает лишь регистры (низкий, средний и высокий), а длительности заменяет прямоугольниками разной длины. Неопределенность фелдмановских партитур отвечала кейджевской идее независимости звуков между собой, а «пространство графических ячеек Фелдмана было подобно пустому пространству кейджевских ритмических структур, всегда беспристрастно принимающему все звуки» [373, 67]. Фелдман служил для Кейджа образцом для подражания как композитор, сделавший шаг от деяния к созерцанию, от утверждения истины к ее поиску в лабиринтах Бытия, объективной фиксации происходящего, поскольку обязанность композитора, по его убеждению, не сочинять, а «принимать все, что перед тобой, избегая привязанности к результату, – значит быть бесстрашным, быть полным любви, происходящей из чувства причастности к чему бы то ни было» [58, 100].

В 50-х годах Фелдман развивал новые типы нотации, чтобы освободить звуки от высотной и иной определенности, посредством графики указывая лишь приблизительные параметры, в пределах которых исполнитель выбирает детали. Так в 1950–1951 годах возникла серия пьес «Проекция» и «Пересечения» для разных камерных ансамблей. Название «Проекция» обусловлены целью композитора «не “сочинять”, а проектировать звуки во времени, свободные от композиционной риторики, которой здесь нет места. Я допускаю неопределенность высоты звуков для того, что не вовлекать исполнителя (то есть меня) в воспоминания (отношения), и потому, что звуки больше не имеют неотъемлемой символической формы» [362, 53]. «Пересечения» же связаны со «случайными пересечениями параллельно существующих отдельных тонов» [362, 53].

Партитура «Перекрестка I» (1951) для оркестра не содержит ни одного звука определенной высоты, длительности и динамики. Инструменталисты могут играть любые звуки в 3-х условно обозначенных диапазонах, границы которых музыканты устанавливают сами. Длительность тонов зависит от длины квадратов и прямоугольников при условии, что каждая секция включает по 4 метрических доли и темп приблизительно равен 72-м долям в минуту. Струнные должны избегать вибрато и играть штрихом *arco*, *ponticello* (P), *pizzicato* (Pz) и флажолеты (H). На протяжении всей пьесы звуковая ткань однотипна, развитие музыкальных событий неспешно и не направлено, эмоциональная выразительность минимальна. Отсутствие событийности в целом характерно для Фелдмана и других композиторов Нью-йоркской школы, и одним из выражений этой бессобытийности стала неопределенность высот и ритма звуков как символ абстрактности выражаемых ими образов.

В «Структурах» для струнного квартета (1951), «Расширении 3» для фортепиано и других пьесах Фелдман использует прием многократного повторения звуковых ячеек, близкий репетитивной технике, но повторения эти неперiodические: они то ускоряют-

ся, то замедляются, то исчезают, то возвращаются. В действиях исполнителей также не должно быть каких-либо намерений в развитии материала, музыканты должны играть естественно: Фелдман говорил, что к его музыке должен быть такой подход, «как если бы вы не слушали, а смотрели на какой-либо объект природы», а звуки должны быть подобны «любым неожиданным природным явлениям, которые могут внезапно появиться неизвестно откуда во время прогулки» [362, 54].

К 1960-м годам стиль Фелдмана и координация музыкального материала стали более сложными. Казалось, что «каждый инструмент проживал свою собственную индивидуальную жизнь в своем собственном индивидуальном звуковом мире» [312, 287], а композитор выбирал «интервалы, которые, казалось, стирают или отменяют каждый звук, как только мы слышим следующий» [312, 287]. В «Глотках Салангана» (1961) для бессловесного хора и инструментов все музыканты озвучивают все следующие друг за другом без каких-либо пауз ноты точной высоты, но вне метра и ритма. Дирижер указывает начало первой доли, но затем ансамбль играет без него: соблюдая указанный темп, каждый участник исполняет свою партию, самостоятельно определяя длительности медленно сменяющих друг друга тонов. В целом же материал пьесы представляет собой недифференцированную звуковую массу, очертания которой постоянно, почти незаметно, меняются от момента к моменту, но сохраняющую свой неизменный облик. Результаты звуковой реализации отличаются лишь в деталях, так как произведения Фелдмана обладают общими стилистическими чертами: медленный темп, крупные длительности, приглушенная динамика, нежные и мягкие звучания.

В более поздних пьесах, например, «Структурах» для оркестра (1962) композитор вернулся к нотации точных высот и длительностей, но сохранил тот же тип воздушной звуковой атмосферы, невесомой ткани (хоть и состоящей из кластеров и рассредоточенных многозвучий), непериодического, но текучего ритмического потока. При этом композитор развивал новые алеаторные принципы, стремясь сохранить независимость звуков от каких-либо функциональных, структурных или связывающих отношений. Свои сочинения Фелдман называл «не сочинениями вовсе», а «временными рамками, в которых он более или менее помещает всю палитру музыки», стремясь «предотвратить Ненарушенное Время от превращения его в контролирующую метафору музыки» [362, 70–71]. Он увлекается «пластикой движения», позволяя музыкантам выбирать свой собственный темп исполнения одного и того же материала. Так, в «Пьесе для четырех фортепиано» (1957) и пьесе «Для Франца Кляйна» (1962) все ансамблисты используют одну и ту же партию, которая состоит из «тембровых плотностей» – красочных аккордов. Все участники начинают игру вместе, а затем двигаются в разных темпах, самостоятельно определяя длительности звуков:

The image shows a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The notation is complex, featuring various chords, intervals, and dynamic markings. The score is written in a non-regular, non-periodic style, characteristic of Philip Glass's 'The Well-Tempered Clavier'. The notation includes various chords, intervals, and dynamic markings such as '15', '8', and 'b+'. The score is written in a complex, non-regular rhythmic style characteristic of Philip Glass's 'The Well-Tempered Clavier'.

1957

В результате возникает, по словам Фелдмана, нерегулярная и непериодическая «серия ревербераций от одного звукового источника... Повторяемые звуки не образуют пуантилистической ткани, как у Веберна, но они находятся там, где сознание концентрируется на образе – начало пьесы подобно распознаванию, [...] и повторения настраивают на слуховое восприятие» [362, 71]. Эта же идея также воплощена в пяти пьесах под названием «Длительности» для разных инструментальных составов. В композиции «Де Кунинг» (1964) Фелдман создает условия для игры в пятнашки в медленном темпе: все инструменталисты извлекают каждый следующий звук только после того, как затихнет предыдущий:

The image shows a musical score for a percussion ensemble and strings, numbered 1 through 7. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Horns (HN), Percussion (PERC), Piano (PN), Violin (VN), and Viola (VC). The second system includes staves for Percussion (PERC), Piano (PN), Violin (VN), and Viola (VC). The score is marked with various percussion techniques and string techniques, including Sord., A.C., CH., B.D., CEL., VIB., PN., and Pizz. Arca. The score is numbered 1 through 7, indicating different sections or measures.

Фелдман считал, что «большинство музыкальных форм по своей сути всего лишь «короткие истории», которые начинаются, развиваются и оканчиваются» [264, 172]. Формы направленного развития Фелдман считал исчерпанными, и последним великим творцом таковых, по его мнению, был Стравинский. Среди новых же концепций Фелдман выделял связанные с серийной техникой, хотя они имели успех в сравнительно коротких пьесах. Поэтому каждый экспериментатор вел поиски новых музыкальных форм и находил свои, индивидуальные. Для Фелдмана же было важно не столько общее построение пьесы, сколько каждый ее момент, даже если он не имеет причинно-следственной связи со всем предшествующим и последующим, поэтому он не стремится завершать пьесу, исходя из каких-либо ожиданий. Отказ от причинно-следственной обусловленности материала вызвал к жизни иные принципы развития музыкальной мысли. Форма алеаторных сочинений Фелдмана интроспективного характера образует-

ся вследствие «простого изложения фрагментов материала», причем композитора «не интересует такой аспект, как завершенность» или «необходимость создать то, что мы считаем превосходной цельной музыкальной пьесой» [264, 172]. Однако и в простом изложении фрагментов материала есть определенная музыкальная логика. У Фелдмана она заключена в особых – регистровых, интервальных, тембровых отношениях звуков. В этом – вся суть стиля композитора: спонтанное возникновение звуков в тихой, почти неподвижной атмосфере, случайное взаимодействие которых порождает едва ощутимую фактуру, столь же внезапно исчезающую, как и возникающую.

«Метод подсказывания» К. Вулфа

В своем творчестве Вулф стремился к активизации творческой инициативы исполнителя, выступая за соучастие, называемое им «парламентским партнерством», в котором нет места «монархической власти» автора или «диктата» дирижера [312, 287]. Вулф стремился к некой объективности, почти анонимности, когда звук проникает в себя самого: «“Музыка” возникает в результате того, что просто существует в звуках, которые мы слышим, рожденных не из желания выразить себя или свою личность» [312, 287]. Композитора увлекала «либеральная демократия», когда музыкант принимает самостоятельные решения в процессе своего выступления. В одной из своих статей Вулф отмечал, что звуки, созданные самим автором, и случайно возникающие в процессе воплощения его замысла (даже если в партитуре нет ни одной ноты), равны между собой: «Нет никакой разницы между звуками собственно музыкального произведения и звуками вообще, возникающими до, после или одновременно с исполняемым произведением. Искусство, в том числе и музыка, неотделимо от природы. У музыки нет преимуществ перед другими звуками» [440, 58]. По мнению композитора, музыкальная форма – это «театральное событие, занимающее определенное количество времени, и его продолжительность может быть непредсказуемой», поэтому «форму в музыке можно рассматривать как временную продолжительность программы» [440, 58]. Другими словами, произведение искусства мыслится им как импровизированный перформанс, основанный как на авторском, так и неавторском материале, а форма – как спонтанное последование разных по своему звуковому наполнению независимых структурных единиц.

Художественное действие, даже имеющее строгую внутреннюю организацию (связанную, например, с числовыми пропорциями или таблицами чисел), допускает многовариантность и свободу диспозиции музыкальных элементов внутри заданных временных координат. «После того, как событие произошло, музыкальная форма преобразуется в партитуру – инструкцию для исполнителей. В ней указываются продолжительность действия и его границы, которые оно стремится преодолеть или сделать неопределенными» [440, 58], поэтому «форма, возникающая как рамка или система рамок, не обязательно должна быть закрытой» [440, 61], то есть она мобильна и переменна.

Алеаторические тенденции проявляются в произведениях Вулфа конца 1950-х годов, в которых композитор предоставляет исполнителям свободу выбора отдельных параметров звукового материала (высоты, тембра, динамики, длительности) в пределах зафиксированных отрезков времени. Примечательно, что к алеаторике Вулф проявил интерес в самом начале своей творческой деятельности. Например, в одном из своих ранних вокальных сочинений он указал лишь общее направление движения голоса –

вверх или вниз, не зафиксировав никаких, даже приблизительных по высоте, звуков. В целом музыка Вулфа состоит больше из тишины, чем звучания: ноты словно висят в воздухе далеко друг от друга, почти как автономные сущности.

В 1950-е годы Вулф писал фортепианную музыку для разных исполнителей и выступал в концертах. Работая над многочисленными пьесами, он пользовался, по выражению М. Наймана, «стенографической нотацией» [362, 67], фиксируя определенные отрезки времени и группы нот, из которых исполнитель мог выбрать любые, а также снабжая партитуру подробными инструкциями и комментариями. Так, в пьесах 1950-х годов композитор фиксирует лишь отдельные параметры звукового материала (высоту, тембр, динамику, длительность) и время звучания. Вскоре он разрабатывает собственный «метод подсказывания»³⁹, заключающийся в том, что выбор одного инструменталиста зависит от того, что исполнит другой. Исполнение сочинения становится полуигровой ансамблевой импровизацией. Как отмечал Вулф, в музыке прошлого «последовательность единиц определялась до исполнения и была предсказуемой. Карлхайнц Штокхаузен в *Klavierstück XI* воплотил идею изменяющейся, непредсказуемой последовательности структурных секций, определяемой согласно случайному порядку их появления, и непредсказуемости всей продолжительности пьесы в каждом новом исполнении. Отталкиваясь от этой идеи, в *Дуэте для пианистов II* я сочинил контрапункт двух последовательностей структурных единиц, не закрепленных в нотном тексте» [440, 58]. Исполнителям Дуэта (1958) необходимо сыграть ряд секций с независимым друг от друга музыкальным материалом. Продолжительность звучания фрагментов указана точно, остальные же параметры – приблизительно, поэтому музыкальный материал внутри секций можно распределить по-разному, не превышая заданного отрезка времени. Перед каждой музыкальной единицей даны «подсказки».

«Каждый пианист придумывает свой индивидуальный порядок появления структурных единиц (всего их 15 от $\frac{1}{16}$ до $42\frac{1}{5}$ секунд звучания), зависящий от последовательного выбора той единицы, которую нужно сыграть, но не как у Штокхаузена, на глаз, а в связи с тем, что он услышал. Десять типов звучания (например, *ff* в высочайшей октаве, пиццикато в среднем регистре, 11 секунд тишины) в партии одного фортепиано служат подсказками тех единиц, которые должен сыграть другой пианист, и наоборот» [440, 59]. Во время выступления музыканты могут повторять одну и ту же структурную единицу столько раз, сколько возникнет подсказка, ведущая к ней. Кейдж сравнивал способ исполнения Дуэта для пианистов II со способом чтения газеты, когда человек, перескакивая с одной статьи на другую, оставляет текст недочитанным или просматривая его частично. Одним из фрагментов без подсказки можно открыть пьесу, а также использовать его в том случае, если какой-либо из пианистов не понял подсказки. Между разделами пьесы не должно быть никаких пауз, всегда должно звучать то, что указано в партитуре: исполнив одну структурную единицу, нужно перейти к какой-то следующей, с которой связана подсказка, услышанная до завершения предыдущей. Исполнители заранее должны согласовать друг с другом лишь общее время звучания пьесы. Главная идея, по замечанию Вулфа, «состоит в том, чтобы предусмотреть определенные события в неопределенных (в той или иной мере) условиях», и поскольку

³⁹ Англ. cueing – букв. «намеки», «подсказывание», «подача сигнала», «аллюзия».

«одинаково возможны и приближительность, и точность исполнения», структура не едина и не целостна, а в пьесе отсутствует начало, середина и конец, «партитура не является неким законченным объектом» [440, 59], поэтому его форма мобильная и неопределенная.

В своих сочинениях 1957–1964 годов посредством метода «подсказывания» Вулф воплощает идею случайности в рамках четкой временной структуры. В ансамблевых пьесах выбор одного исполнителя регулируется тем материалом, который озвучивается другим, поэтому последовательность действий может быть как запланированной, так и случайной, а само произведение становится живой и непосредственной импровизацией. При этом композитор воплощает оригинальную идею независимости формы и материала друг от друга. «Форма как последовательность структурных единиц не имеет какого-либо определенного отношения к материалу, использованному в произведении», – пишет композитор [440, 59]. Он рассматривает форму и материал как отдельные и независимые феномены, считая заблуждением, что «форма, как указанная в партитуре структура может быть производной из самого звукового материала» [440, 59]. Форма как структура, по мнению Вулфа, всего лишь вопрос техники. «Отождествление формы и материала, специально сочиненного и зафиксированного (сравните “искусство” и “природу”), подразумевает исключение всех выразительных средств, что можно лишь приветствовать» [440, 60], ведь «для нашего слуха есть еще много того, на чем можно сосредоточить внимание» [440, 60]. Вулф фиксирует некоторые параметры музыкального материала отдельных партий, оставляя сочинение без партитуры. И эта степень ограничения свободы, то есть случайности в рамках временной структуры, отличает произведения Вулфа 1950-х годов от индетерминированных опусов Кейджа.

В сольных пьесах художественный результат действия подсказок зависит не только от выбора музыканта, но и от многих других, объективных, факторов. Например, в сочинении «Для пианиста» (1959) ход событий, по замечанию автора, могут изменить обстоятельства исполнения, правильность или ошибочность выбора музыкального элемента и даже акустические условия помещения, в котором планируется выступление солиста. «Пианист должен перепрыгнуть с низкого звука на высокий так быстро, как только возможно: если он играет ту ноту, которая нужна, то продолжает в том же направлении, если же он ошибается, то идет другим путем. Когда нужно сыграть ноту “так тихо, как только возможно”, есть три разных варианта продолжения в зависимости от того, сыграет ли пианист очень тихо, но внятно, сыграет ли слишком громко или же сыграет настолько тихо, что совсем ничего не будет слышно. Одно из возможных решений, например, состоит в том, чтобы после какого-то определенного звука можно извлечь призвуки или просто подождать, пока он затихнет» [362, 68–69].

В сочинениях Вулфа 1960-х годов правила исполнения музыки становятся более гибкими, импровизационное начало усиливается так, что если в Дуэте I для двух фортепиано (1960) и Дуэте II для валторны и фортепиано (1961) отдельные элементы (высота или длительность) еще были оставлены без авторского контроля, но зато другие точно определены, то в пьесах «Для пяти или десяти человек» (1962), «Для одного, двух или трех человек» для любых инструментов (1964), Септете для семи исполнителей и дирижера (1964), ансамблевых сочинениях «Границы» для любого числа исполнителей (1968), «Пары» для двух, четырех, шести или восьми исполнителей (1968) со-

отношение между зафиксированными в тексте и произвольно выбираемыми исполнителями элементами меняется в пользу последних. В результате Вулф уравнивает в правах любой звук или шум, который может стать музыкальным материалом в процессе исполнения композиции. В названных произведениях музыкальный материал индетерминирован в разной степени, что дает исполнителям право выбора отдельных его параметров, а форма мобильна и подразумевает свободную перестановку фрагментов сочинения и произвольное количество их повторений.

В *Дуэте II* для валторны и фортепиано указаны одни параметры материала (высота и количество звуков, артикуляция, момент атаки, длительность, динамика), но не определены другие, включая общее время звучания. В пьесе десять секций (две из них – сольные), исполняемых в любом порядке и любое число раз (допускается последовательно повторять один и тот же фрагмент или пропускать любой из них). Если не указан конкретный звук, можно извлечь любой из возможных на инструменте, как в партии валторны в первой секции; в 10-й же музыканту предложено выбрать одну из шести имеющихся высот, в 5-й – одну из трех. Такой же подход к другим параметрам, например, шкала неопределенности динамики включает произвольную, свободно выбираемую из предложенной и комбинируемую (9-я секция – *pp*, *f*, *mp*) вплоть до строго зафиксированной (2-я и 10-я секции).

The image contains several groups of handwritten musical sketches for Horn (H.) and Piano (P.). Each group includes a small musical staff with notes and rests, and handwritten annotations. Key annotations include:

- Group 1:** Horn part with notes and dynamics like *pp*, *f*, *mp*. Includes the instruction "change direction of line, or same, or line." and "alter".
- Group 2:** Piano part with notes and dynamics like *pp*, *f*, *mp*. Includes the instruction "relational pitch" and "alter".
- Group 3:** Horn part with notes and dynamics like *pp*, *f*, *mp*. Includes the instruction "alter" and "relational pitch".
- Group 4:** Piano part with notes and dynamics like *pp*, *f*, *mp*. Includes the instruction "alter" and "relational pitch".
- Group 5:** Horn part with notes and dynamics like *pp*, *f*, *mp*. Includes the instruction "alter" and "relational pitch".
- Group 6:** Piano part with notes and dynamics like *pp*, *f*, *mp*. Includes the instruction "alter" and "relational pitch".

В предисловии к партитуре Вулф поясняет: «Выбор секции, которую нужно исполнить, зависит от подсказки – начального звука (звуков) этой секции» [438, 3]. Подсказка дается тем участником дуэта, который начинает играть раньше другого, если его партия вступает первой. Так, валторна может начать три секции из шести, тогда как

фортепиано – две; первую же на странице партитуры секцию может начать любой музыкант. «Когда один из исполнителей начинает играть секцию, другой должен немедленно решить, какая секция звучит, и присоединиться так, как того требует его партия» [438, 3]. Если же один из инструменталистов неправильно понял подсказку, не разобрал, какой фрагмент звучит, или оба партнера одновременно начали играть разные секции, «обоим следует остановиться и снова начать играть пьесу» [438, 3]. Поскольку общее время звучания не указано, окончание произведения, по замечанию Вулфа, наступает тогда, когда один из партнеров решит больше не продолжать игру.

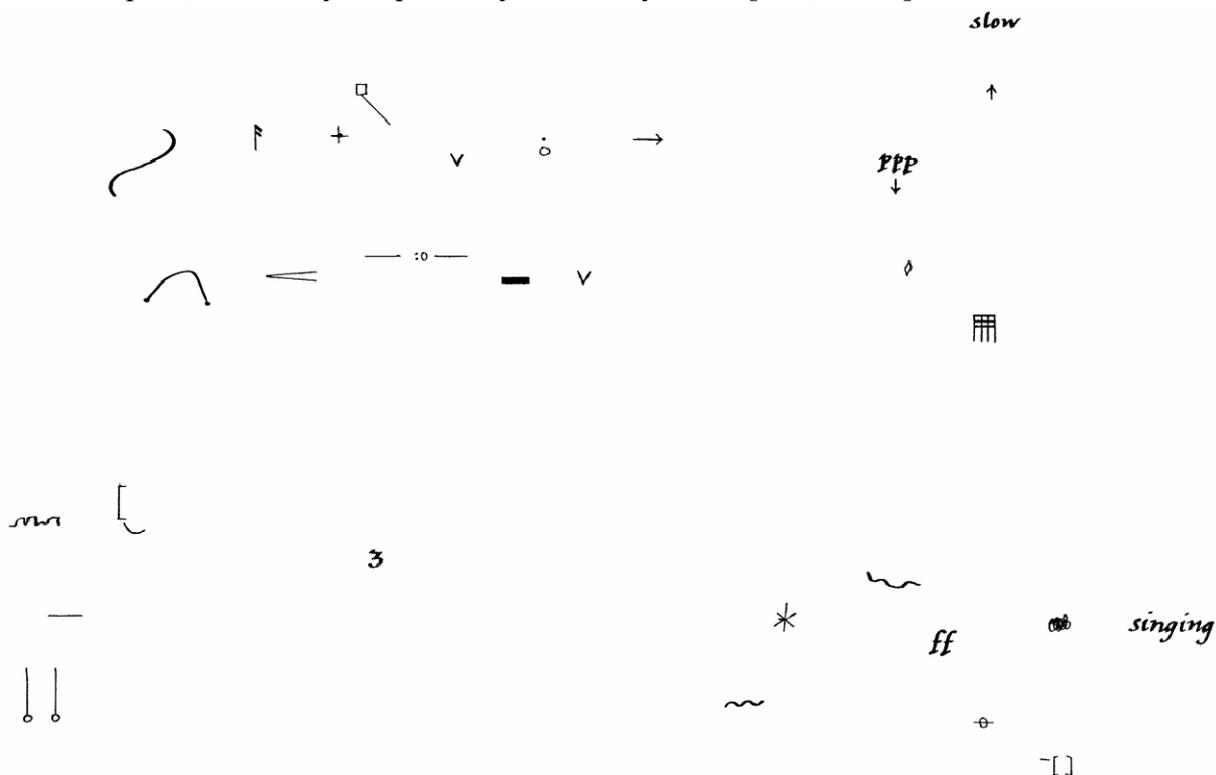
Примечательно, что вынужденные остановки музыкантов (в случае упущения или непонимания подсказки) и новые попытки объединиться в дуэт делают опус неповторимым и единственным в своем роде: «Такие нарушения в координации являются частью пьесы и имеют свои собственные музыкальные характеристики, которые проявляются в исполнении, например, ритмические и звуковысотные структуры, обладающие качествами, отличающими пьесу от всех остальных произведений» [201, 67]. Среди таких качеств выделим частые синкопы, широкие скачки, неравномерные чередования пауз и звуков разной длины, неожиданные обрывы одних звуков при появлении других, заключительные тоны секций, длительно выдерживаемые исполнителем, ожидающим подсказки от партнера. Приведем фрагмент выполненной Д. Берманом транскрипции аудиозаписи с исполнением пьесы Д. Тюдором и Г. Хиллиером (первые 8 тактов каждой звуковой реализации, где цифрами указаны номера секций, а кругами отмечены общие звуки, остающиеся неизменными от исполнения к исполнению):

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The first system features a treble and bass clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clef) below. The second system also features a treble and bass clef staff at the top, and a grand staff below. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Circled notes and brackets with the number '5' indicate specific sections and common sounds across different performances.

Таким образом, индивидуальный материал и неповторимые «правила игры» отличают данную алеаторную пьесу от произведений других композиторов. Д. Берман отмечает, что присущие пьесе элементы игры близки некоторым восточным культурным традициям: «Маскировка подсказок подобна одной технике в индийской музыке, известной под названием *Laratgheth*, обозначающем перекрестные ритмы, произведенные солистом и ударником, когда в процессе соревнования каждый из них старается сбить с толку партнера ритмической фигурой, исполненной вне четкого метра» [201, 67]. В данной пьесе метод подсказывания Вулфа является главным композиционным принципом, обуславливающим непредсказуемость хода игры, обладающей характерными признаками.

В пьесе «Границы» для любого числа исполнителей и любых инструментов музыкальный материал еще более индетерминирован. В графической партитуре, в которой автор обошелся без детальной разработки подсказок и временной структуры, используются символы, которые, по признанию автора, «обозначают не то, что должны играть музыканты» [439, 2]. Они лишь указывают приблизительные пространственно-временные границы музыкальных событий, полностью импровизируемых участниками действия. Музыкантам следует не покидать границ, а находиться рядом с ними, но внутри пространства они могут двигаться по-разному – либо последовательно от одного музыкального события к другому, либо пропуская одни события и возвращаясь к другим, то есть «путь к границе не должен быть непрерывным и прямолинейным» [439, 2]. Графические символы могут служить подсказками, инициировать действия исполнителей, но не использоваться напрямую. Таким образом, «Границы» представляют собой перформанс со случайной игрой элементов, в условиях которой «все решения прини-

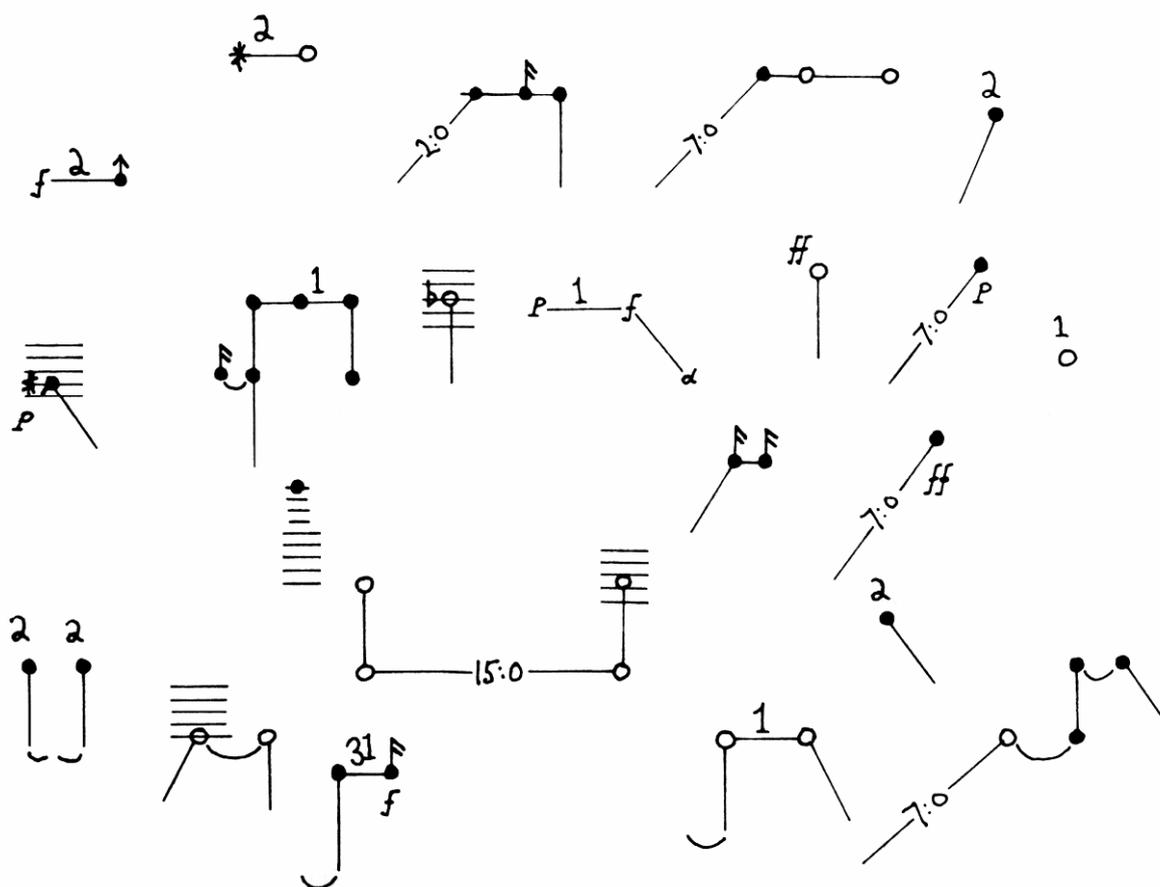
маются непосредственно в процессе исполнения», а сам автор «создает не музыкальный материал, а систему непредсказуемых ситуаций» [362, 66–67].



Композиция «Изменяя систему» требует от исполнителей еще большей готовности слушать и незамедлительно реагировать на то, что звучит, а также способности принимать решения на ходу. Последовательность действий в данном сочинении зависит от «подсказок извне» – намеренных или случайных звуков и шумов. Неопределенность материала, по замечанию Вулфа, способствовала «созданию звуков, которые невозможно было создать каким-либо другим методом» [362, 69]. И автор, и исполнители, максимально включенные в процесс реализации замысла произведения, становятся слушателями и внимают звукам, не зафиксированным в партитуре, и шумам окружающей среды. «Благодаря этой музыке вы обретаєте необходимые в исполнении качества – дисциплину, преданность и объективность» [362, 69].

Каждое музыкальное событие в сочинениях Вулфа 1960-х годов требует от исполнителей богатого воображения, необходимого для создания изощренных сонорно-тембровых эффектов и поиска новых типов артикуляции. Например, в пьесе «Для одного, двух или трех человек» исполнители должны использовать 22 разных способа звукоизвлечения – от традиционного до изобретенного, трансформирующего звуки в шумы, напоминающие трение или шорох.

III



Всё внимание исполнителей и слушателей сосредоточено на каждом отдельном звуке. Каждое следующее мгновение остается для автора, исполнителя и слушателя загадкой, разгадать которую невозможно. Эта тайна, неподвластная человеку и отличающая искусство от других видов деятельности, вдохновляла Вулфа на создание индетерминированных композиций. Но кроме того, для него было важно тесное взаимодействие между инструменталистами, внимательность исполнителей друг к другу и своего рода социальная ответственность музыкантов, которая дает им художественную свободу и достоинство. Музыцирование должно нести с собой нечто неожиданное и непредсказуемое, обусловленное полетом творческой фантазии, и только увлеченная, наполненная глубоким и сильным чувством игра получит пылкий отклик в сердцах слушателей.

Принцип мобиля и «открытая форма» Э. Брауна

Брауну также был близок принцип индетерминизма, предполагающий мобильность материала и формы сочинения, а также позволяющий музыкантам принимать спонтанные решения в процессе его исполнения. Художественное произведение композитор рассматривал как импровизированное «акустическое событие», происходящее непосредственно здесь и сейчас, а исполнение называл «совместным приключением», требующим активное творческое соучастие музыкантов.

В юности Браун увлекался музыкой Ч. Айвза, джазовой импровизацией, играл на трубе в биг-бэнде. Интересуясь авиационной техникой, Браун изучал математику и инженерное искусство в Северо-Восточном университете в Бостоне. Музыкальное образо-

вание юноша получил в бостонской Школе музыки И. Шиллингера, в которой прошел курс теории и композиции. Браун отмечал, что в теории Шиллингера его интересовали «использование схем в процессе предварительной работы над партитурой, координация временных структур, акустическое распределение элементов и многокоординатные системы организации звукового континуума» [217, 301]. При этом ему был чужд тотальный детерминизм музыкального материала, свойственный системе Шиллингера, а также, по словам Брауна, – «чрезмерно механистическая и математическая основа его эстетической направленности» [217, 301]. Он подчеркивал, что система Шиллингера служила основой для объективного создания и развития материала, «в каком бы “эстетическом” контексте он не оказался» [362, 51]. Ценным Браун считал то, что Шиллингер придавал большое значение физическим свойствам звука и верил во всеобъемлющие возможности числовой генерации, трансформации и развития формы. Но убежденность в том, что математическая формула может гарантировать целостность музыкальному произведению, оказала на композитора, скорее, противоположное влияние и привела «к радикальным экспериментам с чисто интуитивными и спонтанными действиями» и разработке «композиционных систем, включающих таблицы и ряды свободных чисел, и другие техники, отвечающие эстетически обоснованному желанию объективно исследовать и обнаруживать возможные звуковые взаимосвязи» [217, 301–302]. Вскоре Браун увлекся хореографией М. Каннингема, совместно с которым осуществил несколько музыкально-танцевальных проектов. Один из них – «Индексы» для электрогитары с ансамблем (1954), созданные «методом случайных действий» Дж. Кейджа с использованием таблицы случайных чисел [226, 37]. Участвуя в совместном проекте создания первых в США музыкальных произведений для магнитной ленты, Браун завершил Октет I (1953) и Октет II (1957) для восьми магнитных лент и усилителей, в процессе сочинения которых он также использовал таблицу случайных чисел и «метод случайных действий». При воспроизведении Октета I громкоговорители были расположены вокруг слушателей в разных точках концертного зала.

Важную роль в формировании системы художественно-эстетических взглядов Брауна сыграли не столько увлечение джазом и импровизацией и встреча с Кейджем, «заразившим» молодого композитора индетерминистскими идеями, сколько знакомство с подвижными конструкциями Колдера и работами Поллока. На творчество композитора значительное влияние оказала авангардная живопись США в целом, которую он стремился сблизить с музыкой, так как «был очарован идеей родства между абстрактным экспрессионизмом в живописи и шёнберговской атональностью в музыке» [382, 155]. Отсюда – тесная взаимосвязь музыкально-звукового и визуально-графического начал, характеризующая многие сочинения Брауна. Проблема взаимосвязи современного музыкального и визуального искусств имела большое значение для Брауна. Композитор многократно проводил в художественных галереях и музеях США и Европы «акустические события» и перформансы из музыки американских композиторов и своей собственной. Тесное сотрудничество Брауна с современными живописцами привело к развитию коллажной техники и метода наложения друг на друга нескольких графических изображений.

Мобили Колдера его увлекли возможностью метаморфозы одной и той же художественной композиции, а живопись действия – «самопроизвольного создания произ-

ведения на основе графических подсказок композитора» [312, 288]. Под впечатлением от работ скульптора была создана «Пьеса Колдера» для четырех ударников и мобиля (1964–1965), с помощью которого музыканты воспроизводили звуки и шумы разной тембровой окраски.

Фотография с концерта 9 марта 1980 года



F.B. Personal Score
(see back of last pg.)

CALDER PIECE for 4 percussionists and mobile

Lab Brown

PERCUSSION

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|--|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> 2 cymbals 2 tom toms 1 tom tom 1 gong 1 snare drum 5 single sticks 1 big drum 1 Chinese drum 1 set of bongs 1 set of chimes 3 tom toms 1 cymbal 1 gong 1 field drum 1 "hand" drum | <ul style="list-style-type: none"> 1 cymbal 4 tom toms 1 tom tom 1 gong 1 snare drum 1 tom toms 1 big drum 1 Chinese drum 1 set of bongs 1 field drum 2 tom toms 1 gong 1 field drum 1 "hand" drum | <ul style="list-style-type: none"> 1 cymbal 1 tom toms 1 gong 1 snare drum 1 tom toms 1 big drum 1 Chinese drum 1 set of bongs 1 field drum 1 tom toms 1 gong 1 field drum 1 "hand" drum | <ul style="list-style-type: none"> 1 cymbal 1 tom toms 1 gong 1 snare drum 1 tom toms 1 big drum 1 Chinese drum 1 set of bongs 1 field drum 1 tom toms 1 gong 1 field drum 1 "hand" drum |

4 on sticks
44 sticks to drum
sticks hit no instrument
IN ALL 4 SECTIONS

PRECEDING SECTIONS SHOULD BE ARRANGED IN A FAN SHAPE OF INSTRUMENTS WITH THE MOBILE IN THE CENTER. PRIMARY WIRE IN CENTER OF EACH SECTION WITH LOW MOBILE TO LEFT AND HIGH TO RIGHT.

GO TO MOBILE IN SEQ: 1-3-2-4

LEAVE MOBILE IN SEQ: 3-1-4-2

DISCS AND STRUCTURE OF MOBILE STRUCK AS GONGS.

CHANGE MOBILE AND PERFORMER STRIKES AWAY TO ESTABLISH TIME OF NEW SECTION

STATISTICAL TIMBRE PRESENCE IN (ARTICULATE) (RANDOM) (NON-RANDOM) (SYSTEM) BY RELATIVE TO GRAPHIC IN DENSITY AND ENERGY. 80% PLATING TUBE, USING ANY (ARTICULATE) MATERIALS, HITS AND NORMAL SPEAK.

STATISTICAL TIMBRE PRESENCE IN (ARTICULATE) (RANDOM) (NON-RANDOM) (SYSTEM) BY RELATIVE TO GRAPHIC IN DENSITY AND ENERGY. 80% PLATING TUBE, USING ANY (ARTICULATE) MATERIALS, HITS AND NORMAL SPEAK.

1 METAL 2 @ 1/2" 3 @ 1/2" 4 @ 1/2"

Density of Attack and Allow Relative TONE in ANY AND ALL TONE, AVAILABLE IN GIVEN CATEGORY.

OVERALL SOUND EFFECT IS THAT OF RANDOM, DELICATE, SOFT ACTIVITY.

STATISTICAL TIMBRE PRESENCE IN (ARTICULATE) (RANDOM) (NON-RANDOM) (SYSTEM) BY RELATIVE TO GRAPHIC IN DENSITY AND ENERGY. 80% PLATING TUBE, USING ANY (ARTICULATE) MATERIALS, HITS AND NORMAL SPEAK.

STATISTICAL TIMBRE PRESENCE IN (ARTICULATE) (RANDOM) (NON-RANDOM) (SYSTEM) BY RELATIVE TO GRAPHIC IN DENSITY AND ENERGY. 80% PLATING TUBE, USING ANY (ARTICULATE) MATERIALS, HITS AND NORMAL SPEAK.

* ALL PERFORMERS HAVE ALL CHANGES INDEPENDENTLY (NON-RANDOM, NON-DETERMINED). ALL CHANGE WITHIN 30" OF INITIAL CHANGE RELATING TO ABOVE TIMBRE. (RANDOM OVERLAP WITHOUT DELIBERATE ESTABLISHMENT OF BASIC TIMBRE).

[ELEMENTS OF MOBILE NUMBERED 1-13. LOW TO HIGH (24 INCHES)]

INDEPENDENT DEPARTURE OF 4 PERFORMERS TO INSTRUMENTS DISTRIBUTED NON-DETERMINEDLY OVER PERIOD OF 1/2 MINUTE.

Lab Brown
for Carol and Sandy 65-66
Paris.
Lab Brown

Под влиянием творчества художников-авангардистов Браун приходит к идее, что «элементы композиции могут подчиняться разным принципам формообразования» [217, 299], а форма – менять свои очертания как подвижная конструкция Колдера или линии на полотнах Поллока. По сути все крупные произведения – «Доступные формы I» (1961), «Доступные формы II» (1962), Струнный квартет (1965), «Модули I и II» (1966), «Пьеса

Колдера» для 4 ударных и мобиля А. Колдера под названием «Руководитель оркестра» (1966) и другие – являются каждый раз заново «собираемыми» конструкциями. Композитор предпочитал, чтобы «форма его произведений складывалась непосредственно во время исполнения», и это желание было «связано с техникой работы и творчеством Джексона Поллока, у которого непосредственность “контакта” с материалом имеет большое значение и привносит особую энергию в творческий процесс и художественный результат» [217, 300]. Браун пытался создать некий музыкальный аналог мобилей и использовать технику письма живописи-действия, поэтому применял разные методы композиции, тем или иным образом допускающие в творческий процесс фактор случайности. По мнению Брауна, «основные “мобильные” элементы сочинения – последовательность страниц и их порядок, расположение ключей и время звучания – допускают большое число различных вариантов его исполнения. Все эти возможности имеют силу в концепции произведения при условии, что выбор из этих возможностей будет сделан с верностью и точностью в отношении к длительностям, штрихам и динамике» [217, 300]. Мобильность элементов, по убеждению Брауна, способствует их более тесной и глубокой взаимосвязи на протяжении единого процесса создания и исполнения пьесы.

Для воплощения своих идей Браун разрабатывал нетрадиционные типы нотации, в том числе графическую, когда прямоугольники указывают лишь приблизительное качество и количество материала, и «пространственно-временную», в которой отсутствующие показатели метра и темпа восполнены координатами реального времени, а длительность нот определяется по длине линий относительно друг друга и периодов времени звучания системы. Впервые «пространственно-временную» нотацию, при которой звуки записываются приблизительно, а их высота и длительность определяются по графическому расположению относительно друг друга, Браун использовал в «Музыке для виолончели и фортепиано» (1955). В этой партитуре высота звука и динамика указаны точно, а ритм оставлен неопределенным. «Я старался писать так, – признавался композитор, – чтобы мои решения, касающиеся как обоснованности и рациональной функции элементов, так и высоты и вертикальных комплексов [...] были сведены к минимуму настолько, насколько это возможно, а спонтанность и непосредственность были бы самыми важными и сущностными качествами произведения» [217, 302].

В начале 1950-х годов Браун сам начал заниматься живописью, используя техники американских абстракционистов, и создавал графические партитуры, близкие по стилю творчеству европейских конструктивистов и американских абстракционистов. Некоторые из них имеют определенное сходство с геометрическими композициями П. Мондриана, Б. ван дер Лека, Г. Ритвельда, В. Пасмора и Ф. Гларнера. Браун сравнивал метод произвольного распределения краски по холсту, практикуемый Поллоком, со спонтанным выбором исполнителями элементов музыкального материала – длительности или высоты звука, состава инструментов или количества и последовательности структурных единиц. В сочинениях, опубликованных в первой серии «Фолио» для разных инструментов (1952–1953), от выбора которых зависит музыкальное произведение в целом, Браун впервые воплотил идею музыкального мобиля и в первую очередь посредством «пространственно-временной» нотации длительностей линиями разной длины, в 1950–1960-х годах применяемой в разных вариантах многими композиторами. Например, нотный текст «1953» для фортепиано и «Двадцати пяти страниц» для любо-

го количества фортепиано от одного до 25-ти (1953) можно читать в любом направлении и в скрипичном и в басовом ключах, страницы – следовать в любом порядке и исполняться в любом количестве, время звучания каждой системы определяется исполнителем – от 5 до 15 секунд. Длительности звуков могут варьироваться в зависимости от общей продолжительности пьесы. «Фолио» также включает «ММ – 87» (что означает темп исполнения), «ММ – 137» (1953) для фортепиано – первые пьесы Брауна, созданные, подобно полотнам Поллока, очень быстро и спонтанно, так что исполнение занимает больше времени, чем заняло сочинение. «В течение нескольких минут я набросал на бумагу всё произведение целиком (указав относительную высоту, громкость, длительность и структуру), а затем расставил остальные “знаки препинания” как в музыкальной партитуре. Я пытался сблизить время, потраченное на создание пьесы, со временем, необходимым для ее исполнения. Эта “техника композиции” возникла под влиянием творчества Джексона Поллока и его метода работы [...]. Меня потрясла естественность, энергия и непосредственность его произведений, хотя эти качества присущи и музыке» [217, 303].

В композициях «Фолио» пространство, заполненное графическими знаками, ничем не ограничено (на страницах отсутствуют нотные станы, записаны лишь длительности нот или место нотных головок занимают горизонтальные линии разной длины), и музыкант может двигаться в любом направлении, начиная и завершая путь в любой момент. Партитура сочинения служит изображением этого пространства, схватываемого в одно мгновение, а исполнитель оживляет его, самостоятельно выбирая музыкальные элементы. Сам автор назвал «Фолио» экспериментом в области нотации и исполнительского процесса. Это произведение состоит из 12-ти пьес, записанных на отдельных страницах шестью различными типами нотации. По признанию Брауна, пьесы «Фолио» имели большое значение для его творчества, поскольку касались важнейшей, как он считал проблемы нотации: «Звуки и отношения, эстетически приемлемые и художественно необходимые сегодня (в значительной степени как результат стремительного процесса новаций и перемен, связанных с осознанием нами возможностей электроники), отсутствовали в музыкальном словаре, когда была изобретена традиционная нотация. Ее функция была обоснована звуковысотными и ритмическими системами [...]. Нотация смогла пережить переход от гармонической концепции к атональной, но не смогла пережить перехода от атональной и серийной концепций к концепции звука как “объекта” музыкального искусства настоящего и будущего. Поэтому нотация, основанная на фиксации и измерении дискретных шагов во времени и частотных показателей, несовместима с концепцией звукового континуума» [217, 304].

Нотная строка или система в партитурах Брауна обычно занимают 15 секунд, но в пределах указанного времени звуки возникают и исчезают в любой момент. «Исполнение, основанное на интуитивном “чувстве времени” [...], вызвало у меня интерес после того, как я увидел группу из шести танцоров, исполнявших неметрическую хореографическую композицию без музыки или какого-либо внешнего фактора синхронизации и координации. Танец должен был длиться 15 минут. Только с этим внутренним чувством времени и знанием движений друг друга исполнители завершили танец вместе в 14 минут и 51 секунду. Мне кажется, что чувство времени и взаимосвязи породило такие качества, как гибкость и даже точность и насыщенность, которые я считаю важ-

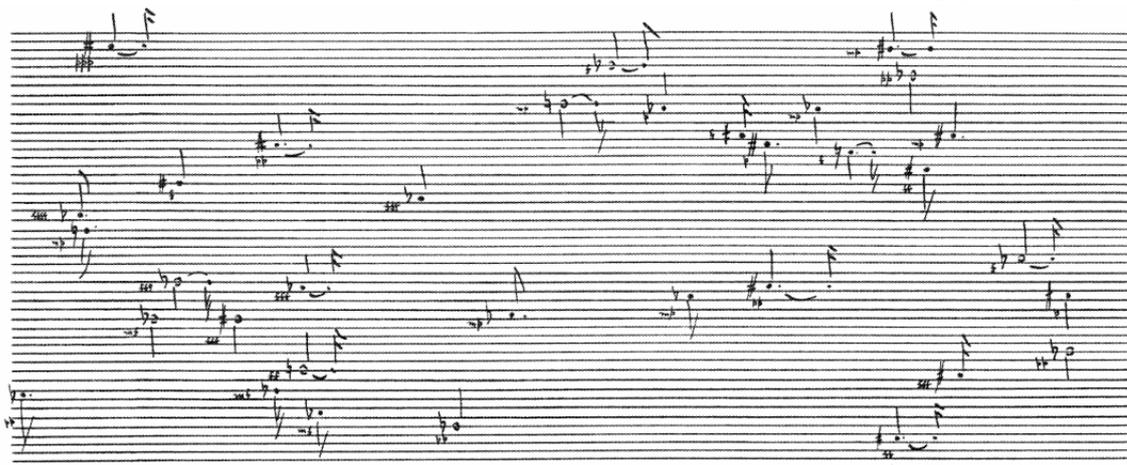
нейшими в музыкальной композиции» [217, 305]. Некоторые фортепианные пьесы из цикла «Фолио» были исполнены Д. Тюдором в 1954 году в Дармштадте на Международных летних курсах новой музыки наряду с произведениями Дж. Кейджа.

В цикл «Фолио» также вошли «Октябрь 1952» для фортепиано, «Ноябрь 1952» для фортепиано и/или других инструментов и звуковоспроизводящих средств и «Декабрь 1952» для любого инструментального состава. В «Октябре 1952» еще используются знаки традиционной нотации, вне метрической системы указана высота и длительность созвучий, но темп движения, общее время звучания пьесы, а также продолжительность каждого из трех фрагментов определяются самими исполнителями. «Synergy» – подзаголовок «Ноября» означает совместную деятельность композитора и исполнителя, необходимую для звуковой реализации партитуры, представляющей собой лист, покрытый горизонтальными линиями с нотами и динамическими знаками, но без ключей и тактовых черт. Исполнители должны самостоятельно выбрать инструменты, ключи, темп и время звучания пьесы. В предисловии автор указывает, что партитуру можно читать в любом направлении, начиная с любой точки пространства, любое количество времени. Темп возможен любой – от самого быстрого до самого медленного. Сплошные линии и промежутки между ними «могут рассматриваться как пути для движения в любом направлении (по горизонтали с любой и меняющейся скоростью), а ключевые знаки могут перемещаться (по вертикали по всему указанному пространству)». Автор допускает «возможность появления всех тонов в один и тот же момент (и на одной и той же высоте, в любое время) или в одновременности». Музыкальный материал можно трактовать как единый или как делящийся на части. При этом пространство «может расширяться и сжиматься по вертикали или горизонтали» [214, 1]. Партитура «Ноября», хоть и сохраняет связи с традиционной нотацией, но уже является своего рода авторской программой для коллективной импровизации исполнителей.

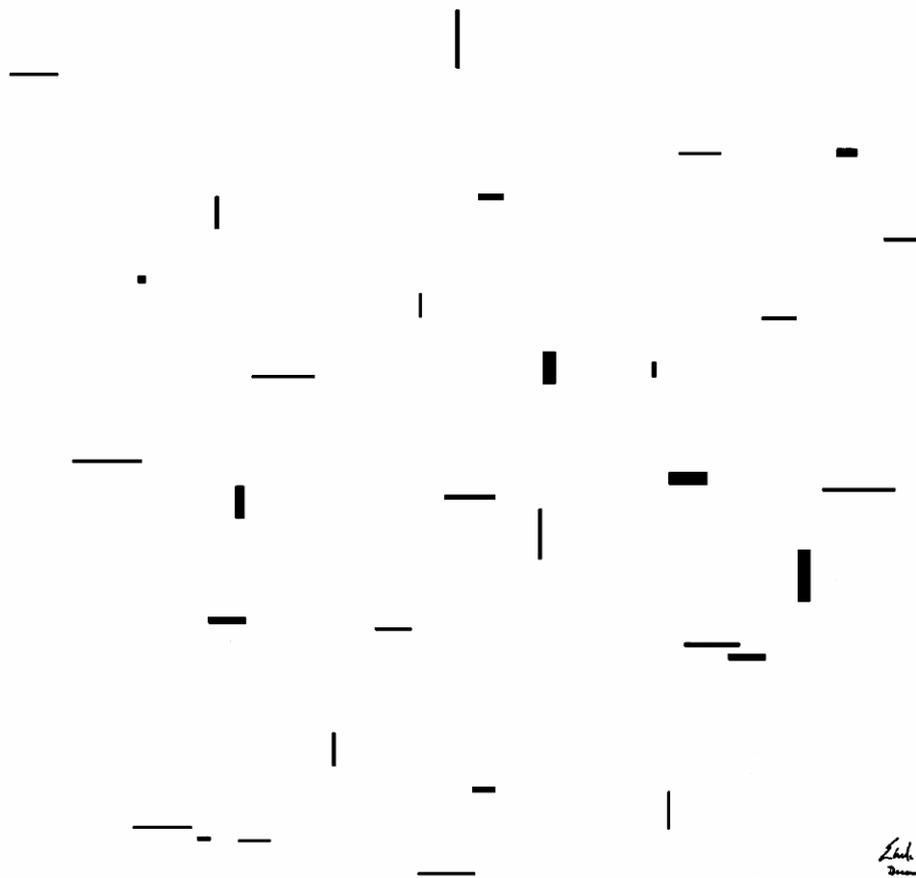
Э. Браун. «Октябрь 1952»



Э. Браун. «Ноябрь 1952»



Ethel Brown (Nov. '52)
Э. Браун. «Декабрь 1952»



Ethel Brown
December 1952

Графическое полотно «Декабря 1952» содержит 31 фигуру разной длины и толщины. Горизонтальные и вертикальные линии и прямоугольники указывают громкость, длительность, высоту и количество звуков или охватываемый ими диапазон. Например, тонкая линия может означать отдельный тон, средняя – двузвучие, толстая – аккорд или кластер; от толщины полосы может также зависеть уровень динамики. Перед началом выступления пианисту следует выбрать исходные параметры звука и ориентироваться на них при исполнении музыки. Стиль письма «Декабря 1952» близок фигуративной и абстрактной живописи начала века. Использованный в пьесе метод записи, по мнению Брауна, «является наиболее графически ясным выражением предполагаемой “сущности”, поэтому эта пьеса вызвала у меня наибольший интерес и повлияла на мои последующие техники композиции и концепции» [217, 304]. Геометрическая композиция подразумевает бесконечное число исполнительских решений, поскольку служит и партитурой и партией для любого числа исполнителей, которые могут «путешествовать» по странице в любом направлении, под управлением дирижера или не зависимо от него трактуя графические знаки. Возможен свободный порядок и комбинация изображенных прямоугольников, но количество звуковых событий при этом не должно превышать указанного композитором тридцати одного. Многозначность фигур свидетельствует о том, что партитура служит всего лишь стимулом для спонтанных решений исполнителей, так как дизайн не воспроизводит каких-либо предварительно задуманных интерпретаций и не отражает авторского музыкального материала. Скорее в графике отражен интерес Брауна к современной абстрактной живописи, особенно геометрическим этюдам Пита Мондриана и его современников. Партитуру «Декабря» композитор рассматривает как куб, внутри которого можно двигаться в шести направлениях. Графические знаки можно читать «с любой из четырех ротационных позиций в любой последовательности», а также в любом направлении в течение любого количества времени, начиная с любой фигуры. Если же при исполнении задействованы все измерения воображаемого куба, то «относительная толщина и длина фигур обозначают функции абстрактного расположения событий в плоскости, перпендикулярной к вертикальной и горизонтальной плоскости партитуры. В этом случае все характеристики звука и их соотношения друг с другом подвергаются постоянным трансформациям и модификациям» [214, 1]. Так, в партитуре «Фолио» неопределенность нотации, непосредственность процесса композиции и свобода принятия исполнительских решений достигли кульминации.

«Четыре системы» (1954) могут исполняться одним или несколькими пианистами. Партитура произведения, разделенная на 4 равные части, то есть 4 системы, содержит прямоугольники разной длины и толщины, нарисованные чернилами в пределах клавиатуры фортепиано, визуально ограниченной сплошными горизонтальными линиями. Соотношения полос по вертикали и горизонтали определяет приблизительную высоту и длительность звуков, а их толщина «может означать либо звуковысотный диапазон, либо громкость звучания» [226, 37]. Для увеличения количества возможных интерпретаций композитор позволяет читать партитуру любым способом: справа налево, слева направо, сверху вниз и снизу вверх.

4 SYSTEMS
for David Tudor on a birthday
Jan. 20, 1954

Elliott Carter

The image shows a musical score titled "4 SYSTEMS" by Elliott Carter, composed in 1954. The score is presented in four systems, each consisting of a single staff. The notation is highly abstract and non-traditional, consisting of various horizontal lines, dots, and dashes of varying lengths and positions, which represent musical events rather than a standard melodic or harmonic line. The title and composer's name are at the top, and the score is signed "Elliott Carter" in the upper right corner.

Позднее Браун отступил от «концептуальной мобильности» и нотной графики «Декабря 1952» и «Четырех систем». Он искал «золотую середину» между определенностью и неопределенностью, результатом чего стала «открытая» или «мобильная» форма. Идея мобили с подвижной структурой получила развитие в ансамблевых опусах 1960-х годов, таких как «Доступные формы I» для 18-ти инструментов (1961), написанные для исполнения в Дармштадте, «Доступные формы II» (1962) для большого оркестра и двух дирижеров. Партитура этих сочинений состоит из нескольких независимых страниц, включающих ряд разнохарактерных музыкальных событий (они обозначены цифрами и ограничены сплошными линиями). Фрагменты могут прозвучать целиком или частично в любом темпе, следовать в любом порядке, повторяться, комбинироваться по выбору дирижера, который может придать произведению любую из «доступных форм», которые только возможны. «Вероятно, у произведений, основанных на тематическом развитии или программной последовательности, бывает “совершенная форма”, – писал Браун. – Однако я предпочитаю, чтобы само сочинение и его будущие воплощения основывались на непосредственных и спонтанных решениях, принимае-

мых дирижерами в отношении к созданному материалу – “событиям”, а также уникальных качествах музыкантов и условий каждого исполнения. [...] Ни одно из двух исполнений не приведет к тому же самому результату, а произведение будет сохранять свой неповторимый облик от исполнения к исполнению благодаря неизменному характеру основных событий» [217, 300–301]. В «открытой форме» Браун писал камерную, оркестровую, электронную и записанную на магнитную ленту музыку. Эти сочинения обладают возможностью трансформации (как у Колдера) и формируются спонтанно, самопроизвольно обретая форму в процессе исполнения (как у Поллока).

Партитура «Доступных форм I» состоит из шести независимых страниц, включающих 4, 5, 4, 5, 5 и 4 музыкальных событий. Дирижер, контролирующий динамику и темп, начинает с любого фрагмента любой из страниц партитуры и двигается в любом направлении, повторяя или пропуская разделы и выстраивая свою последовательность событий. При всей «случайности» формы сочинения в ней, все же, есть стабилизирующий фактор – наличие близких по музыкальному материалу и характеру звучания фрагментов, придающих произведению целостность. Первые пять фрагментов композиции, играющие роль вступления, едины по своему музыкальному материалу, поэтому при любой их последовательности общий характер звучания останется неизменным. Вначале участвуют почти все инструменты оркестра, а затем они объединяются в разные по тембровому составу ансамбли, исполняющие фрагменты на второй, третьей и четвертой страницах «Доступных форм». Например, во второй секции второй страницы задействованы всего 6 музыкантов, играющих на бас-кларнете, фаготе, валторне, тромбоне, маримбе и контрабасе; затем сумрачный колорит звучания сменяется блестящими тембровыми красками арфы, фортепиано, оркестровых колокольчиков, ксилофона, вибратона, скрипок, альтов и виолончелей, занявших средний и высокий регистры; в следующем фрагменте представлены все духовые и струнные инструменты, тянущие один аккорд, который приостанавливает развитие «Доступных форм» и ставит своеобразную точку в конце одного из этапов развертывания музыкальной композиции. На третьей и четвертой страницах партитуры также представлены ансамблевые фрагменты, но автор не ограничивается лишь сменой тембрового колорита, а использует ранее не применявшиеся штрихи и разнообразные способы звукоизвлечения: у струнных – *sul tasto*, *sul ponticello*, у духовых – сурдины и разные техники игры, помогающие создать красочные сонорные эффекты, у арфы, фортепиано и ксилофона, а также инструментов струнной смычковой группы – *glissando* и *arpeggio*, микрохроматические интонации и подвижные сонорные комплексы. Все это приводит к кульминации – громкой, когда участвует почти весь оркестр (первая секция пятой страницы) или тихой, представляющей собой длительно тянущиеся аккорды, исполняемые ансамблями, включающими арфу, фортепиано, колокольчики, ксилофон, вибратон, маримбу или флейту, гобой и кларнеты (третья, четвертая и пятая секции пятой страницы). Последняя страница партитуры включает четыре секции, выполняющие функцию коды (о чем свидетельствует заключительный аккорд духовых, играющих с сурдинами на фоне приглушенного звучания остальных инструментов оркестра). Этот аккорд охватывает три из четырех «кодовых» секций композиции, за которыми следует четвертая, воссоздающая музыкальный материал начала сочинения.

Flute

Oboe

E♭ clar.

B♭ clar.

Bass clar.

Bassoon

Horn

Trumpet

Trombone

Harp

Piano

Orch. bd.

Marmba

Xylophone

Vibraphone

Violin

Violin

Viola

Cello

Contrabass

med. moll.

sust.

celato

piano

arco

pizz.

pp

f

mf

ff

rit.

tr.

acc.

dim.

cr.

sc.

sfz.

sf.

stacc.

leg.

rit.

tr.

acc.

dim.

cr.

sc.

sfz.

sf.

stacc.

leg.

The image displays a detailed musical score for a symphony. The instruments listed on the left are: Flute, Oboe, Eb clar., Bb clar., Bass clar., Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Harp, Piano, Orch. bd., Marimba, Xylophone, Vibraphone, Violin (two staves), Viola, Cello, and Contrabass. The score is divided into two main systems. A large, thick, dark grey wavy line is drawn across the score, starting from the left margin and ending on the right, passing through or near many of the instrument staves. This line has several peaks and valleys, resembling a stylized sound wave or a specific melodic contour. In the upper right corner, there is a small inset box containing a simplified graphic representation of the wavy line. At the bottom right, there is a handwritten note in Russian: "(*) Корб, ПIANO, 2 percussion repeat attacks to continue resonance until conductor stops the sound.

В «Доступных формах I» близкие по музыкальному материалу и качеству звучания фрагменты придают произведению целостность и сохраняют свой неизменный характер на всем протяжении развития формы: фрагменты представляют разные типы

музыкального материала, воплощающие *три образно-смысловые сферы-состояния* произведения, и характер их звучания обуславливает композиционные функции. Так, секции 1.1–1.5, 2.1, 2.2, 2.5, 4.1 (номер страницы и номер события) родственны по качеству звучания и принадлежат *первой, активно-действенной образной сфере-состоянию*. Они получают развитие в секциях 2.3, 3.1–3.4, 4.5 и 5.1. Среди групп 2–6-й страниц выделяются секции 2.4, 4.2 и 5.4 с длительно выдержанным аккордом духовых и струнных, либо духовых с виолончелью или альтом: этот мягкий сонор воплощает *вторую, лирическую* (в сравнении с активно-энергичной первой) *образно-смысловую сферу-состояние* сочинения и служит фоном для изложения иных по качеству звучания систем (5.2–5.4, 6.1–6.3). Кроме того, в системе 3 четвертой страницы колористический квартет – арфа, фортепиано, колокольчики и ксилофон – импровизирует в указанном высотном диапазоне, используя качественно новые выразительные средства для воплощения *третьей, созерцательной сферы-состояния* композиции. Фрагменты 5 и 6 страниц играют в модульной композиции новые роли: пятая приводит развитие формы к громкой кульминации, когда участвует почти весь оркестр (секции 1–2), а затем тихой, представляющей собой длительно тянущиеся аккорды (родственные сонорам 2.4, 4.2 и 5.4, но в ином тембровом качестве, более «бархатные» по звучанию) в исполнении арфы, фортепиано, колокольчиков, ксилофона, вибратона и маримбы, либо флейты, гобоя и кларнетов (секции 3–5), шестая же, с одной стороны, выполняет функцию коды (о чем свидетельствует долгий аккорд духовых и альты на фоне приглушенных звуков вибратона), а с другой – воссоздает музыкальный материал начала сочинения, тем самым, оставляя его форму открытой.

Число вариантов комбинаций фрагментов достаточно велико, но не безгранично, поскольку лишь единицы этих комбинаций обладают оригинальностью и неповторимостью, способной возбудить фантазию исполнителей и слушателей. Описанные выше три образно-смысловые сферы сочинения, воплощенные разными музыкальными средствами (разбросанные по всему диапазону точки первой, неподвижные по высоте линии второй и переливающееся пятно четвертой страницы), появляясь на всех этапах музыкальной композиции, определяют общий характер звучания произведения и указывают возможную модель развития формы. Известно, что сам Браун несколько раз при исполнении «Доступных форм I» выбирал прямой порядок следования страниц – от первой до последней. В других сочинениях автор также создавал такие условия, чтобы произведение, каким бы подвижным оно ни было по форме, все же несло в себе нечто неизменное и неповторимое. Сравним две интерпретации сочинения, принадлежащие одному и тому же дирижеру – Б. Мадерне, исполнявшему опус Э. Брауна с солистами Римского симфонического оркестра в 1962 и ансамблем «Internationales Kranichsteiner» в Дармштадте в 1964 годах⁴⁰.

В первом случае порядок страниц таков, что форма приобретает четкую направленность развития и включает обе кульминации – громкую и тихую: 6 (события 3, 2, 4 и 1) – 2 и 1 (чередование близких по характеру звучания фрагментов обеих страниц) – 4 и 3 (изложенные выборочных систем с повторением 4.3) и, наконец, 5 страница. При чем в повторении некоторых фрагментов «Доступных форм» обнаруживается опреде-

⁴⁰ При анализе использовалась звукозапись «Доступных форм I» с компакт-диска. См.: 421.

ленная закономерность. Дирижер направляет внимание слушателей на наиболее яркие с его точки зрения моменты композиции. Таковыми являются аккорд системы б.1, на фоне которого звучит весь материал последней страницы, «отвечающие» ему и взаимно «отражающиеся» «сталактиты» секций 2.4 и 4.2, увлекшие дирижера и заставившие подолгу ими любоваться, и дважды исполненный фрагмент 5.1 с нисходящей фразой фортепиано в нижайшем регистре. Таким образом, выбранный Б. Мадерной порядок фрагментов «направил» форму сочинения от его коды к кульминации, и в процессе развития не нарушил единой линии движения, становящегося все более оживленным и насыщенным.

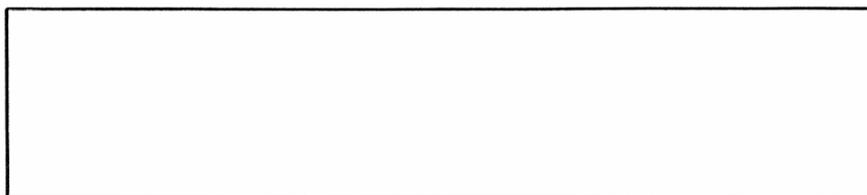
Во второй «версии» Б. Мадерны форма имеет черты рондо с развернутой кодой. Рефренную роль здесь играют «магические» глиссандо и «завораживающие» фигурации колористической группы инструментов из фрагментов 3 и 5 фрагментов четвертой страницы, «скрепляющие» форму сочинения. Порядок следования страниц сложен – 4–1–4–2–4–3–6–5–1, но логичен – темброво-красочное варьирование материала 4 страницы образует здесь рассредоточенную форму второго плана, при этом кульминационные две последние страницы занимают нужное место, и завершает «Доступные формы I» «нейтрально-кодовый» материал начала сочинения. Радужные перезвоны фрагмента 3.4 в высоком регистре периодически приостанавливают развитие формы с одной стороны и придают ей целостность с другой. Дирижера словно притягивает этот импровизационный фрагмент, поэтому он многократно возвращается к нему, каждый раз исполняя по-разному и подолгу любуясь его мерцающим блеском.

В последующих сочинениях Брауна сохраняются тесная взаимосвязь визуального начала с музыкальным, «многозначность интерпретаций» и «творческая неопределенность» (независимые друг от друга музыкальные сочинения и исполняемые одновременно «Модуль I» и «Модуль II», 1966; «Модуль III» для оркестров, 1969). Так, Струнный квартет (1965) был одним из сочинений, в которых, по словам автора, он «стремился соединить “графическое” и “мобильное” – импровизационные качества опусов 1952 года (таких как в “Фолио”), и состояния “сочиненного материала и открытой формы” “Двадцати пяти страниц” (1953) и “Доступных форм” 1961–1962 годов. В создании последних сочинений, предназначенных для более чем одного исполнителя без дирижера, я зафиксировал общую форму, но сохранил внутреннюю подвижность структур. Сочинение достигает неповторимой индивидуальности формы, при этом сохраняя спонтанность “исполнительского процесса” и баланс сотрудничества между сочинением и исполнителями, которые характерны для вышеупомянутых композиций с открытой формой и графических опусов» [218, 1]. Квартет состоит из предварительно сочиненных секций разной степени определенности нотации. Они выбираются и упорядочиваются инструменталистами либо самостоятельно, либо под руководством дирижера. Последний раздел квартета содержит ряд независимых секций, следующих в любом порядке и темпе и при повторении меняющихся артикуляционно, сохраняя лишь базовый ритм и высоту звуков. В предисловии к партитуре Браун советует музыкантам делать выбор по рациональным или эмоциональным соображениям и принимать решения совместно со своими партнерами. Тем самым он возлагает на долю исполнителей большую художественно-эстетическую ответственность и призывает играть сочинение не так, как оно написано, а исходя из чувства ансамбля, тесного контакта, чуткости и

гибкости каждого отдельного инструменталиста, обусловленной относительностью нотации. Композитор стремился выйти за пределы традиционного, нацеленного на точность исполнения в область интуитивных действий и непосредственных реакций музыкантов. При этом он ожидает от исполнителей воплощения основного характера звучания сочинения и сохранения «профиля» композиции, служащего отличительным признаком стиля Брауна.

Но появляются и такие композиции, в которых преобладают более определенные и четкие формы целого при условии варьирования музыкальных элементов внутри структурных единиц. Так, «Центрирование» (1973) включает три секции «открытой формы», но две из них завершаются каденциями, материал которых строго зафиксирован в партитуре. Ансамблевая пьеса «Ходограф 1» для флейты, фортепиано, челесты, оркестровых колокольчиков, вибратона и маримбы (1959) включает как стабильные, так и мобильные секции. Первые из них, называемые автором «определенными системами», выписаны в нотах полностью с указанием высоты, динамики, тембра, приблизительной длительности и точного времени звучания (15 секунд на одну строку), а также способов звукоизвлечения, создающих красочные сонорные эффекты. Мобильные же секции – три «неопределенные системы», которые исполнители должны импровизировать, ориентируясь на комментарии в партитуре, либо вообще пропустить, сыграв только четко зафиксированный композитором материал. «Неопределенные системы» изображены в виде прямоугольника, ширина которого указывает приблизительное количество партий или устанавливает границы звуковысотного диапазона, общего для участвующих инструментов. Импровизационные эпизоды могут прозвучать в исполнении всего нескольких инструментов, пока остальные участники ансамбля молчат в течение указанных 15-ти секунд.

Пьеса ярка, красочна и разнообразна по звучанию, динамична по характеру развертывания событий, что характерно для стиля композитора. Браун использует все тембровые, динамические и звуковысотные возможности инструментов. Флейтист не только извлекает обычные звуки, но поет, шипит и свистит во время игры, поет в унисон или какой-либо интервал с извлекаемым на флейте звуком, а также беззвучно выдувает воздух и хлопает клапанами. Пианист играет пиццикато по струнам пальцами, ногтями или какими-либо предметами, ударяет по струнам колотушкой, приглушает струны пальцами, ударяет по клавишам кулаком. Ударник использует четыре колотушки (очень мягкую, среднюю, твердую и очень твердую) в целях достижения разных шумовых эффектов.



Поздние оркестровые сочинения Брауна – «Промежутки времени» (1972), «Перекрестные секции и цветные поля» (1975) и другие символизируют собой возвращение композитора к традиционному, но подвижному и гибкому звуковому материалу, объединенному в крупные блоки разной темброво-красочной и гармонической насыщенности. Камерно-инструментальная музыка Брауна 1980–1990-х годов наполняется особой теплотой и лиризмом, сохраняя характерные для стиля композитора быстроту развития событий и тембровую выразительность, оживленность движения и интенсивное соучастие ансамблистов.

Стохастическая композиция Я. Ксенакиса и компьютерная музыка Л. Хиллера

Под влиянием научных теорий и философских учений в композиторской практике XX века возникла стохастическая музыка (от греч. *στοχασμός* – догадка), в которой организация звукового материала в определенной мере основана на методе статистического распределения элементов (параметров звука, частей формы и др.). Термин «стохастический» из теории вероятностей и означает поведение системы или процесс, пространственно-временные изменения которого происходят случайно, поэтому их характер не может быть предсказан точно. Однако чем больше количество рассматриваемых элементов системы, тем более определенными становятся закономерности ее развития, поскольку, согласно закону больших чисел⁴¹, определенным Жаком Бернулли в 1713

⁴¹ Закон больших чисел состоит в том, что если отдельная случайная величина может принимать значения, очень далекие от своего математического ожидания, то средняя арифметическая большого числа случайных величин с вероятностью, близкой к единице, принимает значение, мало отличающееся от среднего арифметического их математических ожиданий; в ряде математических теорем устанавливается факт приближения средних характеристик большого числа испытаний к некоторым определенным по-

году, чем больше число феноменов, тем больше они тяготеют к детерминизму. Стохастический принцип тесно связан с законом больших чисел, согласно которому средняя арифметическая большого числа случайных величин с вероятностью, близкой к единице, принимает значение, мало отличающееся от среднего арифметического их математических ожиданий. Стохастический метод сочинения, как никакой другой в музыке ушедшего столетия, имел серьезные философские основания, заставившие деятелей культуры переосмыслить художественный опыт и предложить новую творческую парадигму, не встречавшуюся в искусстве прошлого. По убеждению Я. Ксенакиса, Л. Хиллера и других адептов стохастической музыки, эта техника письма отражает базовые принципы развития сущего, которым композиторы стремились следовать в музыке. Другие композиторы обратились к стохастической музыке в поисках новой выразительности и звуковой материи, соответствующей их внутреннему мироощущению, во многом сформировавшемся под воздействием науки и философии XX столетия.

Статистическое распределение греческий композитор считал сущностным принципом развития физического мира в разных его проявлениях, включая искусство, а поскольку принципы организации музыкального языка «рассматривались Ксенакисом как частный случай общих вероятностных законов» [139, 168], стохастический метод стал для него «инструментом управления музыкальными событиями» [157, 523]. Для него как профессионала в области точных наук была очевидной теснейшая взаимосвязь музыки и математики. Теоретическая концепция композитора основана на парадигме музыки как «материального воплощения Числа, которое, в свою очередь, есть объективный выразитель Космоса, так как отражает сущность отношений любых явлений» [157, 523]. С философским представлением о числовой сущности искусства связана стохастическая музыка Ксенакиса, организованная посредством математических операций и основанная на принципе индетерминизма. Ксенакис применял в музыке вероятностный метод в конструктивных целях, который, по мнению композитора, отражает некую обобщенную закономерность становления Бытия и лежит в основе «таких природных явлений, как столкновение града или дождя с твердыми поверхностями, или пение цикад в летнем поле. Эти события состоят из тысяч отдельных звуков, и это множество, воспринимаемое как целое, порождает новое звуковое событие. Это целостное событие четко структурировано и создает гибкую матрицу времени, которое также следует алеаторическим и стохастическим законам. Если кто-то пожелает организовать большую массу звуко-точек, таких как пиццикато струнных, он должен знать эти математические законы» [444, 9].

Интерес к случайности возник у Ксенакиса в процессе философского и научного исследования ее природы: «С древних времен понятие случайности в соединении с беспорядком или неорганизованностью рассматривалось как противоположность и даже отрицание причины, порядка и организованности. Только недавно наши знания привели нас к постижению случайных событий и приятию их градаций (или “степеней”); другими словами, только недавно мы начали постепенно рационалистически обосновать случайность, еще не придя к совершенному и определенному объяснению

стоянным. Например, если результат однократного бросания монет непредсказуем, хотя очевидны две взаимоисключающие возможности, но при многократном бросании монет число орлов и решек будет все более и более стремиться к равенству.

проблемы абсолютной случайности» [446, 10]. Научно-философский подход Ксенакиса поднял его творчество на качественно новый уровень постижения и применения фактора случайности. В 1954 году он применил принцип индетерминизма в одной из своих пьес, в нескольких инструментальных композициях использовал клеточный автомат⁴², а позднее ввел понятие стохастической музыки, элементы которой организуются согласно теории вероятности и закону больших чисел внутри композиционной модели, детерминированной посредством математических формул или специально созданных компьютерных программ. В процессе разработки материала и отдельных его компонентов (длительностей, звуков аккордов и кластеров, интервалов, высот, скорости движения, плотности ткани и др.) он использовал ряд математических методов и процедур, в том числе алгебраические операции, законы распределения Пуассона, Максвелла, случайных блужданий Броуна, цепи Маркова и ряды Манделъбро⁴³. Случайность в его музыке играла роль лишь на одном из многочисленных этапов сочинения произведения, причем влияла на отдельные элементы ткани.

В теории вероятностей и математической статистике пуассоновским называют «распределение вероятностей какой-либо случайной величины, характеризующееся теми или иными математическими функциями» [157, 524]. Цепи Маркова в свою очередь отражают «вероятностные процессы, в которых каждое данное состояние зависит только от непосредственно ему предшествующего» [157, 524]. В сочинении «Pithoprakta» (буквально «Действие вероятностей», 1956) для 49 музыкантов «в основу расчета движения звуковой материи положен максвелловский закон распределения частиц в газах» [139, 170], а принцип броуновского движения лег в основу расчетов вокально-инструментальной пьесы «N'Shima» (на иврите означает «дух» или «душа», 1975). Благодаря опоре на научные достижения случайность у Ксенакиса оказывается строго выверенной, «узаконенной», рассчитанной и в какой-то степени предсказуемой: «Случайность должна быть вычислена», – твердо заявляет он, добавляя при этом, что ее «можно сконструировать до определенной степени, но с большим трудом и посредством сложной цепи размышлений, которые суммируются в математической формуле; ее можно выстроить, но нельзя сымпровизировать или сымитировать» [444, 38–39].

В своей книге «Формализованная музыка» Ксенакис называет основными своими творческими принципами индетерминизм, детерминизм и «двуполусную» область совместного действия. В «Таблице связей» композиционного процесса среди методов решения творческих задач Ксенакис выделяет используемые в искусстве «частично логические и экспериментальные» и «полностью логические и экспериментальные» точных и

⁴² Математическая модель или устройство, состоящее из однородной сетки клеток, работающих параллельно. Каждая клетка связана с соседними правилами взаимодействия и может находиться в одном из нескольких заданных дискретных состояний, зависящих от состояния некоторых (или всех) ее соседей. КА могут быть одномерными, двумерными (плоскими) и многомерными. Все изменения состояний клеток КА происходят синхронно (одновременно) в дискретные моменты времени после вычисления нового состояния каждой клетки. КА бывают однородными, если одни и те же правила действуют для всех клеток, и неоднородными в противном случае. Понятие «клеточный автомат» ввел Дж. фон Нейман. Он назвал так сеть однородных ячеек, рассматривая математическую модель системы, моделирующей самовоспроизводящийся организм, и показав, что это в принципе возможно.

⁴³ Ряд точек в комплексном (сложном) плане, который самовоспроизводится согласно определенному заранее установленному правилу из условия, что граница ряда имеет фрактальные размерности (измерения), использованные в исследовании фрактальной геометрии и производстве паттернов в компьютерной графике. Названо по имени французского математика Бенуа Манделъбро (р. 1924).

естественных наук [444, VIII]. При этом, помимо причинности и логической выводимости методов он перечисляет и другие, в том числе новые ментальные структуры, включая индетерминизм, который реализуется в свободной стохастической музыке, где случайность вводится на одном из нескольких этапов создания произведения или программирования его модели. Процесс сочинения пьесы, в целом не выходящий за пределы детерминизма, видится Ксенакису как сложная многоуровневая система, «создание которой распадается на ряд логически самостоятельных этапов» [139, 169]. Таких этапов восемь. За *изначальной концепцией*, порождающей интуитивные поиски и установку исходных данных, следуют этапы *определения звуковых элементов* – выбора средств воплощения и их смыслового значения (типа звукового материала с его характерными свойствами) и *определения трансформаций*, которые должны претерпевать звуковые элементы в течение композиции. В результате этой работы складывается *макрокомпозиция* с ее общей логической структурой, при формировании которой используются элементарные алгебраические операции и устанавливаются отношения между элементами (происходит систематизация процесса преобразования звуковых организмов и развития музыкального произведения во времени). На следующем, 4-м этапе складывается *микрокомпозиция* – выбираются и фиксируются функциональные или стохастические отношения между элементами; затем осуществляется *программирование произведения в целом* – создается композиционная модель опуса, *выполняются расчеты* – проверяются результаты программирования и наконец возникает *окончательный результат программирования* в символической форме – в виде музыкальной партитуры, графика, таблицы и др. Последний, 8-й этап композиции представляет *звуковая реализация программы* – непосредственное оркестровое исполнение, электромагнитная запись музыки, воспроизведение на компьютере акустических элементов и их трансформаций [444, 22].

Случайный фактор играл определенную роль на макро- и микроуровнях композиции Ксенакиса. К математическим формулам он обращался при определении параметров, качеств и характера трансформаций музыкального материала, между элементами которого возникают стохастические отношения. Таким методом были созданы «Pithoprakta» (1956), «Аналогия А» (1958) и «Аналогия В» (1959). Вторым способом реализации принципа индетерминизма является применение Марковских цепей. Эта формула, связанная с законом больших чисел, была использована в «Achorripsis» (буквально «Игра звуков», 1957) для оркестра, «ST/4» для струнного квартета, «St/10-1,080262» для ансамбля и «St/48-1,240162» для оркестра (все – 1962) и многих других пьесах. Компьютер, как отмечает Ксенакис, мог применяться им на 6, 7 и даже 8 этапах композиции. Положения теории игр нашли отражение в области совместного действия неопределенного и определенного начал «bi-pole», а теория групп – в области детерминизма. Восстановить многочисленные математические операции, произведенные Ксенакисом в многоэтапном процессе создания пьес достаточно трудно, однако описание их позволяет понять, в какой степени Ксенакис следовал алеаторному принципу в своем творчестве. Рассмотрим композиционный процесс Ксенакиса, включающий стохастические действия, на примере конкретных сочинений.

Параметры материала представляются Ксенакисом как переменные, подвергаемые ряду математических операций. Метроритмика рассматривается как прямая линия, на которой отмечены точки, определяющие длины звучаний. Исходя из формулы, отра-

жающей принцип непрерывной вероятности, путем произвольного размещения среднего числа точек на прямую линию выводятся вероятности для всех возможных длительностей. Причем распределение длин, как отмечает Ксенакис, вполне может быть функциональным или соответствовать критериям, заложенным в программе или установленным автором. С целью достижения необходимого звукового эффекта композитор корректирует длительности посредством аппроксимации и корреляционного коэффициента. Подобным образом он создает так называемые «облака звуков» – в высотном диапазоне распределяет произвольно выбранные звуко-точки по закону Пуассона. Математические же формулы он применяет для определения скорости движения, частоты повторения звуков, образуемых ими интервалов и т. д. Так, сравнительная частота появлений возникает вследствие гауссовского распределения. Ксенакис полностью оформляет непрерывное единообразное глиссандо в соответствии с результатами математических операций для создания гомогенности организма, достигаемой благодаря равномерному распределению скоростей и постоянной плотности звуков, в свою очередь обусловленной средним числом элементов, которое содержит каждый высотный диапазон, равный остальным по протяженности. Композитор называет это изотропией – условием, когда среда имеет одинаковые свойства во всех областях, а в движении мобильных звуков в любом регистре нет преимущественного направления [444, 14].

В качестве конкретного примера Ксенакис приводит несколько тактов из «Питопракты» для струнного оркестра [444, 15]. Высотный материал данного фрагмента был разделен на равные части, длительности и частота повторений звуков были взяты из таблицы вероятностей, рассчитанной по гауссовской формуле. В результате длительности звуков, тембр, динамика и плотность событий в каждый момент были постоянными, высоты внутри массы свободно переставлялись, а частота смены высот определила «температуру» движущегося облака – степень колебаний звуков. Затем пассаж был записан традиционной нотацией (см. след. стр.). В «Аналогии А» для 9-ти струнных инструментов частота, интенсивность и плотность звуков партий были статистически выбраны из произвольно установленных диапазонов. Эти диапазоны менялись в соответствии с промежуточными вероятностями, возникшими в серии логически последовательных событий. Вероятности образовали внутренне связанную матрицу, в которой распределены близлежащие звуковые организмы. В результате статистического распределения возникла серия из 8-ми связанных звуковых структур, упорядоченных в соответствии с общими цепями Маркова. В целом они тяготеют к стабильности, но могут претерпевать случайные изменения. Благодаря своему строению звуковой организм обретает сбалансированное состояние (см. след. стр.). «Аналогия В» (1959) была создана подобным образом, что и «Аналогия А», за исключением открывающей пьесу меняющей свою плотность и интенсивность полосы, образуемой путем соединения множества мелких отдельных звуковых частиц.

W. Bl.

V. I

V. II

A.

Vc.

C. B.

pizz. gliss. fff

pizz. gliss. f

pizz. gliss. mf

$\text{♩} \approx 50 \text{ MM}$

E → (36")

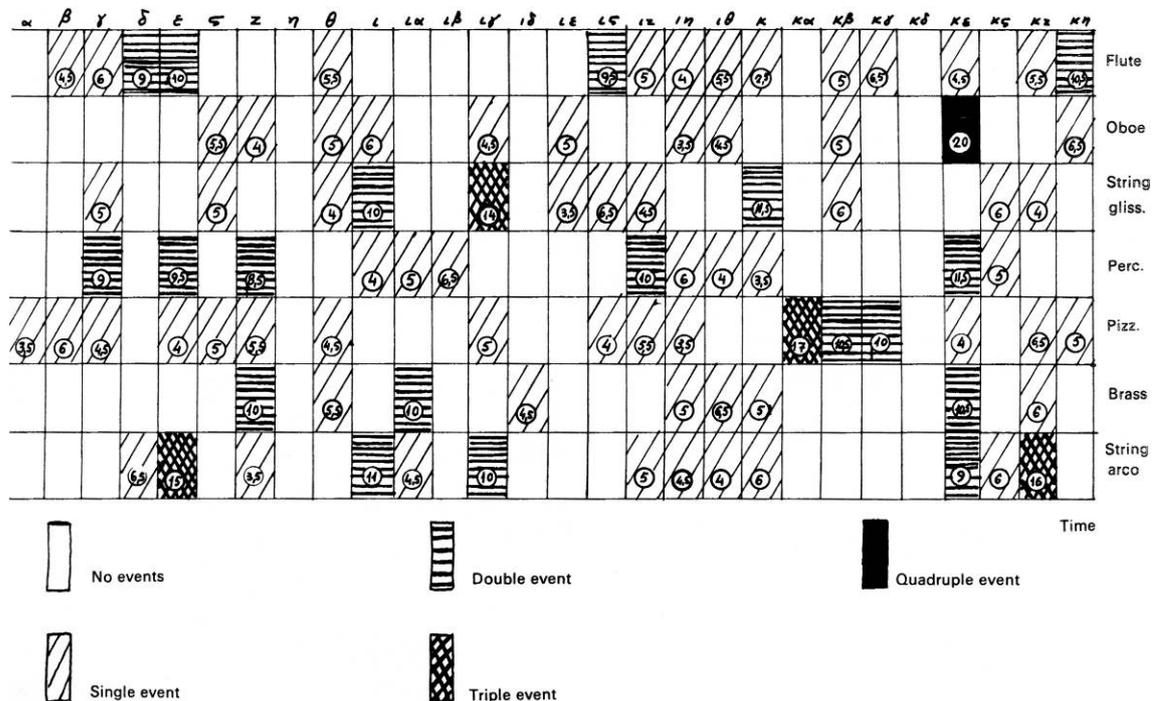
VIOLONS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

Посредством стохастики Ксенакис выстроил всю композицию «Achorripsis» для 21 инструмента. Онтологическим основанием произведения послужило представление о Вселенной небытия, являющей собой столь короткую цепь волн, что ее конец и начало совпадают в «негативном» времени, навсегда разъединяя ее. Но это ничто не только поглощает, но и творит бытие [444, 24]. Музыкальный материал пьесы включает изолированные звуковые события, которыми могут быть отдельные звуко-точки, разнообразные мелодические фигуры, интервалы («клеточные системы») или агломерации («облака звуков»), чьи структуры, «темповые температуры» и иные свойства также организованы стохастическими законами, но в каждом случае они являются результатом следования или объединения разреженных звуковых событий. Так воплощается идея разъединенной цепи, порождающей новые звуковые организмы и среды. Весь материал был выбран композитором из матрицы – таблицы вероятностей с ячейками, заполненными событиями, распределенными по формуле Пуассона, управляющей появлением разреженных случайных событий. Расположенные в матрице звуковые события автор распределяет по инструментам и группам оркестра (им соответствуют 7 уровней векторной таблицы), соединяет между собой в двойные, тройные и четверные события. За основу исчисления он берет среднюю плотность, равную 0.6 событий на единицу времени. Применяя формулу Пуассона в разных фазах параметровой дефиниции, Ксенакис получает таблицу с указанием вероятности, с которой каждое событие с таким-то тембром, с такой-то длительностью и т. д. появится на единицу времени. Например, при выборе 196-ти единиц распределение показателей между ячейками таблицы происходит путем умножения значений на 196. При этом 196 ячеек разделены

на группы, квалифицируемые как тембр и время звучания, так что при выборе 7-ми разных тембров (инструментов и групп) возможны 28 единиц времени: $196:7 = 28$. В результате Ксенакис получает гомогенное распределение разреженных звукоэлементов посредством случайной средней, влияющей на распределение событий в матрице по рядам и колонкам:



Согласно закону больших чисел, чем больше число рядов или колонок, тем более определены вероятности. Однако вошедшие в матрицу частоты неопределенны, и этот индетерминизм допускает свободную волю автора, если художественное вдохновение потребует ее проявить. Ксенакис называет это «второй дверью, открытой субъективизму композитора, поскольку первая есть “состояние вхождения” “векторной матрицы”» [444, 31]. Процесс работы с таблицей автор уподобляет игре в шахматы для одного игрока, который следует определенным правилам для получения приза и является судьей самому себе. При этом в ней нет ни одной стратегии и даже какой-либо цели или причины. Здесь уместно вспомнить принцип ненамеренности Кейджа и его метод работы с таблицами в процессе сочинения «Музыки перемен» (1952). Но у Кейджа и Ксенакиса разные цели. У последнего она состоит в достижении естественности и гомогенности звукоэлементов – качеств, присущих окружающей среде со всеми ее случайными событиями. Не спроста в процессе анализа он неоднократно упоминает, что стохастическое распределение событий в пространстве, сведенное в формулу Пуассона, действует в процессе радиоактивности тел, гидроэлектрическом потоке и многих других физических явлениях. «Постоянные беспорядки Бытия, непрерывные или нет, детерминированные или хаотические (или одновременно и те и другие), есть проявления неизменной тенденции жизни к изменению, к свободе без возврата. Художник не может оставаться изолированным от мирового океана форм и их изменений» [444, XII]. При этом «творческий музыкант (не создатель) должен оставаться сомневающимся насчет решений, которые он принимает, сомневающимся относительно результата» [444, XIII]. И теория вероятностей сводит сомнения к минимуму, а стохастика обеспечивает необходимыми законами – формулами исчисления вероятности:

1. $P_k = \frac{\lambda^k}{k!} \cdot e^{-\lambda}$
2. $P_k = \delta \cdot e^{-\delta x} \cdot dx$
3. $G(y) = \frac{2}{\alpha} \left(1 - \frac{y}{\alpha}\right) dy$
4. $f(v) = \frac{2}{\alpha\sqrt{\pi}} \cdot e^{-\frac{v^2}{\alpha^2}}$
5. $\Theta(\lambda) = \frac{2}{\sqrt{\pi}} \int_0^{\lambda} e^{-\lambda^2} d\lambda$
6. $r = \frac{\sum (x-\bar{x})(y-\bar{y})}{\sqrt{\sum (x-\bar{x})^2 \sum (y-\bar{y})^2}}$
7. $Z = \frac{1}{2} \lg \frac{1+r}{1-r}$

Вообще смысл статистического метода сочинения Ксенакис объяснял так: «В ограничиваемой случайности как эстетическом принципе есть преимущество, как в обычной философии. Случайность есть предел категории проявляющейся симметрии. Симметрия имеет тенденцию к асимметрии, которая в данном смысле эквивалентна отрицанию традиционно унаследованных поведенческих систем. Это отрицание не только влияет на детали, но, что важнее, – на композицию структур, отсюда тенденции в живописи, скульптуре, архитектуре и других областях мысли. Например, архитектурные планы, разрабатываемые с целью регулирования схем, получаются более сложными и динамичными благодаря исключительным событиям. Все происходит так, как если бы это было колебание между симметрией, порядком, рациональностью и асимметрией, беспорядком, иррациональностью в реакциях между эпохами цивилизаций» [444, 25]. И в «Achorripsis» Ксенакис воссоздает процесс трансформации симметрии в сторону асимметрии путем введения исключительных (случайных, кажущихся внесистемными) событий, действующих как эстетический стимул. Так он воплощает концепцию энтропии средствами музыки. Исключительные события постепенно умножаются и становятся общим случаем, занимая все более высокие уровни композиции. Предельным уровнем становится беспорядок, который «в искусстве и в самовыражениях артистов проявляет себя как порождение сложного, широкого и богатого видения жестоких случайностей современной жизни» [444, 25].

Разместив звуковые облака в матрицу, Ксенакис статистически предопределил их плотность. Затем он вычислил «координацию алеаторных звуковых элементов» [444, 32]. Все качества материала (длительность, моменты вступления и завершения) подчинились принципу заданных формулами вероятностей. Благодаря многоэтапным вычислениям скорости и частоты появления звуков по математическим законам, включая гауссовский, в непрерывном глиссандо струнных он добился «самой совершенной асимметрии (случайности)» [444, 32]. Асимметрия обусловлена независимостью существенных характеристик звуков глиссандо – длительностей, темпов и возникающих между ними интервалов. Но здесь Ксенакис вновь говорит об огромной свободе выбора, данной композитору: «Теория и вычисления определяют тенденции звукового организма, но они не подразумевают рабства. Математические формулы укрощаются и подчиняются музыкальной мысли» [444, 34]. Имея своей целью достижение определенного звукового эффекта, необходимого для воплощения замысла, автор обращается к методам сочинения, помогающим решить поставленную художественную задачу. Макрокомпозиционный уровень произведения обычно основывается у Ксенакиса на запрограммированных стохастических операциях, способствующих, по убеждению автора, создать новые и более широкие перспективы в формировании микрокомпозиционных уровней, чем обычные тригонометрические функции. При этом целостность формы

обуславливается звуковой схемой – векторной матрицей, устанавливающей механизм саморегуляции разреженных звуковых событий музыкальной композиции.

The image displays two pages of a musical score, likely from a symphony. The left page shows measures 1 through 5, and the right page shows measures 160 through 165. The score is written for a large ensemble of instruments, including Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Klar. Es), Bassoon (Baßkl. B), Flute (Flg.), Clarinet in F (Klar. F), Trumpet (Tpt.), Trombone (Pos.), Xylophone (Xyl.), Horn in B-flat (H.-Bl.), Trombone in G (gr. Tr.), Violin (Vl.), and Cello (Kl.). The notation is dense, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The right page has a measure number '160' in a box at the top right.

Стохастика позволяет избежать сложного гармонического анализа и создать такие звучания, которых прежде еще не существовало. Более того, как свидетельствует «Achoirpisis», стохастика имеет в своей основе философское видение и представляет собой «единство высшего порядка» [444, 37]. Благодаря использованию формул теории вероятностей в музыкальной композиции Ксенакис может контролировать непрерывные трансформации больших масс и последовательностей отдельных или дрящихся звуков, а посредством отклонений – сформировать ряды звуков и заставить их развиваться в разных направлениях, а также регулировать другие изменения звуковых организмов. При этом преобразования могут быть «взрывными», когда отклонения от среднего неожиданно становятся исключительными и маловероятные события сопоставляются со среднестатистическими. Ксенакис считал, что художник обладает правом и привилегией делать свой выбор и определять ценность результатов без какой-либо посторонней помощи, но при этом имеет «абсолютную необходимость освободить себя, насколько это возможно, от любого рода случайностей» [444, XI]. Все эти проблемы композитор решает путем статистической дефиниции – метода контроля разреженных звуковых элементов с помощью формул Пуассона и Гаусса. Плотность ткани, длительность, регистр, скорость и частота повторений подчинены закону больших чисел с необходимыми аппроксимациями. «Эти законы, с которыми мы уже встречались во многих областях, – истинные бриллианты современной мысли, – пишет Ксенакис. – Они управляют наступлением бытия и становления» [444, 16]. По мнению Ксенакиса, стохастические законы расширяют принцип причинности благодаря закону больших чисел, который «подразумевает асимптотическую эволюцию к устойчивому состоянию, к

цели, *stochos* (греч. – цель, мишень), откуда и происходит прилагательное “стохастический” (вероятностный, случайный)» [444, 4].

Музыку для оркестра и инструмента соло, а также электроакустическую композитор считает возможным сочинять статистическим методом. Этот базовый закон генерировал целый ряд опусов, архетипом которых является «*Achortipsis*». Цель примененного здесь метода, по словам автора, состоит в том, чтобы «достичь максимально возможной *асимметрии* (в этимологическом смысле) и *минимума ограничений, причинностей и правил*» [444, 23]. Но сохранит ли такая музыка эффект неожиданности и новизны и не вернется ли она в ряд предсказуемых феноменов благодаря памяти? – задается вопросом Ксенакис. «В действительности, – считает он, – данные предстанут как алеаторные только при первом прослушивании. Затем в процессе последующих прослушиваний отношения между событиями оригинала, предопределенными “случайностью”, сформируют некую систему, которая приобретет определенный смысл в сознании слушателя и инициирует особую “логику”, новое единство, способное удовлетворить его интеллект и эстетический вкус, конечно, при условии наличия у художника определенного таланта» [444, 37]. Компьютерное же программирование процесса исполнения может принести алеаторные результаты, не идентичные в абсолютном смысле вследствие случайно распределенных отклонений. Электроника допускает вариации параметров матрицы в определенных условиях, которые задает автор. Таким образом, возникает музыка, допускающая энное число версий реального звукового воплощения ее матрицы. «В конце концов, – уверяет Ксенакис, – музыка будет следовать законам вероятности, исполнения будут *статистически* идентичны друг другу, а их идентичность будет обусловлена однажды определенной для всех исполнений “векторной матрицей”» [444, 37].

Название опуса означает «потoki звука», отсюда – звуковые структуры пьесы, подобные пятнам или облакам. Вообще это типичный для Ксенакиса тип звукового материала. Как отмечает А. Соколов, «в ряде своих сочинений Ксенакис рассматривает звуковой материал как непрерывный континуум высотных временных, громкостных и тембровых характеристик. В таких случаях реально воспринимаемой фонической единицей становится не отдельный звук [...], а “звуковое облако”, “поле”, “полоса” (термины Я. Ксенакиса), особым образом организованные и недискретно воспринимаемые множества звуков. Подобные множества звуков обладают ярко выраженной характерностью и способностью неуловимо менять свою окраску в любом направлении и в любой степени. Опираясь таким материалом, композитор [...] ищет свои сугубо индивидуальные методы его организации» [139, 172]. Автор контролировал развитие пьесы на мелком композиционном уровне, а на долю случайности оставлял качественную специфику, следуя при этом четко определенной формуле, применение которой раз за разом давало разные, но статистически идентичные результаты.

Полные названия пьес «ST/4–1, 080262» и «ST/10–1, 080262» означают, что это **СТ**охастическая музыка для четырех и десяти инструментов соответственно, основанная на исчислениях, сделанных компьютером **8 февраля 1962** года. В обоих сочинениях основной материал характеризуется контрастами между ритмомелодическими фигурами с нерегулярными и регулярными, постоянно меняющимися и неизменными длительностями, динамикой и артикуляцией, и это постоянное изменение подчиняется стохастическим законам. «Морсима-Аморсима» (1962) для скрипки, виолончели, кон-

трабаса и фортепиано открывается сопоставлением регистров, длительностей и динамических уровней быстро движущейся последовательности высот, а 6 тактов спустя фактура рассеивается, и до конца пьесы чередуются эти два основных элемента. Такие контрасты являются отличительной чертой стохастической музыки Ксенакиса, включая поздние композиции «Dikhtas» для скрипки и фортепиано (1979) и «Keqrops» для фортепиано и оркестра (1986).

Название сочинения «Morsima-Amorsima» означает приблизительно «Приносимое и не приносимое судьбой» (от *Moros* – судьба, смерть, фатум; *Morsima* – то, что приносит судьба; *Amorsima* – то, чего не приносит судьба). Пьеса основана на тех же результатах исчисления компьютера, что и «ST/10–1, 080262», но с иной инструментовкой. Произведение было высчитано находившимся в Париже компьютером компании IBM согласно специально созданной автором стохастической программе. Включающая в себя ряд стохастических законов, программа была взята Ксенакисом за основу, исходя из его идеи применения в композиции минимума правил. Цифровая машина определила всю последовательность предварительно высчитанных ею звуков один за другим, причем не только время их появления, но и высоту, длительность, динамику, инструменты, на которых они извлекаются, артикуляцию (*arco*, *pizzicato*, *glissando* и др.), характер исполнения *glissando* – градиент, величину отклонения от основного тона. Сама техника письма воплощает замысел сочинения – возникшие без прямого участия автора, звуки являются тем, что принесла или не принесла судьба. В результате компьютерных операций возник «нейтральный» музыкальный материал без ярко выраженных интонаций, фигур или аккордов за исключением неодновременности взятий и снятий звуков и разнонаправленности волн *crescendo* и *diminuendo* в разных партиях. Звуковые облака периодически сгущаются и рассеиваются, возвращаясь к некоему постоянному сбалансированному состоянию (см. след. стр.).

На этапе разработки макрокомпозиции произведения Ксенакис выстраивал как фоническую, так и структурную модель, поэтому в итоге алеаторный принцип влиял на формообразование его произведений незначительно. Не случайно одно из его сочинений для виолончели соло носит название «Nomos Alpha» (1965), что означает первостепенное правило или главный закон, которому его заставлял следовать научный склад ума. Композиционная модель включает, как отмечает А. Соколов, «создание под рациональным контролем мысли целостной и абстрактной схемы, логической развертки заранее представляемого процесса развития» [139, 92]. Ксенакис допускал случайность лишь затем, чтобы она давала необходимый акустический эффект, труднодостижимый без точных и многочисленных расчетов. «Система Ксенакиса предстает здесь как результат поисков новой музыкальной выразительности, новой звуковой материи, соответствующей интуитивным “предслышаниям” композитора» [139, 171–172]. На долю случайности он оставлял точную высоту или длительность при управлении огромными звуковыми массами, строго контролируя при этом их объем и плотность. Например, в пьесе «Pithoprakta» большая группа струнных *divisi* играет краткие точечные звуки, которых так много и которые расположены настолько близко друг к другу, что в результате образуют облака звуков, объемные глissандо, подвижные тембровые пятна. По мнению Ксенакиса, невозможно создать такие естественные и совершенные облака или пятна, если подбирать все тоны по отдельности. Поэтому композитор сначала рассчи-

тал необходимое время звучания, плотность и местоположение пятна в высотном диапазоне, а затем использовал математическую формулу для определения высот и их длительностей и их равного распределения внутри звукового облака и с помощью компьютера установил эти параметры. Ксенакис использовал компьютер не для генерирования звуков, а для осуществления исчислений относительно внутреннего строения «звуковых организмов», их соотношения во времени и пространстве, последовательности событий и общего процесса формообразования композиции в соответствии с рядом основных правил.

The image displays a musical score for four instruments: Violon, Cello, C.-basse, and Piano. The score is organized into two systems. The first system features the Violon, Cello, and C.-basse parts. The Violon part includes dynamic markings such as *f*, *p*, *f*, *p*, *ff*, and *p*, along with articulation marks like *asp* and *an*. The Cello part has *ppp* and *f* markings. The C.-basse part includes *f*, *p*, *ff*, and *ff* markings. The Piano part is mostly silent, with a few notes in the right hand marked *f* and *ff*. The second system continues the Violon, Cello, and C.-basse parts. The Violon part has *ppp*, *ff*, *ppp*, *p*, and *ff* markings, with *asp* and *an* articulation marks. The Cello part has *ppp* and *ff* markings, and a *pizz* marking. The C.-basse part has *f*, *p*, and *ff* markings. The Piano part has *ff* and *ppp* markings. The score uses various musical notations, including slurs, accents, and dynamic hairpins.

С помощью математических формул Ксенакис стремился создавать формы, стохастически собранные из широкого диапазона разнообразных компонентов и потому интенсивно развивающиеся, контрастные, рельефные, с богатой фактурой и всесторонним развитием материала. «Сам Ксенакис указывает, что его приход к стохастической музыке имел две предпосылки. Первая заключалась в сознательной попытке выйти из тупика сериальной музыки. [...] Жестко предопределенному порядку появления звукоэлементов в сериальной музыке Ксенакис противопоставляет “вероятностную причинность” связей звукоэлементов в собственной музыке. [...] Вторая же предпосылка, по словам Ксенакиса, заключалась в явлениях природы вроде звука дождя или града, падающего на твердую поверхность, звука цикад в летнем поле, гомона толпы из сотен тысяч людей и т. п.

“Эти звуковые явления, – пишет Ксенакис, – сделаны из тысяч изолированных звуков; это множество звуков, воспринимаемых целом, дает качественно новое звуковое явление”» [139, 171]. Не случайно в описании характера звучания оркестра в «Nomos Gamma» (1967) «большое значение Ксенакис придает возникновению у слушателя определенных предметных ассоциаций вроде “шума падающего на землю града” или “шелеста соснового бора”» [139, 190]. Примечательно, что возникновение концепции стохастической музыки сам композитор также связывал с непосредственным возникновением звуков в окружающей среде: «В мою музыку проникла агония юности и движения сопротивления, которые наряду с уличными демонстрациями, а также редкими, таинственными, смертельными звуками тех холодных ночей в Афинах в декабре 1944 года, сформулировали эстетические проблемы. Из этого родилась моя концепция распределения звуковых событий и следовательно стохастической музыки» [207, 9].

Случайность у Ксенакиса является неотъемлемой частью логически последовательной философско-эстетической концепции, основанной на научных теориях. С одной стороны, композитор допускает ее потому, что та заметно обогащает звуковые процессы в музыке и служит одним из средств детерминации сочинения. «Вычисление алеаторики, то есть стохастики, во-первых, гарантирует то, что в области точных дефиниций не будут допущены ошибки, а во-вторых, послужит прочным методом аргументации и обогащения звуковых процессов» [444, 38–39]. С другой стороны, Ксенакис осуждает композиторов, отказывающихся делать выбор и оставляющих его на долю исполнителей. «Сделка со случайностью в вопросах искусства или науки требует глубокого понимания философии истории, знания теории вероятностей и стохастики. Но метод, которым “алеаторная”, “графическая” или “импровизируемая” музыка имеет дело со случайностью, лишь имитация идеи, связанной с определенными аспектами жизни, проникшей практически во все физические и гуманитарные науки. Это [...] обман публики и самого себя. Композиторское самоотречение» [447, 17]. Случайность, входящая в повседневную жизнь, по мнению Ксенакиса, есть «крайнее проявление контролируемого беспорядка (который выражает богатство или бедность связей между событиями и который порождает зависимость или независимость трансформаций)» [444, 25]. Однако случайность не существует вне тотального подчинения своим собственным законам, основанным на железной логике. Ксенакис вводит в композицию случайность при условии ограничения и регулирования ее собственными законами. При этом он, заочно вступая в полемику с Кейджем, отмечает, что это не те случаи, когда «кто-то просто играет в орел или решку для того, чтобы сделать определенный выбор в весьма тривиальных обстоятельствах» [444, 25]. Для греческого композитора важна логичная и обоснованная философско-эстетическая концепция подобного метода сочинения, его управляемость законами вероятностей и математическими формулами, лежащими в основе теории. Именно поэтому он называет алеаторику «законом без памяти» [444, 23], когда события появляются без необходимого условия и не подчиняются какой-либо формуле. Ксенакис не только создавал четкую композиционную модель сочинения, отображаемую в виде графика, схемы, абстрактной или конкретной фигуры, но и «тестировал» ее на соответствие ожидаемому им результату и при необходимости корректировал модель. Он допускал свободу исполнительского выбора при повторении структур и определении мелких деталей, желая подчеркнуть неповторимость звукового

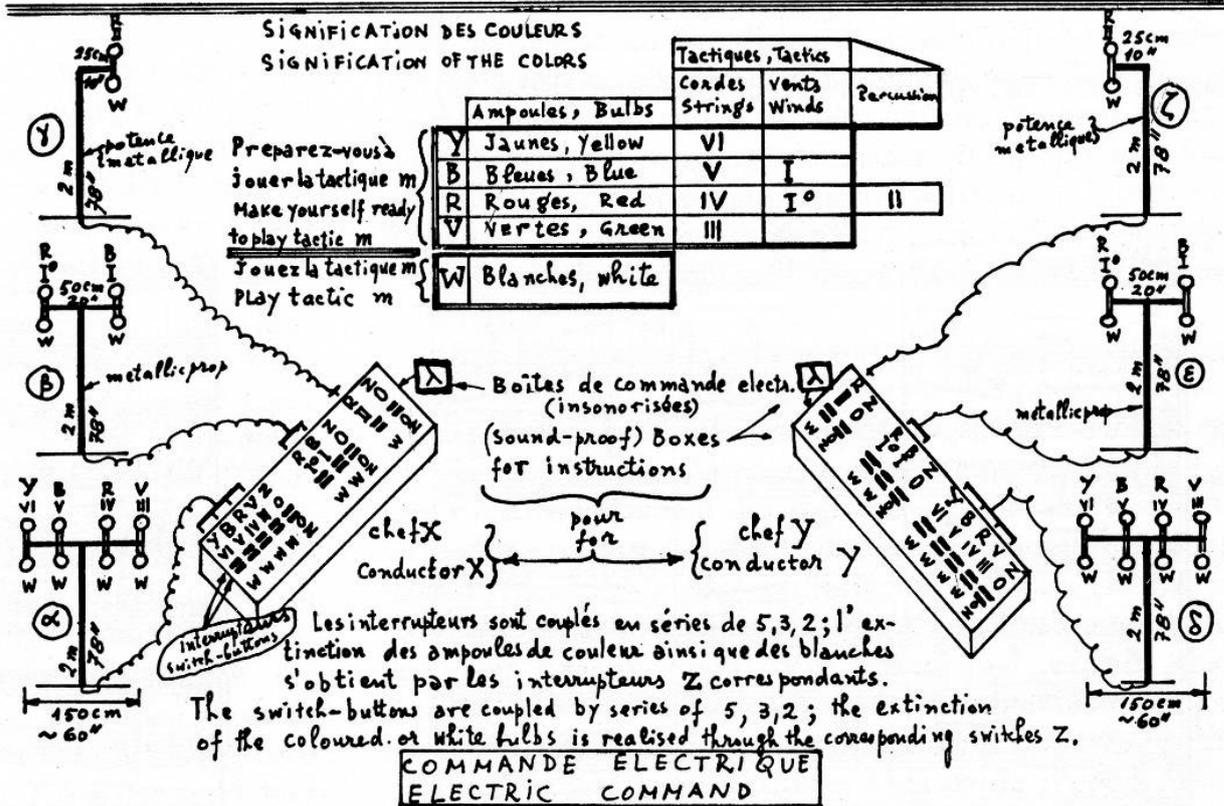
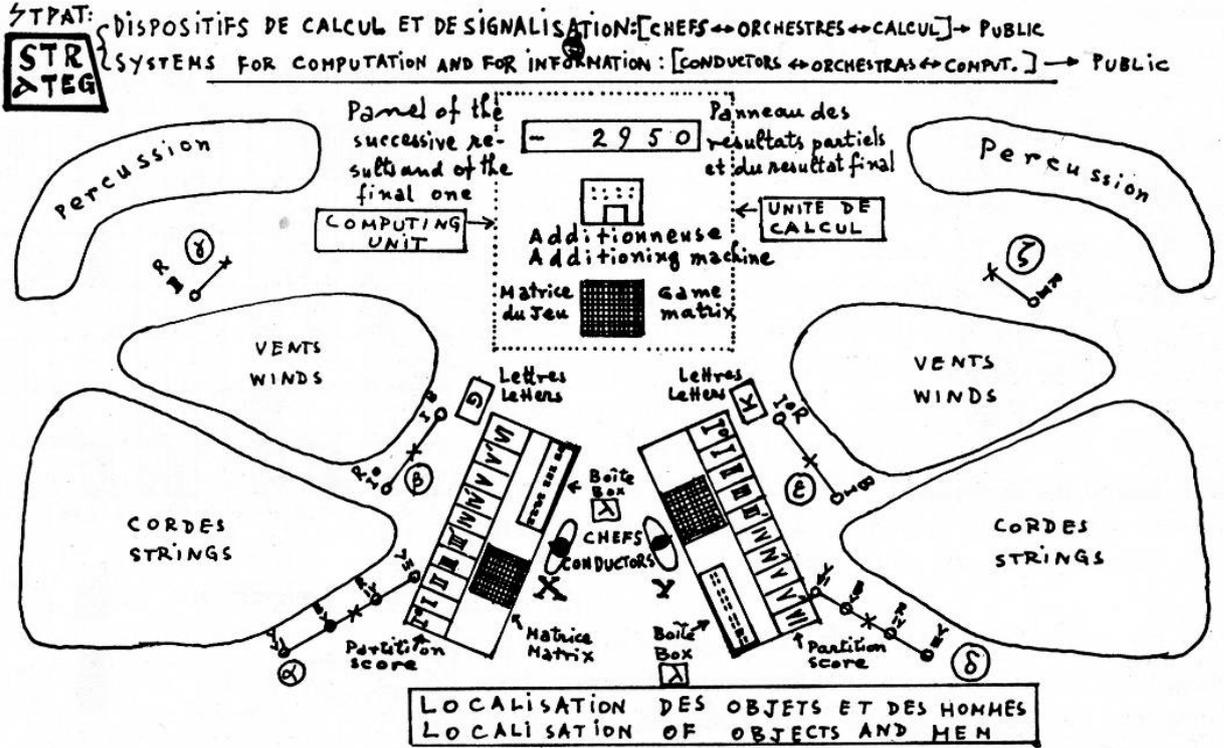
облика произведения в каждой интерпретации и достичь вариаций, равномерно распределенных случайностью. Наконец, он рассматривал возможность случайных различий между исполнениями одной и той же пьесы, появляющихся на макрокомпозиционном уровне, но только под тщательным математическим контролем самого композитора, обеспечивающим статистически идентичный в каждом случае результат.

В процессе композиции Ксенакис также следовал законам теории игр, а также возможности компьютерного моделирования параметров материала и проведения быстрых вычислительных операций. Ему принадлежат музыкальные игры – оркестровые «Дуэль» (1959) и «Стратегия» (1962), подразумевающие не коллективные музицирования, а действительно соревнования с победителями и проигравшими, которые могут быть отмечены моральной и материальной наградой – цветами, медалью или кубком для одной стороны и «штрафом» для другой. «Оппозицию между звуковой реализацией и символической схемой, определяющей ее развитие, он называет *внутренним конфликтом*, а музыку, основанную на таком конфликте, – *автономной* (autonomous music); при этом роль дирижеров, инструменталистов и их механизмов сводится к контролю результата путем обратной связи и сравнения с входящими сигналами. Музыку, с которой имеет место *внешний конфликт* (например, между двумя противостоящими оркестрами или инструменталистами), Ксенакис называет гетерономной (heteronomous music) и предлагает создавать ее при помощи теории игр» [157, 525]. Игра обусловлена в «Стратегии» принципом антифонного противопоставления двух групп исполнителей, которое он рассматривает «как игру в прямом смысле слова, как соревнование», применяя к нему «методы названной теории» [65, 119–120].

Музыкальные игры Ксенакиса возникли не столько под влиянием алеаторных сочинений его коллег, сколько из его интереса к законам и стратегиям теории игр. Партитура игры-соревнования между двумя оркестрами «Стратегия» содержит ряд «звуковых конструкций» для каждого из двух оркестров и дирижеров, набирающих очки в зависимости от того, какую «конструкцию» из шести предложенных в нотах они выбрали в ответ на последнее действие оппонента. Оркестры располагаются на сцене справа и слева, дирижеры стоят спинами друг к другу. Дирижер со своей «командой» может выбирать и комбинировать любые из 19-ти «тактик» – инструментальных групп (духовые, ударные, струнные) и способов звукоизвлечения (удары по декам и ладонями по корпусу струнных, пиццикато, глиссандо или флажолеты). «Тактики» «имеют стохастическую структуру и вычислены с помощью компьютера 7090 IBM» [65, 120]. В партитуре выписаны 13 комбинаций шести «тактик» для каждого оркестра, вместе с 6-ю основными они дают общее число 19, а при участии двоих оркестров число комбинаций увеличивается до 361 (19x19). «Тактики» дирижеры могут выбрать по своему усмотрению, наугад, либо согласовав определенную последовательность друг с другом и исполнив ее вместе. Еще один вариант предполагает игру по авторской матрице игры. У соперников есть схемы с произвольно выбранными композитором «тактиками» из 361-й возможной пары их комбинаций (они обозначены положительным или отрицательным числом). «Если игра ведется по матрице, то выбор соответствующих ее данных проводится при помощи бросания монеты или игральной кости. Таким же образом определяется и право одного из дирижеров начать исполнение» [65, 121]. Игра состоит в том, что первый оркестр исполняет указанную в схеме «тактику», второй быстро отвечает ему другой «тактикой», а тому в свою

очередь вновь отвечает первый. В результате быстрых изменений «тактик» партитура максимально насыщается событиями. Заканчивается игра по прошествии заранее определенного числа проведения «тактик» или запланированного времени. «В первом случае выигрывает тот, кто первым исполнит обусловленное число тактик, во втором – тот, кто сумеет исполнить большее число “тактик” в течение заданного времени. [...] В случае игры по матрице победителем считается тот дирижер, который “самым точным образом следует условиям, поставленным автором в матрице игры”» [65, 121].

План размещения оркестров и матрица игры



STRATEGIE

MATRICE DES REGLEMENTS. DUBL. (VALEUR DU JEU = 0).

CHEF X
(Lignes)

VENTS
● PERC. NORH.
H CORDES: PERC. CASS.
∴ CORDES: PIZZ., DTR...
CORDES: GIGI.
≡ CORDES: TENORS

∴ (VENTS + PERC.) SIM.
∴ (VENTS + PERC.)
CORDES PERC.
SIMULTANÉMENT

I. XONAKIS
ST/VENISZ-101062

| | CHEF Y (Colonnes) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|-------------------|------|------|-----|-----|-----|-----|------|-----|-----|-----|-----|------|-----|-----|-----|------|-------|-----|----|
| | I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | IX | X | XI | XII | XIII | XIV | XV | XVI | XVII | XVIII | XIX | |
| I | 116 | 10 | 84 | -48 | 4 | -52 | -60 | -40 | 132 | -44 | -8 | -36 | -22 | 24 | -46 | 102 | 138 | -38 | 32 | 2 |
| II | -56 | 96 | -44 | -22 | -24 | 52 | -50 | -74 | 72 | 28 | 6 | -48 | -20 | -16 | -10 | -24 | -36 | -20 | 44 | 3 |
| III | -110 | -2 | 96 | 96 | 24 | 0 | 4 | -56 | -32 | -24 | 4 | -52 | -68 | -40 | -16 | -44 | -16 | 20 | 72 | 1 |
| IV | 0 | -20 | 24 | 84 | 4 | -12 | 12 | -12 | -28 | 8 | -8 | -24 | -40 | 4 | 22 | -10 | -16 | 28 | -16 | 11 |
| V | -110 | -104 | -86 | 4 | 104 | -8 | 44 | 20 | -8 | 4 | 8 | -8 | -38 | -24 | -16 | 40 | 8 | 20 | -24 | 1 |
| VI | 24 | 44 | 12 | -14 | -6 | 64 | 24 | -8 | 24 | 4 | -24 | -40 | -52 | -44 | 24 | 44 | 4 | 4 | -48 | 7 |
| VII | -56 | -52 | 20 | 16 | 36 | 44 | 44 | 4 | -52 | -48 | 0 | -46 | -36 | -12 | -20 | -40 | -44 | 16 | 40 | 4 |
| VIII | -32 | -8 | -52 | -8 | 12 | 4 | 4 | 48 | -44 | -12 | 8 | -52 | -4 | 8 | 32 | -36 | -40 | -16 | 24 | 3 |
| IX | -36 | 10 | -16 | -32 | 2 | 4 | -44 | -52 | 52 | 44 | 2 | 48 | -18 | 64 | 24 | 22 | -36 | -28 | -52 | 6 |
| X | -48 | 22 | -22 | 4 | -4 | 32 | -46 | -16 | 8 | -36 | -24 | -4 | 8 | 32 | 24 | 4 | -8 | 20 | -32 | 4 |
| XI | 4 | 24 | 26 | -4 | 4 | -28 | -36 | -12 | 20 | 4 | 64 | 68 | 4 | 40 | -12 | -2 | -24 | -24 | -32 | 10 |
| XII | -36 | -196 | -188 | -28 | -34 | -42 | 36 | 32 | 24 | 0 | -32 | 74 | 76 | -4 | 4 | -32 | -38 | 40 | 76 | 7 |
| XIII | 166 | -20 | -42 | -40 | -52 | -44 | 14 | -16 | 4 | 22 | -14 | 80 | 72 | -26 | -58 | 40 | -18 | 78 | 42 | 2 |
| XIV | 32 | -14 | -34 | 0 | -32 | -52 | 36 | 12 | -12 | 36 | 24 | -28 | 42 | 76 | -28 | -64 | -30 | -29 | 72 | 5 |
| XV | -20 | 8 | 4 | 28 | -28 | 14 | 0 | 20 | 2 | -4 | -32 | 14 | 26 | -56 | 46 | -36 | 12 | -8 | 14 | 4 |
| XVI | 88 | 88 | 104 | -28 | 20 | 16 | -2 | -16 | 20 | -20 | -50 | -26 | -8 | -36 | -40 | 108 | -24 | -33 | 60 | 9 |
| XVII | 32 | 92 | 52 | -28 | 16 | 8 | -44 | -48 | -32 | 0 | -16 | -16 | -20 | -32 | 24 | -30 | 96 | 52 | -36 | 8 |
| XVIII | -36 | -24 | 8 | 4 | 0 | -2 | 52 | 78 | -12 | -4 | 36 | -8 | 28 | -24 | -16 | -14 | 42 | -12 | -40 | 9 |
| XIX | -52 | -52 | -66 | 4 | 6 | -6 | -4 | 44 | -66 | -4 | 44 | 12 | 44 | 40 | 16 | -46 | 44 | -42 | -32 | 4 |

1 1 2 3 7 11 3 3 4 6 9 2 5 7 10 4 4 8 10 100

Благодаря игровому принципу исполнения «Стратегия» обретает такие черты, как насыщенность музыкального развития и контрастность звукового материала, свойственные стилю Ксенакиса. При этом композиция, материал которой в процессе исполнения следует произвольно, поднимает проблему эстетически-прекрасного, с которой сталкивается алеаторная музыка в целом. В схеме «Стратегии» не заметен какой-либо принцип сопоставления «тактик», делающий их комбинации выразительными или интересными с точки зрения слухового восприятия. В концертном исполнении пьеса с первого взгляда напоминает следование отдельных звуковых событий. Однако автор поясняет: «Победитель выигрывает просто потому, что он более четко следует правилам игры, предписанным композитором, который возвращает себе ответственность за то, что “прекрасно” или “ужасно” в его музыке. Игра “Стратегия” – это суперструктура, наложенная на стохастические структуры, задуманная таким образом, чтобы ни одна комбинация противоположных тактик не была ужасной» [207, 30]. В основе игры лежит предварительно рассчитанная композиционная модель, которая в процессе сочинения корректировалась с целью достижения искомых оттенков выразительности и ожидаемых автором результатов слушательного восприятия. В данном случае эмоционально-художественное воздействие на слушателя оказывает быстрая смена «тактик» и связанных с ними темброво-артикуляционных качеств звучания, пробуждающие в воображении яркие образно-поэтические ассоциации. При прослушивании всей пьесы складывается ощущение, что все музыкальные события «Стратегии» образуют некий объемный звуковой континуум, непрерывно трансформирующийся и преобразующий свои акустические свойства.

Стохастические процессы также могут лежать в основе компьютерных программ. При использовании компьютера стохастика воздействует лишь на одном из этапов со-

чинения и именно из интереса к случайным комбинациям композиторы обратились к этому «идеальному средству создания музыки согласно законам случайных комбинаций, осуществляемых не человеком, но машиной» [368, 51]. Одни доверяли компьютеру сложные расчеты, связанные со стохастическими процессами, другие стремились достичь наиболее естественного и равномерного распределения звуков внутри ткани или неповторимого звукового качества, третьи нуждались в максимально точном воспроизведении тембровых, ритмических, артикуляционных и иных свойств материала. Так, в электронном сочинении «Diamorphoses» (1957) Ксенакиса стохастика способствовала смелым экспериментам в области звуковых эффектов. Музыкальный результат при этом во многом зависел от предусмотренных автором условий и факторов, влияющих на творческий процесс наряду со случайностью.

Американский композитор Леджарен Хиллер применял статистический метод в электронной музыке. Он проводил аналогию между естественным функционированием цифровой аппаратуры, которая «используется для “создания вселенной случайностей” и выбора упорядоченных множеств информации из этой вселенной случайностей в соответствии с предписанными правилами, музыкальными или какими угодно», и созданием музыки человеком, так как «творческий процесс заключается в установлении порядка в бесконечном разнообразии возможностей» [310, 2]. Хиллер доверял компьютеру установку всех параметров материала от высоты и тембра звуков до их последовательности в пьесе. Он осуществлял следующие процедуры: «На первом этапе компьютеру было задано генерировать случайную последовательность целых чисел, которые были соотнесены с нотами музыкальной шкалы... Эти случайные числа, выбранные стремительно, практически за одну тысячную секунды, затем были [...] проведены через серию арифметических операций, отвечающих разным правилам композиции и в зависимости от тех же правил либо были использованы, либо нет» [310, 4]. На одном из этапов компьютер отбирал материал из бесконечного числа возможностей по определенному запрограммированному принципу. Хиллер считал, что «музыкальные произведения находится где-то между двумя крайностями порядка и хаоса и что изменения в музыкальном мышлении обусловлены тяготением то к одному полюсу, то к другому» [310, 17]. В своем творчестве Хиллер стремился достичь баланса между порядком и беспорядком, поэтому вводил причинную закономерность на макрокомпозиционный, а случайность – на микрокомпозиционный уровень, избегая при этом строгой периодичности и регулярности звукового материала. Хиллеру показалась интересной идея рождения порядка из хаоса в самом процессе композиции, и воплотить ее помог стохастический метод.

В «Компьютерной кантате» (1963) для сопрано, магнитной ленты, 10-ти ударных и камерного ансамбля, созданной совместно с Робертом Бейкером, Хиллер воплотили свою концепцию равновесия порядка и случайности. Авторы использовали компьютеры и программы IBM7090 и CSX1, разработанные в Университете Иллинойса. Пять «строф» пьесы созданы по принципу «движения стохастического процесса от нулевого порядка до четвертого в последующих строфах» [309, 64–65]. В данном сочинении стохастический процесс первого порядка означает принятие следующего решения только в зависимости от предыдущего, второго порядка – двух предыдущих, третьего и четвертого порядков – соответственно трех и четырех предыдущих решений. Процесс нулево-

го порядка не учитывает предыдущие решения и основывается на случайности. Строфы «Компьютерной кантаты» таким образом постепенно упорядочиваются, поскольку правила принятия решений применяются к все более и более продолжительным музыкальным фрагментам, становящимся все более и более «осмысленными». Автору постепенно открывается все большая часть проведенной работы, поэтому в каждом последующем решении он проявляет все большую избирательность и начинает «сочинять» музыку в прямом смысле этого слова в сравнении с первой строфой, процесс создания которой он не контролировал вообще. Текст «Кантаты» также отражает это движение музыки от хаоса к порядку. В строфах текста английский язык постепенно переходит от нулевого порядка – случайной комбинации звуков и слогов, к четвертому порядку – словам и фразам. Последняя строфа состоит из случайно отобранных фрагментов англоязычного текста; музыка же последней строфы представляет собой результат статистической аппроксимации частоты появления звуков, длительностей, пауз и динамики небольшого фрагмента из «Трех мест в Новой Англии» Чарлза Айвза. Другая, не менее известная пьеса, – «Иллиак-сюита» для струнного квартета (1957) Хиллера и Леонарда Айзексона была полностью генерирована цифровой машиной на основе специальной программы, разработанной в Университете Иллинойса.

Другие композиторы также искали «золотую середину» между периодичностью и случайностью звуковых сигналов, генерируемых компьютером или электронным источником. Джеральд Странг считал, что синтезированный звук проще и регулярнее, чем натуральный акустический, и менее интересен в художественном отношении, чем музыкальный. «С эстетической точки зрения простая периодичность, контролируемая элементарными математическими манипуляциями, становится почти недопустимой, как только слушатель узнает о системе» [416, 134–135]. Именно поэтому Странг вводил своего рода «несовершенства» в компьютерную музыку – он нарушал регулярность и периодичность процесса путем случайных операций: «В синтезе самого звука большое количество событий препятствует полному контролю деталей. Компьютер должен быть запрограммирован на создание нерегулярностей» [416, 135]. Странг допускал нерегулярность в разных музыкальных параметрах, в том числе тембре, вибрато, повторении высот, артикуляции звука и метроритмике в целом, достигая тончайших звуковых эффектов и едва заметных изменений каждого параметра.

Хиллера и Ксенакиса интересовали разные градации художественного целого между полюсами хаоса и порядка. «Все происходит, как если бы это были бинарные колебания между симметрией, порядком, рациональностью и асимметрией, беспорядком, иррациональностью» [444, 25]. Но если Хиллер начинает с чистой случайности, а затем постепенно налагает ограничения на нее, то Ксенакис рассматривает случайность как предел, достигаемый путем введение беспорядка в чистый порядок или симметрию. «Случайность это предел развертывающейся симметрии. Симметрия тяготеет к асимметрии, которая в этом смысле эквивалентна отрицанию изначально установленной структуры, отрицанию, которое влияет не только на детали, но прежде всего на композицию в целом. [...] В начале трансформации в сторону асимметрии введение в симметрию исключительных событий является эстетической целью. Когда исключительные события умножаются и становятся общими, возникает связь на высшем уровне. Это тот беспорядок, который, по крайней мере в искусстве и в высказываниях худож-

ников, видится результатом сложных, многочисленных и богатых brutальных столкновений современной жизни. Об этом свидетельствуют абстрактное, декоративное искусство, ташизм и т. д. Следовательно, случайность, с которой мы сталкиваемся во всех наших ежедневных делах, ничто иное, как крайнее проявление этого контролируемого беспорядка (который означает богатство или бедность связей между событиями и порождает зависимость или независимость трансформаций), и в силу этого он, наоборот, обладает всеми благоприятными свойствами упорядочивающего искусство фактора» [444, 25].

Статистический метод, переменные и многозначные формы К. Штокхаузена

В конце 1950-х – начале 1960-х годов Штокхаузен, с одной стороны, творчески откликался на идеи Кейджа и его коллег, а с другой – независимо от других композиторов двигался от строгой серийной к гибкой по исполнению композиции, позволяющей упорядоченности сосуществовать с неупорядоченностью. «Алеаторные взгляды» Кейджа и Штокхаузена пересекались в точке, связанной с относительностью и неопределенностью явлений. В статье «Неопределенность» Кейдж писал о необходимости достичь в процессе сочинения и исполнения состояния недвойственности, когда «множество центров беспрепятственно взаимопроникают друг в друга» [226, 36]. Этого состояния можно достичь путем принятия случайности. Когда Штокхаузен спросили, почему в его коллективной интуитивной музыке не должно быть лидера или центра, он ответил на это, задав несколько вопросов: «Почему духовной группе нужен гуру? Почему у атома есть ядро? Почему каждая планета – не солнце?» [411, 67], имея в виду то же, что и Кейдж, – полицентричность и релятивизм мира. Однако Штокхаузен пришел к алеаторике не с Востока, а Запада, положил начало научному подходу к ней, а в творчестве открыл принципиально новые формы на основе этого принципа композиции.

Об алеаторике Штокхаузен узнал из теории информации. Штокхаузен отмечал, что в музыку, как и во все другие области, проникла относительность и «вскоре появились партитуры, в которых стали важны статистические процессы. Я начал их писать в 1954 году под сильным влиянием моего учителя Мейера-Эпплера, преподававшего теорию информации в Боннском университете, где в статистике, преимущественно в математике, а также в социологии и физике большую роль играли алеаторические процессы» [411, 67]. По воспоминаниям Штокхаузена, на семинарах по теории информации он и другие студенты «создавали искусственные тексты, разрезая газетные статьи на одно-, двух- и трехсловные фрагменты, иногда даже доходя до крайности и вырезая отдельные буквы. Мы перетасовывали их как карты, создавая новые искусственные тексты, а затем исследовали степень их информативности. Естественно, чем больше мы разрезали данный текст, тем менее информативным становился в результате новый, случайно созданный текст. Принцип неопределенности Гейзенберга основан на таком гипотетическом поведении компонентов атома. В конце сороковых и начале пятидесятых эта идея витала в воздухе. [...] И я просто перенес всё, что изучил, в музыку и впервые создал звуки, обладавшие статистическими характеристиками с определенными ограничениями» [411, 68]. В связи с тем, что Кейдж в то же время вводил случайные действия в музыкальную композицию, Штокхаузен отметил: «Важные события всегда происходят параллельно друг с другом» [411, 68].

По словам композитора, Эпплеру было известно, что в 1950-х годах в искусстве США было подобное движение, связанное с восточной философией. Штокхаузен познакомился с полотнами художников, «применявших разные методы и работавших в области ташизма или абстрактной экспрессионистской живописи – Кляйн, де Кунинг, Поллок и Мазервелл, в которой создание самой картины, следы от движения кисти мы называем алеаторическими – этот термин Мейер-Эпплер использовал, когда ссылаясь на индетерминированное поведение волновой структуры. Алеаторический результат таков, что действие приводит к совершенно новым структурам» [411, 68]. Впрочем, композитору запомнился алеаторный опыт, проведенный французским живописцем Матьё, который создал картину, стреляя по баллонам с краской и расплескивая ее по полотну, а также первое автоматическое устройство для рисования, придуманного Тингли (Tinguely), – электрическая машина с отверстием для монеты и металлической ручкой, двигавшейся в разных направлениях и рисовавшей на листе бумаги. Картина Пауля Клее «Думающий глаз» поразила Штокхаузена тем, что изображенная на ней рыба воспринимается как целостная форма, но некоторые ее детали, например, жабры имеют алеаторическую структуру. Сам Штокхаузен, которому была близка мысль У. Блейка о том, что воображение – это не состояние, а сама суть человека, объяснял свое увлечение алеаторикой так: «Относительность, вошедшая в детерминизм, все более и более ставит перед исполнителем алеаторические задачи. [...] Они подразумевают использование личной интуитивной или творческой способности музыканта. [...] Эта новая ситуация допускает *выбор*, и мне думается, что выбор – такая вещь, которая придает чувство собственного достоинства человеческому существу» [411, 69]. По словам Штокхаузена, относительность и статистический метод расширяют сознание композитора, помогая обнаружить в привычном явлении нечто ранее неизвестное и даже мистическое, когда оно помещено в состояние относительности и статистические процессы. Передвижению вещей местами Штокхаузен предпочитает посредничество между прежним и новым уровнями развития сознания. Свой подход он считал научным и отмечал, что достижения современной физики не были бы возможны без открытий в области стохастики и нашли отражение в музыке. Познакомившись с новейшими достижениями современной науки, композитор перешел Рубикон в своем творчестве.

Феномены окружающей среды Штокхаузен видел меняющимися во времени и пространстве, но неизменными по сути. «Например, мое тело состоит из клеток, клетки – из молекул, молекулы – из атомов, а атом из еще более мелких частиц; но мое тело имеет форму, которая отличается от вашей, и естественно существует тонкая связь между тканью и формой» [411, 73]. Таковым же ему представлялось и музыкальное произведение, материал которого (ткань) может включать статистические процессы и варьироваться, а целостная структура (форма) при этом – сохранять четкие очертания. В «Группах» воплощена идея относительной вариабельности внутри заданных интервалов, временных отрезков и иных структур. Благодаря алеаторике длительностей или высот, например, спиральное движение осуществляется всеми инструментами нерегулярно и несинхронно, что приводит к статистическим полям индивидуальных импульсов, точно предопределить которые невозможно. Чтобы описать такой процесс, Штокхаузен использует образ пчелиного роя: «Вы не можете точно сказать, сколько пчел в рое, но видите, насколько он большой и плотный и что огибает. Или когда осенью ми-

грируют дикие гуси, они иногда нарушают формацию, в полете образуя непериодическую структуру. Или как распределяются листья на дереве: вы можете поменять положение всех листьев, но это не изменит дерево в целом» [411, 72]. Принцип варибельности внутренней структуры звуковой массы Штокхаузен применял и к форме, подвижность которой не влияет на ее качественные характеристики, не меняет ее по существу. Неизменность звукового организма в целом, характерность его формы, неповторимость очертаний является у Штокхаузена условием введения случайности.

Статистической, алеаторической структурой Штокхаузен называет «случайное распределение элементов внутри определенных границ» [411, 73]. К таким структурам относятся шумы, имеющие не периодичное распределение волн внутри определенных границ, согласные и другие звуки, которые, как молекулы воздуха, под воздействием энтропии рассредоточиваются в пространстве неравномерно. Задача композитора – направить статистику, определить курс и цель движения, качества звуковых масс (очертания, плотность, яркость, громкость и т. д.). «В статистических композициях индивидуальные компоненты входят в структуры, которые имеют свои собственные всеобъемлющие характеристики и становятся новыми единицами, которые трактуются как звуки, но живут своей внутренней жизнью. Статистическая композиция как алеаторическая композиция в целом характеризуется тем, что вы можете произвольно поменять положение элементов внутри заданных границ, но это не изменит основных характеристик. Так же как если поменять положение листьев на дереве» [411, 74]. Образ древа звуков занимает одно из главных мест в творческой концепции Штокхаузена. Он считает, что композиция есть составление звуков, которые могут быть распределены во времени и пространстве, как листья на дереве: если поменять их местами, дерево останется тем же самым, сохранятся общие очертания и образуемые им линии формы.

Случайность Штокхаузен вводит на микроуровень композиции при условии определенности и стабильности макроуровня, воплощающего собой целостный образ с характерными признаками. По его словам, «статистика, алеаторика применяется преимущественно к малым элементам, находящимся внутри большой формы. Если я подойду близко к дереву, то его форма исчезнет, и чем ближе я буду подходить к нему, тем труднее мне будет увидеть его очертания. Если посмотреть на ветви, они представляют самостоятельную форму. Эта новая единица – ветвь – содержит элементы с алеаторическим распределением – листья более коротких веток. Если взять каждый лист в отдельности – снова самостоятельная форма. Таким образом, я осознаю, что статистические элементы становятся индивидуальными. Распределение прожилок внутри каждого отдельного листа кажется статистическим» [411, 75]. По убеждению Штокхаузена, физические объекты характеризует статистическое поведение элементов на мелких структурных уровнях, обуславливающее варибельность формы на крупном. Проникая все глубже и глубже внутрь звука, композитор обнаруживал все новые и новые явления и процессы, неповторимые благодаря случайному фактору. В музыкальном организме Штокхаузен выделяет индивидуальные фигуры и множества: «...в музыке я проникаю в максимально возможный глубокий слой отдельного звука. [...] Во множестве есть «индивидуальности», и вы снова находите индивидуальные фигуры. Каждая индивидуальная фигура содержит внутри себя алеаторические компоненты и становится ядром нового организма. Все глубже и глубже. Бесконечно. Как в природе» [411, 76]. Объек-

том творческого интереса у Штокхаузена становится процесс рождения музыки из хаоса – возникновения неповторимого звукового организма, состоящего из множества подвижных и меняющихся частиц. Мобильность ткани приводит к тому, что один организм становится другим, одна форма преобразуется в другую. Метаморфозе акустических объектов композитор уделяет особое внимание: «Я воссоздаю процесс мутации природы – вот о чем моя музыка. Интермодуляция – это когда одно существо становится другим. Меня особенно увлекает то, как в определенный момент голос человека преобразуется в голос утки, а тот в свою очередь переходит в серебристое звучание металлических ударных. Базовый материал остается одним и тем же. Именно это я имел в виду, когда говорил об алхимии, – трансформацию одной субстанции в другую. Трансубстанциация – замена, замещение одной ткани другой...» [411, 151].

Принцип статистического поведения элементов структуры Штокхаузен продемонстрировал в Фортепианной пьесе XI, которая представляет собой «ни что иное, как звук, в котором определенные частицы, компоненты, ведут себя статистически» [411, 70]. Одним из первых в европейской музыке алеаторных опусов была Фортепианная пьеса XI, посвященная Д. Тюдору, впервые исполнившему ее в Нью-Йорке в 1957 году. Композиция включает 19 секций со стабильным музыкальным материалом, разбросанных в пространстве большого листа. Пианист исполняет любой фрагмент и по его окончании читает «темп, динамику и артикуляцию и произвольно переходит к любой другой группе, которую исполняет в соответствии с этими указаниями» [412, 1].

Если материал звучит второй раз, он транспонируется на октаву вверх или вниз, трехкратное же появление означает завершение интерпретации пьесы. При этом некоторые группы могут прозвучать лишь раз или не прозвучать вовсе. При всей свободе выбора исполнителя существуют и ограничительные факторы, обусловленные методом композиции. Пьеса Штокхаузена основывается на авторской «технике групп», контролируемых организующими числами. Эта техника подразумевает дифференциацию материала по уникальной комбинации темпа, артикуляции, динамики и других музыкальных характеристик, таких как интервальный состав, мелодические очертания, темброво-регистровая окраска фигур и пассажей, а также развернутых групп, называемых «моментами». Штокхаузен предлагает пианисту выбирать один из 6-ти темпов – от очень быстрого до очень медленного, ориентироваться на 6 основных динамических уровней от *ff* до *ppp* и 6 типов артикуляции от *legato* до *staccato* с их модификациями. При переходе к следующей группе музыкант учитывает выписанные справа от нотных систем «темп, динамику и артикуляцию и произвольно переходит к любой другой группе, которую исполняет в соответствии с этими указаниями» [412, 1]. Таким образом, каждая из 19 групп «может быть исполнена в любом из шести темпов, динамическом уровне и любой из шести типов артикуляции» [412, 1]. Это организующее число и играет здесь роль стабилизирующего фактора композиции. Другим таким фактором выступает троекратное использование каждого из 6 видов темпов и 6 уровней динамики (лишь единожды блок исполняется *ad libitum* в отношении темпа и единожды – в отношении динамики). Таким образом, во время исполнения регулярно повторяются одни и те же темпы, достигаются одни и те же уровни динамики.

The image displays a musical score for a piece with eight variations, labeled T° 1 through T° 8. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, and *f*. It features various musical notations including treble and bass clefs, notes, rests, and articulation marks. The variations are numbered T° 1 through T° 8. The score includes performance instructions like "ad lib." and "Mit dem Hammer".

Key features of the score include:

- Dynamic markings:** *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).
- Performance instructions:** "ad lib." (ad libitum), "Mit dem Hammer" (with the hammer), and "Zuerst" (first).
- Musical notation:** Treble and bass clefs, notes, rests, and various articulation marks.
- Structural elements:** Rehearsal marks (e.g., 8, 16, 24) and section divisions.
- Footnote:** "(Ed. Kl.) Mit dem Hammer (ad lib.)" at the bottom right.

Поскольку в Фортепианной пьесе XI образуется ряд событий, в которых последующее зависит только от непосредственно предшествовавшего (в конце каждой группы указаны темп, динамический уровень и штрих, которые должны быть использованы в следующей группе, какой бы она ни была), порядок групп, по сути, представляет собой цепь Маркова, состоящую из взаимно зависимых значений⁴⁴. Типологически пьеса Штокхаузена подобна ранним образцам подвижных композиций вроде «Мозаичного квартета» Кауэлла или «Двадцати пяти страниц» Брауна. Однако сам композитор отмечал, что ее концепция скорее связана с исследованиями звука как внутренне изменчивого феномена – комплексной системы частиц со сложным процессом колебаний. Он писал: «Фортепианная пьеса XI ни что иное, как звук, определенные частицы, компоненты которого ведут себя статистически [...]. Как только я сочиняю шум [...] тогда волновая структура этого звука алеаторическая. Если я сочиняю целую пьесу таким же методом, которым организован этот звук, то индивидуальные компоненты этой пьесы также могут быть заменены, переставлены без изменения ее основного качества» [289, 118].

Начав с алеаторических процессов внутри материала, Штокхаузен пришел к мобильным формам, в которых случайность в той или иной мере воздействовала на целое и обуславливала разные степени неопределенности текста или структуры. Одним из первых шагов в этом направлении стала момент-форма, «не движущаяся ни к одной, ни к нескольким запланированным и ожидаемым кульминациям», где «традиционные стадии вступления, перехода, напряжения и расслабления не образуют развивающейся кривой, охватывающей все произведение», а «каждое “теперь” не является ни результатом того, что было, ни предвестием того, что будет или что ожидается» [391, 373]. В такой форме «каждый момент индивидуален, центрирован», а «все происходящее не развивается от определенного начала к неизбежному концу (момент не должен быть просто выводом из предшествующего и источником последующего, частью измеренной длительности): концентрация на “теперь” – на каждом “теперь” – создает словно бы вертикальные срезы, проникающие в горизонтальное временное представление, вплоть до вневременности, которую я называю вечностью – вечностью, наступающей не с концом времени, а достижимой в любой момент» [184, 41]. Момент-форма стала альтернативой традиционной целенаправленно развивающейся композиции, каждое музыкальное построение которой существует независимо от других, а события не следуют по намеченному пути. Характерная для нее «смысловая изолированность отдельных музыкально-временных единиц есть основание полной открытости их потока» [74, 299]. Вместо прежних причинно-следственных связей, отвечающих за единство сочинения и направляющих развитие от конфликта к его разрешению, многозначность каждого элемента момент-формы заставляет его «двигаться во всех направлениях внутри ограниченного материалом мира» [395, 26]. В результате момент-форма «утверждает

⁴⁴ Примечательно, что М. Сапонов прообразом техники групп считает «внесение ренессансным певцом в готовую композицию по своему усмотрению вставок-диминуций, которые хранились в его памяти [...] и свободно им выбирались и переставлялись. А для эрудитов-дискантистов XIII века такими готовыми блоками были группы тонов, рекомендуемые авторами трактатов по дисканту в качестве необходимого хода импровизирующего голоса в той или иной контрапунктической ситуации. В основе этих процессов лежит регулирующая воля и вкус исполнителя, и принцип случайности здесь не примешан» [129, 58].

ценность противоположного: индетерминизм, афункциональность, открытость, статика входят в ее природу» [74, 300].

Наиболее ярко новый принцип формообразования Штокхаузен продемонстрировал в «Моментях» для сопрано соло, 4-х хоровых групп и 13-ти инструменталистов (1961–1964, ред. 1969). Сочинение основано на трех группах структурных единиц, называемых автором «моментами»: концентрированных на мелодике – М (гетерофония), тембре – К (гомофония) и ритме – В (полифония)⁴⁵. Их индивидуальный характер определяется разными качествами в зависимости от доминирующего в нем параметра: мелодического, ритмического, тембрового. Моменты возникают как по отдельности, так и в равных и неравных комбинациях, но между ними существуют неопределенные, или «информационные» моменты I, нейтрализующие три основные группы и вносящие некий «тематический контраст» в композицию: I(m)–M(m)–MK(d)–M(k)–MK–M–MD(k)–M(d)–MD–I(d)Pause–KD(m)–K(d)–KD–K–KM(d)–K(m)–KM–I. В некоторых моментах есть аллюзии на предшествующие или последующие, а также существуют «переходы» между моментами – смена концентрации с мелодии на тембр или ритмику. Впрочем, последовательность моментов свободна и они могут меняться местами в каждом новом исполнении. «Единственная и неповторимая организация тембрового материала, по моему мнению, точно так же важна, как, например, в прошлом выбор тем, мотивов, формы. Тембровая композиция более не является колорированием музыкальной структуры [...], с самого начала она равноправна со всеми другими элементами, используемыми в композиции» [183, 42]. Из-за отсутствия какой-либо направленности движения единиц и очевидной связи между ними слуховое внимание фокусируется на самом звучании как таковом, на каждом моменте текущего музыкального процесса. В результате сопоставления отдельных событий образуется фрагментарный текст в духе потока сознания, что, впрочем, не меняет образно-смыслового содержания «Моментов». Монолог на тему любви характеризуется широким эмоциональным и стилистическим диапазоном от возвышенной арии до чувственного речитатива, быстрой сменой и контрастом настроений, усиливающимся шипением, восклицаниями, хлопками хора, щелканьем пальцами и разнообразными шумами, производимыми музыкантами на своих инструментах.

События – моменты – собираются воедино и доупорядочиваются в сознании слушателя не во временной, а ассоциативной последовательности, которая может варьироваться. Как пишет А. Шнитке, «форма произведения – открыта, то есть вариабельна (последовательность эпизодов может меняться)», однако «весь огромный конгломерат разнохарактерных эпизодов (“моментов” – остановленных мгновений) этой открытой формы подчинен рациональной организации, все моменты классифицированы по основным фактурным признакам, предусмотрены также различные по степени взаимовлияния смешения фактур» [180, 20]. Подвижность формы обусловлена разными путями возникновения связей между моментами. «Изысканная система ассоциаций Штокхаузена выражает новый ряд принципов музыкальной формы, сочетающихся с серийным мышлением, отвечающих долгое время крайне испытываемой композиторами необходимости освободить форму от чуждой (потому иллюзорной) причинности в

⁴⁵ Буквы К, М и D также означают **K**arlheinz, **M**ary [Bauermeister] и **D**oris [Stockhausen].

электронной и инструментальной музыке» [349, 165]. Отталкиваясь от особенностей текста, Штокхаузен создал чисто музыкальную форму, управляемую скорее аффектами, чем мотивно-тематическим развитием или числовыми соотношениями⁴⁶. В пьесе три аффекта: «К» имеет тенденцию к дискретности, «М» – к разворачиванию, «D» – к длению. Как отмечает Р. Макони, идею соотношения трех типов восприятия Штокхаузен почерпнул из генеалогического древа отношений австрийского монаха и ботаника Грегора Менделя (Gregor Mendel, 1822–1884), в котором эти типы чередуются и комбинируются [349, 167].

Для Штокхаузена произведение не могло представлять собой простое наложение моментов. Первым системообразующим принципом «момент-формы» стало введение аморфных и неопределенных по содержанию моментов I, ставших соединительной тканью композиции, нейтрализующих различия между главными типами К, М и D и сохраняющих баланс между музыкальным порядком и беспорядком. Их связующая роль в полной мере осознается по завершении пьесы: если вначале структура представляется дискретной, то с течением времени в ней начинают проявляться тонкие объединяющие связи, едва ощутимое на слух единство моментов I. Другими организующими принципами, как отмечает Р. Макони, послужили принципы «Теории отличительных черт» Halle и Якобсона, включающей «классификацию звуков речи, использующей пять стадий бинарной дефиниции» [349, 170]. Под влиянием этой теории, по мнению музыковеда, сложилась система формообразования и инструментовки Штокхаузена, который был хорошо знаком с современными исследованиями в области фонетики (отсюда же его интерес к трансформации звуков речи и музыки). Композитор почерпнул из теории, изучающей связи между звуками речи и процесс словообразования, такие качества, как инклюзивность и ориентированность скорее на фонизм, чем на символизм звуков речи. В музыке эти системные качества находят отражение во внутренней связности всех звуков и дают возможность композитору определить характер и последовательность изменений, в результате которых один тип звучания трансформировался бы в любой другой, как меняют смысл близкие по звучанию слова. Схема формы пьесы похожа на диаграмму Халла-Якобсона, состоящую из знаков плюс и минус, которые в дальнейшем будут использоваться Штокхаузенным в нотации «Процессии», «Плюс-минуса» и других работ.

Примечательно, что существует три версии «Моментов» (1962, 1965, 1969), и каждая отличается не только деталями, но и формой целого. Автор словно проверял структуру на прочность⁴⁷. В первой, «кельнской» 25-минутной версии комбинировались моменты К, М, D и три момента I. Из второй, «донаушенгенговской» версии длительностью в 61 минуту из-за трудностей исполнения были исключены моменты D. В 1969 году автор добавил несколько моментов I и третья, «европейская» 90-минутная версия пьесы была исполнена в декабре 1972. Р. Макони также упоминает «боннскую»

⁴⁶ Впрочем, в «Моментях» обнаруживается числовая символика, связанная с «Лунным Пьеро» Шёнберга: «Базовая структура “Моментов” 3x7, что любопытно, воссоздает внешнюю форму “Лунного пьеро” Шёнберга. Хотя Штокхаузен отрицает намеренную связь между двумя произведениями, как и Шёнберг, он отмечает свой творческий юбилей (на то время «Момент» Штокхаузена был ор. 21) произведением для женского голоса и камерного ансамбля из 21 партий» [349, 167].

⁴⁷ Разные условия и обстоятельства исполнения «Моментов» также обуславливали изменение текстового и музыкального материала, делавшие пьесу совершенно другой.

версию «Моментов» (1971), схема формы которой включает генеральную паузу, находящуюся в $\frac{3}{4}$ формы, но позднее автор отказался от нее. На разных стадиях работы над «Моментами» композитор «прерывал» события вставками и цитатами, контрастно сопоставлял их или повторял эхом, чтобы сохранить их структурную независимость, но в то же время искал средство укрепления всей конструкции. Таким средством и стали «вставки», отличающиеся от моментов и похожие друг на друга⁴⁸. В последней версии, где и текст и музыка пьесы изменились значительно, моменты I обрели абсолютно иной характер в сравнении с предыдущими вариантами опуса: они звучали более мягко, открыто, выразительно, а текст моментов I и D был более развернут и ясен. Существенное изменение одного и того же произведения служит одним из признаков близкой Штокхаузену концепции мобильности музыкальной ткани и формы.

На следующем этапе воздействия случайности находятся «вариабельные формы» с их сравнительной неопределенностью условий исполнения произведения, расширением количественных измерений в пользу качественных характеристик восприятия и использованием определенных процессов во взаимосвязи, взаимном ограничении с вариабельными. В одном из интервью Штокхаузен говорил об изменчивости произведения искусства, о том, что «благодаря поэту мы освобождаем динамизм первоначала внутри и вне нас» [411, 151], и что он как композитор «создает нечто, что может заново создать само себя – Феникс-музыку» [411, 152]. Большинство его пьес, действительно, словно возрождаются в каждом новом исполнении. Для этого Штокхаузен и обращается к алеаторике. В Фортепианной пьесе X он устанавливает шкалу из девяти степеней алеаторной свободы внутри одного события. В вариабельной форме написана композиция «Меры времени» для пяти деревянных духовых – флейты, гобоя, английского рожка, кларнета, фагота (1955–1956). «Мер времени» здесь 5: точный неизменный темп, «так быстро, как только возможно», «так медленно, как только возможно», «быстро – замедляя» и «медленно – ускоряя». В пьесе есть несколько эпизодов, в которых одни инструменты, исполняющие свои партии в точно указанном и неизменном темпе (фагот), противопоставляются другим, играющим так медленно или так быстро, как только возможно (флейта), постепенно ускоряющим (кларнет) или замедляющим (английский рожок) движение, а также выдерживающим паузы неопределенной длины (гобой). С помощью алеаторики темпа и ритма автор достигает выразительной полиритмии и полиметрии, оживляющей фактуру. При этом чрезвычайно сложны и сами ритмические фигуры. Эти эпизоды вносят в композицию метрическую неустойчивость, активизируя процесс изложения музыкальной мысли и приводя ее развитие к кульминационным точкам, расставленным по всей композиции:

⁴⁸ В «Карре» и «Соло» такими «вставками» или «окнами» станут записанные на ленту фрагменты, связывающие живое и трансформированное памятью или перезаписью на ленточной петле звучание.

The image displays a musical score for a piece titled «Рефрене» (Refrain) by Stockhausen, composed in 1959. The score is written on multiple staves, showing complex rhythmic patterns and dynamic markings. Key performance instructions include:

- so schnell wie möglich* (as fast as possible)
- wenig verlangsamen* (slightly decelerate)
- schnell-verlangsamen* (quickly decelerate)
- langsam-beschleunigen* (slowly accelerate)
- wenig verlangsamen* (slightly decelerate)
- schnell abnehmen* (quickly decrease)

 The score includes various dynamic markings such as *sfz*, *f*, *ff*, *p*, *mf*, and *fz*. It also features numerical markings like 39, 40, and 38, and tempo markings like $\text{♩} = 112$. The notation includes triplets, quintuplets, and other complex rhythmic figures.

В «Рефрене» для трех исполнителей (1959) сравнительно детерминированная форма мобилизуется иным способом. Один фрагмент пьесы – рефрен – напечатан на прозрачной пластиковой ленте, которая вращается вокруг центра, так что его материал может прозвучать после любой из записанных секций. Местоположение ленты определяется для каждого исполнения, так что подвижность формы слушатель ощутит только при многократном прослушивании. В конкретном звуковом воплощении медитативные фразы и витиеватые орнаментальные фигурации подвижных и четко зафиксированных эпизодов внезапно и непредсказуемо прерываются глissандо, кластерами, трелями и иными сонорными фигурами динамично развивающегося рефрена. При всей гибкости музыкального текста Штокхаузен полагается на серийный принцип его организации.

Самой же подвижной у Штокхаузена является «многозначная форма», где он стремился «зафиксировать для всех моментов данного контекста [...] многие различные равноправные решения», когда «варианты интерпретатора (который сам может быть композитором) – то, какие он выбирает версии для исполнения, – вводятся в композицию», так что в одном произведении создаются «переходы от полностью детерминированных к относительно многозначным процессам; чтобы возможные решения были не произвольными, но каждое давало развитию формы необратимо новое направление и воздействовало на целое; чтобы была возможна ответственная, а не мнимая свобода, но тот или другой выбор не давал бы “лучшего” или “худшего” результата» [184, 41]. «Многозначные формы» имеют Фортепианная пьеса XI (1956), «Цикл» (1959) для ударника и «Рефрен» (1959), «Плюс-минус» для неопределенных средств (1963), «Микстур» для 5-ти оркестровых групп, генераторов и модуляторов и «Микрофония I» для там-тама и электронных средств (оба – 1964), в которых порядок моментов может быть разным, и многие другие сочинения.

Идея композиции «Плюс-минус» (1963) для любых инструментов возникла у Штокхаузена под впечатлением от поэмы Ханса Г. Хельмса, 8 страниц которой представляют 8 разных «планов» или «схем» лекции и могут читаться как вдоль, так и поперек страницы. Партитура «Плюс-минус» состоит из 14-ти листов, предназначенных для «разработки» произведения. Основные действия исполнителей указаны в партитуре графическими знаками, позволяя музыкантам самостоятельно решать, какую музыкальную форму придать пьесе, не выходя за пределы четко обозначенных границ. 7 листов партитуры воспроизводят 7 форм-схем, другие 7 листов включают музыкальный материал. Для каждой страницы со схемой формы нужно выбрать только одну страницу с нотами. Схемы и нотные системы допускают два и более направления движения, чтобы позволить существовать одновременно нескольким возможным версиям формы, поэтому «параллельное исполнение двух или более слоев реализуется, соответственно, в двух или в многолинейном композиционном времени. Максимальная концентрация во времени звучания – совместное исполнение всех семи слоев» [116, 187]. Традиционно нотированная партитура должна быть создана и записана заранее, поскольку авторская служит лишь инструкцией по сочинению пьесы (изначально пьеса была задумана как упражнение для студентов класса композиции на Кёльнских курсах новой музыки).

↔ 2
3 ↔

The image shows a 6x14 grid of musical notation diagrams, numbered 1 through 53. Each diagram consists of a central circle or triangle with various symbols around it, including arrows, musical notes, and numbers. The diagrams are arranged in a grid that allows for reading both horizontally and vertically. Above the grid, there are two double-headed arrows: one pointing left and right labeled '2', and one pointing right and left labeled '3', indicating the two directions of reading.

The image shows a musical score for piano, divided into seven groups of material labeled I through VII. Each group consists of a sequence of notes on a staff, with some notes marked with a circled number (1-6) and a circled eighth note (8). The groups are connected by lines, indicating their structural relationships. The score includes dynamic markings such as 'sempre' and '8'. The groups are arranged in a sequence, with each group building upon the previous one.

В сочинении семь групп материала – звуковысотных формул, характеризующихся определенным комплексом перво- и второстепенных формаций – главного с неопределенными по высоте дополнительными элементами и шести орнаментальными россыпями нот. Как пишет М. Просняков, «элементы-модели есть моменты музыкального времени. Они представляют определенные стадии в трансформации музыкальной идеи. Каждый из моментов выступает в качестве целого и состоит из двух частей: первая часть – это основная структурная группа, вторая – подчиненная. Основную группу образуют два составляющих: “Центрозвучие” и “Акциденции”. Подчиненная группа – это “Вторичные тоны”» [116, 187]. Семь главных, определенных по высоте звуков или созвучий от двух до шести тонов (обозначены кругом в центре каждого квадрата схемы) выстраивают форму композиции, многократно повторяясь и выделяясь, тогда как неопределенные по высоте дополнительные (шумы яркой тембровой окраски, создаваемые самими исполнителями) и шесть россыпей орнаментальных звуков (обозначены восьмой нотой с цифрой, определяющей количество), «укрепляют позиции» главных, оттеняя их и давая возможность запечатлеться в слуховой памяти (такова же функциональная дифференциация мелких и крупных нот в Фортепианной пьесе XI). М. Просняков так определяет функциональные значения элементов материала: функция «Центрозвучия» – «быть логическим основанием в структуре каждого из музыкально-временных моментов», «Вторичные тоны» «выполняют функцию разработки, выявления структурных качеств “Zentraklang”а», «Акциденции» же – это «тоны, которые избираются исполнителем в качестве внутренних свойств “Центрозвучия”» [116, 187].

Каждая «модель» формы, схематически изображенная на странице с символами, начинается и заканчивается одной и той же звуковысотной формулой, которая повторяется на протяжении данной версии пьесы, подвергаясь трансформациям, но сохраняясь

в своей основе – главном тоне. Он является своего рода общей точкой пересечения основного и побочных элементов. Центральный звук долго удерживается и основательно разрабатывается, дополнительные же и орнаментальные кратки по времени звучания. Дополнительные могут быть любой высоты, но должны быть близки центральному по регистру. Эти звукоэлементы по-разному комбинируются и следуют друг за другом, образуя неповторимые по внутреннему строению организмы, например, в одном случае используются только центральные, в другом – за ними следуют дополнительные, в третьем – доминируют дополнительные и орнаментальные. Главная роль центрального тона усилена тем, что все орнаментальные высоты имеют тесное полутоновое соотношение с «исходной точкой» – тонами центрального комплекса: находясь рядом с центральным звуком, они являются как бы его тенью, поддерживают его, выполняя функцию вводных тонов, «разрешающихся» в тонику. Дополнительные же служат сонорным фоном для центрального, отличаясь от него по тембру.

Притом, что все звукоэлементы должны быть разной природы, они порождают множество непредсказуемых по фонизму организмов. Интерпретатор выделяет на выбранной им странице одну из семи групп материала, обозначенных римскими цифрами, а в ней определяет центральный звук или созвучие этой группы. Интервал, образуемый парой соединенных толстой линией звуков, может быть обычным («пустым») или представлять собой кластер («заполненным»). Центральный звук или созвучие служит неизменной моделью пропорциональных соотношений дополнительных тонов между собой. Они записаны на странице с материалом восьмью нотами и отмечены арабскими цифрами. Для орнаментации центрального могут использоваться как отдельные, так и все дополнительные тоны, поэтому в одной версии возвращается один и тот же центральный звук, а другие меняются и варьируются. Они мелодически и гармонически «артикулируют» интервальные пропорции центрального созвучия разными способами: представляют разные звуковысотные версии и комбинации «модельного» интервала, воссоздают его на центральных высотах, выстраивают серию из тонов, находящихся в отношении главного интервала. Таким образом, кроме комбинаций центрального и дополнительных элементов по горизонтали существует их взаимосвязь по вертикали, определяемая интервальной структурой. Если высотное положение интервала может меняться в течение пьесы, то заданное им соотношение между звуками остается неизменным, символизируя сохранение организмом своей идентичности несмотря на то, что он претерпевает трансформации в процессе своего развития.

«Плюс-минус» – это нечто вроде игры, проходящей согласно строгим правилам. Штокхаузен сравнивал сочинение исполнителями реальной партитуры с созданием живых существ, у которых может быть разное количество частей тела и конечностей. Композитор отмечал, что эта пьеса «могла бы иметь своих собственных детей» [411, 152], имея в виду ее преобразование в каждом новом исполнении. Группы материала подвергаются ряду изменений. Они могут расширяться (увеличиваться) или сокращаться (уменьшаться) в результате математических операций прибавления и вычитания элементов, обозначенных знаками «+» и «-» и числами, находящимися в маленьких флажках. Положительное число подразумевает, что когда возвращается звуковысотная формула, либо одна, либо обе составляющие повторяются указанное количество раз. Организм может вырасти в 13 раз, если рядом с группой значится число «+13», означа-

ющее 13-кратное использование одной и той же группы в данной интерпретации пьесы. При повторении формулу следует варьировать или трактовать по-новому, постоянно преобразуя группу как непрерывно развивающийся организм. Например, можно изменить порядок следования нот, их длительность, громкость, тембр и др. Отрицательное число подразумевает, что при повторном появлении звуковысотной формулы она редуцируется либо целиком, либо частично, так что место звуков занимают паузы соответствующей длительности. Вычитание символизирует пропуск каких-либо элементов группы вплоть до «-13». Начинается вычитание с «нулевого события», которое можно выразить, согласно авторским комментариям, «негативным» звуком – неопределенным по высоте шумом, дыханием, радиозвуком, паузой, в том числе окрашенной, или тишиной, которые разбивают крепкую звуковую стену пьесы [403, 12]. Если группа состоит из центрального тона, следующего за дополнительным, тогда слухом должна четко восприняться сначала краткая пауза, затем долгая. Вычитание из группы 13-ти единиц («-13») означает 13-кратное проявление «негативных» звуков, то есть шумов или пауз. В пьесе больше «плюсов», чем «минусов», то есть материал больше увеличивается, чем уменьшается. Группа, достигающая «-13», исчезает и никогда больше не используется снова в пьесе. Впрочем, знаки «+» и «-» в зависимости от контекста могут быть трактованы исполнителями по-разному.

Название опуса означает не только «расширение» или «сжатие» семи вариантов комбинаций центрального и дополнительных звуков за счет повторений или удалений либо одних, либо других. Штокхаузен воплощает в сочинении принцип существования живых организмов в природе: одни виды развиваются и размножаются, другие умирают и навсегда покидают землю. Увеличение звуковысотной формулы напоминает процесс деления клетки, а расширение одной группы звукоэлементов подобно пополнению в семье. «Плюс-минус» действительно предстает непрерывно меняющимся живым организмом. По признанию Штокхаузена, «он был очень горд, что создал пьесу, допускающую много разных версий и в то же время имеющую крепкий каркас композиции» [411, 158]. За время ведения Кёльнского курса новой музыки было сделано 25 версий «Плюса-минуса» для разных составов: четырех арф, записанного на ленту смешанного и детского хоров, большого оркестра и др. Каркас композиции запечатлен в 7-ми схемах формы. Каждая из них включает 53 квадрата-момента музыкального развития, порядок следования которых установлен (схему следует читать слева направо и сверху вниз). Каждый квадрат-момент содержит своего рода звуковысотную формулу, включающую главные, дополнительные и орнаментальные тоны, разрабатываемые исполнителями. В процессе создания ими реальной партитуры произведения одни группы разрастаются, другие исчезают, и каждый раз произведение обретает совершенно неповторимый звуковой облик. Группы также могут транспонироваться и качественно меняться потому, что исполнителями определяются такие параметры материала, как длительность, высота, динамика, тембр, размещение в пространстве и др. Например, темп приближен, а мелкие, средние и крупные длительности обозначены соответственно треугольниками, ромбами и кругами. Вопросительный знак ставится вместо неопределенной длительности. Центральный тон длится столько, сколько указано, тогда как все дополнительные звучат как краткие отдельные вспышки.

«Плюс-минус» – это игра не только для исполнителей, но и для самого композитора, основанная на сопряжении фиксированной формы и различного ее смыслового содержания. «Многие годы я работал над созданием пьесы, которая претерпевала бы метаморфозу с такой силой, чтобы я мог однажды проникнуть в нее и не узнать как свою собственную, пока случайная встреча не убедила бы меня в обратном» [408, 40]. Примечательно, что в 1964 году Ф. Ржевски и К. Кардью представили одну из версий пьесы, исполнив ее на двух фортепиано. «Негативными» звуками у них были кластеры фисгармонии и помехи радиоприемника. Когда Штокхаузен впервые услышал звукозапись версии Ржевски-Кардью, он был восхищен ею: «Лично я избегал звуков и их комбинаций, использованных другими композиторами (подготовленное фортепиано и радиомызыка), которые в той версии исполнители ввели в мою музыку в точном соответствии и согласно функциональным требованиям, зафиксированным в партитуре. В результате было достигнуто высоко поэтическое качество, причем тем же способом, которым сконструирован “Плюс-минус”, и когда достигается такой результат, детали звукового материала становятся маловажны. Сейчас я слушаю более внимательно, обнаруживая музыку, возникшую прежде, чем она родилась у меня в голове, и чувствую себя инструментом на службе глубокой и непостижимой силы, испытываемой только в музыке – поэзии звуков» [408, 43].

«Цикл» Штокхаузена для ударника соло (1959), кроме обязательных секций, содержит помещенные в скобки и прямоугольники фрагменты варьируемого материала, который может быть включен или исключен из композиции согласно разным правилам игры. Притом, что весь нотный текст сам по себе индетерминирован, секции пьесы упорядочены в определенную последовательность. Форма произведения многозначна, так как партитуру можно читать сверху вниз и начать с любой из 16-ти страниц, завершив пьесу в заданном порядке. Нотная запись как стабильных, так и мобильных разделов (всего их 17) достаточно приближительна, поэтому конкретная звуковая реализация будет разной в каждом исполнении, даже если порядок и стиль исполнения секций сохранится. Исполнитель может начать с любой из 17 секций пьесы и двигаться до конца цикла. В сочинении разрабатывается несколько типов материала: на двух, трех и пяти строках – мелкие, средние и крупные точки, группы звуков (аккорды и фигурации), в разной степени определенные по высоте, некоторые помещены в прямоугольники, квадраты и треугольники. Необязательные фрагменты (всего 27) включают похожий материал и то равномерно прослаивают обязательные, то словно пропадают на время, а затем вновь появляются.

На нескольких уровнях пьесы действует циклический принцип композиции, визуально упроченный круговой диспозицией инструментов, при которой ударник двигается от инструмента к инструменту, охватывая весь набор. Также циклически расположен текст в партитуре, чтобы исполнитель мог начать из любой точки и замкнуть круг, полностью описав его. 9 компонентов ткани или разных инструментов проходят несколько циклов нарастаний и спадов, поскольку форма состоит из сложной сети микроциклов, управляющих отдельными музыкальными элементами или процессами и строго контролируемых Штокхаузенем. Например, один из циклов связан с определенным числом взятий, другой – сравнительно простыми, дискретными ритмическими фигурами и традиционными звучаниями, третий – разными степенями определенности или неопреде-

ленности событий внутри секции, четвертый (две секции, разделенные двойной горизонтальной линией) – графической нотацией и т. д. В сравнении с преимущественно статической открытой формой Фортепианной пьесы XI многозначная форма «Цикла» динамична и закрыта, поскольку нотация большей частью приближительна, а очертания композиции напоминают замкнутый круг. Необходимость завершить цикл придает пьесе целенаправленный динамизм, отсутствовавший в фортепианной пьесе, но в то же время исполнитель имеет возможность представить самостоятельно избранные им элементы и интерпретировать знаки по-своему, варьируя структуру.

Экспериментальный подход Штокхаузена привел его к исследованию новых возможностей мобильной формы, обусловленной неопределенностью текста («Процессия», 1967), к графическим и вербальным партитурам, импровизируемой и интуитивной музыке («Из семи дней», 1968, «Из грядущих времен», 1970). Другая область проникновения случайности – создание шумов и электронных звуков с алеаторической волновой структурой и пьес, отдельные компоненты которых могут быть заменены и переставлены без изменения основных качеств материала и формы. Однако после периода предоставления свободы музыкантам-исполнителям Штокхаузен вернулся к принципу четкого упорядочивания структуры посредством формулы, впервые использованной в «Мантре» (1970), а затем интегрировавшей масштабный цикл из семи опер «Свет» (1977–2002). В стремлении преодолеть в форме «состояние фрагментированного сознания», Штокхаузен выводит всю ткань из краткой и элементарной, но всеобъемлющей звуковой формулы, предварительно упорядоченного плана, объединяющего в одну систему музыкальные и немзыкальные элементы. По словам композитора, такой метод отражает «логически выстроенную модель всеобщего порядка мира» и символизирует «восстановление первоначальной интуиции божественной взаимосвязи всех созданий» [349, 294]. При этом он сохраняет гибкое соотношение самой формулы как матрицы всей ткани с бесконечно варьирующими ее деталями семи отдельных опер и согласовывает свободу маневра с всеобщей гармонией взаимоотношений.

Еще одной областью творчества, косвенно связанной с алеаторикой, была интуитивная музыка Штокхаузена. Композитор считал, что период кризиса рационализма в будущем сменит качественно новый этап развития разума – внесознания, сопряженного с чувством интуиции, которая освобождает в психике индивидуума коллективное подсознание, позволяет воспринимать поток энергетической информации Вселенной и раскрывает подлинную духовную жизнь человечества. Интуитивная музыка Штокхаузена 60-х годов – «Из семи дней» (1968), «Для грядущих перемен» (1970) и др. – была связана с отказом от контроля структуры произведения и хода музыкальной мысли в целом. «Интуитивной я называю такую музыку, которая возникает из временной согласованности в игре музыкантов, вызванной коротким текстом. Понятие импровизация мне кажется неточным, поскольку оно включает в себе определенные схемы, формулы, стилистические элементы» [157, 514]. Сам процесс музицирования суть интуитивной музыки, поэтому «меняется функция композитора: он не сочиняет партитуру, а организует музыкальное действие, он – катализатор процесса» [157, 514]. В. Ценова отмечает, что на концепцию интуитивной музыки оказали влияние восточные мистические учения, дзен-буддизм и европейский иррационализм (С. Кьеркегор, Ф. Ницше, К. Юнг), а связанная с ней идея нового состояния музыки в современных условиях «отражены в

пространственной и алеаторной композициях и в особенности – в идее момент-форм, посягающих на категорию произведения с его общелогическими причинно-следственными связями» [157, 514]. Интуитивная музыка, по убеждению Штокхаузена, не только приведет человечество к внесознанию, но откроет абсолютную и универсальную музыку Вселенной.

Техника *aléa* П. Булеза: между порядком и хаосом

Пьер Булез сохранял преданность серийной технике, но после своего наиболее строгого по методу письма сочинения – первой книги «Структур» для двух фортепиано (1952) он начал постепенно двигаться в сторону более свободной композиции. В музыке прошлого ему импонировала гибкость звуковой ткани и формы Дебюсси с его «непосредственностью изобретения и локальной недисциплинированностью на фоне общей дисциплины», Вагнера с его «Парсифалем», в котором «мы впервые находим акцент на неясности, неопределенности, отказ от законченности, завершенности и нежелание стабилизировать музыкальные события до того, как они исчерпали свои потенциальные силы эволюции и обновления» [210, 254] и Берга с его неопределенностью мысли. Классическое тональное мышление, по Булезу, было «основано на системе, характеризуемой гравитацией и тяготением; серийное мышление – на системе, находящейся в постоянном развитии» [287, 38]. Композитору был близок принцип постоянного развития, поэтому следующим его шагом стало создание произведений, которые могли бы меняться по материалу и по форме от одного исполнения к другому. Булез считал, что чрезмерная схематизация занимает место изобретения, а воображение ограничивается целью создания сложного механизма и погружается в статистические операции, не имеющие эстетической ценности.

С другой стороны, композитор выступал против тотальной алеаторики, поскольку считал, что «безнадежно как стараться определить какой-либо материал в напряженных, долгих и бессонных попытках, так и позволять случайности вкрадываться через тысячи непреодолимых лазеек» [208, 45], так как видел в принципе случайности «раздвоение самой идеи композиции», когда автор, «не чувствуя ответственности за собственное произведение, пускается в колдовские проказы из-за неосознанной слабости, путаницы и ради кратковременного утешения» [129, 63]. После личного знакомства с Кейджем в 1949 году Булез переписывался с ним много лет, поначалу разделяя творческие взгляды, но вскоре, после ряда радикальных инициатив американского композитора, их пути разошлись. Ко времени создания своих алеаторных опусов Булез дистанцировался от Кейджа и в своей статье «Случайность» (1957) критиковал начинания американца без упоминания его имени. Осуждая «музыку случайности» Кейджа и его окружения, Булез называет подобный подход средством маскировки недостатков композиционной техники, защиты от асфиксии изобретения, самым изысканным ядом, разрушающим зародыш мастерства. В неограниченной алеаторике он видел «новый вид автоматизма, который, при всем его видимом открывании дверей свободе, в действительности привнес лишь элемент риска, кажущегося мне абсолютно неблагоприятным для целостности произведения» [289, 118].

Булеза привлекала диалектика композиции, когда «сочинение содержит значительный элемент неясности и следовательно допускает множество разных смыслов и решений. Полную неясность можно найти и в величайших классических произведениях».

ях, хотя там она ограничена точной длиной и основными структурными свойствами. В современной музыке и средствах выразительности также можно обнаружить эту неясность, дающую пьесе множество смыслов, которые слушатель может обнаружить сам» [210, 462]. Так, в литературных работах Джойса и некоторых поэмах Малларме он отмечал спонтанную вариабельность синтаксиса и порядка изложения мысли, открывавшую новые смысловые измерения произведения. Музыкальному мышлению Булеза был свойственен принцип противопоставления элементов материала как движущей силы развития: «Конфронтация, намеренная, обдуманная и использованная композитором, – это важный элемент, придающий композиции ее главный смысл существования. Мы никогда не должны уступать и просто следовать существующим правилам... но действовать настолько непосредственно, насколько возможно, чтобы трансформировать эти правила, часто становящиеся ничем, кроме как условностями принятого обмана» [210, 478]. Булеза привлекала возможность изобрести такие правила, которые затем можно было нарушить: «Это диалектическая эволюция между свободой изобретения и необходимостью дисциплины в изобретении» [210, 64].

Французский композитор предлагал нейтрализовать обе крайности – алеаторику и сериализм – ограниченным воздействием случайности на серийную систему и возможностью интуитивного выбора. В результате на новом этапе постижения случайности Булез предпринял попытку серьезного осмысления алеаторики с точки зрения самой музыки, а не научных или философских учений. Согласно Булезу, нужно не вводить случайность, а локализовать область ее действия, поскольку «случайность должна быть поглощена музыкальными структурами» [287, 38]. Композитор считал плодотворным применение *контролируемой алеаторики*, и в 1954 году писал, что представляет музыкальное произведение «как область, в которой каждый в определенной степени [...] выбирает собственное направление» [110, 188]. При этом он не полагал свободу исполнительского выбора абсолютной: она управлялась либо объективными силами (число, структура, правило), либо субъективными намерениями автора или самого исполнителя, не преодолевая установленных границ. Композитор был убежден в глубоком проникновении мобильности в музыку, причем его интерес к подвижной композиции «лежит не столько в сравнении двух аспектов произведения, сколько в чувствовании того, что оно не может иметь определенного образа» [110, 209]. Так, идею Третьей фортепианной сонаты автор почерпнул из книги стихов С. Малларме «Бросок костей никогда не исключает случайность» с ее возможностью многовариантного прочтения и творчества Дж. Джойса с его вербальной неопределенностью семантической множественностью.

В своем творческом процессе Булез достиг относительного равенства рационального и иррационального в «случайности естественной», ограниченной «пределами заданной сетки наиболее вероятных появлений» [129, 63]. Исполнителям он предлагал соответствующие его замыслу варианты организации мобильных элементов и возможные способы координации партий в строго детерминированной серийной композиции для того, «чтобы изначально свойственная любому живому музицированию подвижность повлияла в оправданной мере и на всю композиционную структуру, которая не должна быть бескомпромиссно зафиксированной» [129, 63], а само произведение – «лишаться своего наиболее значительного достоинства: неожиданности» [157, 494]. Композитор считал, что произведение интересно в первую очередь заложенным в нем

потенциалом и возможностями для отклонений в процессе исполнения, которое он представляет экспозицией звуков, «подобной выставке живописных полотен, по которой можно свободно бродить» [12, 35–36]. В беседе с Э. Денисовым Булез говорил о «духе исканий, чтобы заглядывать немножко вперед» [64, 133]. Возможно, этот дух исканий и самого композитора, и исполнителя его произведения, оживляла мобильность его музыкального текста. Алеаторику наряду с конкретной и электронной музыкой он считал частью современной музыки, «маленькими открытиями» и теми «маленькими ростками, которые сопровождают ее, идут параллельно с главной [линией]» [64, 136].

Ко времени создания второй книги «Структур» (1961) Булез предпринял несколько шагов в сторону мобилизации тщательно контролируемой формы и выбора исполнителем ритмических деталей и структурных вариантов в установленных автором границах. Так, фактура Первой фортепианной сонаты (1946) состоит из последовательности ячеек, постепенно охватывающих все высоты внутри определенных диапазонов и в результате образующих хроматическое поле, но сами ячейки не формируют традиционные мотивы или фразы, а их разная протяженность, порядок следования высот внутри них и витиеватые мелодические очертания усиливают мобильность текста и формы. В сочинении на слова поэмы Рене Шар «Молоток без мастера» (1953–1955) для меццо-сопрано и шести инструменталистов порядок девяти частей, то есть трех поэм и инструментальных комментариев к ним, нарушает, казалось бы, логически-последовательный ряд 1a – 1b – 1c – 2a – 2b – 2c – 2d – 3a – 3b, так как реальная структура цикла 1a – 2b – 1b – 2c – 3a – 2a – 1c – 2d – 3b. В такой цепи переплетены сами поэмы и инструментальные комментарии. Булез объясняет, что эти «циклы проникают друг в друга таким образом, что общая форма есть комбинация трех простых структур» [210, 338]. Примечательно, что переплетению циклов отвечает звуковая ткань сочинения, богато украшенная вокальными мелизмами, волнообразными «кружевами» инструментальных фигураций и увлекательной инструментовкой, соответствующей поэтической метафоре прозрачности, отраженной в поэме. Также автор допускает степень гибкости в темповой драматургии цикла. Впоследствии Булез создаст множество подобных композиций с альтернативным следованием секций, продуманным таким образом, чтобы избежать случайности их порядка и сохранить внутреннюю взаимосвязь. Например, последняя часть «Молотка без мастера» «собирает элементы из всех трех циклов, либо по тексту (в форме цитат), либо *фактически*, так как они звучали, продолжая их развитие. Таким образом, в последней пьесе действительно и потенциально совмещаются все три цикла сочинения, формируя связь всего произведения» [210, 341].

В Третьей фортепианной сонате (1957) Булез объединил возможности сериализма и алеаторики, таким образом, создав своего рода «прецедент» в истории музыки: он сформулировал свою концепцию контролируемой алеаторики как *случайности в рамках определенной структурной идеи*, в данном случае – серийной. Случайность, по мнению Булеза, должна быть погружена в музыкальные структуры. Соната включает сегменты с переменным и постоянным местоположением и допускает выбор порядка их исполнения из указанных в партитуре вариантов. «Сочинение сделано из строительных блоков, которые складываются в определенном порядке в процессе исполнения» [391, 371]. Порядок пяти частей Сонаты может быть разным. Они основаны на моделях вербальных оборотов речи, поэтому названы автором «формантами» (понятие, означа-

ющее акустическую форму произносимого звука) и озаглавлены терминами из фонетики, риторики и литературы. Допуская перестановку пяти формант сонаты, композитор учел 8 возможных при исполнении версий их комбинации, отвечающих авторскому замыслу. «Антифония», «Троп», «Конstellляция» (или «Конstellляция-Зеркало»), «Строфа» и «Секвенция» могут следовать друг за другом лишь в таком порядке, чтобы в центре оказывались «Конstellляция» или ее ракоходная версия. Вокруг этой оси группируются остальные, «орбитальные» разделы формы при условии следования принципу неразрывности пар «Строфа» – «Секвенция» и «Антифония» – «Троп» и сохранения симметрии – необходимого автору композиционного баланса (отсюда 8 возможных расположений вместо 16-ти, если был бы допустим любой порядок 4-х частей). Таким образом, «взаимозаменяемость обнаруживает одну особенность – внутренняя пара формант Троп – Строфа становится внешней и наоборот» [109, 104], поскольку главной конструктивной идеей Сонаты является замкнутый круг, который обнаруживается и в структуре и в гармонической системе сочинения.

Центральная форманта содержит долгие паузы между сегментами, расположенными обособленно друг от друга, что создает ощущение некоей стабильности и выдержанности. Но в тот же момент форма «Конstellляции» наиболее подвижна в сравнении с остальными формантами: в конце каждого сегмента исполнитель выбирает направление дальнейшего движения из нескольких предложенных. Маленькие стрелки указывают на несколько находящихся рядом секций, которые могут следовать за только что прозвучавшей. Однако некоторые стрелки можно трактовать двояко, другие же направлены в те участки партитуры, где нет секций. Пианисту следует не только выбрать пути развития мысли, но и найти сами секции, если стрелка указывает на пустоту. Форманты в свою очередь также воплощают идею лабиринта формы: «Каждая из пяти частей произведения представляет собственный тип открытой формы» [368, 124]. Диспозиция материала внутри самих формант отражает тот же принцип: какой-либо раздел формы имеет строгое местоположение, остальные могут меняться местами определенным образом, так что в результате вновь образуется ограниченное число вариантов, и «четыре “орбитальные” части демонстрируют разные степени неопределенности формы» [368, 124]. Так, «Троп» состоит из 4 секций – «Текста», «Отступления», «Комментария» и «Толкования» (названия заимствованы из риторики), которые пианист должен исполнить в установленном порядке, но начав с любой из них, а затем сыграв остальные три, следующие друг за другом, как указано в партитуре. При этом секция «Комментарий» имеет лишь два допустимых местоположения. Согласно правилам, возможны 8 разных вариантов следования 4-х формант, предписанных автором:

- «Комментарий» – «Толкование» – «Текст» – «Отступление»;
- «Комментарий» – «Текст» – «Отступление» – «Толкование»;
- «Толкование» – «Комментарий» – «Текст» – «Отступление»;
- «Толкование» – «Текст» – «Отступление» – «Комментарий»;
- «Текст» – «Отступление» – «Комментарий» – «Толкование»;
- «Текст» – «Отступление» – «Толкование» – «Комментарий»;
- «Отступление» – «Комментарий» – «Толкование» – «Текст»;
- «Отступление» – «Толкование» – «Комментарий» – «Текст».

Commentaire
Nettement moins lent ♩ = 58-60

The musical score consists of ten systems of staves. Each system typically includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo markings vary across the systems, including 'Libre', 'Tempo', 'II-Acceleré', 'II-Retenu', and 'Vivo'. The lyrics are in French and often include the phrase 'ri-ter-dan-do' followed by 'ce-ce-le-rem-do'. The score is highly detailed with musical notations, dynamics, and performance instructions.

Не только форманты, но и секции содержат внутри себя мелкие мобильные разделы. «Толкование» и «Текст» являются сравнительно стабильными фрагментами композиции, тогда как в «Отступлении» и «Комментарии» есть обязательные и необязательные структуры, записанные в скобках. Это связано с тем, что главной секцией части является «Текст», остальные же в действительности представляют отступление от текста, комментарий к нему и толкование его. Музыкант также может решить, исполнять или опустить необязательные пассажи и выбрать некоторые высоты и длительности внутри них. При этом темповые модификации в необязательных построениях должны восприниматься лишь как предложения, поэтому их можно свободно интерпретиро-

вать. За счет подвижных секций возможны 6 разных вариантов комбинаций стабильных и мобильных построений: МССМ, СМСМ, ССММ, МСМС, СММС и ММСС. Форма сочинения имеет сходство с лабиринтом, в котором автор предусмотрел определенное число возможных путей и наделил случайность активизирующей и иницирующей ролью. Наряду с «западной» законченностью и закрытостью произведению при этом свойственны «восточные» случайность и открытое развитие.

Структурная связь между формантами возникает на уровне базовой серии *e-f-h-fis-gis-g-b-c-a-d-cis-es*, сегменты которой имеют явное или скрытое симметричное строение и одинаковое интервальное содержание, а звуки – определенные вертикальные и горизонтальные отношения. В «Тропе» она образует последовательность из четырех сегментов, подобную цепи из четырех форм серии, выбранных по принципу интервальной общности. Серия также содержит зародыш мобильной формы всей форманты. Второй и четвертый сегменты вместе имеют то же содержание, как и первый, транспонированный вниз на малую терцию; третий же сегмент, состоящий из симметрично расположенных зеркальных пар терций, и есть тот самый «троп», который нарушает общую симметрию. Взаимосвязь между серийными единицами воплощает идею «Тропа», в котором текст получает разные толкования и имеет отступление от базовой структурной основы. Внутри сонаты четыре сегмента серии периодически переставляются, как и четыре секции форманты. Ряд звуков представляет замкнутую круговую систему, круговая же пермутация используется в развитии серии и т. д., отражая общую для Сонаты идею цикла. «Музыка Булеза, пишет Ю. Холопов, – осуществляется в новых формах, исходящих от интенсивного взаимодействия сегментов серии [...]. На место тематизма приходит микротематизм, смысловые связи возлагаются на мельчайшие единицы композиции. [...] Отмеченное выше членение формы согласно темпу, оказывается, регулируется членением суперряда: всякий раз возвращение “Tempo” начинается после окончания ряда с наложением его на последующий» [152, 168].

Кроме строгой высотной организации в произведении действуют и другие структурообразующие факторы, например, ритмический ряд, повторяемые ритмические ячейки, темповые структуры, точечная и линейная динамика, определенные регистровые размещения. В целом, алеаторная форма Сонаты одновременно стабильна, что обусловлено определенным расположением формант и разделов и сериализацией параметров музыкальной ткани, и мобильна благодаря перестановке самих формант и подвижности их внутренней структуры, а также изощренной разработке всех параметров звуковой системы. Подобная форма произведения аналогична движущейся, расширяющейся вселенной – варьирующейся, но сохраняющей нечто постоянное и неизменное. Подвижность структуры усилена за счет разнообразия ткани, украшенной виртуозными пассажами, изощренным контрапунктом вступлений голосов, регистров и плотностей при отсутствии регулярного пульса или метра и взаимодействии свободно развивающихся ритмических движений и красочных тембров.

В последовательности сегментов серии, регистровом положении и ритмическом оформлении наблюдается такая закономерность: заключенный в скобки необязательный материал как бы комментирует прежде прозвучавший обязательный. Так, движение *accelerando* третьего сегмента в скобках отвечает предыдущему сегменту в «немного торопливом» темпе, а в последней ячейке, заключенной в скобки, регистрово зафик-

сирована малая септима А–G, также выделенная в следующем, обязательном разделе. В одном эпизоде, напротив, нисходящий пассаж в объеме E–F в обязательной секции вторит только что прозвучавшему пассажиру в необязательной. Таким образом, Булез создает едва заметную сеть ритмических, интервальных, динамических и тембровых соответствий между разными проведениями серии, упрочивающих структурные связи «Тропа».

При исполнении «Конstellляции» также допустимы варианты следования секций. Автор поясняет: «Одни направления обязательны, другие – нет, но исполнено должно быть всё. В некотором смысле Конstellляция подобна карте неизвестного города. Маршрут движения оставлен на выбор интерпретатору: он сам должен пройти через плотную сеть путей» [211, 41]. Идея множества путей или дорог, блужданий в поисках истины является одной из главных в Третьей сонате Булеза. Автор сам прокладывает эти пути для исполнителя, предоставляя возможность выбрать один из них. Поэтому-то ограниченную алеаторику Булез называл «управляемой», или «направленной случайностью» («guided chance») в противоположность «почти слепой случайности» («near-blind chance») в Фортепианной пьесе XI и других подобных опусах [417, 220–221]. Булез сохранял за собой полный контроль как общего дизайна формы, так и процесса развития всей Сонаты, поэтому исполнитель выбирает порядок следования разделов формы лишь из допустимых авторов вариантов.

Другая часть сонаты – «Конstellляция-Зеркало» также разбита на ряд секций, которые могут быть выстроены в разных последовательностях таким же образом, как «Случайность» Малларме. «Конstellляция-зеркало» играет роль центра, своего рода солнца, вокруг которого вращаются другие форманты сонаты. Она значительно более сложна по форме и состоит из контрастов типов фактуры – «точек» (однозвучных элементов, выделены в партитуре зеленым цветом) и «блоков» (многозвучных аккордов, фигураций и арпеджио, отмечены красным цветом). Так, форманта открывается непродолжительным периодом, в котором соединены разные типы, затем три секции «точек» чередуются с двумя «блоками». При этом внутри каждой секции возможны разные расположения элементов, так что исполнитель сам выбирает себе путь из плотной сети дорог, как если бы он прокладывал маршрут по карте неизвестного города. Незаметные тончайшие связи соединяют все пути и придают форманте свойства лабиринта. Подвижность форме также придают текучесть движения с контролируемым *rubato* и разнообразие звуковых эффектов, создаваемых с помощью педали, в том числе флажолетов, гула, сонорных пятен.

Принцип чередования и переплетения частей получил развитие в концепции саморазвивающейся структуры, позволяющей форме обретать разные очертания и существовать в изначально неопределенном виде. Одним из примеров служит цикл «Pli selon pli» («Складка за складкой») (1957–1965), являющийся портретом Малларме и неразрывно связанный с его творчеством и личностью: лист за листом партитура раскрывает эстетический мир поэта. Булезовский цикл, как пишет Н. Хрущева, «на самых разных уровнях включает в себя элементы случайности, в скрытом виде проникающие в его форму и технику на самых разных уровнях. Первый из них является уровнем *техники*: на финальном этапе мультипликации частот после тщательно проделанной рациональной работы композитор получает возможность переставлять полученные гармонические поля любы-

ми способами – то есть внезапно получает полную свободу. Второй – это уровень *работы с серией*. [...] Предпочитая веберновской ясности “лабиринтность”, Булез бесконечно далеко уводит музыкальную ткань от ее организующего элемента. Притом что система наличествует, в ее логике отсутствует наглядность, а потому результат выглядит случайным, алогичным» [164, 18–19]. Основанный на текстах сонетов «Le Vierge, le vivace, et le bel aujourd’hui», «Une Debtelle’sabolit» и «A la Nue accablante tu» и в целом следующий его построению, цикл «Pli selon pli» более управляем по форме. Однако ее подвижность, как и в других сочинениях Булеза, усиливается прихотливой сменой разнообразных темпов и наложениями оркестровых фигураций, исполняемых с разной скоростью. Многие сочинения свидетельствовали о близости и значимости для Булеза метода Малларме, но цикл «Pli selon pli» является своего рода «моделью подвижной формы», которая в разном виде воспроизводилась в опусах композитора. Среди близких художественных принципов Булеза и Малларме Н. Хрущева отмечает «утверждение *недоговоренного* как эстетической категории»: «Книга» Малларме «включала в себя несколько отдельных брошюр без переплета, которые могли читаться в произвольном порядке; страницы внутри брошюр также должны были быть способными к любым перестановкам. Каждый фрагмент *Книги* мог оказаться в любой точке повествования, и потому было необходимо, чтобы он не обладал законченностью, конкретной нарративностью и единственно возможным местоположением в общем дискурсе» [164, 18].

В цикле пять частей, первая и последняя – «Дар» (1962) и «Могила» (1959) – оркестровые и близки по структуре. Такое расположение частей, когда цикл открывается и завершается пьесами для полного оркестра, создает симметричную структуру. Впрочем, в конце первой части все же допустимо несколько вариантов расположения оркестровых блоков. Три центральные части под названием «Импровизации на Малларме» представляют три степени предоставляемой исполнителям свободы вплоть до возможности выбора одной из нескольких альтернативных сегментов в третьей пьесе. Такая «мобилизация» формы связана с концепцией всего цикла. Крайние части воплощают идею рождения и смерти не только поэта (последняя часть написана на текст сонета прощания с П. Верленом), но и произведения искусства, отражая начальный и конечный этапы художественного процесса от зарождения концепции до угасания творческого импульса. В «Даре» предвосхищается музыкальный материал последующих частей «Pli selon pli», хотя он был написан позже остальных: после нескольких вступительных строк текст исчезает, но несмотря на отсутствие в музыке, согласно Булезу, остается ее центром, а из «повисших» аккордов начинают формироваться интонации будущих импровизаций.

В первых двух «Импровизациях на Малларме» (1957) для сопрано и ансамбля ударных композиция следует четкому построению текста, причем членение формы обусловлено не только синтаксисом сонета со структурой 8-кратного проведения 8-слоговых строк, но и сменой стилей пения, в свою очередь связанной с содержанием поэмы. Музыка здесь отражает содержание, структуру, синтаксис, ритм и даже звуко-красочные качества стиха, отсюда – стабильная форма. В соответствии с поэтическими образами холода, прозрачности, белизны и отражения выбран инструментальный состав импровизаций: арфа, вибрафон, колокола, фортепиано, челеста и невысотные ударные. Быстро гаснущие звуки создают ощущение пустоты и одиночества, связанное с воплощаемом в тексте Малларме щемящим чувством разочарования. Вокальное

письмо характеризуют тонкая интонационная и штриховая проработка, ограниченность высотного пространства, графичность линии голоса и витиеватость смены направления его движения. Партия сопрано напоминает тонко сплетенное кружево. Однако в контексте поэм Малларме вращение вокруг близлежащих тонов и гармоническое однообразие скорее воплощают идею безрезультатной траты творческой энергии, бесплодной духовной деятельности. В «Импровизации на Малларме II» стабильные разделы перемежаются мобильными *senza tempo* с асинхронно соотносящимися инструментальными фразами. Форма здесь еще полностью отражает поэтическую структуру, хотя Булез в большей мере «декорирует» текст свободно развивающимися пассажами и фигурациями. Это также связано с содержанием сонета, в котором говорится о творческом потенциале, его избытке или недостатке.

В третьей же импровизации (1959) для сопрано и ансамбля инструментов с большой ударной секцией воплощается идея исчерпания творческого вдохновения, форма становится более фрагментарной и мозаичной – «наиболее открытой из всех форм “Pli selon pli”» [287, 47]. Певец и инструменталисты могут выбирать группы звуков и фраз из двух и более предложенных автором (они обозначены буквами a, b, c...), к тому же во многих разделах пьесы партии не синхронизированы друг с другом. Медленный темп и четвертитоновые интонации в партиях сопрано и арфы воссоздают атмосферу, свойственную текстам Малларме с их щемящим, мрачным и давящим ощущением неминуемого краха.

The musical score is for a vocal and orchestral work. It consists of two systems of staves. The first system includes:

- Voix:** Vocal line with lyrics: "fau- te". Dynamics: *p*, *mf*, *f*, *mf*, *p*.
- Fl. 1:** Flute line. Dynamics: *p*, *f*, *f*, *p*, *f*, *p*.
- Vc. 3, 4, 5:** Viola parts. Includes a glissando instruction: "gliss."
- Harpe 1 & 2:** Harp parts. Marked "Modéré J=100". Includes instructions: "accél.", "Midi Fad", "près des chevilles", "Do#".
- Voix:** Vocal line with lyrics: "De quel que per- di- tion". Dynamics: *p*, *mf*, *f*, *mf*, *f*.
- Fl. 1:** Flute line. Dynamics: *p*, *mf*, *f*, *mf*, *f*.
- Vc. 1, 2:** Viola parts. Includes instructions: "sul pont.", "p", "sul pont.", "p", "gliss. imperceptible".
- Tbne.:** Tuba part. Includes instruction: "p", "gliss. imperceptible".
- Cb. 1, 2, 3:** Cello parts. Includes instructions: "sul D", "mf", "hauteur réelle", "o*", "sul A", "mf", "hauteur réelle", "e*", "sul D", "mf", "hauteur réelle".
- Harpe 1 & 2:** Harp parts. Marked "Modéré J=100". Includes instructions: "poco rall.", "jeu normal", "Fab La#", "Do#".

В замыкающей цикл оркестровой пьесе «Могила» творческий огонь гасит аккорд *sforzato*, отвечающий эмоциональному всплеску «Дара» и связывающий моменты рождения и смерти поэта. Состояние угасания творчества и жизни поэта отчасти создает фрагментарная форма, словно рассыпающаяся из-за многочисленных *accelerando*, кратких фраз из мелких длительностей, разрываемых паузами, тягостного медленного

темпа. Держится конструкция благодаря трем отчаянным «призывам» фортепиано, оставшимся безответными.

Стратегия исполнения «Структур II» (1956–1961) для двух фортепиано Булеза не проста, но четко продумана и детально изложена автором. Пьеса состоит, с одной стороны, из неизменных по своей функции и местоположению разделов, а с другой – 4-х так называемых «вставок» и 6-ти «текстов», вводимых в форму несколькими способами, что делает ее вариабельной и индивидуальной. Цикл имеет несколько предусмотренных Булезом возможных структурных версий, которые в целом не меняют очертаний одной композиционной модели, в которой чередуются «постоянные» и «непостоянные» секции. Неизменные по местоположению разделы играют роль «твердой» составляющей формы, экспозиции тезиса произведения, тогда как меняющиеся по количеству и порядку следования «вставки» – «рыхлой» составляющей, несущей в себе антитезис и дающей комментарий к произошедшему. Пьесы и «вставки» близки по материалу, однако если первым свойственна стремительность развития действия (это своего рода главная тема сочинения), то вторым – скорее осмысление, отклик на события, иная трактовка произошедшего (это побочная тема сочинения).

I^e Partie

Prestissimo, et staccatissimo possibile

sempre g^{va} ($\text{♩} = 184 \text{ environ}$)

1^{er} P. *sempre* g^{va}

Absolument sans pédale *toutes ces césures soudaines, et comme imprévisibles; courtes comme des déchirures.*

si l'on ne s'arrête pas, continuer après une césure un peu plus longue que les autres.

pour finir la 1^{ère} Partie, si l'on s'arrête avant **A**

tutta la forza *Red.* ρ

dès que le 2^e Piano rejoue, s'effacer et diminuer jusqu'à p

A partir d'ici, mêmes indications pour la dynamique.
 Pour la vitesse de jeu, rester dans le registre de l'extrême vitesse, mais la moduler en des fluctuations régulières (~~~~) plus (~~~~) ou moins (~~~~) sensibles ou irrégulières (~~~~) plus (~~~~) ou moins (~~~~) sensibles.

Aussi longtemps que l'on joue sur la structure du deuxième piano, suivre (à l'oreille) les fluctuations rythmiques (groupes rapides ou accords isolés) et en modifier instantanément la vitesse de ce que l'on joue seul, faire évoluer la vitesse librement suivant les directives données.

(Base du tempo: ♩ = 144 / 160 / 200)
 max.
 min.

II^e Partie
 Fluctuation de la vitesse

rejouer après **A**

sempre staccatissimo possible et sans pédale

Modéré (♩ ~ 112)
 Scintillant et changeant

Mode d'attaque 1

Mode d'attaque 2

Mode d'attaque 3

Assez vite, fluide (♩ = 126 / 132)

Mode d'attaque 2

Mode d'attaque 1

Plus rapide (♩=152) → Plus lent, plus indifférencié (♩=104)

Mode d'attaque 3

Modéré (♩=112)

Mode d'attaque 2

«Тексты» же выполняют функцию заключительных разделов композиции: они состоят из аккордов, неспешно сменяющих друг друга и перемежаемых долгими паузами.

Flou et assez lent, suspendu

Tempo: voir ci-dessous*)

1^{er} D.

Ambitus dynamique

| | |
|-----------|-----------|
| <i>mp</i> | <i>mf</i> |
| ↑ | ↑ |
| <i>pp</i> | <i>pp</i> |

Red. u.c. — — — — —

Flou et assez lent, détendu
Tempo: □ entre 2 et 3 fois 84

toujours attaque sèche et pédale aussitôt après jusqu'au son suivant

ne pas jouer à la suite plus de deux sons d'un même système.

subdivisions de l'alternance ou de la superposition:

$\left. \begin{array}{c} \uparrow \\ 211 \\ \downarrow \end{array} \right\}$
 $\left. \begin{array}{c} \uparrow \\ 121 \\ \downarrow \end{array} \right\}$

$\left. \begin{array}{c} \uparrow \\ 121 \\ \downarrow \end{array} \right\}$
 $\left. \begin{array}{c} \uparrow \\ 211 \\ \downarrow \end{array} \right\}$

Toujours la Pédale jusqu'au son suivant

Signe au 2^e Piano

s'effacer rapidement puis s'apprêter à jouer: l'un des quatre Encarts ou la Deuxième Pièce.

Ambitus dynamique

$\begin{array}{ccc} mp & & mf \\ \uparrow & & \uparrow \\ pp & & p \end{array}$

«Структуры II» состоят из двух пьес по два раздела каждая, по окончании которых возможны «вставки» и «тексты», дающие исполнителю большую свободу, чем просто выбор одного из указанных вариантов диспозиции материала, поскольку мобильны на уровне ткани. Первая пьеса включает эпизоды А, мобильный I для вставки «текстов» и переходные II и III со «вставками»; вторая – эпизоды В, мобильный IV для вставки «текстов» и заключительный эпизод цикла. Во время выступления пианисты подают друг другу условные заранее оговоренные знаки для начала игры того или иного раздела, исполнения «вставки» или «текста», поскольку они обмениваются ролями и передают друг другу инициативу в музыкальном действе. При передаче солирующей роли второму пианисту первый должен постепенно уходить на второй план, понижая динамический уровень до *p*, и наоборот. Все фрагменты «Структур II» должны звучать связно, без пауз, следуя один за другим в одной системе. При переходе от одной системы к другой допустимы краткие паузы.

Первая пьеса допускает два варианта следования событий:

1) первый пианист играет ее с самого начала, а второй подключается по окончании первого раздела в эпизоде А. В таком случае пьеса:

а) либо звучит непрерывно, т. е. сначала играет первый пианист соло, затем его сменяет второй, также соло исполняя часть от эпизода А до I, где подает знак партнеру для вступления «текстов»;

б) либо прерывается в середине эпизода I долгой трелью, когда первый пианист замолкает, а второй играет от эпизода А, подает знак для начала 2-го раздела, а затем, дождавшись эпизода I, подает другой знак для вступления «текстов»;

2) первый пианист непрерывно играет пьесу со второго знака вступления (после эпизода А), а второй, дождавшись своего раздела I, играет его и подает знак для вступления «текстов».

После эпизода А звучит второй раздел части, в конце которого первый пианист подает знак второму, в свою очередь исполняющему пьесу после I. Между первой и второй пьесами есть связующе-переходный раздел, основанный на материале 1-го или 4-го «текстов». В любом случае второй пианист после эпизода I дает первый, затем второй знак первому, начинающему играть *ad libitum* между подсказками партнера (после второго знака он должен начать обязательно, если не сделал этого раньше). В этом случае он будет играть 1-й или 4-й «текст», затем подаст знак второму пианисту, чтобы тот продолжал игру.

Вторая пьеса также состоит из двух разделов, а те – из нескольких эпизодов. По окончании первого из них первый пианист подает знак второму для начала игры после эпизода IV, который в свою очередь подает знак первому для начала второго раздела, завершающего цикл «Структуры II». Вторая пьеса также исполняется в соответствии с рядом условий:

1) органнй пункт в эпизоде В у второго пианиста исполняется по желанию; если он исключен здесь, тогда желательно задержаться на нем в эпизоде IV; в таком случае второй пианист играет соло от эпизода В до IV, затем подает знак первому и исполняет вторую пьесу целиком, не останавливаясь по окончании первого раздела;

2) второй пианист выдерживает органнй пункт в эпизоде В и продолжает играть пьесу, затем подает знак партнеру и в таком случае вторая пьеса:

а) либо звучит непрерывно, т. е. второй пианист играет соло после эпизода IV до заключительного органного пункта;

б) либо прерывается в середине кластером, когда первый пианист замолкает, а второй продолжает играть после эпизода IV и подает знак первому для начала последнего раздела второй пьесы.

Кроме того, между пьесами цикла согласно нескольким правилам пианисты помещают «вставки». Четыре небольших музыкальных фрагмента первый пианист вставляет в момент игры вторым переходного раздела от II к III эпизоду. Второй пианист во время игры подает знаки первому для начала «вставок». По окончании первой и третьей «вставки» и перед последней фигурацией второй «вставки» первый пианист в свою очередь подает знак второму об окончании «вставки». Две из четырех «вставок» обязательны, две – необязательны, они выбираются по следующему принципу: одна из двух обязательна, другая – необязательна в парах 1 – 3 и 2 – 4. «Вставки» можно поместить несколькими способами, выбранными исполнителями по своему желанию (+ означает вклю-

чение; – исключение; скобка подразумевает обязательное чередование четной и нечетной «вставок»):

| | | | |
|---|---|---|---|
| + | + | + | + |
| + | + | – | + |
| + | – | + | + |
| + | – | + | – |
| – | + | – | + |

В схеме представлены пять разных комбинаций «вставок», включенных или исключенных пианистом. Минимум два из четырех фрагментов должны прозвучать, причем следовать друг за другом по правилу «четная – нечетная» (например, 1+2, 1+4, 3+2 или 3+4). В результате возможны следующие варианты исполнения «вставок»: 1+2+3+4, 1+2+4, 1+3+4, 1+4, 3+4. Получившиеся пары не случайны: первая и третья, а также вторая и четвертая близки по материалу и особенностям игры.

При всей подвижности формы в целом, в ее даже необязательных разделах есть некие стабилизирующие факторы, создающие неповторимый звуковой облик сочинения. Так, в 1-й и 3-й «вставках» используются три типа динамики, наделенные буквами а, b и с, означающими соответственно любую динамику, какую-либо особенную динамику и три динамических уровня: *mf* – *p* – *pppp*. Способов звукоизвлечения в этих «вставках» тоже три: в нотах цифры 1, 2 и 3 символизируют игру любым способом, каким-либо особенным штрихом и тремя видами артикуляции: *staccato* – *staccato* с педалью – *legato* без педали. В 3-й «вставке» те же правила за исключением трех динамических уровней: *f* – *mp* – *pppp* и трех видов артикуляции: *staccato*, *staccato* с педалью и *legato* без педали.

Вторая «вставка» представляет собой мобиль. Она состоит из 8-ми обозначенных буквами фрагментов, образующих две замкнутые системы – две «четверки»: ABCD и MNOP. Фрагменты «четверок» чередуются 8-ю указанными автором способами, следуя друг за другом как звенья цепочки:

A–M–B–N–C–O–D–P
 A–B–M–C–N–D–O–P
 A–B–C–M–D–N–O–P
 A–B–C–D–M–N–O–P
 M–A–N–B–O–C–P–D
 M–N–A–O–B–P–C–D
 M–N–O–A–P–B–C–D
 M–N–O–P–A–B–C–D

D'une extrême souplesse; très capricieux et fantasque
 Modéré, mais plus nerveux, plus vif

environ (♩ = 120 / 132)
 (♩ = 92 / 80) **A**

Jouer avec beaucoup de continuité dans la phrase et les courtes linéaires.

Modéré, mais plus nerveux, plus vif
 (♩ = 120)
 (♩ = 92) **M** **N**

B **C**

O *égal-rapide*

Ограничение количества вариантов обусловлено принципом прямого порядка следования фрагментов внутри систем, чередующихся или не чередующихся друг с другом. В результате первым фрагментом вставки 2 может быть либо А, либо М, а последним – либо Р, либо D: это первые и последние фрагменты обеих «четверок». Фрагменты одной системы, если они следуют друг за другом, необходимо играть связно, тогда как при переходе от одной системы к другой, можно вставить очень краткую паузу. Каким бы ни был порядок, выбранный для исполнения восьми фрагментов, динамическая и артикуляционная схемы неизменны:

| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII |
|--|-------------------------|-----------------|--------------------------|--|--|--|---|
| <i>f>p</i> | <i>mf>p<mf</i> | <i>f>mf</i> | <i>f>p<mf</i> | <i>p</i> | <i>f</i> | <i>p<f>mf</i> | <i>p<f</i> |
| <i>legato</i> без педали постепенно становится <i>legato</i> с педалью | <i>legato</i> с педалью | <i>staccato</i> | <i>legato</i> без педали | <i>staccato</i> постепенно становится <i>legato</i> без педали | <i>legato</i> с педалью постепенно становится <i>legato</i> без педали | <i>legato</i> с педалью постепенно становится <i>legato</i> без педали | <i>staccato</i> постепенно становится <i>legato</i> с педалью |

Во вставке 4 иные схемы неизменных последовательностей динамических и артикуляционных знаков:

| I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII |
|--|--------------------------|--|--|-------------------------|-----------------|---|--|
| <i>pppp<mf</i> | <i>pppp<mf>p</i> | <i>mf>pppp</i> | <i>p>pppp<p</i> | <i>mf</i> | <i>mf>p</i> | <i>mf>pppp<p</i> | <i>pppp</i> |
| <i>staccato</i> постепенно становится <i>legato</i> без педали | <i>legato</i> без педали | <i>legato</i> с педалью постепенно становится <i>legato</i> без педали | <i>legato</i> без педали постепенно становится <i>staccato</i> | <i>legato</i> с педалью | <i>staccato</i> | <i>staccato</i> постепенно становится <i>legato</i> с педалью | <i>legato</i> без педали постепенно становится <i>legato</i> с педалью |

«Тексты» также мобильны по материалу и его упорядочиванию. Когда второй пианист играет первую пьесу между эпизодами I и II, он подает партнеру три знака вступления первого, второго и третьего, либо (по выбору музыканта) – четвертого, пятого и шестого «текстов». Когда второй пианист играет между эпизодами III и V, он снова подает партнеру три знака вступления четвертого, пятого и шестого «текстов» (если между эпизодами II и III тот выбрал первый, второй и третий), либо (по выбору музыканта) – первого, второго и третьего «текстов» (если между эпизодами II и III тот выбрал четвертый, пятый и шестой). Любой другой вариант или повторение «текстов» Булез исключает. В конце первого «текста» первый пианист, подав знак второму, сразу же после вступления партнера затихает и готовится к игре второго «текста». В нем пианисту разрешено либо совмещать, либо чередовать три нотные системы. Между двумя последними аккордами второго «текста» первый пианист после вступления второго затихает и готовится к игре третьего «текста», где ему также необходимо либо чередовать, либо накладывать, либо соединять как звенья цепи две нотные системы. После третьего «текста» музыкант переходит либо к четвертой «вставке», либо второй пьесе. Те же комментарии относятся ко второй тройке «текстов».

quatrième texte

Flou et assez lent, plus dense
Tempo: voir ci-dessous
Pas trop lent

Plus détendu

Pas trop lent

Ambitus dynamique
mp
pp

Superposer*)
ou / et
alterner
les deux
systèmes

1^{er} P.

Ambitus dynamique
mf
p

toujours: Pédale
jusqu'au
son
suivant

sec

sec

premier

toujours: attaque
sèche et
Pédale
aussitôt après
jusqu'au son
suivant

Plus détendu

Pas trop lent

dernier

appuyé

sans Pédale

По окончании четвертого «текста» первый пианист готовится к началу пятого, в котором должен либо сыграть одновременно, либо чередовать две нотные системы, причем порядок может быть любым, если только не указан точно. Заключительным является шестой «текст», по окончании которого музыкант может играть либо четвертую «вставку», либо вторую пьесу. Затем обоим пианистам следует готовиться к исполнению второй пьесы цикла.

В нотации текстов применяется алеаторика ритма (он приближителен и выражен 6-ю длительностями – от половинной с точкой до шестнадцатой) и динамики (она обо-

значена 4-мя графическими символами, указывающими максимальную и минимальную громкость, усиление и ослабление силы звучания). Внутри текста Булез за редким исключением предлагает пианистам придерживаться если не точных, то возможных динамических и штриховых решений каждого фрагмента (например, автор точно указывает темп игры, причем в каждом варианте введения «текстов», «динамический амбигус», педализацию, штрихи и т. д.). В целом Булез оперирует ограниченным числом динамических уровней и типов штрихов, четко оговоренных или выписанных в схемах и таблицах, по-разному комбинируя их и оставляя за собой композиционный контроль всех параметров музыкального материала.

Булезу как художнику близка многогранность смыслового содержания произведений и семантическая многозначность образов, и для этой цели автор допускает элемент неопределенности деталей музыкального текста. Например, в «Сферах» для кларнета и шести инструментальных групп (1961–1968) солист не только выбирает порядок следования шести пассажей оригинального материала и его «зеркал» (модифицированных ракоходов), но и играет каждый пассаж в «сфере» или «области» соответствующей инструментальной группы, двигаясь на платформе по кругу. В «Ритуале» памяти Мадерны (1975–1976) для восьми инструментальных групп мобильность композиции достигается путем движения музыкального материала вокруг размещенных по-отдельности на платформе групп исполнителей, в итоге сходящегося воедино: так реализуется «комбинаторно-вариационный принцип, положенный в основу формы» и выраженный в эпиграфе словами «Возвращение к одним и тем же формулам, однако с разных сторон и под иным углом зрения» [31, 253–254]. В пьесе «...explosante-fixe...» (исходная версия 1972, варианты для секстета – 1974 и для флейты, ансамбля и электроники – 1989) также достигается баланс между упорядоченностью структуры и едва заметными нарушениями ее четких очертаний за счет алеаторических элементов материала. Каким бы подвижным ни был музыкальный текст в партитурах Булеза, он допустим при условии четкой художественной концепции и структурной организации его опусов.

Ограниченная алеаторика

Несмотря на «алеаторный энтузиазм» многих крупных композиторов XX века, особенно США, и наличие большого числа индивидуальных техник письма, допускающих фактор случайности в процесс сочинения или исполнения пьесы, большинство музыкальных деятелей как Нового, так и Старого Света применяло всё же преимущественно ограниченную алеаторику. Авторы видели в этой технике творческие перспективы в первую очередь для исполнителей, а также для самого произведения искусства, обретающего индивидуальность в каждой новой звуковой реализации.

Витольд Лютославский обратился к алеаторике в начале 1960-х годов, случайно увлекшись новым для него методом сочинения под впечатлением от услышанного Кейджевского Концерта для фортепиано и оркестра. «Пока я его слушал, неожиданно понял, что мог писать музыку, отличающуюся от моей прежней. Я мог двигаться к целому не от мелкой детали, но другим путем – я мог начать от хаоса и постепенно создать в нем порядок» [391, 379]. Знакомство с недавними сочинениями Кейджа, Булеза и Штокхаузена с их очевидным интересом к алеаторике стало импульсом, который помог Лютославскому найти собственный путь в использовании элемента случайности. Впервые, композитору оказалось близким активно-творческое восприятие музыкального

произведения, когда «звуки, достигающие слуха, становятся импульсами, стимулируют музыкальное воображение» [64, 232]. Во-вторых, этот метод открывал ему новые выразительные возможности: «Я вдруг понял, какой глубокий смысл могли бы внести в мою музыку элементы случайности, введенные особым образом. Это был образ звука, идея, которую я начал разрабатывать в тот же самый момент» [64, 232]. В-третьих, несмотря на всю значимость рационального фактора, для польского композитора не менее важной составляющей сочинительского процесса было особое состояние духа, необходимое для акта творчества: «Все подлинное в музыке – результат вдохновения» [64, 232]. Обращение к алеаторике Лютославский считал поворотным моментом в своей музыкальной карьере и не скрывал своей признательности Кейджу за приобретенный уникальный опыт, которому в одном из писем написал: «Ты стал искрой для бочки с порохом, поэтому я тебе безгранично признателен» [6, 95].

Он стремился избежать как ограничений додекафонной техники, так и крайностей неопределенности. Лютославский осознавал, что тотальный сериализм усложняет слуховое восприятие всего звукового процесса, а «12-тоновые аккорды, содержащие все типы интервалов, бесцветны – в них отсутствует ясно определенная индивидуальность», кроме того, они «неспособны создавать сильные гармонические контрасты» [346, 112]. С другой стороны, невозможность предвидеть результат делает творческий процесс поверхностным. «Освоение элемента случайности прежде всего состоит в отмене классического деления времени, общего для всех членов ансамбля... Она не влияет на архитектурный порядок композиции или высотную организацию. В сочинении своей пьесы я должен предвидеть все возможности, которые появились бы в пределах заранее установленных границ. Речь идет об установлении границ таким образом, чтобы даже “малейшая желаемая возможность” исполнения в данном фрагменте была бы приемлема. Это гарантирует, что все, что может произойти внутри заранее установленных границ, будут соответствовать моему замыслу» [346, 88].

Импровизационные эпизоды Лютославский вводил постепенно, ища заложенные в них возможности, ведь «в центре внимания Лютославского – выразительность музыки» [17, 272]. Первым сочинением, написанным в технике «ограниченной» или «контролируемой» алеаторики, были «Венецианские игры» для камерного оркестра (1960) с мобильными эпизодами в первой и третьей, а также подвижной четвертой частях. Автор применял прием ансамблевого *ad libitum* с целью создания более гибкой ритмики и фактуры своей музыки, а также усиления экспрессивного облика произведения. Он добился более свободных временных отношений между звуками, что привело к выразительным результатам, не достижимым даже при сложнейшем расчете полиритмических соотношений голосов: «Алеаторика открыла передо мной новые и неожиданные перспективы. Прежде всего – огромное богатство ритмики, не достижимое с помощью других техник. Уже одно сочетание в разных инструментальных партиях *accelerando* и *ritenuto* дает эффект необычного усложнения ритмики» [6, 96]. Лютославского привлекла возможность не только обогатить ритмику, сделать полиритмию более гибкой и подвижной, оживить движение голосов и фактуру за счет ритмической разноголосицы и временных несовпадений, но и достичь свободной, непринужденной, индивидуализированной игры музыкантов, не увеличивая при этом исполнительских трудностей. При

этом случайность в его опусах «играет роль только в формировании строгого вертикального сочетания самостоятельных линий» [17, 279–280].

В «Венецианских играх» Лютославский впервые применил разработанный им тип «алеаторического контрапункта» одновременно звучащих голосов, в котором длительности и ритмические фигуры импровизируются исполнителями внутри установленных временных границ на основе точно определенных высот во всех инструментальных и вокальных партиях вне зафиксированной координации между ними. В алеаторическом контрапункте точно выписанные пассажи обычно чередуются с движущимися и в результате создается живая и интенсивная полифония, в которой каждая секция обретает неповторимую фактуру. Композитор использовал «пространственно-временную» нотацию, где некоторое количество пространства равнялось приблизительной длительности, либо обрамлял повторяемые, ритмически неопределенные фигуры знаками репризы или помещал импровизируемый фрагмент в квадратную рамку, продлевая нотную строку волнистой линией или указывая точное время звучания в секундах. Дирижер или исполнители подают знаки смены фигур или начала нового материала. В начале 1980-х годов идея алеаторического контрапункта нашла продолжение в «цепном» принципе следования независимых комплементарных элементов материала, произвольно совмещаемых, накладываемых и сплетаемых музыкантами в процессе исполнения.

В ограниченной алеаторике также выдержаны третья из «Трех поэм по Анри Мишо» (1963) для хора и камерного оркестра, Струнный квартет (1964), Вторая симфония (1967) и «Книга для оркестра» (1968). Эта техника применялась на уровне фактуры и ритма и заключалась в произвольном со стороны исполнителей повторении мелодико-ритмических фигур, а также вертикальном наложении одно- или разнородных фактурных пластов разной протяженности, многократно звучащих в пределах фиксированного отрезка времени (см. фрагмент из «Книги для оркестра»).

3^{me} INTERMEDE et CHAPITRE FINAL

401 AD LIB.
ca 20''
ca 10♩/sec.

ar. *p*

pf. *p*
senza tr

402
ca 15''
ca 10♩/sec.
c. s.

campane *p*

ar.

pf.

403²⁾

c-ne *mf*
s. s. *mf*
c. s. *p*

ar. *p*
mf
p

pf. *p*
mf
 tr

2 vc. soli
ca 5♩/sec.
s. s. pizz. *mf*
1/2''
f vibr.

ca 6♩/sec. *f* vibr. *mf*
2''
f vibr. *mf*

Прием, называемый Лютославским коллективным ad libitum, не меняет, а порой и ярче обрисовывает конкретный звуковой образ. Благодаря ограниченности исполнительской импровизации композитор предвидит все возможные, не противоречащие замыслу варианты звуковой реализации: «Алеаторика могла быть использована мною лишь при условии полного контроля над гармонией, иначе я никогда не стал бы ее применять» [6, 95]. Ограниченная алеаторика позволяет сохранить стабильность формы даже при условии подвижности и вариативности ее элементов. При этом она «не погрывает с традиционными представлениями о музыкальном произведении как о законченном целом, predetermined в основных своих чертах замыслом композитора» [17, 279]. В сочинениях В. Лютославского, таких как «Венецианские игры» для оркест-

ра, Струнный квартет, Вторая симфония и другие, в которых применяется контролируемая алеаторика, форму определяет преимущественно гармоническое развитие. Используя относительно индетерминированный материал, композитор, по его словам, «ставит перед собой одну цель: обеспечить сохранность облика сочинения» [6, 97]. Лютославский контролирует «поля неопределенности» с подвижными сочетаниями отдельных инструментальных партий, ведь, по его словам, «первоначальным замыслом всегда является некий определенный звуковой образ», который в результате применения ограниченной алеаторики «не изменится принципиальным образом», поскольку автор «предусматривает все возможные варианты» [17, 280].

Наряду с алеаторикой Лютославский применяет оригинальные способы гармонического развития, например, едва уловимые тончайшие изменения гармонической экспрессии при неизменности центрального элемента. Так, первая секция «Венецианских игр» строится по принципу постепенного развертывания лежащего в основе всех инструментальных партий, неизменного 12-звучия, который в каждый отдельный момент имеет неполный вид. Другие эпизоды коллективной импровизации в сочинении также основываются на звуковых константах (одном или нескольких 12-звучиях, моно- или полиаккордах), сообщающих музыкальному образу неизменность. Кроме того, автор фокусирует внимание на определенных высотных точках es и f , открывающих и закрывающих все сочинение и возникающих в момент кульминации II части. В струнном квартете импровизация первой алеаторной секции «вписывается» в контуры звукового поля: начинаясь с унисона es^1 , оно постепенно включает все большее число звуков (сначала в нисходящем направлении – d^1, des^1, c^1, h, b , затем в восходящем – $e^1, f^1, ges^1, g^1, as^1, a^1$), охватывающих малосекундовое 12-звучие $b-a^1$, затем число звуков также постепенно уменьшается и все инструменты сходятся в унисоне e^1 . Разработанные в «Венецианских играх» и Струнном квартете приемы, помогающие избежать гармонической статики, Лютославский применял и в других сочинениях.

Во Второй симфонии с целью преодоления статики и обогащения мелодических возможностей партий, помимо общей для них гармонической константы автор вводит в коллективную импровизацию индивидуальные лейтзвуки некоторых инструментов, например, D, F первого, Cis, E второго и C, Es третьего кларнетов, малосекундовое 6-звучие фортепиано и вибратона. В. Валькова выделяет несколько типичных приемов, использованных Лютославским в условиях ограниченной алеаторики: «Один из них основан на непрерывном развертывании, изменении материала каждой линии, другой – на повторении в партиях отдельных музыкальных отрезков, выделенных знаком репризы. Причем в последнем случае при совместном звучании партий буквального повторения не возникает, благодаря возможности различных сочетаний отдельных линий» [17, 286]. Эти приемы необходимы ему для «создания определенного характера музыкальной материи, недостижимого традиционным способом» [17, 286], а именно – внутренней «переливчатости» образа, стихийности движения материи, активного развития пластов фактуры, выразительного и динамичного окончания разделов формы, четких моментов перехода от одной секции к другой:

2 ptti
batt.III
sosp.
tamt.

cel.

ar.

pf.

22

quasi lento
b. dura

perkusja przerywa natychmiast, pozostałe instrumenty do-
grająaja do 3 | le percussioniste arrêtent immédiatement, les autres con-
tinuent jusqu'à 4

2 ptti
batt.III
sosp.
tamt.

cel.

ar.

pf.

23

P.G. 2"

poco meno mosso

P.G. 1"

Создаваемый Лютославским посредством алеаторики характер необходим для осуществления важной драматургической задачи – противопоставления активного начала, динамики и противодействующей ему силы, статики в процессе напряженного движения, устремленного к цели. Развитие симфонии, направленное к предельной концентрации активно-действенного начала, осуществляется путем перехода от подвижно-алеаторических разделов к ритмически-единому кульминационному эпизоду. Ограниченная алеаторика в данном случае играет важную драматургическую роль в воплощении концепции произведения: «Весь путь развития в симфонии направлен к конечной

цели – переходу от эластичности алеаторической организации к жесткому ритмическому строению кульминации» [17, 288].

Применяя ограниченную алеаторику, В. Лютославский, по его словам, «гарантирует полный контроль как над ритмической сферой произведения, так и [...] над звуковысотной организацией», поэтому при разных исполнениях алеаторных секций *ad libitum* «получается приблизительно идентичный звуковой результат» [6, 135]. Так, в начале «Тканых слов» («Paroles tissées», 1965) посредством ограниченной алеаторики автор достигает эффекта несовпадения партий и ритмического разнообразия из-за разной продолжительности фраз и ритмического оформления. Однако сами фразы строго организованы по высоте: все звуки принадлежат общему малосекундовому аккорду, охватывающему диапазон h^1 – dis^2 . В следующий момент сонорное пятно образуют подвижные по горизонтали тоны e^1 , f^1 , fis^1 . Другими словами, «как бы ни соотносилось исполняемое по времени, при любой синхронизации звучит одна и та же гармония. [...] Второй раздел вступления строится из других элементов. [...] Они непрерывно и бесконечно меняются, подобно колеблющемуся пламени свечи. И в то же время объем звучания устойчиво сохраняется [...] как форма пламени свечи» [152, 118]. Затем ритмически-алеаторно разрабатывается мобильный кластер в объеме b – es^1 :

The image displays three sections of a musical score, labeled 4, 5, and 6, for a string ensemble. Section 4 is marked 'ad lib. ca 8'' and Section 5 is marked 'ca 6'' and Section 6 is marked 'ca 10''. Each section consists of multiple staves for violins (vni) and violas (vni). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The sections are characterized by overlapping, non-synchronous lines that create a dense, textured sound.

Там же, где асинхронно развивающихся пластов много, Лютославский объединяет их малосекундовыми лейтинтонациями – фигурациями, кружащимися в пределах ум3 и завершающимися малосекундовым или квартовым ходом:

ten. *rit.*
de l'ar bre mort

1 *mf* *rit.* *a tempo*
mf espr. *p* *f* *mf espr.*

2 *a tempo* *mf espr.* *p* *f* *mf* *rit.* *p*

3 *mf* *rit.* *a tempo*
mf espr. *p* *f* *mf espr.* *p*

4 *a tempo* *mf espr.* *p* *f* *rit.* *p*

vni 5 *p* *f* *mf espr.* *a tempo* *p* *f* *mf*

6 *p* *f* *mf* *rit.* *a tempo*
mf espr. *p* *f* *mf espr.*

7 *a tempo* *f* *mf espr.* *p* *f* *rit.* *mf*

8 *f* *mf* *p* *f* *mf espr.*

9 *a tempo* *mf espr.* *p* *f* *mf* *rit.*

10 *f* *mf* *rit.* *a tempo*
mf *mf espr.* *p* *f* *mf*

vle 1 *a tempo* *f* *mf espr.* *p* *f* *mf* *rit.*

2 *mf* *rit.* *a tempo* *mf espr.* *p* *f* *mf*

3 *p* *f* *mf* *rit.* *a tempo* *p* *f*

1 *a tempo* *p* *f* *mf espr.* *p* *f* *mf* *rit.*

vc. 2 *f* *mf* *rit.* *a tempo* *p* *f* *mf espr.*

3 *f* *mf espr.* *p* *f* *mf* *a tempo*

«Здесь, в алеаторике кластеров, – пишет Ю. Соколов, – структура – это форма фигуры, артикуляции, динамики, плотности (и так далее), высота же – рамка-интервал. Структура тщательно отшлифована автором и дает эффект особого рода пульсации напряженного полутонового созвучия с “неровными”, беспокойно вибрирующими краями-очертаниями» [152, 119]. Таким образом, алеаторные секции в сочинениях В. Лютославского воплощают определенную конструктивную идею, делают ткань произведения пластичной и гибкой, наполняет образ богатой внутренней жизнью, а развитие – динамикой и экспрессией, а также выполняют в сочинении важную выразительно-смысловую, а в иных случаях и гармоническую функцию. Техника коллективного *ad libitum* позволяет ему «достичь такого ритмического богатства и индивидуальной экспрессии отдельных партий» [152, 139], а также оживляет музыкальный процесс как исполнения, так и слухового восприятия. Применяя алеаторику, композитор «преследует вполне конкретные художественные задачи» и «использует то “богатство, какое таит в

себе индивидуальная психика каждого из исполнителей» [17, 281]. Свободное же сочетание инструментальных партий приближает подвижную ткань произведений Лютославского «к сложности и естественной прихотливости полифонии жизненных процессов» [17, 281]. Изменчивость же звукового облика произведений Лютославского «не только не нарушает логичности движения музыки, но, напротив, призвана сделать его более убедительным, ярким и образным» [17, 291]. Мобильность, поливалентность фактуры Лютославского способна создать многогранный и полихромный образ.

При всем стремлении усилить элемент мобильности Лютославский остается верен принципу постепенного драматического развития, обусловленному симфоническим мышлением композитора. Однако он признавал, что классические конструкции ныне безжизненны, но верил в их возрождение в процессе творческой эволюции. При разработке масштабных форм для оркестровых сочинений ограниченная и строго контролируемая алеаторика стала для него наилучшим способом, чтобы оживить традиционные, «закрытые» музыкальные формы. Так, композитор направил развитие Второй симфонии от неустойчивой I к более твердой и драматической II части, придав движению больше энергии. Сосредоточившись на идее определенных соотношений и противопоставлений 12-тоновых аккордов, а также выразительности и смысловой нагрузке отдельных звуковысот и интервалов, Лютославский включил в текст строго зафиксированные в отношении высоты, ритмики, динамических и агогических нюансов и свободно координируемые по вертикали между партиями эпизоды. Произвольные сопоставления и наложения материала способствовали более интенсивному взаимодействию между тематическими элементами и развитию формы в целом.

В конце 1950-х годов Лючано Берियो начал уходить от строгого сериализма в сторону более свободного стиля изложения мысли, допускавшего ограниченную мобильность формы и неопределенность исполнения, а также графической нотации. В докладе о музыкальной форме Берियो касается некоторых проблем современной музыки и в частности подвижной структуры [203]⁴⁹. Произведение, по его словам, это нечто большее, чем «отпечаток настроения, которое должно быть прочувствовано, *схема*, которая должна быть проанализирована, или система коммуникации, посредством которой люди обмениваются звуками и смыслами» [203, 140]. Такие категории, как правильное и неправильное, типичные для рационального тонального мышления, больше не пригодны для современных форм, так же как «концепция хорошего и плохого больше не пригодна для понимания нашей реальности, а лишь воспроизводит модель моральных соглашений, которые – и мы должны помнить об этом – в свою очередь подразумевают идею заранее существующего порядка» [203, 141]. По его мнению, «порядок и равновесие абсолютно иллюзорны. Слушатель, центр статического, неизменного мира, находит подтверждение всеобщей гармонии в законности общего языка, в созерцании лингвистического порядка, но он не слушает форму. “Образование формы”, как сказал бы художник Пауль Клее, никогда не принималось во внимание, а вместо этого имели значение лишь приемы создания напряжения формы – консонанс-диссонанс, напряжение-освобождение, ожидание-осуществление, которые еще больше обостряют желание эфемерного баланса» [203, 141–142].

⁴⁹ Перевод статьи Л. Берियो «Форма» см. в Приложении 3.

Берио трактует музыкальную форму не как закрытую систему, где все происходящее известно наперед и «слушатели, увлеченные событиями драмы, с самого начала знают, что у нее будет счастливый конец на тоническом аккорде» [203, 142], а как открытую систему звуков и действий, становящуюся только в ее реальности и взаимосвязях, возникающих в данный момент. «Эмоциональный и психологический план стремится преодолеть и заменить схему структурных отношений» [203, 141]. Берио приводит в пример Мийо, который «в 20-х годах наложил друг на друга две мелодические линии, самих по себе очень простых, но в двух разных тональностях, он символическим способом манифестировал отказ композитора действовать согласно обязательной *схеме*» [203, 142]. За последние 50 лет, по его мнению, в музыке и литературе произошли значительные перемены, заставившие воспринимать форму не как предопределенную схему, а как «непосредственный процесс формирования, создания и развития элементов коммуникации, которые никогда *не изготовлены* заранее, но всегда должны *быть* сделаны» [203, 143]. Каждое произведение при этом станет неповторимым по материалу и форме в своей конкретной звуковой реальности. «На этом самом общем принципе основаны композиционные процессы современной музыки, использующей возможность изобретения структурной *схемы* каждый раз согласно природе выбранного материала, что дает композитору возможность и вызывает необходимость исследования новых методов создания звука, например, в наиболее обсуждаемой сегодня электронной музыке» [203, 143].

Как отмечает Берио, «в инструментальной музыке есть много произведений, в которых исполнитель больше означает не посредника, а соавтора. Ему дается план действий, более или менее точный, определенное число структур, которые могут быть расположены любым способом, близким ему по духу. В этом случае композиция снова больше не является заранее изготовленной, а скорее должна быть сделанной, доведенной до готовности. [...] Этот тип открытой формы порождает новые виды нотации, которые отныне основаны не на количествах, а на качествах не только нот, но и действий» [203, 143]. Поэтика *opera aperta* – открытой формы или «произведения в движении» возникла в музыке под влиянием живописи, литературы и театра. Композитор упоминает имена Джойса, Малларме, Пруста, э э каммингса, Брехта и Кафки. Идею открытой формы Берио видит во многих современных предметах окружающей жизни, способных претерпевать метаморфозы. Ярким ее воплощением он считает «Университет Каракаса, спроектированный как школа, изобретаемая каждый день. Комнаты этой школы сделаны из подвижных стен таким образом, что преподаватели и ученики могут конструировать соответствующую учебную аудиторию [...], постоянно модифицируя внутреннюю структуру здания» [203, 144]. Открытой формой в джазе является джем-сейшн, во время которого на основе заданной темы и гармонической схемы, исходя из жанровых особенностей и стилистических традиций «исполнители встраивают музыкальный объект в высшей степени непредсказуемым способом и достигают исполнения, не похожее ни на какое-либо предыдущее» [203, 144].

В музыкальной открытой форме, по словам Берио, композитор указывает интерпретатору отправные пункты и цели, описывает линии поведения и характер действий, которые исполнитель совершает каждый раз новым способом, и для того, чтобы осуществить задуманное, «все должно быть очень тщательно запланировано в отношении му-

зыкальной композиции» [203, 145]. Неопределенность повышает ответственность автора: «Чем больше свободы дается интерпретатору и разумеется слушателю, тем сложнее становится структура композиции и труднее задача композитора. Он не должен позволить хаосу разрушить все возможные взаимоотношения» [203, 145]. Одним из стабилизирующих факторов может служить четко выстроенная ткань произведения, служащая своего рода «буферным государством между хаосом и областями возможных значений», а также стиль письма, являющийся «мостом между обновляемым материалом и обновляемой концепцией формы, мостом, который помогает нам постоянно преодолевать границы всех наших идей о мире и нас самих» [203, 145].

К таким формам Берлио шел постепенно, двигаясь от разных источников. Н. Хрущева отмечает, что «творческие методы и сам тип мышления Дж. Джойса проявились в музыкально-фонетических опусах Л. Берлио» [164, 16]. В своем электронном сочинении «Тема: приношении Джойсу» («Thema – omaggio a Joyce», 1958) он использовал текст одиннадцатой главы «Улисса», записанный на ленту, трансформированный и произвольно смонтированный в нераспознаваемые слова и абстрактные вокальные звуки. В статье «Музыка и поэзия: эксперимент» (1959) он объяснил свои намерения создать в пьесе новые отношения между словом и звуком: «Моей целью было ни сопоставление, ни смешение двух разных систем выражения, скорее стремление достичь состояния единства и неразрывности между ними, сделать переход из одного и другое незаметным» [391, 377]. Вокальная музыка, слово и звук вообще имели большое значение для композитора. Берлио весьма изобретательно обращался с певческим голосом: он исследовал звуковые качества, комбинируя с разными, в том числе электронными инструментами, заметно расширял выразительные возможности и обогащал спектр тембровых красок и техник пения, веря в его способность выражать как сложные, тонкие и неоднозначные чувства, так и абстрактные образы. Сочинения Берлио для голоса – это развернутые, насыщенные событиями и переживаниями вокальные драмы. Использование множества разных вокальных стилей во многом стало возможным благодаря профессионализму супруги композитора, талантливой певицы Кети Берберян. И в вокальных сочинениях Берлио применял ограниченную алеаторику именно с тем, чтобы позволить исполнительнице проявить все свое мастерство в свободной импровизационной манере высказывания, может быть даже интуитивно найти смысловые оттенки образа сочинения.

В «Цикле» («Круге») для женского голоса, арфы и двух ударников на три поэмы Каммингса (1960) Берлио использует графическую нотацию в драматургически ключевом моменте, когда вокальные и инструментальные пассажи распадаются на фрагментарные шумы, создающие экспрессивный эффект, с целью усиления свободы и непосредственности исполнения. Текст сочинения балансирует между определенным и неопределенным состоянием, между фиксированной и свободной ритмикой, представляя род «контролируемой открытости», способствующей выразительности вокального интонирования. При мобильности текста сама композиция стройна и стабильна: благодаря повторению первых двух поэм после третьей в измененном виде складывается концентрическая форма АВСВ'А' с четкой направленностью развития к кульминационной средней секции. При повторении текста второй поэмы в четвертой секции возвращается музыка первой; в пятой секции возвращается текст первой поэмы, но музыка

значительно изменена вплоть до контраста характера звучания. В трех поэмах постепенно разрушается синтаксис, сочинение описывает круг, двигаясь от слов как информации к словам как звуку и обратно, что ясно отражено и в музыке с ее переходом от определенной (разделы А, В, А' и В') к пропорциональной ритмике (раздел С) и от точных высот и инструментов (арфа в А, арфа и большей частью высотные ударные в А') к шумам и ансамблю ударных с определенной и без определенной высоты (раздел С).

При всей динамике центрального, кульминационного раздела формы регулярные ритмические последовательности играют здесь важную роль. Циклический, или арочный принцип построения формы также сказывается на вокальной партии. Орнаментированная лирическая мелодика с выразительными пассажами первой поэмы постепенно переходит в силлабическое интонирование второй и экспрессивную полуречь-полупение третьей. Однако при обратном движении (секции В' и А') партия голоса сближается с инструментальными, ограничиваясь их диапазоном и средствами выразительности. Певица при этом все ближе подходит к ансамблю инструменталистов, сливаясь с ними в одно целое.

«Пассаж» (1963) Берлио близок к театрализованному хэппенингу и имеет подвижный текст и форму, в котором слушатели должны найти свой собственный путь в сложном переплетении текстов и голосов. Хор разделен на пять групп, размещенных в разных точках зала. Солисты произносят отдельные слова, составляя пеструю мозаику реплик на разных языках и намечая лишь приблизительные очертания драматической картины.

5

Via SORD.

Via SORD.

coro A

5

5

oh in noi
ordinati
in noi è l'ordine!
assistiamo
oh in noi, in noi dio!
qui noi presenti!
presenti

5

a piacere in dieci, come da un pulpito.

ma adesso; noi presenti; in questo ordine; in questa ordinata gerarchia noi

at nunc quidem - nos praesentes - in his ordinatis gradibus - nos in his scaenis atque spectaculis - imago - nos - nunc - deus - conpositae ac descriptae societatis - his rebus - his rebus intersui

segue ad lib. commoventi sempre più ripetuti e radenti anche sul pubblico

«Эпифания» для женского голоса и оркестра (1961, ред. 1965) Берно представляет версию булезовской мобильной формы. Композиция включает семь оркестровых секций, которые могут прозвучать по-отдельности как цикл, состоящий из нескольких частей, и пять вокальных секций на тексты разных писателей (помимо текстов Джойса композитор использовал отрывки из произведений Мачадо, Брехта, Сангвинетти и Пруста) на оригинальных языках, так чтобы все 12 секций были бы расположены в одной из семи возможных и разрешенных автором последовательностях. В отличие от

булезовских «Pli selon pli» и Третьей сонаты, перепланировка «Эпифании» Берио может значительно изменить звуковой облик произведения. «Выбранный порядок, – отмечает Берио, – подчеркнет очевидную разнородность текстов или их диалектическое единство» [289, 133]. Лирическим центром «Эпифании», как отмечает Н. Хрущева, «становится именно джойсовская часть, цитирующая текст из *Портрета художника в юности*, где герой видит девушку-птицу» [164, 16].

Начиная с «Эпифании», крупные сочинения Берио в своем развитии исходили из противостояния между центробежным и центростремительным и тяготели к «периодическому воссозданию некоего центра между ними и активизации синтеза» [289, 133]. Композитор писал, что «под музыкальной мыслью он имеет в виду, прежде всего, обнаружение логически последовательного дискурса, который раскрывается и развивается одновременно на разных уровнях» [205, 84]. И его стремление сохранить баланс между спонтанностью и контролем материала было вызвано необходимостью создать условия для возникновения такого дискурса, объектами которого были проблемы бытия. Как отмечает П. Гриффитс, эволюция композиторского стиля Берио представляла «постепенный пассаж от лирического преобразования реальности (Пруст, Мачадо, Джойс) к разочарованному признанию вещей (Симон) и, наконец, к брехтовскому предупреждению, что словам не позволено отвлекать нас от подвигов» [289, 133]. Отсюда – чувство напряжения в движении музыкальной формы, интенсивности развертывания драмы за счет бинарных оппозиций, конфронтации материала и поиска его постепенного синтеза. Берио была близка и метафора Леви-Стросса о «сыром и приготовленном» в произведении искусства, обуславливающем смысловую многозначность опуса.

В инструментальной музыке Берио также использовал разные виды нотации, делающие текст подвижным и живым, а также предоставлял музыкантам свободу выбора тех или иных элементов ткани, особенно виртуозных сольных и ансамблевых импровизаций (серия «Секвенций», «Пути II»). Так, в «Секвенции I» для флейты (1958) он применил пропорциональную ритмическую нотацию в духе Брауна, а в «Tempi concertati» для флейты, скрипки, двух фортепиано и ансамбля (1959) позволил исполнителям самостоятельно формулировать некоторые музыкальные фразы, чередуя строго фиксированные и приблизительно нотированные фрагменты. В театральной пьесе «Опера» (1970) композитор выбирает путь развития от максимального разнообразия интонационно-тематических элементов I и II актов к их концентрации в III акте. В «Континуо» (1990) конфронтация разных плотностей ткани не только создает пеструю картину ярких тембровых красок, но и обуславливает многозначность образов и напряженное развертывание музыкального действия.

В «Симфонии» (1969) словесный текст как бы вступает в конфронтацию с симфоническим развитием, так что в результате противостояния мобильного и стабильного музыкальная ткань фрагментируется и наполняется множеством интонационно-тематических ссылок вплоть до взрыва необузданной энергии: в III части саркастически смешан материал из предыдущих частей. Как отмечает Н. Хрущева, «сама эстетика *Гесперийских речений* и принципы их организации в новом качестве возродились в постмодернистском коллаже *Симфонии*» [164, 23]. Это дезорганизирующее разнообразие вызывает необходимость поиска неких общих качеств материала и путей его синтеза. Берио использовал фрагменты из южноамериканских мифов, заимствованные из «Ми-

фологик» К. Леви-Стросса, отсюда, по словам Н. Хрущевой, – идея происхождения: «Все мифы, приведенные французским ученым, группируются вокруг одного “референтного” образца, повествующего о происхождении воды; да и сами же они чаще всего рассказывают именно о происхождении различных явлений – к этой группе относятся и тексты, выбранные Берио» [164, 20]. Кроме того, «идея происхождения становится и главным смысловым лейтмотивом *Симфонии*, которая по сути оказывается огромным “мифом о происхождении языка”. От начальных “праязыковых” гласных, фонем, отдельных слогов (1-я часть), через длительное формирование слова (*King* во 2-й части) мы приходим к языку, далее – к “вавилонской” разноголосице трех языков (3-я часть), приводящей к полному хаосу. Своеобразным противосложением к этой линии развития языка становится в *Симфонии* последовательная (хотя и дискретная) “история” литературы: миф – политические лозунги – интеллектуальная проза, а также “история” музыки: от “прааккорда” (малого мажорного септаккорда) до сложных постсериальных техник» [164, 20].

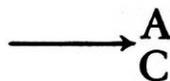
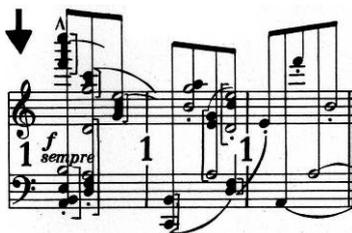
Анри Пуссёр также прибегал к алеаторике как текста, так и формы. В его «*Caractères I*» («Характеры I», 1961) для фортепиано соло подвижны параметры материала и структура композиции в целом. Метроритмические, темповые, динамические и иные показатели при всей их конкретности приблизительны и отличаются в сравнении друг с другом. Длительности во многом зависят от степени сложности групп материала, артикуляции звуков и распределения нот внутри музыкальных фраз. Соседние группы должны создавать впечатление разности или подобия характера звучания, а при отклонении от показателей автор рекомендует стремиться скорее к интенсификации, чем к выравниванию движения. Иными словами, текст «Характеров» должен быть рельефным и выразительным.

Форма пьесы способна менять свои очертания благодаря применению «метода окошек», при котором в одну часть может быть введено несколько разных фрагментов из другой и попадающий в «окошки» материал произвольно выстраивает композицию. Так, для части 1а предусмотрены два разных варианта исполнения:

1) Начать игру с любой из шести двойных, или парных страниц и с любой из самых верхних групп (левой или правой), а затем исполнить все остальные без каких-либо повторений в соответствии с главным правилом: двигаться от первой группы к любой соседней вниз по вертикали или диагонали, влево или вправо. Эти правила, по замечанию автора, гарантируют гармонический порядок и метроритмическую четкость групп двойных страниц. Начало каждой группы указано горизонтальной стрелкой для групп слева, вертикальной – для групп справа.

A

В отсутствии группы слева или справа допустимо восходящее направление по диагонали. Закончить страницу следует одной из двух самых нижних групп. Длительность перехода от одной группы к другой указана фермой; ее отсутствие означает краткий переход. Длительность последнего звука страницы зависит от того, сколько времени понадобится исполнителю для выяснения того, какая страница должна быть следующей. По завершении первой страницы нужно перейти к одной из двойных страниц, указанных буквой в нижнем правом углу после заключительной группы («указатель» с буквой, прикрепленный к краю страницы, нужно перевернуть), и так далее, пока не прозвучат все страницы.



Если одна из указанных буквой двойных страниц уже прозвучала, следует выбрать другую. Когда же будут сыграны обе указанные двойные страницы (что в одних случаях может произойти при исполнении трех двойных страниц, а в других – не может произойти и при исполнении шести), пьеса заканчивается.

2) Выбор страниц подобен первому варианту, но при этом можно вернуться на уже сыгранную страницу, не повторяя при этом перехода (выписанного в нижней части страницы), то есть подойти к этой же странице с другим материалом и при озвучивании обоих переходов, завершить исполнение пьесы. Группы на странице тоже можно повторять, двигаясь вверх вправо и влево и возвращаясь, а также не обязательно играть все группы двойных страниц, но переходы от одной группы к другой, тем не менее, должны подчиняться указанным выше правилам. Завершить страницу нужно одной из двух самых нижних групп.

Часть 1b включает один парный лист, заполненный с обеих сторон, и четыре отдельных листа с «окошками», также заполненных с обеих сторон. Исполнитель должен вырезать на страницах партитуры небольшие прямоугольники – «окошки», перед которыми находятся динамические знаки, определяющие уровень громкости следующего фрагмента. Листы с вырезанными прямоугольниками можно расположить в любом порядке и повернуть любой стороной, вставив внутрь парного листа, также повернутого любой стороной и выполняющего функцию «конверта». В результате должна получиться нотная тетрадь из 8-ми страниц, которую нужно сыграть с начала до конца, включая все, что появляется в окошках, принимая во внимание динамические указания рядом с «окошками». При наложении листов друг на друга в образовавшихся «окошках» верхнего листа появляется музыкальный фрагмент нижнего. Таким образом, исполняются только те группы парного листа-конверта, которые появляются в «окошках» отдельных листов, а поскольку здесь два «нижних» листа, в «окошках» верхних возникают два разных фрагмента.

В пьесе Пуссёра, как в мобиле, есть как строго закрепленные, так и движущиеся части, поэтому ее форма имеет ограниченное число вариантов. Так, первая часть «Характеров I» имеет 6 вариантов начала, вторая – 4; 24 же группы, появляющиеся в «окошках» (на 4-х страницах по 6 «блуждающих» групп), меняют звуковой облик пьесы незначительно, поскольку остальные группы неизменны по положению и создают своего рода каркас всей конструкции.

Другой опус Пуссёра – «Мобиль» (1958) для двух фортепиано допускает выбор формы исполнителями, ограниченный несколькими вариантами. Все 10 секций пьесы должны быть исполнены единожды, но все они разбросаны так, что музыкантам приходится «прыгать» от одной части мобиля к другой, исполняя секции из двух групп материала: упорядоченного и неупорядоченного. В определенные моменты каждый пианист играет по три секции, выбранные из трех отдельных блоков, поэтому количество версий формы предсказуемо. Секция IX «Мобиля» отличается от остальных тем, что в ней не предусмотрены какие-либо вставки материала из отдельных блоков, но при этом пианисты исполняют 9 нотных систем своей партии (по три системы на трех страницах) в любом порядке согласно следующему правилу: каждый музыкант независимо друг от друга выбирает любую систему со страницы № 1, затем со страниц №№ 2 и 3, после чего возвращается к странице № 1, выбирая одну из двух оставшихся систем, потом переходит к страницам №№ 2 и 3, пока, наконец, не сыграет последние нотные системы на всех страницах. Один пианист начинает игру после того, как его партнер, сыграв свою первую строку наполовину, не подаст ему знак вступления. Пуссёр предусмотрел все варианты координации материала, чем и объясняется ограничение вариантов формы: «Так как каждая структура может быть наложена на любую другую из шести структур партии второго фортепиано [...], она должна сочетаться со всеми ними, несмотря на разницу характера звучания» [370, 90]. Причем ни один из двух пианистов не должен заглушать игру другого. Чтобы подчеркнуть независимость двух партий по материалу, Пуссёр четко

продумал и «подогнал» друг к другу все его параметры: высоту (регистр), динамику, темп, плотность ткани (количество одновременно звучащих тонов) и морфологию (длину каждого тона, зависящую от силы касания и педальной техники). Параметры материала каждой партии контрастны, поэтому игра пианиста не мешает игре другого. В результате независимо от сделанного интерпретаторами выбора, два фортепиано «находятся в прозрачном взаимоотношении друг с другом» [370, 91].

Другое алеаторное сочинение Пуссёра – «Фонемы для Кэти» (1966) представляют собой вокализ для голоса соло, исполняющего импровизацию на текст, составленный из двух фраз Поля Клоделя: 1) все то, что сердце желает, всегда можно свести к образу воды (Tout ce que le coeur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau); 2) время – это приглашение к умиранию, разрушению всей фразы [...], использованию слова для поклонения уху пропасти (Le temps est l'invitation à mourir, à toute phrase de se décomposer (...), de consommer la parole d'adoration à l'oreille de Sigè l'abîme), а также отдельных слов, слогов и фонем – комбинируемых друг с другом 14 гласных и 14 согласных разного характера. Кроме собственно фонем используются постепенные переходы от одной фонемы к другой, например, от «œ» к «e». Фонемы артикулируются звуками tenuto, legato и staccato. Не определен в пьесе ритм: пространственное расположение нот в строке указывает приблизительное распределение звуков и пауз во времени (продолжительность каждой строки около 10 секунд).

Музыкальный материал включает 5 типов звучаний с соответствующим типом текста (по одному на каждую нотную строку):

1) Тяжелые, почти не повторяющиеся, в преимущественно тесном интервальном соотношении и на высоком динамическом уровне звуки, как правило, образующие группы быстро сменяющих друг друга нот с длительно удерживаемой последней, в течение которой происходит постепенный переход от одной гласной к другой (фонемы, образуемые гласной и согласной);

2) Фигуры с комбинируемыми, многократно повторяемыми звуками внутри определенного диапазона, образующих витиеватые трели, преимущественно в приглушенной динамике (отдельные гласные с едва заметными изменениями, порой, распеваемые на несколько звуков);

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--|----|----|--|--|--|--|---|--|---|----|---|--|---|---|--|---|---|---|
| 5 | | | | | | | | x | | x | | x | | x | x | | x | x | x |
| | | 24 | 25 | | | | | | | | 33 | | | | | | | | |
| | | | 32 | | | | | | | | | | | | | | | | |

В изложении и комбинации разных типов материала обнаруживаются определенные закономерности, обуславливающие единство формы. Во-первых, типы материала, чередуясь друг с другом, все же разрабатываются постепенно: сначала первый, затем второй, третий, четвертый и пятый, так что происходит последовательный переход от первого типа к пятому. Во-вторых, типы материала занимают по 1, 2 и 3 строки, однако в появлении единиц, двоек и троек есть строгая логика: первый занимает 3–2–1–1–1 строки (разумеется, чередуясь со строками и группами строк других типов), второй – 1–3–2–1–1, третий – 1–1–3–2–1, четвертый – 1–1–2–3–1, пятый – 1–1–1–2–3, в результате происходит ротация групп строк, занимаемых одним типом материала, причем группировка пятого типа ракоходна группировке первого, а четвертого – ракоход второго. В-третьих, в комбинации типов материала повторяется группировка первых 8-ми строк: 111–4–11–3–1 с разработкой первого типа в строках №№ 11–18: 222–4–22–3–2 с разработкой второго типа. Затем следует иная группировка материала, однако последние 10 строк являются ракоходом группировки материала первых 10-ти строк: 3–1–2–1–1–1–1 и 1–1–1–1–2–1–3, причем в выборе материала сохранены такие же «скачки» от одного типа к другому, например, от первого к четвертому, затем первому, третьему, первому, второму и первому, тогда как в последних 10-ти строках скачки от пятого к третьему, затем пятому, второму, пятому, первому и пятому типу. Таким образом, вначале пьесы «осевым» типом служит первый, в конце – пятый, при этом ракоход оказывается еще и зеркальным отражением соотношения типов материала, что очевидно из «геометрии» скачков в схеме. В-четвертых, пьеса в целом включает 5 секций по 8 тактов, и внутри каждого 8-такта есть группы по 1–1–1–2 и 3 строки.

В 1960–1970-е годы алеаторный принцип широко и самыми разными способами применяли канадские композиторы, в большей степени, чем европейцы или русские, испытавшие влияние Кейджа и других американских «алеатористов». Так, С. Гаран и Ж. Трамбле часто лишь «эскизно» намечали отдельные звуковые параметры, оставляя инструменталистам значительную долю авторства (фрагменты Фортепианной пьесы № 2 Гарана, 1962, и «Кекобы» Трамбле, 1966); Дж. Фоди предлагал исполнителям выбрать «иницирующие фигуры» для импровизации («Shenden» для 1, 2 или 3 исполнителей, 1975); Б. Пентланд вводила «алеаторные зоны» («Случаи» для квинтета медных духовых, 1974):

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a bass clef and includes dynamic markings like *pp* and *ff*, along with a *Ped.* (pedal) instruction. The second system includes a treble clef and dynamic markings such as *p*, *ppp*, *fff*, *pp*, and *f*. The third system shows a mix of clefs and dynamic markings including *p*, *f*, and *ppp*. The fourth system begins with a *laco* marking and includes dynamic markings like *pp*, *ppp*, *f*, *mf*, and *pppp*. The score is heavily annotated with performance instructions, including *Ped.* (pedal) and *bec* (breath), and contains several handwritten corrections and markings such as *8va*, *8va 1*, *8va 7*, and circled numbers like *(1)* and *(2)*.

Handwritten musical score for a vocal ensemble and orchestra. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Ondes Martenot. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations in French provide performance instructions, such as "siffler la même note que les esprits antiques" and "à la nuance mp la durée d'une respiration, sans forcer". The score is divided into sections like "Trois motifs", "Moderé", and "Assez lent". It also includes parts for "Clavier", "Glock.", "Vibra.", "Caisse-clair.", and "Cymb.".

a) vocal/instrumental

ca. 5 sec.

or

ca. 5 sec.

b) vocal/instrumental

ca. 5 sec.

or

ca. 5 sec.

c) vocal/instrumental

ca. 5 sec.

or

(continuous glissandi)

ca. 5 sec.

d) vocal/instrumental

ca. 7 sec.

Rall - - al fine - -

ZONE 4
NB

con sord. [whisper]

stroll to back of stage & exit playing

fade

stroll to back of stage

mp

[giusto]

cue: TA

cue: HN

cue: TM

cue: TP. I

cue: TP. II

cue: TM

cue: TP. I

NB: In aleatory zone, the rest symbol **||** allows each instrument space to adjust phrases so as to begin and end approximately as indicated.

exit R. (player's side)

continue until off

& exit L. (player's side)

continue until off

rall -

close eyes - relax ("sleep")

pp

niente - - -

siempre rall -

[4 time dec. above]

[5"]

dim. al fine

stop sound without moving [as if still playing]

М. Шафер использовал как ограниченную, так и неограниченную алеаторику и украшал свои партитуры оригинальными графическими рисунками, вдохновляя исполнителей на театрализованное музицирование («Блеск», I часть, 1969), а М. К. Сан-Марко допускала групповую импровизацию или включала в композиции развернутые алеаторные разделы («Генезис» для квинтета духовых, 1975), О. Йоахим применял алеаторику текста и формы и нотацию в духе Брауна («Контрасты» для оркестра, 1967):

(All clusters between notes given) (Change registration ad lib. Do not dominate bell sounds)

Hammond Organ
 Percussion 2 Vibraphone (with normal hammers) (fan on feet)
 Percussion 2 Glockenspiel
 Percussion 3 Tubular Chime
 Percussion 4 Vibraphone (with metal hammers) (fan on feet)

To be played in short, rapid bursts. Repeat once as necessary to fill in. Cut on cue.

Pause ca. 4"

START TAPE CUE FIVE

Group 1
 Group 2
 Group 9
 Group 10
 Group 11
 Group 12
 Group 13

Repent, since as necessary fill in. Cut on conductor's cue.

Trumpet begins without cue after about 9"

CUT WITH ENTRY OF TAPE + BELLS

12" 15"

1950 5" 10" 15"

11" 7"

Fl. (aigu) cresc mp (mp) decresc mf mf decresc f

Hb. mp mp f p cresc f cresc ff decresc mf mf decresc f

Cl. (aigu) cresc mp (mp) decresc mf mf decresc f

Bon. ff decresc mf f mf decresc f (médiu-m-grave) (mp)

Cor. ff decresc mf f p f mf decresc f (mp)

13

Picc. p

Fl.

Ob.

Cl.

B.Cl.

Bon.

Cor.

Cyp.

Eup.

Euba.

Harpe

Piano

Perc.1. p sec. 6 poco a poco Ped.

Perc.2.

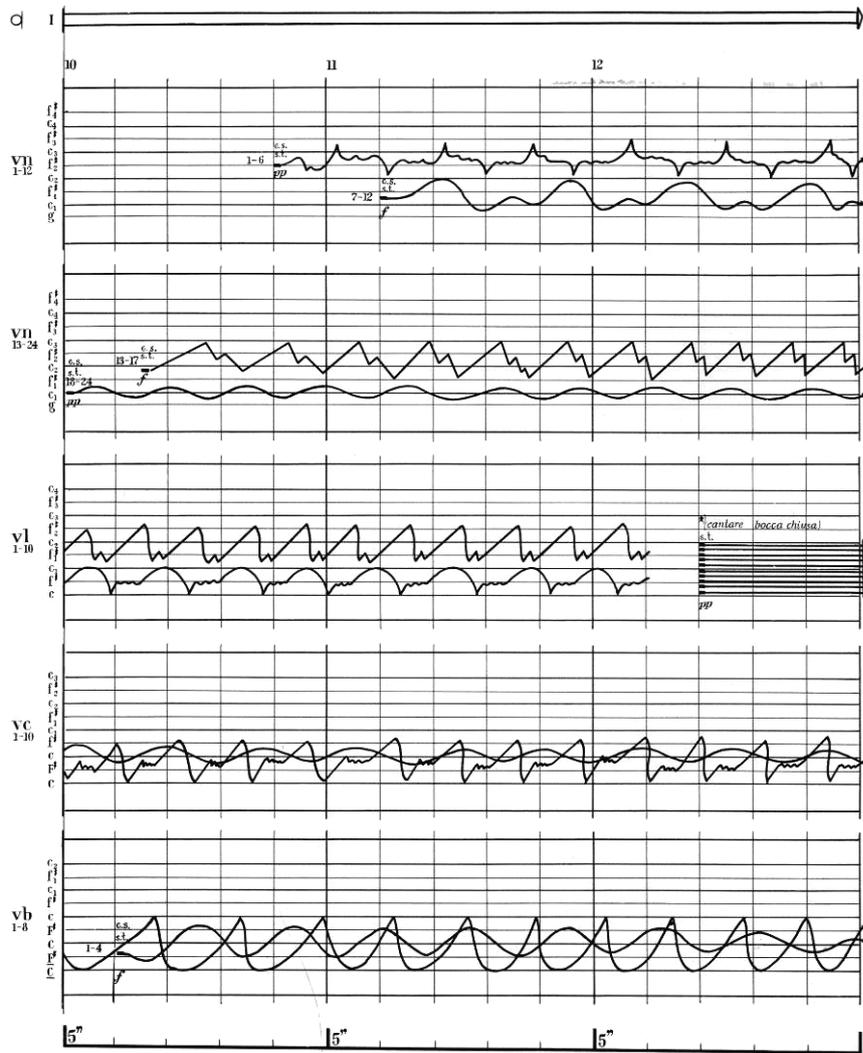
Emp.

К ограниченной алеаторике композиторы также пришли с целью достижения особых метроритмических, мелодико-гармонических и темброво-красочных эффектов, необходимых качеств сонорного материала, необычного характера звучания инструментов и расширения их выразительных возможностей. Так, в партитуре «In C» (1964) Т. Райли указаны лишь высоты и последовательность 53-х фигур, исполняемых участниками ансамбля *ad libitum* независимо друг от друга: каждый музыкант самостоятельно решает, как долго и в каком темпе играть каждую группу звуков, сколько раз ее повторять и когда перейти к следующей. В партитуре «Трена памяти жертв Хиросимы» для струнного оркестра (1960) К. Пендерецкий черными треугольниками обозначил приблизительные зоны самых высоких или низких звуков струнных инструментов, поэтому выбор исполнителей будет в определенной мере случаен. Здесь неопределенность высот имеет смысловое значение: это не музыкальные звуки, а пронзительный крик и вопль, поэтому автору важна не столько точная высота, сколько ее предел. В «Полиморфии» для 48 струнных (1961) и Каноне для струнного оркестра и магнитофонной ленты (1962) он применил алеаторику ткани и наметил лишь контуры мелодических линий партий (зигзаги означают тремоло, вибрато и нерегулярное *glissando*):

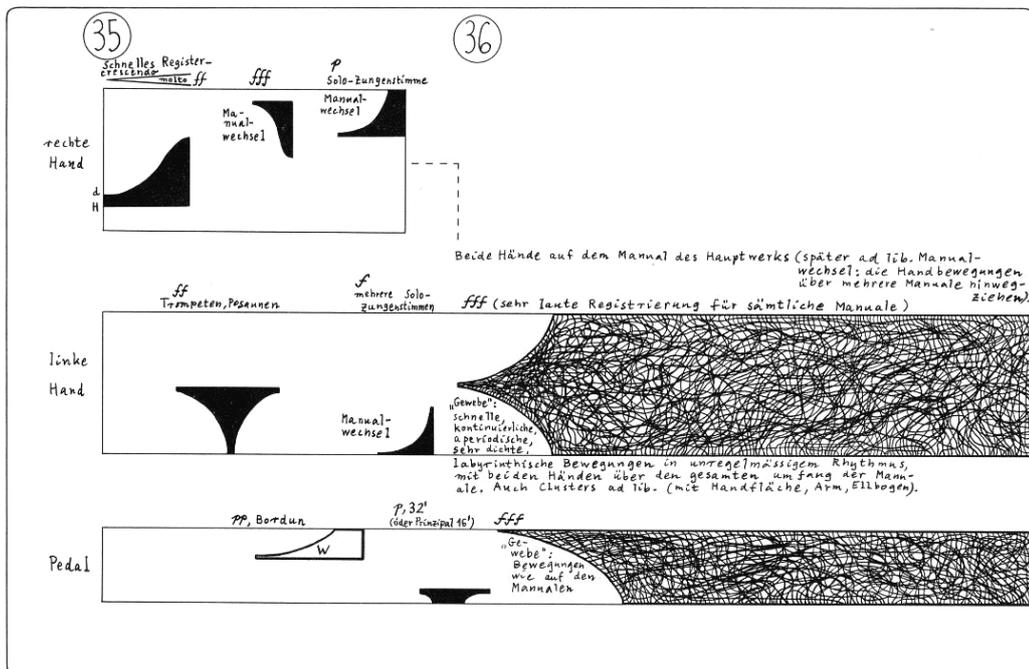
The image displays a musical score for a string orchestra, illustrating aleatoric textures. The score is organized into four main sections, each with multiple staves:

- Vn (Violins):** Staves 10-18. The top staff (10) is marked with a circled '19' and 'sempre'. Below it, staves 11-18 show various textures, with a circled '20' above staff 12. A circled '21' is above staff 16.
- Vl (Violas):** Staves 17-23. These staves show a prominent, thick, wavy line representing a texture, with a circled '21' above staff 17.
- Vc (Violas):** Staves 1-8. These staves show a similar thick, wavy texture, with a circled '21' above staff 1.
- Vb (Cellos/Double Basses):** Staves 1-8. These staves show a thick, wavy texture, with a circled '21' above staff 1.

Additional markings include 'ord.' above the Vc section, 'pp' above the Vb section, and a circled '5'' below the Vb section. The score uses various line styles to represent different textures, including wavy lines and sharp peaks.



Дьердь Лигети, в целом осторожно, если не сказать отрицательно относившийся к алеаторике, все же использовал возможность применения графической записи материала в органной пьесе «Объемы» (1962) и введения аметрических разделов *senza tempo* в музыкально-сценическое действо «Новые приключения» (1965):



29

Senza tempo (presto, feroce), ca. 13"

sempre **ffff** ausser sich, wild-konvulsiv, mit den letzten Kräften: im Ausdruck noch extremer als bisher (das Notenbild gibt hier lediglich Anhaltspunkte, da der Ausdruck Vorrang hat).

Alt + Cb: plötzlich aufhören, wie abgerissen, als wäre die Stimme in der Kehle abgewürgt

mettere sord.

plötzlich aufhören, Saiten sofort abdämpfen

die gesamte Kontrabass-Kadenz richtet sich jedoch nach der Dauer der Alt-Kadenz; d.h. die letzten Töne des Kontrabasses können notfalls wegfallen (aufhören genau gleichzeitig mit dem Alt), anderenfalls kann auch eine (in der Partitur nicht vermerkte) kurze Pause nach dem letzten Kontrabass-Ton entstehen, während der Alt noch weitersingt.

GP

das ganze Ensemble: gleichsam versteinert

31 Subito:

32

3 A tempo; quasi meccanico

2 d=40

Sopr., Alt, Bar.: uhrwerkartig-steif, sehr gleichwässig, akzentlos. Der Singstimme ein gedämpftes, hinterlistig-teufliches Lachen beimengen (oder: Lach-Stimme mit möglichst exakten Tonhöhen). **ppp** Das Lachen jedenfalls nicht naturalistisch, vielmehr mechanisch stilisiert, sogar gezwungen.

plötzlich aufhören, wie ein unerwartet stehen gebliches Uhrwerk

Pf: VORBEREITUNG: je ein weiches TUCH auf die tiefsten und höchsten Saiten legen

Cadenza: virtuosissimo, presto, non legato, feroce, impetuoso

am talon wild: **ffff** sempre, tutta la forza: den Bogen stets sehr stark auf die Saite drücken, so dass die Saite ihrerseits zum Griffbrett gedrückt wird: zu jedem einzelnen Ton gesellt sich ein krachendes Geräusch. Bogen auch in den Pausen auf der Saite liegen lassen, damit kein Ton nachklingt.

* Cb.-Cadenza: Innerhalb der einzelnen Tongruppen die Töne sehr schnell spielen, eher aperiodisch, mitunter stolpernd. Plötzlich aufhören - Pause - plötzlich weiter-spielen. Der Rhythmus der Kontrabass-Stimme ist im Einzelnen unabhängig von dem der Alt-Stimme,

die gesamte Kontrabass-Kadenz richtet sich jedoch nach der Dauer der Alt-Kadenz; d.h. die letzten Töne des Kontrabasses können notfalls wegfallen (aufhören genau gleichzeitig mit dem Alt), anderenfalls kann auch eine (in der Partitur nicht vermerkte) kurze Pause nach dem letzten Kontrabass-Ton entstehen, während der Alt noch weitersingt.

GP

das ganze Ensemble: gleichsam versteinert

31 Subito:

32

3 A tempo; quasi meccanico

2 d=40

Sopr., Alt, Bar.: uhrwerkartig-steif, sehr gleichwässig, akzentlos. Der Singstimme ein gedämpftes, hinterlistig-teufliches Lachen beimengen (oder: Lach-Stimme mit möglichst exakten Tonhöhen). **ppp** Das Lachen jedenfalls nicht naturalistisch, vielmehr mechanisch stilisiert, sogar gezwungen.

plötzlich aufhören, wie ein unerwartet stehen gebliches Uhrwerk

Pf: VORBEREITUNG: je ein weiches TUCH auf die tiefsten und höchsten Saiten legen

«Новые приключения», по словам автора, представляют собой «маленькую оперу с ирреальным, воображаемым действием», отсюда – «калейдоскопически чередующиеся пять основных эмоциональных состояний: юмор, призрачно-ужасное, сентиментальное, мистически-траурное и эротическое», а также «изображение аффектов, причина и направленность которых неизвестны» [40, 47]. Штокхаузен утверждал, что он познакомил Лигети с новыми открытиями и статистическими процессами, которые изучал в классе Мейера-Эпплера, а также показывал ему «Группы» с их переменными элементами ткани. Сам Лигети отмечал: «Мне чуждо все, что ясно и недвусмысленно. Я люб-

лю аллюзии, неопределенные высказывания, вещи, имеющие разные интерпретации, изменчивые, тайные смыслы» [295, 102]. В середине 1950-х на фоне отказа от тотального сериализма усиливался энтузиазм в отношении алеаторики, но Лигети, не впадая ни в какие крайности, выбрал свой путь в решении обеих проблем. Вместо едва воспринимаемой на слух сложной серийной организации он предложил фундаментальную простоту самой музыкальной идеи, которую мог обеспечить частичный отказ от строго контроля нотного текста. Так, в Реквиеме (1965) Лигети использовал контраст между точно и произвольно артикулируемыми ритмическими и гармоническими элементами, которые равномерно распределены во времени и высотном диапазоне.

Э. Денисов гибко и продуманно применял ограниченную алеаторику для выражения особых качеств звуко-образов. Так, мир утонченно-нежных звучаний и чувственно-живой колористики «Знаков на белом» (1974) для фортепиано воплощен посредством аметрической музыки, наполненной экспрессивными, повисшими в воздухе паузами и ферматами. Отсутствие постоянной пульсирующей доли обусловлено стремлением автора подчеркнуть хрупкость красоты и «бестелесность» живописных фигур, отражаемых в пьесе, «передать состояние зачарованности, погруженности в таинственные глубины и в то же время предрасположенности к “живописному” восприятию звуков, как если бы они чертили линии, фигуры, мистические знаки на некоем светлом фоне» [151, 140]. Денисов обращается к метроритмической алеаторике ради «свободно-ритмических переборов нежнейших, хрустально чистых звучаний, невесомости и прихотливости, свободы движения» [151, 155]. Свободно накладывающиеся сонорные пятна плетут мягкую ажурную ткань сочинения, на белом фоне которой произвольно кристаллизуют «знаки» (см. след. стр.). В пьесе «Диана в осеннем ветре» из цикла «Три картины Пауля Клее» (1985) для альта и ансамбля посредством ограниченной метроритмической алеаторики отдельных партий созданы изысканная звуковая мозаика и неуловимая летучесть фона, призванные воплотить «изменчивость музыкального облика Дианы, но и воплотить загалочную двойственность живописного прообраза – теплого, нежно-женственного – и, одновременно, холодного, призрачно-ирреального» [73, 193]. Свободно струящиеся фигурации фортепиано создают смутную пульсирующую сонорную дымку, на зыбком фоне которой прорисовываются мелодические линии альта и вибратона, очерчивающие контуры фигуры Дианы, но и те на полотне художника, под впечатлением которой написана пьеса, и в музыкальной ткани композитора словно кружатся в вихре осеннего ветра. В «Оде» для кларнета, фортепиано и ударных (1968) памяти Че Гевары трагическая кульминация потрясает во многом благодаря алеаторике и коллективной импровизации, в «пламени» которой «вспыхивают и гаснут рваные тени знакомых образов» и «царит буйная стихия раскрепощенного от метрических оков ритма ударных» [181, 285].

The image displays a musical score for piano and voice. It begins with the tempo marking "Lento" and the dynamic marking "pppp dolcissimo". The score is organized into five systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system includes dynamic markings "ppp" and "pppp" and the instruction "poco". The third system continues with "pppp" and "poco". The fourth system includes "ppp", "poco", and "pppp". The fifth system includes "ppp" and "lunga".

В цикле на слова Г. Мистраль «Солнце инков» (1964) для сопрано и ансамбля Денисов прибегает к ограниченной алеаторике для воплощения идеи взаимодействия двух тенденций формообразования – к определенности и к неопределенности: «Уже первая часть при всей своей определенности содержит нечто неопределенное (функция ударных). Эта неопределенность (или свобода) развивается во II части, переходит в IV-ю, где две основные линии – голос и флейта – звучат на непрерывно меняющемся фоне струнных, и вновь возникает в большой коде, завершающей всё сочинение» [181, 277]. Возможно, полюс неопределенности связан с тремя, по мнению Шнитке, образными слоями стихотворений поэтессы: «усталой рефлексией, тревожными предчувствиями и трагическим потрясением» [181, 277]. К определенности тяготеют инструментальные части, хотя в них проникают полуимпровизационные разделы в партии ударных инструментов, в неопределенности – вокальные, где метрически свободной партии сопрано речитативно-аризозного склада отвечают фрагментарные и обособленные фразы сопровождения. В целом произведение построено на свободно используемой 12-тоновой серии, имеет четкую

структуру, инструментальные части цикла «фактурно объединены развитием одной ритмоформулы» [181, 277], а «несмотря на кажущуюся импровизационность вокальной линии, она целиком построена на развитии интервалов, составляющих исходный 12-тоновый ряд: *a-f-e-b-h-cis-es-c-g-d-gis-fis*» [181, 280]. Однако в IV и VI части тенденция к неопределенности приводит к мобильной форме с ее «игрой алеаторических “квадратов”» [181, 280]. В VI части цикла подвижные эпизоды связаны с предчувствием трагических событий, образами багряной крови и пылающей вершины горы:

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Violin (Vl.), Viola (Vlc.), and Soprano (Sopr.). The Flute part has a *colla part* instruction. The Violin and Viola parts feature five numbered boxes containing specific rhythmic and dynamic patterns. The Soprano part has the lyrics: "Не от мо - ей ли кро - ви вер - ши - на за - а - ле - ла?". The second system includes Flute (Fl.), Violin (Vl.), Viola (Vlc.), and Soprano (Sopr.). The Flute part has two numbered boxes. The Violin and Viola parts are marked *sim.* (sustained). The Soprano part has the lyrics: "ши - на за - а - ле - ла?". The third system includes Flute (Fl.), Violin (Vl.), and Viola (Vlc.). The Flute part has three numbered boxes. The Violin and Viola parts are marked with double asterisks (**).

В VI части «Солнца инков» алеаторический раздел завершает цикл, выполняя функцию коды произведения:

senza tempo

62 Vibr.
Perc. I
Mar.
mf
ff
pp
3 Piatti
3 Tom-tom
accel.
pp
Timp.
Perc. II
3 Piatti
3 Tom-tom
accel.
pp
Timp.
Pno II
con le mani sulle corde
f
ff
senza tempo
pp
Sopr.
ли...
A
Tamb. di leg.
pp
poco rit.
B
3 Piatti
spegnere
Perc. II
Tam-tam
lasc. vibr.
ff
una corda
sim.
ppp
sim.
Pno I
una corda
sim.
Pno II
tranquillo
p
con Ped.

В творчестве Софии Губайдулиной алеаторика была связана с одной из двух часто противопоставляемых в ее произведениях образных сфер и драматургических сил, причем преимущественно отрицательной и негативной. Ее мышлению свойственны парная контрастность, обуславливающие драму, высокий психологический накал, действенность и динамику ее произведений. Полярные контрасты в опусах композитора отражали кардинальные антитезы бытия, такие как рациональное – иррациональное, мужчина – женщина, ян – инь, светлое – темное, вера – неверие, добро – зло, космос – хаос,

негэнтропия – энтропия. «Та или иная “бинарная оппозиция” действует почти в каждом ее сочинении и является тем ключом, без которого не может быть открыт и понят его художественный смысл» [160, 103]. Композитор признавалась, что ей «нравятся те художественные произведения, которые имеют в своем завершении нечто светлое, светящееся, непротиворечивое», но с другой стороны стремилась «выразить в художественном слове трагическое, которое лежит в основании всего существующего. (Неразрешимое противоречие позитивного и негативного. Но именно этот конфликт и является первопричиной существования мира.). [...] Когда-то эта боль и эта конфликтная ситуация неразрешимости должна была превратиться в метафору и стать темой художественной вещи. Так оно и произошло с моим сочинением “Свет конца”» [160, 329–330].

К алеаторике автор прибегает в кульминационных моментах развития драмы, эпизодах, связанных с трагическими, агрессивными и негативными образами и силами, символизирующими разлад, диссонанс, разногласие, дисгармонию, небытие. Так, драматургическое развитие Первого струнного квартета (1971) направлено к деструктивному полюсу и представляет постепенный переход от звуковой собранности, интеграции, изначального унисона к рассеиванию, дезинтеграции, расхождению музыкантов по четырем углам, бессвязности голосов, рассогласованию партий, полифоническому, ритмическому, регистровому, временному, стереофоническому расслоению. Развитие в пьесе «Шум и тишина» (1974) для клавесина и ударных также приводит к свободе хэппенинга, противопоставляемого согласованной игре музыкантов. Алеаторика нередко связывается Губайдулиной с бесцельным хаотическим движением, особенно в условиях полярного контраста позитивной лирической и негативной действенной «агрессивной» сфер. Так, во второй части «Музыки для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского» (1972), где звуковой материал вращается, как в *perpetuum mobile*, и в определенный момент его энергия переходит в «хаос алеаторики» [160, 135] и гаснет в алеаторической полифонии. В концерте для скрипки с оркестром «Offertorium» (1980, ред. 1986) движение «злого скерцо» во втором разделе формы приводит к трагическому этапу «мистерии» – алеаторической кульминации с оркестровым *crescendo* и нарастанием *tutti* (ц. 103, см. след. стр.).

В III части оркестрового сочинения «За и против» (1989) в условиях драматургического сопоставления позитивной и негативной сил «*contra*» развивается до кульминации «хаоса» оркестра (ц. 29), хотя всю пьесу завершает сила «*pro*». Алеаторная ритмика в главной партии «*De profundis*» для баяна соло (1978), воплощающей образ страдания человека, производит эффект «дрожания», а восхождение после долгого пребывания в поле страдания приводит к большому кульминационному «срыву» – сольной каденции баяна на хаотичных «бросках» сонорных кластеров. В «Юбилеях» для большого ансамбля ударных (1979) представителями действия и контрдействия являются два типа ритма: свободный асимметричный мелизматический ритм юбилея и строгий четкий ритм размеренного движения.

108 Più mosso

Picc.

FL

Ob.

Cl.(B)

Fag.

Cor.

Tuba

V-ni I
div. in 3

V-ni II
div. in 3

Vle
div. in 3

V.c.
div. in 3

C-b.

arco

arco unis.

=15'

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tuba

V-ni I
div. in 3

V-ni II
div. in 3

V-la
div. in 3

V-c.
div. in 3

C-b.

Творчество Губайдулиной сложилось в органичном взаимодействии художественно-эстетических принципов Запада и Востока. Композитор «считает себя интуитивисткой и некоторые свои сочинения расценивает как спонтанные «выплески» фантазии. Она чрезвычайно дорожит моментом непосредственности в звучании музыки, трепетом только что родившейся жизни, чтит импровизацию – творчество, не прошедшее стадий умертвления в партитуре и реанимации в исполнении» [160, 105]. Отсюда – ис-

пользование алеаторики в импровизационных и полуимпровизационных сочинениях и их разделах. Так, алеаторическая партия фортепиано в кантате «Рубайят» для баритона и камерного оркестра на стихи Хакани, Хафиза и Хайяма (1969) была призвана выразить стихийность и произвольность, свойственные восточной поэзии, спонтанность и экспрессию отобранных автором стихов. Причем «хаотичные» алеаторные разделы оркестровой партии приходятся на кульминации, выражающие наиболее сильные эмоции возмущения и отчаяния личности, размышляющей о трагизме современной жизни и вечности человеческих страданий. В 1984 году в Москве была осуществлена импровизация под названием «Чет и нечет» на фразы, случайно отобранные Губайдулиной из «Книги перемен»; музыка импровизировалась автором и исполнителями – певицей В. Пономаревой и кларнетистом Л. Михайловым.

Считая себя по натуре интуитивисткой, особенное значение Губайдулина придавала рациональной организации композиции, но все же обратилась к алеаторике формы в Десяти этюдах (прелюдиях) для виолончели соло (1974), «представляющих собой и цикл, и собрание пьес, поскольку они могут исполняться не только целиком, но и с отбором трех, пяти, а также иного количества номеров» [160, 139–140]. Идея отчасти была связана с восхищавшей автора способностью исполнителя В. Тонхи каждый раз играть этюды по-новому, а также тем, что в этюдах были представлены разные виды артикуляции, которые солист может выбрать по своему желанию, исходя из собственных виртуозных возможностей. Случайность отчасти включилась в процесс компоновки текста «Ночи в Мемфисе» – 7-частной кантаты для меццо-сопрано, мужского хора (на пленке) и оркестра на тексты из древнеегипетской лирики в пер. А. Ахматовой и В. Потаповой (1968). Стремясь избежать конкретики литературного сюжета, автор, по ее словам, «выбирала самые понравившиеся тексты, записывала их на карточки и тасовала, как карты» [160, 166]. В результате произвольной комбинации поэтических строчек «выстроилась линия драматургии с нарастанием трагизма к концу произведения и умиротворением в финале» [160, 167]. Драма основана на контрастном сопоставлении внеличного и личного начала, которые символизируют строгая додекафонная система и свободная алеаторика.

Алеаторные построения, являвшиеся носителями оппозиционных сил в драмах Губайдулиной нередко встраивались в четкие организованные структуры. Например, в пьесе для ансамбля ударных «В начале был ритм» (1984), ставшей первым произведением, выдержанным в ритмической системе, основанной на числах Фибоначчи, алеаторные построения либо включают в себя 21 короткий мотив (ц. 10), либо группы из 2, 3, 5, 8 нот (ц. 16, 22), либо укладываются в 21 записанный такт (ц. 49), либо звучат 13 секунд (ц. 51):

(16)

Con Unguia Con le Dita Con le Dita

mf p sf p mf

Con Unguia Con le Dita

pp sf p mf p

Con Unguia Con le dita Con Unguia Con le dita

pp sf p

Con Unguia Con le dita Con Unguia

pp sf

Ord. Con le Dita

pp sf

(22) *Rit. mosso*

cresc cresc cresc cresc

f f f f

(51)

f f f f

Здесь алеаторика связана с одним из трех элементов функциональной системы ритмических соотношений, в которой в роли «доминанты» выступают четкие ритмические соотношения, «субдоминанты» – алеаторные, «тоники» – метрические. Алеаторные соотношения возникают в построениях без указания темпа и размера такта, но и

эти разделы организованы на основе пропорций Фибоначчи. Во Втором струнном квартете (1987) ритмика вне метра и темпа, символизирующая в данном случае мир нездешний, трансцендентный, пребывание «там» и парение в области «сущности», также организуется при помощи пропорций чисел Фибоначчи. В композиции «И: Празднество в разгаре» для виолончели и оркестра (1993) все переменные размеры, колебания темпов и свободные построения *senza metrum* Губайдулина привела к общему знаменателю с конкретной временной единицей, подвергнув строгому контролю временные соотношения в условиях темпо-тактовой переменности.

Особую роль алеаторика как принцип композиции играет в 7-частном цикле «Посвящение Т. С. Элиоту» для сопрано и инструментального октета (1987). В поэтическом источнике и музыкальном произведении осмысливается категория вечного божественного «вне времени», простирающегося «до» и «после», «недвижимой точки вращающегося мира» [160, 269]. Семичастный цикл построен по осевому принципу с краткой алеаторической срединной IV частью, символизирующей ту самую недвижимую точку вращающегося мира, иррациональное время за пределами существования, здесь и нигде, никогда и вовеки веков. Относительность времени по-своему отражают не развивающийся материал и статическая алеаторная форма. Предшествуют осевой части три экспонирующих этапа, а за ней следуют три результирующих этапа, устремленные к финальной VII части. IV часть становится поворотным пунктом, узловым моментом неопределенности дальнейшего пути развития цикла, после которого оно переходит в драматическую эмоциональную сферу.

Немаловажное значение для творчества Губайдулиной имели импровизации группы «Астрея», куда в 1990-е годы, кроме нее, также входили Виктор и Александр Суслины. Участники музицировали на экзотических инструментах, стремясь избежать влияния какой-либо профессиональной исполнительской школы. Импровизации проходили как дома, так и на эстраде (группа выступала в разных странах мира перед публикой). В процессе музицирования как в фольклоре в одной личности соединялись исполнитель и слушатель. Примечательно, что Виктор Суслин «первым проводил в жизнь некоторые “воплощения звука”, которые открывались ими в коллективных импровизациях “Астреи”» [160, 287], а Губайдулина «в течение десятилетий находила “разогрев” для своего творчества именно в импровизации [...], где звуко сочетания появлялись непредсказуемо» [160, 295]. После апробации в импровизациях «Астреи» композитор вводила в свои сочинения найденные средства эмоционального воздействия, приемы звукоизвлечения, штрихи, очертания форм.

Альфред Шнитке ставил алеаторику в ряд понятий, так или иначе отражающих процесс расширения музыкального пространства: «Вместе с тем прорыв к полистилистике обусловлен свойственной развитию европейской музыки тенденцией к расширению музыкального пространства (одноголосие – многоголосие – полифония – гармония – гомофония – смешанные типы фактур – мажороминорный лад – модуляция в другие тональности – многотемные формы – хроматизация мажороминора – атонализм – политонализм – “алеаторика” – “сонористика” и т. д. и т. п.)» [162, 329]. Он применял алеаторику наряду с другими художественными приемами музыкального авангарда как композиционное и выразительное средство особого рода, нередко связанное с негативными сферами хаоса, анти- и декомпозиции. Например, смысловое развитие его Первой

симфонии (1972) построено на движении от «антисимфонии» I части, которую символизирует театрализованный выход и настройка оркестра, к симфонии в финале цикла. «В I части значительное место занимают “тема хаоса”, “зона хаоса”, связанные с линейной отрицательной образности», а также «“хаосом” и всеми другими видами “нечленораздельной” музыкальной фактуры» [162, 311]. В период сочинения симфонии Шнитке изучал документальный фильм М. Рома, в котором отразились трагические мировые события 1960–1970-х годов, в том числе Вьетнамская война, загрязнение окружающей среды, левое студенческое движение в западных странах, хиппи, голод, наркомания, культурная революция и маоизм в Китае. Политические и социальные потрясения XX столетия слились в один образ зла, самоотверженно побеждаемого непреклонным духом. В симфонии воплощена философская проблема гармонии мира, человека и искусства. Отсюда – оппозиция сил *pro et contra*, кон- и диссонансов, конструкции – деструкции, симфонии – антисимфонии и направленность развития драматургии от дисгармонии к гармонии. Причем «псевдоискусство представлено как анархическая стихия, потерявшая контроль над чем-либо и над собой» [162, 85].

Алеаторика играет важную роль в «зонах хаоса» и выполняет определенную композиционную функцию в форме Первой симфонии Шнитке. Первая часть открывается импровизационно-театрализованным выходом разыгрывающихся по пути музыкантов. Настройка оркестра прекращается унисоном *c*, после которого звуковая ткань начинается плестись из нерасчленимых паутинных нитей «зоны хаоса», тянущихся от деревянных, медных, ударных и струнных инструментов. «Группу тем “дисгармонии” представляют ярче всего “зона хаоса” и коллаж квазицитат. “Зона хаоса” первоначально воспринимается как неорганизованная алеаторика, как сонорный симфонический “шум”. При знакомстве с партитурой обнаруживается четкая композиционная организация, в определенной мере тематизирующая это “хаотическое” звукосплетение» [162, 77]. Ограниченная импровизация введена и в побочную партию симфонии, воплощающую нерасчленимую мешанину всех звуков мира, амелодичный, невнятный звуковой фон жизни. Перед началом разработки очередной коллаж тем венчается сольной каденцией тромбона, свободно импровизируемой исполнителем. Путь развития тем в разработке ведет от «зон хаоса» к полиметрическому и политональному коллажу и выходу за рамки симфонии в театрализованный хэппенинг, в котором «*созвучание* разлаживается настолько, что одновременная игра регулируется волей случая» [162, 78], а музыканты встают, ходят по сцене, разговаривают, обмениваются инструментами, и их произвольные действия создают картину хаоса.

Handwritten musical score for a string quartet, numbered 13 through 18. The score is written on multiple staves, including Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *grando*. The score is divided into measures, with measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, and 18 clearly marked. The notation is dense and appears to be a working draft or a complex piece of music.

The image shows a handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed on the left are: Tuba (1), 3 Trp. (3, 4), 2 Trm. (3, 4), Timp., Snrno, 2 Tam-tam, Chit. el., Piano, Cembalo, and 2 Ape. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *mp*, *f*, and *p*. There are also some handwritten annotations and a wavy line at the bottom of the page.

За моменты инструментального театра, хождение музыкантов по сцене симфония была названа в рецензиях того времени хэппенингом на сцене. Вторая часть цикла, на которую приходится кульминация развития образов «хаоса», представляет собой скерцо-хэппенинг. Здесь полнос дисгармонии символизируют режущие полистилистические контрасты (от вивальдиобразной темы *concerto grosso* до массовых песен-маршей) и конгломерат пародийно-сниженного материала (нежнейшая тема в духе Веберна на фоне ритма джаз-бенда), достигаемые посредством ограниченной алеаторики и коллажа. Музыкальная ткань скерцо «расплескивается в виде алеаторики звучащих квазицитат», составляющих «огромную, необозримую панораму музыки со всего света – панораму квазимузыки», мозаику тем, «не вдохновленных смысловой идеей» [162, 81]. Смысловой алогизм достигает своего апогея в кульминационном хэппенинге – туттийной каденции оркестра с джазовой «выходкой» саксофона и другими действиями исполнителей, включая сольную каденцию «победителя соревнования» и уход музыкантов (остаются импровизировать духовики и ударники).

57.

Pic.
 Fl.
 Ob.
 Cl. in Es
 Sop.
 Alto
 Ten.
 Bas.
 Tuba
 Tuba
 Stingare
 Campanelli
 Violine
 Violon. cello
 Basso
 Piano
 1. Violon. I
 1. Violon. II
 1. Violon. solo
 1. Violon. solo
 1. Violon. solo

В финале симфонии эклектика как оппозиция стилистике выражается театрализованым выходом духовиков и игрой невопад различных похоронных маршей, образующей коллажную разноголосицу наслаивающихся друг на друга мелодий. Здесь также вводится произвольная импровизация оркестра и движения музыкантов по сцене (уход в конце произведения):

Cl. Es
1.
Cl. in Bb
2.
3.
Fag.
C. fag.
sop.
alt.
ten.
Vn.
4 Vla
4 Vc
Tuba
Pia III
Vn I
Vn II
Vla
Vc
C. b.

Organ

Violin I

Violin II

Violin III

Violin IV

Viola

Violoncello

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9-12

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

Роль выразителя хаотически-деструктивного начала алеаторике выпала и в Серенаде для пяти музыкантов (1968). Здесь Шнитке, не оставив додекафонию и сериализм,

обратился к алеаторике для создания «эффекта пространственной подвижности музыкального материала. Вместе с частичной алеаторической импровизацией привносится и настоящая импровизация исполнителей. Появляется и свободный, неговоренный темп» [162, 72]. Возможно, в Серенаде алеаторика была призвана усилить пародийный эффект при игровом, шутовском, пародийном поликоллаже массово-бытовых песен и танцев (развлекательных мелодий и ритмов фокстрота, вальса, польки, эстрадной музыки и джаза). «В Серенаде страсть к музицированию показана в ее абсурдной крайности: пять музыкантов увлеченно играют популярную музыку, но играют... все мелодии сразу, соединяя партии в дисгармонии. В итоге получается антисеренада, жанровая самопародия. А абсурдность, пародийность в искусстве XX в. выступает иногда и как маска трагизма» [162, 71]. Алеаторические эпизоды встречаются во II части – сольной каденции кларнета и рояля с необычными темброинтонациями инструментов. Финал выдержан в духе джазовой импровизации, завершаемой кодой с выкриками исполнителями отдельных нот в непредсказуемо разные моменты времени.

Возможно, в контексте тотальной хроматики, полистилистики музыкального языка и плотности многозвучной фактуры алеаторика, коллаж и декомпозиция стали крайними средствами выражения «хаотического» начала. Примечательно, что, обдумывая кульминацию кантаты «История доктора Иоганна Фауста» (1983), а именно – сцену убийства Фауста, композитор «сначала намеревался применить такие сильнодействующие современные средства, как воющее глиссандо, хаотическую алеаторику, режущие диссонансы» [162, 192], но в результате использовал полистилистику. Но алеаторика была связана у Шнитке и с импровизацией, которая нередко имела пародийный характер. Композитор создал ряд пьес, подразумевавших непосредственное музицирование исполнителей. Инструментально-театральные Три сцены для голоса и ударных (1980) включают импровизации исполнителей на сцене (партитура записана без тактовых черт), движения артистов и выход за рампу к публике, что делает контакт слушателя с произведением гораздо более непосредственным и заметно повышают коммуникативность музыки. Пародийная по природе форма инструментального театра «приносит с собой чувство радостного освобождения от тирании важности и формы посредством смеха» [162, 154]. В Фортепианном концерте (1979), основанном на концепции испытания идеи, выбора пути, поиска истины, импровизационная главная тема как носитель активно-действенного начала, а в центре разработки находятся два эпизода, один из которых в духе джазовой импровизации. В сочинении «Cantus perpetuus» (1975) для пианиста и 1–4 ударников Шнитке воплощает идею эволюции философской мысли, возможно, поэтому вводит импровизационный элемент в композицию. «В построении произведения соединяются принципы серийной (но не додекафонной) и алеаторической организаций» [162, 99]. Последняя особенно широко представлена в партии пианиста. Композитор отмечал, что поначалу «исполненная Любимовым фортепианная партия и все произведение в целом предполагало максимум импровизации», а «способ игры аналогичен исполнению алеаторических квадратов...», однако в концертном исполнении «свободная импровизация оказалась недостаточно интересной, поэтому возник второй вариант, где все было выписано однозначно» [162, 99], но и этим вариантом автор остался недоволен и создал другие версии опуса.

Алеаторика применяется Шнитке и при воплощении своего рода «распада» темы, символизирующего деструкцию образа. Например, в сценической композиции по В. Кандинскому «Желтый звук» для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и хора (1974, ред. 1983) развитие направлено от темы с четкими мелодическими контурами (I часть) к постепенному ее растворению в сонорике, алеаторике и импровизационности (III часть) и восстановлению мелодических контуров (VI часть). Центром композиции становится импровизационная III часть с алеаторическими партиями инструментов. Образ разрушения темы создается и во II части Концерто гроссо № 1 (1977), где воплощена оппозиция структурности и деструктивности наподобие «консонанса» и «диссонанса». В IV части цикла (Речитатив) алеаторические пассажи скрипки без определенной высоты наряду с другими средствами усиливают напряженность интонационного поля и рисуют картину разбушевавшейся звуковой стихии, доводя напряжение до предела.

В «Пении птиц» для подготовленного фортепиано и магнитофонной ленты (1969) Э. Денисова алеаторика играет иную роль – она необходима для импровизации пианиста на фоне звукозаписи на магнитофонной ленте. Символы в графической партитуре, предназначенной для солиста, расположены в концентрических кольцах, которые солист алеаторически свободно трактует, двигаясь от края к центру – от внешнего кольца «а» к внутренним – «b», «c», «d», «e» и «f». В результате форма пьесы складывается в «алеаторически свободном переходе от внешнего кольца (a) последовательно к более внутренним (b, c, d, e, f)» [156, 386]. Как пишет М. Катунян, один слой композиции, звукозапись – «это не предполагающий никаких изменений внутри себя *opus perfectum et absolutum*, законченный и раз и навсегда зафиксированный на пленке. Другой слой, партия солиста – *compositio extemporanea*, то есть импровизация в реальном времени, позволяющая опусу реализоваться всякий раз по-разному. И эти два слоя разворачиваются параллельно: конкретная музыка и алеаторическая музыка» [54, 390]. Причем графическая запись партии импровизирующего пианиста «перекликается со старой традицией графических игр, в которых авторское намерение скрывалось за тайнописью или иносказанием: ребусами, шарадами, загадочными ремарками, шифрующими канон» [54, 391]. В духе гайдновских и моцартовских музыкальных игр решена пьеса «Moz-art» для двух скрипок (1976), представляющая собой реконструкцию частично утерянного произведения 1783 года. Шнитке восстановил потерянную партитуру Моцарта, от которой сохранилась не полная партия I скрипки, путем свободного соединения подлинных тем великого классика. «Принцип комбинаторики, тематического калейдоскопа распространяется не только на горизонталь (свободная композиция, основанная на чередовании контрастных в жанровом и тематическом отношении эпизодов, связь с жанром дивертисмента), но и на вертикаль: в партиях I и II скрипок соединяются отрывки моцартовских мелодий (даже главная партия I части Симфонии g-moll!), подчас совсем не сочетаясь друг с другом, что приводит к самым неожиданным комическим эффектам – секундовым трениям, политональным наложениям...» [162, 102–103]. Введение в композиционный процесс случайности имело целью создание веселой и остроумной игры с материалом, карнавальную трактовку идеи связи времен, отчасти обусловленную заметной ролью, которую играл юмор в творчестве самого Моцарта.

Шнитке как композитор, культивировавший в музыке развитие, допускал импровизационную свободу в разделы *senza metro* и инструментальные, часто сольные, каденции (Первая симфония, «Звук и отзвук» для тромбона и органа; Первый струнный квартет, V часть Второй симфонии для хора и оркестра и др.). Во II части Второй симфонии для хора и большого оркестра (1980) тема в процессе своего развития «превращается в канонически выстроенное вибрирующее поле, состоящее из множества звучащих в различном темпе и ритме линий (здесь применен прием ограниченной алеаторики). Мощная сонористическая кульминация, которая венчает это крещендирующее развитие, внезапно сменяется унисоном звука *es*, который организует этот звуковой хаос и постепенно гасит динамику» [162, 166]. В V части развитие темы, обладающей сдержанной трагической экспрессией, приводит к кульминационному проведению и алеаторической каденции, последующее ее появление приходится уже на тихую кульминацию, когда происходит истончение звуковой материи (используются алеаторические глиссандо). Во II части Третьего скрипичного концерта (1978), связанной с миром мрачной гротесковой скерцозности, за жутким механизированным плясом следует алеаторическая кульминация – каденция оркестра. «Использование алеаторической техники дает возможность превысить уровень напряжения, который давно уже стал предельным. Самостоятельность каждой линии, их интонационное единообразие, непрерывное “механическое” повторение фигур и в результате – общий звуковой хаос, в котором перемешивается и переламывается все живое и неживое – полная картина краха, распада, бредового кошмара» [162, 134]. Один из разделов IV части Фортепианного квартета «*In tempo*» представляет собой алеаторическую каденцию струнных с жанровыми чертами речитатива. Партия струнных в этом эпизоде характеризуется подвижностью и неустойчивостью.

Ограниченную алеаторику также применяли С. Слонимский, Б. Тищенко, В. Екимовский, Р. Щедрин и многие другие отечественные композиторы. Так, несмотря на то, что Р. Щедрин находился не в самом центре экспериментаторской эстетики авангарда, его творчество вообрало в себя принципы постмодерна и современного музыкального языка, поэтому он также обращался к ограниченной алеаторике как одной из многих техник письма второй половины XX века. Оригинальный по форме Третий фортепианный концерт композитора основан на алеаторике наряду с додекафонией, сонорикой и полистилистикой.

Импровизация и хэппенинг

История импровизации ведет свое начало с возникновения самой музыки. Импровизационные виды творчества, имеющие давнюю традицию и проявлявшиеся в разных формах, играли важную роль на всем протяжении развития искусства и предшествовали письменной композиции в культурах многих стран мира, а в некоторых до сих пор не просто имеют первостепенное значение, но являются единственно возможными способами существования пения и игры. В XX веке профессиональная импровизация стала актуальной на кульминационной волне развития алеаторики с ее идеей художественной свободы и наделения исполнителей большими созидательными полномочиями. Как отмечает М. Сапонов, «в 50-е и 60-е годы в Европе выдвигаются самостоятельные импровизаторские творческие концепции» [129, 5], однако импровизационная волна захватила не только Старый, но и Новый Свет – США и Канаду. Импровизация стала

логическим продолжением авангардного принципа индивидуализации музыкального произведения не только самого по себе, но и в каждом его конкретном исполнении. В результате возникло множество сочинений, реальное звуковое воплощение которых представляет собой особый тип музицирования, подразумевающего *создание* интерпретатором в процессе его непосредственного выступления *самого музыкального опуса* или *придание ему окончательной формы* на основе заданного материала или условий исполнения и с учетом особенностей письма и художественного замысла композитора. Весомую роль импровизация играла в графической музыке и инструментальном театре, наиболее же существенную – в перформансе и хэппенинге как кульминационных формах развития алеаторного принципа.

Примечательно, что если в ранней европейской музыке вокальная импровизация осуществлялась в соответствии с общепринятыми в практике и описанными в трактатах правилами, а инструментальная основывалась на готовых фрагментах или варьируемых мелодических оборотах известного напева, заученных наизусть колорирующих фразах и фигурах, то в искусстве XX столетия каждый автор импровизируемого произведения создавал свои собственные правила, а в качестве исходного материала предлагал специально сочиненный материал. Произведения же «интуитивной» музыки ограничивались системой словесных указаний, по которым должны импровизировать исполнители. В таких партитурах «точно зафиксированы лишь изменения качеств музыки [...], само же качество, к которому относятся эти градации, вообще не указано, оно предоставлено воле исполнителей или управляемого случая» [180, 21]. У Штокхаузена, например, «единственным фактором, организованным композитором, является направление движений по шкале – сами же качества, к которым шкала прилагается, заранее неизвестны. Сочиняется лишь динамическая структура музыкального произведения, материал же может быть любым» [180, 21]. Однако большинство композиторов не оставляло музыкантов без ориентиров и уберегало их от полного произвола в интерпретации опуса. Авторы импровизируемых произведений разрабатывали сценарий, становясь режиссерами исполнительского процесса, либо определенный сюжет или образно-смысловой концепт. Чаще всего они применяли принцип структурной организации конкретного музыкального материала – от тембра до формы в целом.

Исследователи напрямую связывают импровизацию с алеаторными опусами второй половины XX столетия. Практика сочинения произведения в процессе музицирования возродилась в индетерминированной музыке, которая «нуждалась в импровизации» [452, 32]. Американский музыковед Р. Зиролф называет импровизацией «создание музыки экспромтом с учетом особенностей стиля» [452, 32] и отмечает, что исполнители индетерминированной музыки «делают нечто гораздо большее, чем просто интерпретируют события», особенно «когда композитор оставляет форму неупорядоченной» [452, 32]. В целом во второй половине XX столетия получил распространение тип произведения, импровизируемого музыкантами на основе:

- *авторского текста*, определенного в разной мере – от базовых звуковых элементов, разрабатываемых в процессе игры, до полностью детерминированного материала с отдельными алеаторными параметрами;
- *индивидуальной модели композиции* – схемы формы или последовательности событий;

- *предписанных автором условий исполнения*, например, особого соотношения партий или сценических действий участников, обусловленных художественным замыслом композитора.

В роли материала как объекта развития могут выступать звукоряды или ритмические фигуры, характерные только для данного конкретного опуса. В случае отсутствия таковых авторы обычно указывают параметры материала, выбираемого случайно или произвольно по желанию исполнителей. Как правило, музыкальный материал есть в любой импровизируемой пьесе, даже если звуковая материя зафиксирована в партитуре как «базовый» элемент композиции, приобретающий художественное качество лишь в процессе исполнения. Т. Кюрегян отмечает, что «в сочинениях “интуитивного толка”, руководствующихся лишь вербальными “напутствиями” [...] все же предполагается некий музыкальный материал, пусть и обретаемый исполнителями лишь в процессе музицирования-медитирования. В иных случаях музыки в концепт-формах может быть еще меньше. Принципиально к этому роду формы принадлежат такие явления, как хэппенинг и граничащая с ним мультимедия» [74, 302]. В отсутствии определенного нотного текста ориентиром служит индивидуальная модель композиции, представляющая произведение в целом с его конкретными событиями или неким сюжетом и драматургией, отличающими данное импровизируемое произведение от всех остальных. В целом в композиторской практике XX века сложилось два типа импровизации – *ограниченная* или *контролируемая*, осуществляемая на основе заданного композитором материала, и *неограниченная* или *свободная импровизация*, следующая указанным автором условиям творческого действия. Не только оригинальная концепция или особая цель музицирования, но и обстоятельства исполнения, отдельные приемы игры, принципы соотношения инструментальных партий, состав участников, структура предопределяют индивидуальный характер звучания импровизируемой пьесы, ее материал и форму, уникальные в каждом воплощении авторского замысла. При этом импровизируемые пьесы обладают общими качествами, сохраняющимися от исполнения к исполнению, что позволяет называть их художественными произведениями, равно принадлежащими композитору и исполнителям.

По цели и результатам импровизируемые сочинения XX века можно разделить на две группы:

- музыкальные игры или инструкции по сочинению пьесы;
- конкурсы или соревнования между исполнителями;
- разного рода действия.

Ограниченная или контролируемая импровизация

Многие импровизируемые опусы являются инструкциями по сочинению музыки наподобие гайдновских и моцартовских шуточных пьес, составляемых по методу комбинаторики. Композиторы XX века создают условия для подлинной игры участников с определенным сюжетом, правилами и ролями. Так, «Автострада» (1988) Энн Шозем для оркестра подразумевает ограниченную импровизацию на основе авторского материала. Эта игра представляет собой воображаемую поездку исполнителей по скоростному шоссе. Инструкция по сочинению музыки включает четыре «карты», по которым инструменталисты должны следовать, организованно двигаясь по «автостраде» и со-

здавая произведение в процессе импровизации. Главный принцип исполнения состоит в разработке базового материала – отдельных высот и образуемых ими интервалов и аккордов. Участники отправляются в путь каждую минуту и играют по полторы минуты, например: фортепиано и вибрафон – 0:00–1:30, флейта и кларнет – 1:00–2:30, труба, саксофон-альт и контрабас – 2:00–3:30 и т. д. Инструменты постепенно подключаются, импровизируют полторы минуты и отключаются. Поскольку подключаются все новые и новые участники, импровизации накладываются друг на друга в течение 30 секунд. Этот процесс напоминает движение по магистрали, когда одни машины вливаются в поток, а другие – выливаются.

Поскольку могут использоваться все указанные в «картах» высоты, причем в любом регистре, каждая импровизация должна характеризоваться преобладанием какой-то одной выделенной ноты интервала, образуемого указанными высотами. Например, фортепиано и вибрафон (0:00) начинают импровизацию с первой установленной высоты *c*, затем флейта и кларнет (1:00) используют уже две следующие высоты *a* и *g*, выделяя одну из них, потом труба, саксофон-альт и контрабас (2:00) выбирают «главный» звук из *cis* и *d* и т. д. Интервалы, возникающие к концу первой импровизации, это терция или секста *c – a*, квинта или кварта *c – g*. Они должны каким-то образом акцентироваться, выделяться, подчеркиваться. Если первая импровизация (фортепиано, вибрафон) развивается вокруг *c* и *a*, то вторая должна включать, например, звук *g* и одну из следующих высот – *cis* или *d*. Если выбрана последняя, то в третьей импровизации заметное место должен занимать звук *cis*. Таким образом, возможна такая последовательность выделенных высот: 1) *c* из необходимости и *a* по выбору; 2) *g* по необходимости и *d* по выбору; 3) *cis* по необходимости и *dis* или *h* по выбору. И так происходит на всем протяжении пьесы. Заключительная импровизация по первой карте будет основана лишь на одной заметной высоте *c*, с которой началась поездка. Поскольку каждую импровизацию начинает исполнитель на первом, включенном в список каждой группы инструменте, именно он выбирает высоту, а остальные музыканты присоединяются сразу же, как только становится ясным и определенным выбор ведущего игрока.

Первая карта «Автостреды»

| | | | |
|------|------------------|-----------------|--|
| 0:00 | C и c | | фортепиано, вибрафон |
| 1:00 | A | g | флейта, кларнет |
| 2:00 | cis | d с пульсацией | труба, саксофон-альт, контрабас |
| 3:00 | dis | h с пульсацией | тромбон, саксофон-тенор, электрогитара, барабаны |
| 4:00 | G | b с повторением | скрипка, виолончель, контрабас |
| 5:00 | e с россыпью нот | des | фортепиано, вибрафон |
| 6:00 | Fis | | саксофоны альт, тенор, баритон, труба, тромбон |
| 7:00 | es с пульсацией | fis | вибрафон, электрогитара, барабаны |
| 8:00 | d | f с пульсацией | скрипка, виолончель, контрабас |
| 9:00 | h с россыпью нот | As с пульсацией | флейта, кларнет, фортепиано |

| | | | |
|-------|--------------------|------------------|--|
| 10:00 | D | es с остинато | саксофоны тенор и баритон, труба, <u>тромбон</u> |
| 11:00 | Es | е с россыпью нот | виолончель, <u>скрипка</u> , контрабас, электрогитара |
| 12:00 | с с пульсацией и C | | саксофоны сопрано и баритон, кларнет, виолончель, фортепиано, вибрафон, барабаны |

Вторая карта

| | | | |
|-------|-------------------------|-----------------|--|
| 0:00 | А или а | | кларнет, саксофон-сопрано |
| 1:00 | D, E | с | саксофоны альт и тенор |
| 2:00 | f с пульсацией | es, d | контрабас, электрогитара, вибрафон |
| 3:00 | E | g с остинато | фагот, виолончель, фортепиано, скрипка |
| 4:00 | G | B C | саксофон-тенор, <u>фортепиано</u> , фагот, контрабас, барабаны |
| 5:00 | f с пульсацией | | труба, <u>тромбон</u> , саксофон-баритон |
| 6:00 | fis с россыпью нот | с, b | флейта, кларнет, <u>электрогитара</u> |
| 7:00 | D | es с пульсацией | виолончель, скрипка, <u>труба</u> , тромбон, саксофон-баритон |
| 8:00 | des, ges с россыпью нот | F | вибрафон, фортепиано, <u>саксофон-тенор</u> , барабаны |
| 9:00 | g с остинато | | саксофон-альт, скрипка, электрогитара |
| 10:00 | с, d | b | виолончель, <u>саксофон-баритон</u> , фагот |
| 11:00 | F | h с пульсацией | флейта, кларнет, барабаны |
| 12:00 | D | | труба, тромбон, контрабас, фортепиано, вибрафон, саксофон-тенор, электрогитара |

Третья карта

| | | | |
|------|------------------|-------------------|--|
| 0:00 | x ↓ | пульсация ↓ | барабаны (импровизация ритмически свободная или может быть характеризована равномерной пульсацией; если ритмически свободная, она даст следующую импровизацию на C, если пульсация, то перейдет к d) |
| 1:00 | C | d с пульсацией | вибрафон, электрогитара |
| 2:00 | Es | f с пульсацией | контрабас, <u>саксофон-тенор</u> , фагот |
| 3:00 | As | b с пульсацией | фортепиано, виолончель, скрипка |
| 4:00 | es с пульсацией | с с пульсацией | кларнет, флейта, барабаны |
| 5:00 | as с пульсацией | f с пульсацией | труба, <u>тромбон</u> , вибрафон |
| 6:00 | fis с пульсацией | | саксофон-баритон, фагот, электрогитара |
| 7:00 | h, b с остинато | h, cis с остинато | саксофон-тенор, контрабас, <u>труба</u> , <u>саксофон-альт</u> , фагот, кларнет |

| | | | |
|-------|-------------------|------------------|--|
| 8:00 | gis с пульсацией | e с пульсацией | фагот, тромбон, фортепиано |
| 9:00 | cis, h с остинато | fis | контрабас, вибрафон |
| 10:00 | d с пульсацией | gis с пульсацией | виолончель, скрипка |
| 11:00 | G | C, F | саксофоны тенор и баритон, <u>саксофон-альт</u> , фагот, контрабас, тромбон, электрогитара, <u>кларнет</u> |
| 12:00 | x и/или пульсация | | барабаны |

Четвертая карта

| | | | |
|-------|---------------------|---------------------|---|
| 0:00 | F | | саксофоны сопрано, альт и тенор, тромбон |
| 1:00 | G | B | виолончель, контрабас, скрипка, электрогитара |
| 2:00 | F, D | d, des с пульсацией | труба, фагот, вибрафон, барабаны, фортепиано |
| 3:00 | g с пульсацией | b с пульсацией | кларнет, флейта, виолончель, тромбон, контрабас |
| 4:00 | e, a с повторами | | <u>скрипка</u> , саксофоны тенор и баритон |
| 5:00 | b с пульсацией | g с пульсацией | фагот, фортепиано, электрогитара, контрабас, виолончель |
| 6:00 | d, des с пульсацией | F, D | флейта, кларнет, тромбон, саксофон-тенор |
| 7:00 | B | g с россыпью нот | вибрафон, <u>саксофон-баритон</u> , барабаны |
| 8:00 | d, h с пульсацией | F | фортепиано, электрогитара, скрипка, виолончель, <u>фагот</u> |
| 9:00 | Es | | труба, кларнет, вибрафон (тромбон, контрабас, саксофоны баритон и тенор, виолончель, скрипка, фортепиано) |
| 10:00 | as с пульсацией | c, f | фагот, электрогитара, барабаны |
| 11:00 | g с пульсацией | B | саксофоны тенор, баритон и сопрано, труба, тромбон |
| 12:00 | C | | фортепиано, вибрафон |

Импровизации отличаются рядом качественных характеристик. Среди них – преобладание долгих (большие буквы) или кратких (малые буквы) длительностей; равномерная пульсация (примечание «с пульсацией») или метроритмически свободная игра; наличие одной или более остинатных фигур («с повторением» и «с остинато»), содержащих в себе какую-либо одну выделяемую из двух ноту; краткие единичные россыпи или «взрывы» нот в партии каждого инструмента («с россыпью нот»), разделяемые частыми периодами тишины; ритмически свободные удары по барабанам (знак «x»). Таким образом, каждая импровизация, кроме высот и интервалов, также характеризуется особым метроритмом или движением, например, преобладанием долгих или кратких длительностей, равномерной или неравномерной пульсации, типом фактуры и особенностей звучания в целом.

В целом импровизация «Автострада» состоит из четырех разделов по 13,5 минут каждый, то есть по 13 ансамблевых импровизаций на разные тоны и ритмы и с участием разных инструментов. Музыка не льется единым потоком, в ней есть своего рода «цезуры» или «передышки» – в первом разделе это однозвучия *c – fis – c* на 0:00, 6:00 и 12:00 минутах, тогда как между ними по две высоты. Во втором разделе членение таково: одна высота, 4 пары, одна высота, 3 пары, одна высота, 2 пары и одна высота. В третьей схеме вновь в начале, в середине и в конце по одной высоте, остальные – по две и более. В четвертой импровизации соответственно по 1–3–1–4–1–2–1 ячейке с одной и более высотами. Таким образом, однозвучия создают своего рода смену фокуса, вносят разнообразие, концентрируют внимание слушателей на одной преобладающей высоте. Каждая схема имеет свою особенность, например, третья начинается и завершается импровизацией барабанов, причем либо ритмически свободной, либо с равномерной пульсацией. В диспозиции высотно-ритмического материала также есть определенные закономерности, например, ракоходы высот, тональное замыкание и тональная централизация, преобладание равномерно-пульсирующего движения в третьем разделе и т. д.

«Фисгармония № 1» (1976) Джеймса Тенни, посвященная Лу Харрисону, – ограниченная импровизация ансамбля из 12-ти или более мелодических инструментов – деревянных и медных духовых, струнных, включая по крайней мере 6 в «сопрановом» регистре (например, флейту, гобой, кларнет, сопрано-саксофон, трубу, скрипку), 4 в «альтовом» (альтовую флейту, английский рожок, кларнет, альт-саксофон, валторну, альт) и 2 в «теноровом» (бас-кларнет, фагот, тенор-саксофон, тромбон, виолончель). Партитура состоит из семи секций, каждая включает от двух до пяти сегментов, и в ней указаны высоты каждого сегмента (числа над нотами обозначают отклонения от темперированных высот в центах). Алеаторны в данной импровизации ритмика, динамика, время звучания сегментов: звуковая ткань подвижна в целом, но едина благодаря нескольким условиям импровизации. Ее цель – создание пьесы по авторской модели.

Каждый исполнитель выбирает одну высоту за другой из доступных высот в текущем сегменте и играет их таким образом: *ppp < x > ppp*, где «x» это динамический уровень, указанный для этой высоты. Каждый тон может занимать от четырех до двенадцати секунд, но его продолжительность должна быть равно распределена между порциями *crescendo* и *decrescendo*. После паузы этот процесс повторяется с той же самой или любой другой доступной высотой в данном сегменте. Таким образом, определены в данном сочинении одни параметры материала, но алеаторны другие, также произволен порядок следования высот, а значит и последовательность изложения музыкальной мысли. Структура же имеет четкие очертания, поэтому форма относительно детерминирована. Она характеризуется непрерывным нанизыванием друг на друга отдельных высот и представляет собой своего рода цепь, состоящую из равных по значимости, но дифференцированных по форме и цвету звеньев. Индивидуальная модель формы также похожа на ожерелье из камней разной породы, поезд с многочисленными вагонами, программу теленовостей, где в разных репортажах описываются не связанные друг с другом события... Переход от одного сегмента к другому может быть инициирован любым исполнителем, выбравшим новую высоту из предложенных автором в следующем сегменте («белые» нотные головки). Эти переходы должны быть так рассчитаны по времени, чтобы общее время звучания каждой секции занимало 1–3 минуты.

Ограниченная импровизация Тенни обладает рядом характерных черт:

- длительно тянущиеся звуки в каждой партии,
- микрохроматические повышения и понижения удерживаемых тонов,
- поочередное вступление партий от среднего до высокого регистров в первой секции и образование трио инструментов,
- постепенное подключение по одному новому участнику с все более и более низкими звуками во 2-й, 3-й и 4-й секциях вплоть до секстета тянущихся тонов,
- постепенное отключение инструментов, начиная с самого низкого звука в 5-й, 6-й и 7-й секциях, так что в последней остается сложившееся в начале трио инструментов среднего и высокого регистров.

Таким образом, на протяжении семи секций поначалу увеличивается, а затем уменьшается инструментальный состав, количество удерживаемых и микрохроматически «плавающих» высот и диапазон регистров:

| | | | | | | |
|------------|---|---|--------|----------|--------------|-----------|
| 1. трио | | | | a1 | e2–fis2 | cis3–c3 |
| 2. квартет | | | d1–e1 | a1–h1–b1 | fis2–f2–fis2 | c3–cis3 |
| 3. квинтет | | g | e1 | h1–b1 | f2–fis2 | cis3–des3 |
| 4. секстет | c | g | e1–es1 | b1 | fis2 | des3–c3 |
| 5. квинтет | | f | h | b1–a1 | fis2–ges2 | c3 |
| 6. квартет | | | | a1–fis1 | ges2–dis2 | c3–a2 |
| 7. трио | | | | e1 | dis2–d2 | a2–gis2 |

Очертания формы можно представить графически в виде фигуры:

1 секция | 2 секция | 3 секция | 4 секция | 5 секция | 6 секция | 7 секция

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of five staves each. The notation includes various accidentals, fingerings, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The first system ends with a double bar line, and the second system continues the piece, ending with a double bar line and a final chord marked *pp*.

В целом пьеса состоит из одного внутренне и внешне подвижного созвучия, сначала собирающегося воедино, затем разбирающегося до септаккорда $e^1-d^2-gis^2$. Аккорд увеличивается за счет подключения все более низких тонов, отстоящих от предыдущих на квинту, а затем уменьшается вследствие отключения основных тонов аккордов и передачи их функции тонам находящегося выше голоса: $a^1-d^1-g-c-f-h-e^1$. Этот «застывший» аккорд благодаря полутоновым и микротоновым смещениям одного из звуков почти в каждом такте меняет тембровый и ладовый колорит, мерцая то мажором, то минором, как если бы это был кристалл с отблесками света, вспыхивающими на гранях при его вращении. Последовательность «мерцающих» созвучий такова: $A-a-a^{+6}-D^7-v^7-v^{67}-v^{6+7}-G^{7<4}-п^{7<4}-п^{+6<4}-п^{+6<4+7}-C^{7<4-9}-C^{7<48}-F^{+74<8}-F^{+74-9}-F^{74-9}-F^{-9}-<H^{79}-H^{79}-H^9-H^7-E^{6+7}-E^6-E^7$. Таким образом, импровизация пьесы Тенни «Фисгармония № 1» ограничена специально сочиненным для данного опуса звукорядом, штрихами и динамикой и предопределена строго выстроенной формой с четкой структурой и ясной логикой разворачивания событий. Исполнители могут незначительно варьировать тембровый и ладовый колорит «мерцающего» созвучия, время звучания секций, но это не изменит направление в изложении материала и общий принцип развития формы.

«Парадигма» для ударных, электрогитары или электрического ситара, любых трех инструментов разных диапазонов и магнитофонной ленты (1968) Лукаса Фосса служит одним из образцов контролируемой импровизации в виде игры музыкантов. Американский композитор увлекся импровизацией в 1950–1960-е годы, стремясь уйти от традиционных жанров и строго фиксированных форм. Он создавал и с 1957 года исполнял свои пьесы с собственным Камерным ансамблем импровизации и вскоре сформулировал концепцию так называемой «системной и случайной музыки» [442, 116], где сериальная, неомодальная и другие техники письма обуславливают «системность музыки», а алеаторный принцип, называемый Фоссом неопределенностью, и графическая нотация допускают случайность на уровне ткани и формы. Импровизируемые пьесы Фосс писал в свой второй, так называемый экспериментальный период творчества, когда серийную технику он использовал «в свободной, своевольной манере» [442, 116] и предлагал исполнителям переходить с одной страницы партитуры на другую в любом порядке. Многие партитуры Фосса «импровизационного периода» «содержат на каждой странице общую сумму [материала], разный отбор которого производится для каждого исполнения» [442, 116].

Импровизация Фосса основана на оригинальной художественной концепции своего рода «слушания дела против современной музыки», которая диктует определенные условия игры. Среди них – разнообразные звуковые, шумовые, пространственные эффекты, создаваемые посредством инструментов, голоса, предметов (цилиндрических трубок, ножных педалей) и электрооборудования (магнитофонов, микрофонов). Проигрыватель записывает исполняемую на сцене музыку и воспроизводит ее с задержкой в 1–2 секунды, при этом запись передается через отдельный громкоговоритель, расположенный таким образом, чтобы звук шел не со сцены, а справа, слева или сверху от нее. Исполнители могут выбрать язык (английский, французский или немецкий), на котором они произносят текст, один из участников использует либо только английский, либо все три языка одновременно.

Импровизация включает нескольких этапов, характеризующихся определенным музыкальным материалом и действиями исполнителей:

- 1) Заседание, во время которого все участники импровизируют на заданный материал и произносят фразу «любой понесет ответственность»;
- 2) Чтение, когда исполнители чередуют речитацию, отдельные звуки или аккорды и произносимые вслух слова и фразы;
- 3) Изложение фактов, представляющее собой ансамблевое музицирование;
- 4) Наставление, включающее игру на инструментах, чтение и интонирование текста.

Каждая фаза в свою очередь также состоит из нескольких этапов, и в них допускается свободный выбор и трактовка либо материала для импровизации внутри секций, либо последовательности самих секций. В результате практически все, тщательно продуманные и описанные автором этапы ансамблевой импровизации протекают под воздействием случайности. Определенны и неизменны общая драматургия, структура и характер музыки. Текст, произносимый музыкантами на разных языках, включает пары прилагательных и существительных, а также небольшие фразы, в целом характеризующие незавидное состояние современной музыки:

| ударник | инструмент высокого диапазона | инструмент среднего диапазона | инструмент низкого диапазона | электрогитара |
|-----------------|-------------------------------|-------------------------------|------------------------------|----------------------|
| ностальгические | притязания, | скрытые | фантазии | ...не для меня. |
| терапевтические | позы, | политические | шаги | , пусты. |
| таинственные | орнаменты, | рассчитанные | манипуляции | с 12-ю тонами. |
| утонченные | чувства, | формальные | игры | до отворачивания. |
| юношеская | дерзость, | неуверенные | способы | вчерашнего дня. |
| пустые | рукоплескания, | опрометчивые | пути | ...но музыка ли это? |
| скрытые | сонаты, | целомудренные | зablуждения | в моде. |
| высокий стиль | с сомнениями, | педантичные | методы | и так далее. |

II READING

circa 3-4 minutes

All chords:

Either  or 
poco sf *poco fp*
(pizz.) *(arco)*

If you have 2 notes, choose one only.

W = Words,

that is, a spontaneous choice of one of the eight expressions that appear in your column on the fold out sheet.

A

| | 1 sec. | 1-3 sec. | 1-3 sec. | 1-3 sec. | 2 sec. |
|---|---|---|---|---|---|
| Percussion/Conductor Vibraphone, Blocks, Susp. Antique Cymb. Superball, Tambourine |  <i>mp</i> Bu-ry <i>weg</i> <i>as-sez</i> |  |  |  W |  |
| High Instrument |  <i>mp</i> Bu-ry <i>weg</i> <i>as-sez</i> |  |  |  W |  |
| Middle Instrument |  <i>mp</i> Bu-ry <i>weg</i> <i>as-sez</i> |  |  |  |  |
| Low Instrument |  <i>mp</i> Bu-ry <i>weg</i> <i>as-sez</i> |  |  |  |  |
| Electric Guitar |  <i>mp</i> Bu-ry <i>weg</i> <i>as-sez</i> |  |  |  |  |

Your mit deinen *Antique Cym. poco sf* *de tes*

The second time that your part reads

W 7 choices of unused possibilities remain, until the 8th **W** when only one possibility is left. Speak *mf*, enunciating with exaggerated clarity as in an elocution exercise. Do not emphasize the meaning of the word, that is, do not act.

C

| | 1-3 sec. | 1-3 sec. | 1-3 sec. | 3-4 sec. | 1 sec. |
|----------------------|---|---|--|---|---|
| Percussion/Conductor |  |  |  |  <i>p</i> |  |
| High Instrument |  |  |  |  <i>p</i> |  |
| Middle Instrument |  W |  |  |  <i>p</i> |  |
| Low Instrument |  |  W |  |  <i>p</i> |  |
| Electric Guitar |  |  |  W |  <i>p</i> |  |

BI/Tamb.

III RECITAL

circa 2½-3 minutes

The percussionist conducts every note with the Flexaton. The others play in exact rhythmic unison with the Flexaton, even the grace notes. Pitches for the grace notes are free. Play any pitch. But these must be other than the pitch of the succeeding main note. The main note pitch is chosen spontaneously from the three available pitches. Where D.S. is indicated play a double stop if possible. Instruments incapable of playing 2 notes simultaneously ignore this sign. Where no D.S. appears choose just 1 note out of the available 3.

□ 2 choices, ▢ 3, one after the other, that is, one note with each of the Flexaton's

□ = long
 ▢ = medium
 ◼ = short

Cond. keeps varying the precise duration. Strings occasional ponticello, sul tasto, con sord. Longest Flexaton notes require reactivating of the sound < > The others should imitate this and also follow with a quick < > 1 out of 7 or 8 main notes can be a tremolo (flutter). Separate bow or separate tonguing for every grace note or main note. No staccato anywhere. No breaks between sounds

A

Perc./Cond. Flexaton + Gong *pp* + Cym. *pp*

Inst.1 (*sost.*) D.S.

Inst.2 (*sost.*) D.S.

Inst.3 (*sost.*) D.S.

El.Guitar (*let ring*) D.S.

C

Inst.1 D.S.

Inst.2 D.S.

Inst.3 D.S.

El.Guitar D.S.

E

Perc./Cond. Flexaton + Antique Cym. *pp* + Cym. *pp* + Gong *pp* + Cym. *pp*

Inst.1 D.S.

Inst.2 D.S.

Inst.3 D.S.

El.Guitar D.S.

El.Guitar use foot pedal

1 out of 2 or 3 notes should bend pitch ~ or ~ or ~ or ~ (½ tone).

Существительные произвольно комбинируются с прилагательными, поскольку за любым словом из одной колонки может следовать любое слово из следующей. Звучащие в произвольной последовательности, эти высказывания образуют случайные ассоциативные связи и вносят новые семантические оттенки в задуманный автором текст, но в целом его смысл заключается в том, что Фоссу не близка музыка в «высоком стиле», основанная на манипуляциях с 12-тоновыми рядами, с ностальгическими нотками, утонченными чувствами, скрытыми сонатами и таинственными орнаментами, даже ес-

ли она «в моде». Другая импровизация Фосса – «Барочные вариации», основанная на темах Генделя, Скарлатти и Баха, состоит в произвольной комбинации фрагментов оригинальной музыки. Вариации здесь являются сюрреалистическими «сновидениями» или ««наваждениями», в которых барочная музыка фрагментирована и деформирована» [442, 116], как отражение в старом зеркале.

Среди импровизируемых композиций XX века были распространены разного рода игры. Например, пьеса «Испанская карта» для ансамбля (1959) Дж. Брехта воссоздает процесс игры в пасьянс, где «один из инструменталистов (крупье) тасует колоду, перемещаясь от одного исполнителя к другому», а в партитуре лишь «отмечена специфика появления звука – в зависимости от выпавшей карты: акустическое наполнение пространства предельно зависимо от передвижений» [101, 17]. Партитура пьесы В. Суслина «Giososo appassionato» для струнных инструментов (1974) представляет собой колоду из 36 карт с фрагментами композиции, случайно комбинируемыми в процессе исполнения сочинения в ходе игры в «подкидного дурака» с соблюдением ее правил. В сочинении «Répons» для семи инструментов (1960) Анри Пуссёр предоставляет исполнителям музыкальный материал и описывает ряд правил игры, позволяющих им в определенных рамках реагировать в процессе импровизации на все ситуации, к которым бы их ни привел случай. Музыканты проявляют инициативу в принятии решений, играют разные роли, меняющиеся в зависимости от ситуации, в том числе роли дирижера, солиста, участника дуэта и т. д. Смысл данной музыкальной игры заключается не столько в соревновании участников, сколько в непосредственном создании музыкальной формы. В версии 1965 года, созданной в сотрудничестве с Мишелем Бютором, к септету подключается актер, и его участие делает суть музыкальной игры более понятной.

К ограниченной импровизации целесообразно отнести и целый ряд опусов, представляющих инструментальный театр – «жанр музыкального искусства XX века, имеющий собственную специфику бытования, выражающую тенденцию к синтезу искусств, и внутрижанровую классификацию, изменяющий функции каждого объекта коммуникативной цепочки “композитор – исполнитель – слушатель”» [101, 6]. Кроме таких оригинальных признаков, как визуализация музыкальной драматургии и театрализация процесса исполнения, для инструментального театра характерны особая диспозиция инструментов на сцене, создание оригинальных звуковых эффектов или особой звуковой драматургии, выражающих образы и смыслы музыкальной «картины», а главное – «импровизация как принцип организации музыкального процесса в целом» [101, 24]. Как и во многих алеаторных опусах, в инструментальном театре «возникает форма-результат, подразумевающая образование формы произведения в результате спонтанных действий исполнителей – как поведенческих, так и музыкальных» [101, 17]. В. Петров выделяет еще одну особенность инструментального театра – воссоздание игровой модели, когда авторская «концепция представляет собой запрограммированную игру» [101, 17]. Одним из образцов ограниченной импровизации в форме игры-соревнования служит пьеса «Матч» для трех исполнителей (1965) М. Кагеля, где два виолончелиста сидят друг против друга и ведут музыкальный и словесный диалог, а ударник периодически их останавливает, выкрикивая фразы «К бою!» др. В опусах инструментального театра композитор нередко выступает в роли режиссера, описываю-

щего в партитуре сценарий и допускающего импровизацию именно музыкальной составляющей спектакля. Так, в сольной пьесе «Арлекин» (1975) К. Штокхаузена кларнетист импровизирует музыку, строго следуя драматургическому плану автора.

Неограниченная, или свободная импровизация

Оба вида музицирования – игра по сочинению произведения и состязание инструменталистов – характерны и для неограниченной, или свободной импровизации, протекающей преимущественно по желанию исполнителей в соответствии с предписанными условиями или замыслом автора. Цель подобного музицирования – воплотить или сформировать некий сюжет на основе общей эмоционально-психологической атмосферы программной или ситуационной концепции, раскрыть образную характеристику и драматургию произведения, нередко – разыграть музыкальное действие. Так, в основе импровизации «Подземное пространство один: 61:8» Рода Стасика (1982) для мелодического инструмента, которая может длиться неограниченное количество времени, лежит оригинальная художественная концепция. Название опуса связано с детектором частиц в Европейской организации по ядерным исследованиям (ЦЕРНе) в Женеве. По замечанию композитора, «это сочинение не должно рассматриваться как интеграция или распространение художественной/научной концепции (хотя я в целом я сторонник такого взгляда), так как своим появлением оно обязано именно визуальному стимулу» [284, 24]. Источником вдохновения для пьесы стала статья «Исследование промежуточных векторных бозонов» Кляйна, Руббиа и ван дер Меера, опубликованной в марте 1982 года в журнале «Ученый американец» вместе с диаграммами и проекциями центральной системы обнаружения, а также фотографией момента соударения протона-антипротона. Цифры «61:8» в названии опуса связаны с пропорцией продолжительностей первой и второй частей, которую необходимо соблюсти. Впрочем, любыми авторскими предложениями исполнитель вправе пренебречь в пользу своей собственной интерпретации. Это условие отражает идею непредсказуемости поведения динамической системы, к которой относится и ядерный процесс, и исполнение данного сочинения. Пьеса состоит из трех так называемых «дрейфовых камер». «Первая дрейфовая камера» должна исполняться на одной струне инструмента. В качестве материала даны отдельные высоты для импровизации.

Drift Chamber I

[To be played on a single melody string]

The image shows a musical score for a single melody string. It consists of seven staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals). Some notes are grouped with brackets and slurs. The score is minimalist, focusing on specific pitches and durations.

«Вторая дрейфовая камера» состоит из нескольких длительно удерживаемых и постепенно то присоединяющихся, то отсоединяющихся звуков. Можно также создавать звуковые и шумовые эффекты, например, гул, *glissando*, флажолеты и т. д.

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef and begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction *softly*. It features a series of notes, each held for a duration, with additional notes being added to the sound over time, indicated by the *increase speed* instruction. The bottom staff is in bass clef and begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction *decrease speed*. It features a series of notes, each held for a duration, with notes being removed from the sound over time, indicated by the *decrease speed* instruction. The staff concludes with a *soft* instruction and a piano (*p*) dynamic.

«Третья дрейфовая камера» вновь звучит на одной струне. В нотках указаны лишь отдельные тоны для импровизации, которые музыкант может выбрать, либо предложить свои варианты. Характер звучаний каждой «камеры» должен быть неповторим, как если бы в разных физических условиях было разным поведение частиц. В результате в пьесе сопоставляются разные музыкальные пласты, характер звучания которых и создает драматургию акустического действия.

Неограниченная импровизация Пола Голдстейна «Эксперимент IX: случайные песни» (1982) для хроматического мелодического инструмента представляет собой цикл из трех пьес типа «сделай сам» – самостоятельно конструируемых музыкантом квазифольклорных мелодий медитативного характера. Интерпретатор должен играть в традиционном народном стиле, используя артикуляцию, акценты, фразировку, динамику и создавая звуковые эффекты по своему усмотрению. По замечанию автора, «существует любое количество “реализаций” пьесы, и каждый раз исполнитель должен без предвзятости подходить к поиску лежащей в основе структуры и воплотить ее» [284, 4]. Другими словами, композиция не имеет выписанной в нотках предзаданной формы. Партитура является лишь инструкцией по сочинению музыки. Три песни импровизируются по разным правилам. Мелодия в каждой из этих трех песен конструируется из 7-ступенного звукоряда («семи высотных классов»), который подбирается для каждой импровизации по-разному, а длительности для звуков произвольно выбираются из предлагаемого списка.

Весь материал песен подбирается и комбинируется случайно. Так, чтобы определить звукоряд для первой пьесы, исполнителю необходимо выбрать 6 целых чисел наугад от 1-го до 11-ти включительно и добавить 0. Затем приравнять 0 к любой, выбранной наугад высоте в пределах удобного для инструмента диапазона, которая станет первой ступенью. Вместе с остальными числами получится 7-ступенный ряд всех используемых в первой пьесе звуков. На втором этапе «составления» мелодии музыкант должен выбрать любой из семи звуков, затем таким же случайным образом добавлять к нему все последующие вплоть до количества, в пять раз превышающего количество нот в пределах мелодического диапазона инструмента (исходя из 60-ти нот для каждой 12-

тоновой октавы). Каждым следующим тоном может быть либо повторенный предыдущий, либо лежащий одной – двумя ступенями ниже или выше него и так далее. Вторым критерием в составлении нот служит троекратное повторение самого первого, выбранного наугад звука в любом из используемых регистров. Например, при наличии 3-октавного хроматического мелодического инструмента 36, а с третьей октавой наверху и все 37 хроматических нот, умноженных на 5, дают 185 нот, и если первый звук еще не появился в третий раз, он станет последней, 186-й нотой пьесы. Таким образом, открывает и завершает импровизацию один и тот же звук. После достижения необходимого числа все звуки последуют в обратном направлении от конца к началу. Для второй песни после произвольного определения исходного звука следует выстроить от него вверх миксолидийский лад, а затем уже из него выбрать количество нот, в десять раз превышающее диапазон инструмента, а также пока «нота 0» не появится в любом регистре 5 раз. Для третьей пьесы исполнитель создает любой звукоряд по своему собственному вкусу, состоящий из 7 ступеней, произвольно выбранных 12-ти хроматических высот октавы. Если инструмент способен извлекать микротоновые звуки, то в третьей пьесе можно использовать микрохроматический изобретенный звукоряд. Звукоряд должен быть в удобном для инструмента регистре. Первым звуком в этот раз станет первая ступень звукоряда. Процесс добавления всех последующих высот аналогичен вышеописанному за исключением того, что количество нот должно быть в 3 раза больше нот инструментального мелодического диапазона, а первый звук не появится дважды в любом регистре.

Ритмические фигуры произвольно выбираются импровизатором из списка, включающего 30 единиц: 17 на $\frac{4}{4}$ и 13 на $\frac{3}{4}$. Выбранные фигуры сохраняются на протяжении всей первой половины («прямого движения») пьесы. Не обязательно задействовать все 30 единиц: каждая следующая выбирается из всего списка заново и наугад. При «обратном движении» длительности следуют в ракоходном порядке, точно сохраняя свои значения. Если последний звук прямого движения приходится на середину ритмической фигуры, ее оставшаяся часть опускается. Так, средние два такта, если они включают неполные ритмические единицы, будут составлять $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{3}{8}$ или $\frac{7}{16}$ доли в первой пьесе, $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$ или $\frac{7}{4}$ доли во второй и $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$ или $\frac{7}{8}$ доли в третьей. Во второй пьесе длительности фигур вдвое быстрее, а в третьей вдвое медленнее, чем в первой. Последний звук каждой пьесы удлинен за счет ферматы. Исходя из ритмических единиц, первая пьеса звучит в размере $\frac{4}{4}$ или $\frac{3}{4}$, вторая – $\frac{2}{4}$ или $\frac{3}{8}$, третья – $\frac{8}{4}$ или $\frac{6}{4}$. Темп «прямого движения» в первой пьесе оживленный, «обратного» – очень быстрый; во второй пьесе сначала медленный, затем быстрый; в третьей очень медленный и чуть быстрее.

В партитуре даны две разные авторские реализации трех «случайных песен» для шарманки. Все три мелодии делятся на две части, из которых вторая представляет выотно-ритмический ракоход первой, но звучит в другом темпе. Звукоряд первой песни – *c – cis – d – dis – e – f – a*, второй – *des – es – f – ges – as – b – h*, третьей – *c – cis – d – dis – e – f – g – a*. Во второй реализации звукоряда таковы: *c – cis – e – fis – gis – a – h*; *c – d – e – fis – g – a – h*; *c – cis – d – dis – e – f – fis – a – h*.

Slow

Faster

«В нас борется дух» (1971) немецкого композитора Питера Хоха служит примером создания радиопьесы для голоса соло и хора в процессе свободной импровизации, отражающей разные типы коллективного музицирования. Это своего рода формы сотрудничества людей в едином обществе, особенности которого заключаются в следующем:

- характерная для музыки прошлого согласованность действий и договоренность между музыкантами относительно исполнения пьесы не является единственно возможным условием игры, поскольку импровизация нацелена на пробуждение собственной художественной инициативы и проявление индиви-

дуальных способностей и таланта каждого участника с целью обогащения коллективной интерпретации и развития личности каждого участника;

- ансамбль исполнителей рассматривается не как точно функционирующий механизм, слепо выполняющий волю дирижера с его индивидуальными представлениями о характере звучания, а как группа индивидуумов, каждый со своими неповторимыми личностными качествами и идеями, имеющий возможность выразить их особым образом в точно определенный момент;
- каждый член хора имеет право на активнейшее участие в интерпретации произведения и максимальное проявление своего таланта и способностей, отсюда – незавершенность партитуры, включающей не детально разработанный нотный текст, а лишь представляющей общую концепцию музыкального процесса, а также пребывание материала и структуры пьесы в неоформленном состоянии;
- вследствие вышеизложенных принципов импровизация допускает любые непредсказуемые и непредвиденные автором исполнительские находки в области материала и формы [313, 3–6].

① sehr langsam u. ruhig

S
A
T
B

gesprochen: ff p n >

gesprochen: ff t >

* Übergangslaute sehr langsam u. behutsam artikulieren. (Monophthongieren)

② Einsilber (wahlweise gesungen o. gesprochen) *
in freier Reihenfolge gelesen: hör ohr
mit dem spiel host du mut für das ab
sing da ich bin mund bist auch den schlag und
vom land gut als ein aus blut zu
es ist so wie tot sein wird er
war kalt laut was hat schon alt
weit tief los ganz nah hoch sein
es liegt weg leb' jung sehr frei ein wort
wird bei nun mach schnell warm glas
zeit kann leg du los franz im mund
gib klein leiz leis ob noch im kopf bald
mir bei not der schrei nicht rot haut
nie recht hat groß schrei halt die ist
eins zwei vier sechs neun elf ein hand
drei fünf acht zehn zwölf schluß

③ uns
in
mf < f

④ 2-3 hohe Stimmen singen auf besonderen Einsatz, langgezogen:
irgendwo
Stimmengewirr, schnell, turbulent:
irgendwo unter leichtem schweißgeruch
in der schule am ende
eines ganges (im) mit grauem himmel

⑤ ein a-tem in uns
ff marcato
Tutti oder Gruppen
ad lib.

⑥ Solisten: freie, langgehaltene Tonhöhen rein u. klar intonieren
Chor: flüsternd, hechelnd, atemlos *
ein a-tem ringt in uns singt in uns
in uns ein a-tem ringt in uns ein a-tem
ringt uns in a-tem ein aaaaaa-tem
es ringt in uns es atmet in uns
es atmet ahhhhh in uns
in hörbares, isorhythmisches
Durch-den-Mund-Atmen des ganzen
Ensembles übergehen!
*Text ad lib.: wahllos gemischt, chorisch geordnet o. gruppenweise von Satz zu Satz wechselnd

⑦ ca. 9 - 10 sec. aushalten.
Tutti f a
hoch, in enger Lage, pro Stimmgruppe ein bestimmter Ton!
approx.
in Flüstern abfallend, stimmlos verhauchend.....

Таким образом, по убеждению композитора, музыка заново обретет свой изначальный, трансцендентный смысл единения людей и социализации личности, а произведение искусства, освободившись от временных и пространственных границ, превратится из объекта, завершенного и зафиксированного в нотах раз и навсегда, в бесконечный творческий процесс, каждый раз новый для автора, исполнителей и слушателей, который будет обретать разные формы и менять свой звуковой облик от исполнения к исполнению. Поскольку музыканты осваивают всё новые техники письма и приемы игры, а взаимоотношения людей постоянно меняются, звуковая реализация радиопьесы будет демонстрировать разные принципы коллективного сотрудничества.

Партитура радиопьесы состоит из 22-х эпизодов с характерными текстом, звуковым материалом, действиями исполнителей, отраженными как в традиционной и графической нотации, так и вербальными и визуальными средствами. Солист и хористы исполняют звуки самого широкого спектра качеств – от определенных по высоте до гласных и согласных речи, производят разнообразные шумовые эффекты, произносят как логически-завершенные фразы, так и отдельные слова, слоги и буквы в произвольном порядке. Как отмечает автор, чем больше ансамбль, характеризующийся активным самовыражением исполнителей и свободным принятием ими решений, тем сложнее организация исполнительского процесса и формы композиции в целом. Она потребовала изменения традиционной концертной практики, функции дирижера и применения особой техники письма. Автор наделяет дирижера ролью театрального режиссера, организующего весь музыкальный процесс и координирующего действия участников, и суфлера, конкретизирующего детали разворачивающегося действия и контролирующего продолжительность эпизодов. Он намечает лишь общий план и характер звучания пьесы, тогда как солист и хористы по-своему решают поставленные дирижером задачи, иными словами – сами создают материал произведения и воплощают свои собственные идеи.

Композиционной особенностью пьесы является свободное нанизывание непрерывно следующих друг за другом музыкальных эпизодов с неповторяющимся материалом и разными вариантами комбинаций солиста и хора. Интерпретаторы самостоятельно придумывают форму пьесы, причем свободно выбирая как количество эпизодов из 22-х предложенных, так и их последовательность. Эпизоды с произносимым вслух текстом интерпретируются *ad libitum* как в отношении внутреннего содержания (материал – от фраз до отдельных букв – произвольно выбирается и интерпретируется исполнителями), так и в контексте всей формы (могут вовсе пропускаться). Критерием отбора может служить выразительность материала, соответствие его типа и характера звучания сформулированной концепции произведения, а также возможность выстроиться в общую структуру. Кроме того, пьесу можно расширить за счет трех фрагментов чтения текста, вставляемых по желанию исполнителей. Наконец, пьесу Хоха можно исполнять и при участии магнитофона и звукозаписей на ленте, как сделанных и обработанных заранее, так и трансформируемых в процессе выступления. К предложенному второму звуковому материалу можно добавить эффекты сгущения и разряжения звучания, изменения скорости и обратного воспроизведения, многократной перезаписи и фильтрации, эха и многослойного электроакустического коллажа.

19 Indianergerheul! (Handrémolo)
Zungenschnalzen, Fingerschnippen
Händeklatschen (auf Einsatz!)

ad lib. **Zitate**
bekannter Melodien. Evtl. auch klanglich verfremdet o parodiert. Solistisch, auch einander überlappend

20 **AHA!**
Tutti
Kontinuierlich, ohne Unterbrechung überleiten...

21 Frei gestaltete Melismen: (polyphon)
1 2
Tutti
(Drei verschiedene Gruppen von je 4 Solostimmen.)

22 **Stöhnen!**
auf Zeichen: versch. Stimmenalternierend
Tutti
Kontinuierlich von s über sch (ʃ) zu ch (ch)
sch (velar)
mf-f
stimmlos
verklingend

В пьесе выделяются четыре типа материала, отличающиеся степенью определенности музыкальных параметров: 1) многоголосие с определенными по высоте звуками (эпизоды 1, 7, 13), 2) унисонные tutti с общим для всех тоном (3, 9, 16, 19), 3) импровизация алеаторного текста с приблизительными параметрами и указаниями (5, 8, 11, 14, 18, 21, 22), 4) вербальный текст с разнообразными шумовыми эффектами (2, 4, 6, 10, 12, 15, 17, 20). Поначалу пение и речь хора чередуются более или менее равномерно, но постепенно вокальное начало начинает преобладать над вербальным: П – Р – П – Р – П – Р – П – П – (Р) – П – Р – П – П – П – П – Р – (Р) – П – Р – П – (Р) – П – Р – П – П (в скобки помещены три текстовых фрагмента, включаемых в композицию ad libitum). Более того, в драматургии пьесы очевидна четкая направленность к самому развернутому и насыщенному событиями кульминационному 18-му эпизоду, после которого снижается эмоциональный накал и пьеса завершается непродолжительными эпизодами с унисонным или аккордовым единением и нисходящими фразами хора. И материал и форма импровизируемой пьесы Хоха непредсказуемы, поэтому речь может идти лишь о вероятностной модели произведения, которая выглядит как контрастно-составная момент-форма, образованная путем непрерывного нанизывания разнохарактерных эпизодов.

Одним из композиторов, преданных алеаторике в разных ее проявлениях (от неопределенности отдельных параметров материала до тотальной импровизации исполнителей), был Удо Каземец. Будучи последователем Кейджа, Каземец создал несколько игр и инструкций по сочинению музыкальных пьес самими исполнителями, которых канадец считал безусловными соавторами своих произведений. Предисловие к своему опусу «Тригон» (1963) он открывает примечательной мыслью: «Если “сочинять” означает “упорядочивать музыкальный материал, придавать форму музыкальным идеям”, тогда “Тригон” – это сочинение» [328, 1]⁵⁰. Партитура представляет собой развернутую инструкцию для импровизации пьесы, в которой исполнитель назван Каземцем соавтором «Тригона». Алеаторика композиционного процесса здесь соединяется с алеаторикой исполнительского в форме неограниченной импровизации как игры по сочинению музыки.

Автор предлагает исполнителям не конкретный нотный текст, а лишь композиционную модель – «генеральный план» с указанием момента появления и соотношением временного, высотного, тембрового и громкостного аспектов материала, образующего определенное число музыкальных событий, выбираемых исполнителем или исполнителями. Звуковая составляющая одного музыкального события может иметь по три приблизительных качества: «высокий», «средний» и «низкий» высотные диапазоны; «быстрый», «средний» и «медленный» темповые диапазоны; «громкий», «средний» и «тихий» громкостные диапазоны и т. д. Эти качества упорядочены композитором в «генеральном плане» так, что музыка увеличивает темп движения от медленного до быстрого и возвращается к медленному; ее динамический уровень повышается до максимальной громкости и затем понижается до абсолютной тишины; появление высотных диапазонов и их комбинаций определяет строгий последовательный порядок; достигнут пропорциональный баланс между тембром, длительностями, плотностью и интервальным наполнением отдельных событий и т. д. Несмотря на строгие принципы развития музыкального материала, его характер и диспозиция могут меняться, так как сама партитура читается в разных направлениях и имеет две прорези, в которые исполнители вставляют таблицу с рядами динамических знаков и двигают ее вверх или вниз, что в результате может изменить драматургию целого. Под каждой из 12-ти нотнографических строк способен оказаться любой из 24-х рядов динамических показателей, так что в итоге допустимо 288 вариантов их координации. Приведем пример двух версий звучания первых 4-х строк:

версия А:

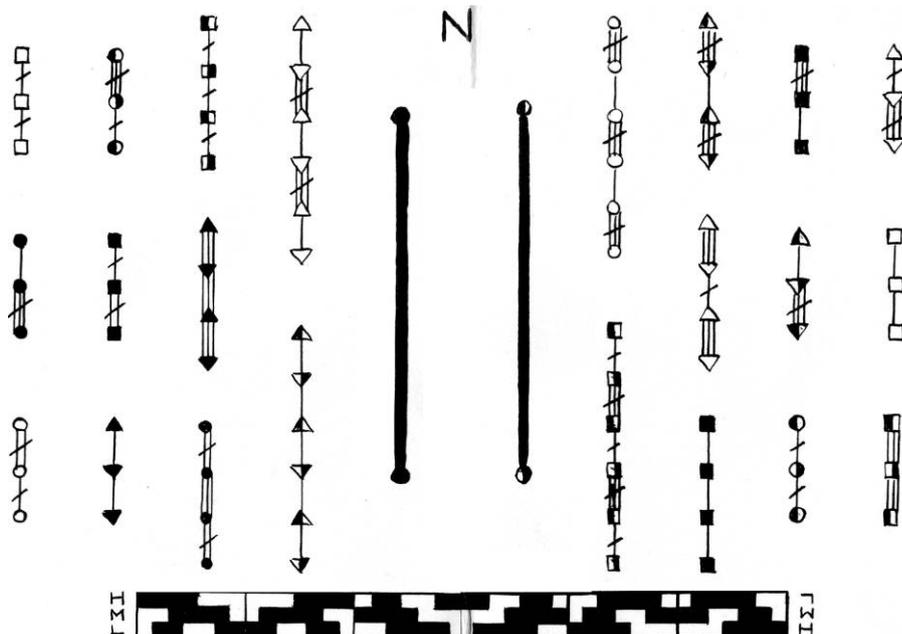
⁵⁰ Полный текст предисловия к «Тригону» см. в переводе на русский язык в Приложении 2.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|------|---------------|----------------------|----------------------|----------------------|-----------------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|------------------|----------------------|---------------|----------------------|------------------|
| C An | $\frac{1}{4}$ | $\frac{0}{6}$ | $\frac{2}{2}$ | $\frac{0}{5}$ | $\frac{3}{3}$ | $\frac{0}{4}$ | $\frac{4}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{6}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{7}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\omega \chi Z$ |
| | $\frac{1}{1}$ | $\frac{0}{0}$ | $\frac{2}{\epsilon}$ | $\frac{0}{\sigma}$ | $\frac{\epsilon}{\epsilon}$ | $\frac{1}{0}$ | $\frac{1}{1}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{5}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{9}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{2}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | |
| | mp | | m | | mp | | m | | mf | | m | | mf | | |
| BAo | $\frac{7}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{6}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{4}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{1}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\gamma \lambda$ |
| | $\frac{1}{2}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{9}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{5}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{1}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{\epsilon}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{\tau}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{1}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | |
| | fp | | mf | | fp | | fm | | fp | | fm | | f | | |
| CB p | $\frac{1}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{4}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{5}{5}$ | $\frac{0}{2}$ | $\frac{6}{6}$ | $\frac{0}{1}$ | $\frac{7}{7}$ | λZ | |
| | $\frac{1}{1}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{\tau}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{\epsilon}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{1}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{5}{5}$ | $\frac{0}{0}$ | $\frac{9}{9}$ | $\frac{0}{0}$ | $\frac{4}{2}$ | | |
| | mf | | fp | | fm | | fp | | fm | | f | | fm | | |
| CB q | $\frac{7}{7}$ | $\frac{6}{7}$ | $\frac{5}{7}$ | $\frac{4}{7}$ | $\frac{0}{1}$ | $\frac{3}{6}$ | $\frac{0}{2}$ | $\frac{2}{5}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{1}{4}$ | λZ | | | | |
| | $\frac{4}{2}$ | $\frac{4}{9}$ | $\frac{4}{5}$ | $\frac{4}{1}$ | $\frac{1}{0}$ | $\frac{9}{\epsilon}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{5}{\tau}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{1}$ | | | | | |
| | f | | f | | f | | f | | f | | f | | f | | |

версия Б:

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|------|---------------|----------------------|----------------------|----------------------|-----------------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|------------------|----------------------|---------------|----------------------|------------------|
| C An | $\frac{1}{4}$ | $\frac{0}{6}$ | $\frac{2}{2}$ | $\frac{0}{5}$ | $\frac{3}{3}$ | $\frac{0}{4}$ | $\frac{4}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{6}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{7}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\omega \chi Z$ |
| | $\frac{1}{1}$ | $\frac{0}{0}$ | $\frac{2}{\epsilon}$ | $\frac{0}{\sigma}$ | $\frac{\epsilon}{\epsilon}$ | $\frac{1}{0}$ | $\frac{1}{1}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{5}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{9}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{2}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | |
| | mp | | pf | | pm | | pf | | pm | | p | | pm | | |
| BAo | $\frac{7}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{6}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{4}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{1}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\gamma \lambda$ |
| | $\frac{1}{2}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{9}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{5}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{1}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{\epsilon}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{\tau}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{1}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | |
| | p | | p | | p | | p | | p | | p | | p | | |
| CB p | $\frac{1}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{4}{4}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{5}{5}$ | $\frac{0}{2}$ | $\frac{6}{6}$ | $\frac{0}{1}$ | $\frac{7}{7}$ | λZ | |
| | $\frac{1}{1}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{\tau}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{\epsilon}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{1}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{5}{5}$ | $\frac{0}{0}$ | $\frac{9}{9}$ | $\frac{0}{0}$ | $\frac{4}{2}$ | | |
| | pm | | p | | pm | | pf | | pm | | pf | | mp | | |
| CB q | $\frac{7}{7}$ | $\frac{6}{7}$ | $\frac{5}{7}$ | $\frac{4}{7}$ | $\frac{0}{1}$ | $\frac{3}{6}$ | $\frac{0}{2}$ | $\frac{2}{5}$ | $\frac{0}{3}$ | $\frac{1}{4}$ | λZ | | | | |
| | $\frac{4}{2}$ | $\frac{4}{9}$ | $\frac{4}{5}$ | $\frac{4}{1}$ | $\frac{1}{0}$ | $\frac{9}{\epsilon}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{5}{\tau}$ | $\frac{\epsilon}{0}$ | $\frac{1}{1}$ | | | | | |
| | p | | pm | | pf | | pm | | pf | | mp | | pf | | |

Нотация партитуры графическая и допускает произвольную интерпретацию большинства параметров звука:



Кроме того, как отмечает автор, разные «слои» звукового целого могут свободно совмещаться по желанию исполнителей по вертикали и сдвигаться по отношению друг к другу любым образом по горизонтали, поэтому число версий звукового воплощения «Тригона» бесконечно. В результате форма композиции обретает многомерный, многоаспектный характер. Каземец сравнивает ее со скульптурой из проволоки, состоящей из нескольких вращающихся с разными скоростями частей. В каждой новой импровизации слушателю предстает новый звуко-образ, хотя все они связаны с основной структурой произведения, играющего роль «зародышевого источника».

Композиционная модель «Тригона» может быть воплощена в виде пьесы для любого инструмента соло, три, нонета или ансамбля из 27 инструменталистов. Эти цифры – 3, 9 и 27 связаны с организующим числом, согласно которому выстроены высотные, темповые, динамические и другие диапазоны. Число строк и динамических рядов – 12 и 24 – также кратно трем. В ансамблях инструменты также должны быть сгруппированы по вышеуказанному принципу трех разных звуко-сфер или звуко-образов. Импровизация может быть осуществлена музыкантами в любом стиле, настроении, манере игры от миниатюры медитативного характера до блестящей концертной пьесы, использующей все возможные инструментально-технические возможности, имеющиеся в распоряжении исполнителей. Не зависимо от того, как они интерпретируют партитуру, звуко-образ «Тригона» в целом, как отмечает автор, останется неизменным, ведь будут меняться лишь перспективы, с которых он рассматривается. В любом случае, исполнитель должен строго отвечать требованию: что бы и как бы он ни играл, он должен делать это с полной уверенностью и абсолютной включенностью в происходящее.

Сочинение Лукаса Фосса «МАР» (1970, изд. 1973) также названо автором музыкальной игрой для четырех исполнителей-виртуозов и магнитофонных лент. Аббревиатура названия расширяется как «Musicians At Play» – «Музыканты в игре». Композиция отличается от традиционных пьес тем что, что ее цель – не обычное исполнение, а игра, состоящая из создания трех лент со звукозаписями самими музыкантами, а затем «соревнование» виртуозов с лентами и друг с другом вплоть до победы одного из них. Причем в этой игре, помимо четырех музыкантов также участвуют рефери и оператор лент. Инструменталисты «импровизируют» музыку непосредственно на сцене, реагируя на предварительно записанные магнитофонные фонограммы (которые они сами же и монтировали согласно авторским комментариям и условиям), а также взаимодействуя друг с другом. Исполнители играют не по партитуре, а «по лентам», интерпретируя их таким же способом, каким дирижер интерпретирует партитуру. Автор подчеркивает, что «МАР» – это взаимодействие случайности и мастерства, «игра» без поддержки внешних, немusикальных элементов, то есть костей, карт и т. д. Традиционное «искусство игры» музыкантов – исполнение правильного звука в нужное время – заменено даже более традиционным «искусством выигрывать» – то есть побеждать» [269, 3]. Продолжительность игры – 45–90 минут, хотя она зависит от того, сколько времени понадобится одному из соперников, чтобы обыграть остальных. Фосс замечает, что «концепция “игры” выросла из мысли, возникшей в связи с тем, как заставить “музыкальную пьесу” случиться. Игра подразумевает постоянную группировку и перегруппировку музыкантов. Соло, дуэты, трио и т. д. образуются при их собственном согласии в разных углах концертного зала как заселения территорий» [269, 3].

В музыкальной игре Фосса учтены все условия музицирования. Исполнительская площадка должна быть разделена на 4 зоны и располагаться в центре зала (слушатели находятся вокруг исполнителей), а рефери и звукооператор со стороны наблюдают за игрой. При этом игроки должны свободно передвигаться по этой площадке, а рефери и оператор – видеть всех участников события. Каждая исполнительская зона включает по одному исполнителю, громкоговорителю, 4 инструмента и лавку для необходимых предметов. Музыканты-виртуозы могут играть на инструментах из шести предложенных автором групп: 1) разных струнных от скрипки до контрабаса, 2) разных деревянных духовых от флейты до фагота, 3) разных медных от трубы до тубы, 4) разного рода ударных, которые можно перемещать, например, там-тате, музыкальной пиле, вибратоне, малом барабане, 5) разных струнных щипковых от электрической гитары до мандолины, 6) инструментах, имитирующих человеческий голос, либо меняющих его высоту, например, мегафонах, синтезаторах и т. д. Кроме того, каждый музыкант по необходимости пользуется смычком и молоточком с чувствительным резиновым наконечником, имеющим максимальную отдачу. На лавках игроков находятся вспомогательные приспособления и дополнительные инструменты: мегафоны, американский духовой музыкальный инструмент под названием казу, варган, тарелки, античные и пальчиковые тарелочки, деревянные японские чаши, литавры. Фортепиано с закрытой крышкой также может быть дополнительным ударным инструментом. Разные по размеру и высоте звука колокола и колокольчики свисают с потолка над исполнительской площадкой на таком расстоянии от пола, чтобы музыканты могли извлекать звуки, ударяя колокола смычком. Между колоколами могут также висеть маленькие тарелочки.

Каковы правила музыкальной игры Фосса? Игра начинается в полной темноте, когда исполнители сидят на сцене или рассаживаются на свои места. Открывает композицию пролог – 4-минутное тутти магнитофонных лент со звукозаписями, к которому вскоре присоединяются вступающие в битву музыканты. Спустя две минуты пролога свет постепенно усиливается, заливая все 4 зоны. Световые прожекторы расположены вокруг каждой из них и направлены на музыкантов. Они вступают в несколько соревновательных «раундов» (не больше 12-ти), состязаясь друг с другом до тех пор, пока рефери не назовет несомненного победителя. За три минуты до окончания игры сценический свет направляется только на счастливчика: в завершение пьесы он играет «победное соло», а когда вновь слышатся записанные на ленты звуки, свет постепенно гаснет и сцена погружается в темноту.

Оператор начинает игру, включая проигрыватели с магнитофонными лентами. На лентах записано три типа музыки: А, В и С. Тип А состоит из отдельных кратких звуков; В – продолжительных звуков, С – мелодических фраз *legato*. Музыканты выбирают те инструменты, которые, по их мнению, наиболее подходят по тембру к тому, что они слышат, и извлекают звуки таким же способом и на таком же динамическом уровне, что и записанные и транслируемые через громкоговорители. Они не имитируют, а скорее доводят до совершенства записанную на ленту музыку, дополняют ее ответными репликами. На третьей минуте есть общее *crescendo*, а на четвертой – *diminuendo*, а затем «генеральная» пауза – от 5 до 15 секунд абсолютной тишины, в которой все должны «застыть». Соревнование включает максимум 12 раундов, хотя рефери может завершить игру и раньше, если определит победителя. Каждый раунд состоит из

трех частей: прелюдии, состязания I и состязания II. После каждого раунда следует интерлюдия, похожая на тутти лент, но в этом случае звук подается из 3-х, а не 4-х колонок. После интерлюдии начинается следующий раунд. Во время прелюдии музыка звучит из одного из громкоговорителей (оператор заранее выбирает, какой из них, остальные же остаются в неведении). Музыканты, определив, откуда исходит звук и какой тип музыки – А, В или С – транслируется, начинают соревнование. Исполнительская зона, в которой находится работающий громкоговоритель, становится на время «зоной лидера». Здесь музыкант быстро выбирает один из своих четырех инструментов и вступает в своего рода диалог с записанной на ленте музыкой. Остальные участники из трех зон также берут по одному из своих инструментов, наиболее подходящему по типу звучания, и, держа смычок и молоточек за поясом, ходят по полю битвы, не упуская из поля зрения зону лидера и будучи готовыми начать играть сразу же, как только завершится прелюдия. Далее соревнование виртуозов I разворачивается в зависимости от типа материала, записанного на ленту и прозвучавшего во время прелюдии: в случае с типом А в состязании имеет значение совместные вступления, В – точные остановки, С – имитация.

В Соревновании I на основе типа материала А первый и третий раз лидер играет или выкрикивает отдельные «свирепые» звуки не большой продолжительности. Остальные извлекают звуки вместе с лидером, причем важен момент одновременных атак. Лидер, оставаясь вне конкурса, время от времени внезапно замолкает, вызывая у других долгое тревожное ожидание, а затем также неожиданно извлекает множество звуков или криков. Конкурсант, который по мнению рефери очевидно отстает за большинством или сбивается с пути и играет во время пауз лидера, проигрывает. Судья может определить и двух проигравших. Второй и четвертый раз лидер играет серию из восьмых нот *legato*, которые постепенно будут становиться все менее ровными за счет неожиданных замедлений и ускорений. Другие участники должны следовать по пятам, то есть вторить этим нотам, стараясь попасть в точку, что будет все труднее и труднее, поскольку восьмые становятся все менее регулярными и ровными. В результате судья выберет одного или двух инструменталистов, либо отстающих, либо забегающих вперед, как проигравших.

В Соревновании I на основе типа материала В первый и третий раз лидер играет или поет долгие отдельные звуки на *p* или *p cresc.* с фиксированной или меняющейся за счет *glissando* высотой и подает знаки в каждый момент взятия звука. В данном случае имеет значение не одновременность вступлений музыкантов, а прекращение звучания. Каждый участник должен остановить игру точно вместе с лидером. Один или двое оставших проигрывают. Второй и четвертый раз лидер выбирает громкость, пульс, метр и ритм, затем неожиданно, сохраняя текущий ритм, сдвигает динамический уровень с *p* на *pp* и продолжает переходить с одного уровня на другой, пока рефери не поймает одного или двух музыкантов, играющих на уровне, не соответствующем уровню лидера.

В Соревновании I на основе типа материала С первый и третий раз лидер играет краткую фразу и предлагает исполнителям тут же повторить или симитировать ее. Проиграет тот, кто сыграет фразу неправильно или неизобретательно. Второй и четвертый раз имитация должна быть продолжена виртуозами одним за другим. Двигаясь по часовой стрелке, лидер играет фразу из очень кратких и ровных нот, а соревнующиеся

сразу же повторяют ее по одному, следуя друг за другом в установленном порядке. Затем лидер играет следующую, более короткую фразу и музыканты также передают ее друг другу. Чем короче фрагмент, тем труднее успевать музыкантам за лидером и друг за другом. После 3-го или 4-го круга лидер вновь начинает игру с длинной фразы, а музыканты повторяют ее, передавая друг другу, фразы становятся короче и короче и т. д. Одного или двоих явно вступающих раньше или позже рефери считает проигравшими.

Соревнование II в раундах 1–4 длится около 2 минут, в остальных раундах это зависит от того, насколько быстро рефери определит проигравшего. Как только проигравшие определены, они отходят в сторону, чтобы зрители могли видеть следующие этапы соревнования, а оператор включает проигрыватель со звукозаписью, транслируемой в той же зоне, где начался первый конкурс. Лидер возобновляет диалог со звуками, записанными на ленту, а оставшиеся участники конкурса подходят ближе к лидеру. Их задача – создать сложный, составной, комбинированный звук вливанием в звук лидера. Музыканты должны выбрать любой инструмент из зоны лидера или тот, что они принесли с собой, и постараться физически слиться с инструментом лидера, чтобы модифицировать его звук, в том числе используя дополнительные приспособления. Здесь конкурсанты должны показать все свое мастерство и изобретательность, и рефери выбирает победителя по этим качествам. В случае победы музыкант забирает себе инструменты, принесенные другими в зону лидера как трофей. В спорных ситуациях соревнование прекращается тогда, когда останавливается лента и первый этап завершается без победителя. Тогда проигравшие во втором соревновании оставляют свои инструменты в зоне лидера.

Во время Интерлюдии происходит перегруппировка сил, включаются все громкоговорители, музыканты, не победившие и не проигравшие, возвращаются в свои исполнительские зоны для диалога с лентой, а проигравшие начинают «странствовать» – бродить вокруг исполнительской площадки, медленно ударяя по висящим колокольчикам и издавая прекрасные звуки. Бродить нужно в течение всего звучания записи на ленте, а когда она остановится, – «замереть» и «застыть». С первыми же звуками новой прелюдии проигравшие возвращаются в свою зону и продолжают состязание в следующем раунде. При двукратном проигрыше музыкант встает на колени и ладони и трут пол сцены молоточком с резиновым наконечником, создавая разнообразные *glissando* с *crescendo* и *diminuendo*, напоминающие стоны. При трехкратном проигрыше виртуоз становится «мертвым странником», который бродит по залу и создает шумы с помощью смычка или молоточка, ударяя ими по всему, что может издать звук. С остановкой же ленты он «застывает» и в таком неподвижном состоянии стоит до следующей интерлюдии.

Доска со счетом очков необходима для рефери, который использует следующие символы: – проигравший в первом соревновании; 0 не выигравший во втором соревновании, + выигравший во втором соревновании. При этом два нуля равняются минусу, а плюс аннулирует минут. Первый минут получает проигравший в первый раз, при минусе и нуле он проигрывает второй раз, при минусе и трех нулях он становится «мертвым странником».

Финальный раунд наступает тогда, когда остается два соперника, и состоит только из состязания I. Рефери назначает одного из двух лидером, который начинает играть, а

другой отвечает ему, затем они меняются ролями, последовательно исполняя материал А, В и С: первый музыкант играет роль лидера при озвучивании материала А1 (одновременные взятия звука), второй – В2 (четкий пульс, *ff* и неожиданные *pp*), первый – С1 (имитация фразы), затем второй лидирует при озвучивании А1, первый – В2, второй – С1. Этот обмен продолжается до тех пор, пока судья не определит победителя. Игра «МАР» заканчивается, если победитель соревнования набирает большее количество очков к финалу. Если же у него очков меньше, соревнование продолжается, но рефери назначает другого лидера, и тогда победителем игры считается выигравший в этот раз. Рефери поднимает правую руку победителя, а проигравший присоединяется к остальным «неудачникам», стоящим среди слушателей. Соло победителя длится около 3 минут и представляет собой импровизация в стиле той музыки, что звучала на ленте, хотя также может включать небольшие отдельные цитаты из репертуара исполнителя. Минуту спустя после начала соло оператор включает 4 ленты, перескакивая к заключительному тутти лент или 2-минутному эпилогу. Остальные три исполнителя, слушая звуки, записанные на лентах, все вместе уходят за кулисы. В течение последней минуты игры солист уходит со сцены и его игра слышится из-за кулис, свет гаснет, аплодисменты, поклоны и все такое, как в обычном концерте.

Кроме собственно выступления на сцене каждый музыкант готовит по три 2-минутные ленты (А, В и С), либо использует ленты самого автора. Звучание на лентах должно быть непрерывным. Композитор предписывает избегать октав, трезвучий, диатонических или хроматических гамм. На всех лентах должно быть по 4 30-секундных раздела. На первой (А, отдельные ноты) сначала звучат отдельные краткие и контрастирующие им долгие тоны, неожиданные вспышки *sf* после *mf*, высокие и низкие частоты, в общем, противостоят противоположности; затем возникают последовательности из небольших групп также контрастных звуков, отделенные паузами; в третьем разделе сохраняется и контрастное противопоставление материала, и паузы между группами, но все развивается с непрерывным *molto crescendo*; последние полминуты звучат отдельные тоны, но постепенно снижается плотность событий так, что к концу с *molto diminuendo* наступает полная звуковая разреженность. На второй ленте (В, продолжительные ноты) около 15 секунд удерживается тихий звук, затем он же исполняется с нарастанием и угасанием динамики; во втором разделе также динамически волнообразно звучат отдельные тоны разных длительностей, так что в результате возникает эффект произвольной пульсации; в последних двух разделах один и тот же звук или плавающее *glissando* усиливают, а затем ослабляют свою громкость. На третьей ленте (С, мелодический материал) звучат широкие легатные интервалы в среднем регистре с нерегулярным метроритмом, образующие длинную фразу, а при ее повторении интервалы становятся еще шире и варьируется динамика; второй раздел состоит из кратких легатных фраз с паузами разной длины; в третьем разделе плавность движения сохраняется, но увеличивается количество пауз и расширяется диапазон звучания; в завершение диапазон и пауз и фраз сужается до изначального среднего регистра, динамика падает на *diminuendo*. При записи лент можно использовать кольцевой модулятор для создания «теней» или отголосков звучания (А), синтезатор для имитации гула (В) и реверберацию с отставанием на полсекунды и записью более мягкого варианта звучания, чтобы достичь эффекта эха.

Рефери сидит перед доской с таблицей очков, видимой всеми остальными, наблюдает за игроками и руководит всем процессом. Он использует характерные символы для записи результатов игры и жесты для указания проигравшего или победившего в состязании. Судья оценивает музыкантов с точки зрения их мастерства и умения игры, находчивости и смелости в принятии решений. Оператор лент следит за четырьмя музыкантами и рефери, находясь за пределами исполнительской зоны в незаметном для других углу. Он подвергает 12 получившихся у квартета исполнителей магнитофонных лент профессиональной обработке и модификации так, чтобы получилось 12 профессиональных звуковых дорожек, а затем монтирует их по одной из шести возможных схем упорядочения звукозаписей. Собственно говоря, эти шесть вариантов обуславливают шесть возможных игр «МАР»:

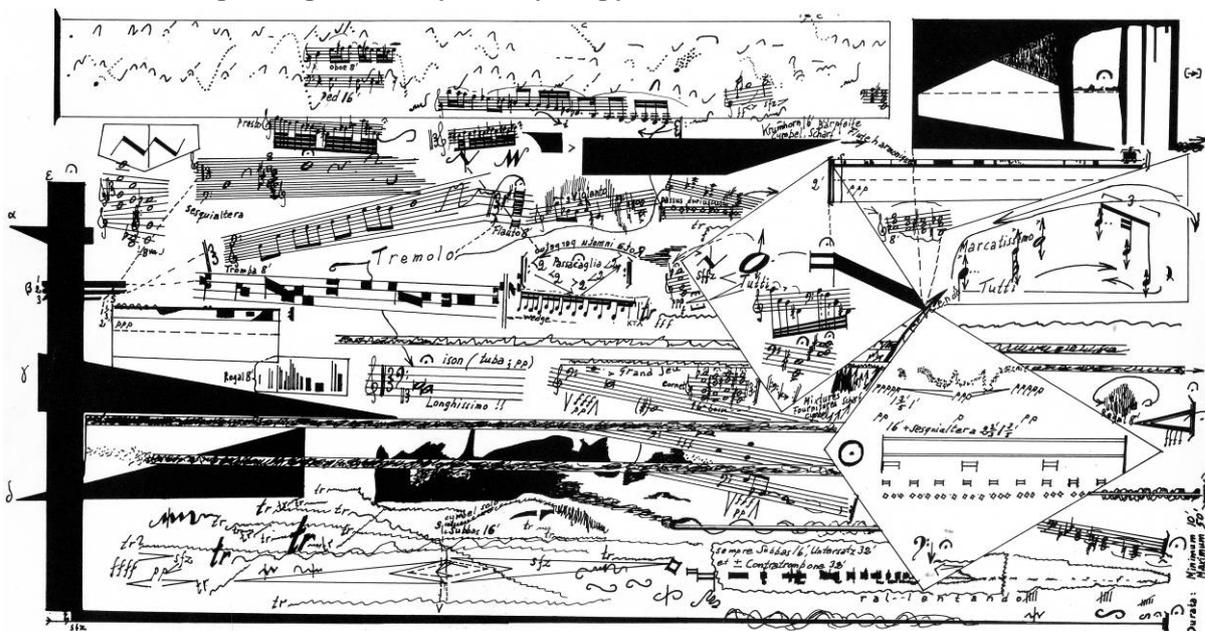
| МАР I | МАР II | МАР III | МАР IV | МАР V | МАР VI |
|-------|--------|---------|--------|-------|--------|
| В | С | А | С | В | А |
| с | а | b | b | а | с |
| а | b | с | а | с | b |
| b | с | а | с | b | а |
| с | а | b | b | а | с |
| b | с | а | с | b | а |
| а | b | с | а | с | b |
| b | с | а | с | b | а |
| а | b | с | а | с | b |
| с | а | b | b | а | с |
| а | b | с | а | с | b |
| b | с | а | с | b | а |
| с | а | b | b | а | с |

Схемы детально описаны в шести отдельных таблицах с четким указанием всех параметров звуковой дорожки. Оператор сводит каждый 2-минутный сегмент ленты один раз в скорости наполовину меньше изначальной и четыре раза в обычной скорости (получается 12 минут записи), обрабатывая таким образом все четыре ленты, а затем монтирует все полученные дорожки в тутти лент по одной из выбранных схем и добавляет 5–15 секундные паузы. В результате лента должна включать 4-минутное тутти пролога, которое будет транслироваться из всех четырех громкоговорителей, созданное из звукозаписи одной из 2-минутных лент,двигающейся в скорости вдвое медленнее оригинала, и завершающееся 5–15 секундной паузой. Прелюдия длится минуту и представляет собой 2-минутную запись на ленте, исполненную вдвое быстрее. Во время состязания I лента с прелюдией перематывается назад и вновь звучит в начале состязания II. На данном этапе в первых четырех раундах включается полная 2-минутная звукозапись, с пятого же раунда рефери может остановить ленту в любой момент, выбрав победителя. Интерлюдии первые три раза звучат полные 2 минуты, следующие три – 1,5 минуты, последние три – в скорости вдвое больше оригинала, занимая минуту, и после записи вновь вставляется 5–15-минутная пауза. В завершение игры оператор ставит финальное 3-минутное тутти лент, смонтированное из последних кусков каждой ленты и первую минуту звучащее вместе с соло победителя. Также опе-

ратор выбирает, какой именно фрагмент и из какого громкоговорителя он будет звучать во время состязаний, чтобы это оставалось неизвестным для самих конкурсантов.

«МАР» свидетельствует не только об изменениях функций композитора, исполнителя и слушателя, но и самого музыкального произведения, действительно, превратившегося в композиторский конкурс или соревнование исполнителей. Автором продуман каждый этап игры и предусмотрена каждая секунда звучания, но ни одному участнику неизвестен как ход игры, так и ее результат. Обусловлено это тем, что композитор организовал весь процесс таким образом, чтобы участники, четко выполняя каждый свою функцию, не были вовлечены в работу остальных соперников. Продолжительность и музыкальное содержание игры лишь отчасти зависят от ее создателя, но сама игра обусловлена поставленными композитором целями и задачами, а именно – проведения высокопрофессионального соревнования между музыкантами-исполнителями. Все условия в музыкальной игре Фосса четко продуманы, однако это не делает ее предсказуемой, поскольку в процесс игры включается творческая импровизация и искусство, немислимые без свободы действий артистов. Они исходят в своих решениях из задачи, уже сформулированной автором, которому известен окончательный результат.

Соревнование с самим собой и одновременно сочинение музыки должен осуществить исполнитель последней из пяти органных пьес Б. Амбреуса под названием «Extempore» (1975), что значит «без подготовки, экспромтом»⁵¹. Музыкант может начать игру с любого фрагмента партитуры, выбрав один или несколько в качестве рефрена-остинато, расположив их в любом порядке, совместив друг с другом по вертикали и повторив любое количество раз. Причем тот материал, который звучит на имеющемся в распоряжении органиста инструменте неубедительно или невыразительно, можно опустить, а определенный ритм, артикуляция или динамика одной секции могут применяться к индетерминированному тексту к другой.



⁵¹ Примечательно, что премьера сочинения состоялась в авторском исполнении 9 ноября 1975 года в Кафедральной церкви Христа в Ванкувере в рамках цикла концертов Общества новой музыки (Канада).

Особое значение в данном произведении имеет темп: секции отличаются друг от друга по скорости движения, которые относительно, но должны соответствовать стилю и характеру конкретного музыкального фрагмента или типу нотации. При этом, как отмечает автор, пьеса не должна создать впечатления коллажа стилей. Продолжительность импровизации от 10-ти до 50-ти минут зависит от способностей и воображения интерпретатора, а также возможностей инструмента. Импровизируемая органная пьеса Амбреуса является аналогом барочной токкаты, состоящей из нескольких разделов, контрастных по типу мелодики, фактуры, метроритмики, артикуляции, динамике и характеру звучания материала в целом, в которых музыкант демонстрирует темброво-красочные возможности инструмента и свои исполнительские способности.

Сочинения для инструментов и магнитофонной ленты также зачастую подразумевают соревнование исполнителя с техникой в процессе импровизации, как в пьесе «Жесты» К. Хашагена (1966), где флейтист музицирует как на основе авторского материала, так и того, что он услышит в звукозаписи:

The image displays a musical score for the piece "Gestures" by Kai Hasegawa. It is divided into two systems. The first system features a flute part (Flöte) and a tape part (Tonband). The flute part starts with a 4/100 tempo and a G major key signature. It includes various articulation marks (up-bow, down-bow, breath marks) and dynamic markings such as *ff* and *mf*. A box contains the instruction "schnell nach S II wechseln!". The tape part is represented by a graphic of sound waves and is marked with *ff* and *mf*. A note below the tape part reads "(zuerst eng, dann sich erweiternder Tonbereich)". The second system continues the flute part with a 4/100 tempo and a 5/100 tempo section. It includes similar articulation marks and dynamic markings, with another box containing "schnell nach S II wechseln!". The tape part continues with complex sound patterns, marked with *ff* and *mf*.

К неограниченной импровизации также относятся многочисленные опусы Кейджа, Каземеца, Шафера, Оливерос, Кагеля, Буссотти и многих других композиторов, представляющих собой разного рода действия в духе инструментального театра, церемонии, ритуала и т. п. Разыгрываемые музыкантами-актерами представления образуют отдельную группу импровизируемых произведений. Эти действия зачастую не только несут художественно-эстетический смысл, но имеют целью познание какого-либо явления, испытание процесса, создание музыки посредством возможностей других сфер человеческой деятельности и даже окружающей среды. Они кристаллизуются в самостоятельный вид композиции, во всяком случае, в творчестве ряда композиторов. Так, «Цирк по...» (1979) Кейджа подразумевает создание музыкального произведения самими исполнителями в процессе проведения акции. Титульный лист партитуры содержит пустую строку, которую должны заполнить участники творческого действия, вклю-

чающую название композиции, жанровое определение «Цирка по...» и название книги. Автор характеризует свое действие как «средство трансляции книги в перформанс без актеров, перформанс литературный и музыкальный, или тот или иной. Нотного материала в импровизации-акции нет. Кейдж лишь описывает процесс музицирования, сопровождающегося определенными действиями и процессами⁵². Результатом их осуществления становится собственно музыка, исполняемая на сцене или вне ее, например, на открытом воздухе. Причем смысл заключается именно в самом процессе как таковом: он служит поводом, мотивом, стимулом к творческой деятельности.

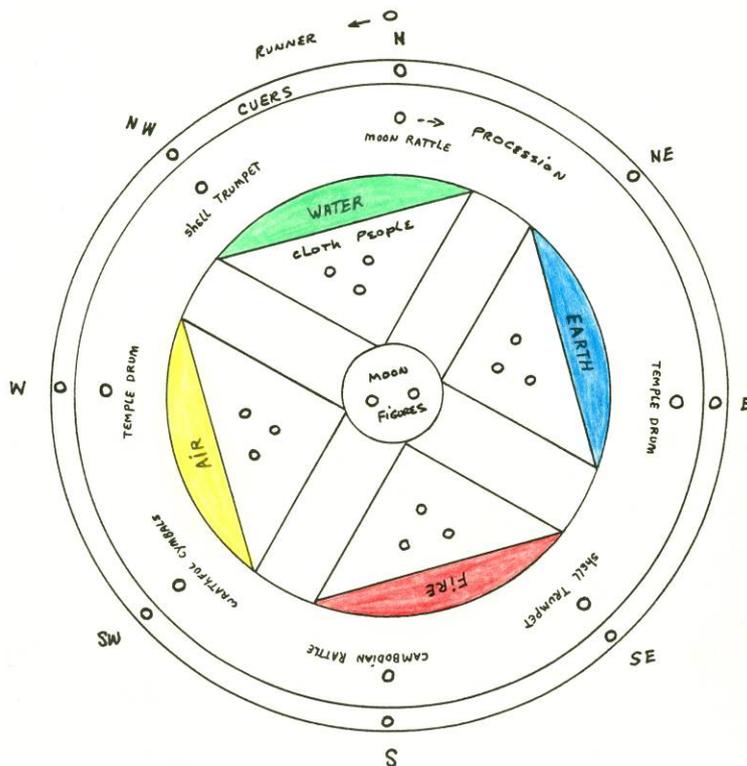
Интуитивная музыка Штокагузена, как правило, импровизируется по авторским «моделям». Например, в «Stimmung» («Настроение», 1968) для шести вокалистов таких моделей 9, они снабжены ритмическими формулами, числами, означающими количество повторений, описаниями характера звучания и действий исполнителей:

| Stockhausen STIMMUNG | Modelle | | Maimonides |
|--|--|---|---|
| <p>6 l=108</p> <p>Vokalwechsel zu [v] oder [w] immer schnell, [te] fast wie [w].</p> | <p>9 l ca 30</p> | <p>5 l=180</p> <p>zum Einstimmen und zum Stimmen zwischenmündlich wiederholend</p> | <p>manchmal individuell</p> <p>und gleichzeitig mit Einsetz des folgenden Modells</p> |
| <p>3 l=144 (d=48)</p> <p>Lippen so entspannt, dass man nur die Oberlinbewegung hört.</p> | <p>9 l=54</p> <p>Bei Übereinstimmung beginnt dieser Sänger, folgenden Text im Tempo l=54 zu sprechen, die 2. Zeile mit der in Schriftbild appear, angegebenen mp, während die anderen die Periode lese weiterzungen.</p> | <p>4 l=60</p> <p>anstelle dieses Taktes manchmal individuell</p> | <p>5 l=75</p> <p>anstelle dieses Taktes manchmal individuell</p> |
| <p>5 l=90</p> <p>manchmal individuell</p> | <p>7 l=147</p> <p>manchmal individuell</p> | <p>9 l=216</p> <p>Bei Übereinstimmung beginnt dieser Sänger, das Gedicht "Langsamem" (siehe beim nächsten Textbild) in Anlehnung an den Rhythmus dieses Modells zu sprechen, mit Synkopen, Rubati, Bissen ad lib. und freier Tonhöhe (jämlich tief), mp, während die anderen die Periode lese weiterzungen.</p> | |

В сфере инструментального театра во второй половине XX века был распространен синкретический ритуал, одним из образцов которого служит «Призрачная опера» для китайской лютни и струнного квартета (1995) Тан Дуна. В. Петров выделяет инструментальный ритуал как «специфический жанр инструментального спектакля», относя к нему церемонии, трудовой, религиозный, шаманский и другие ритуалы в зависимости от их социального концепта, «подразумевающий единение всех принимающих в нем участие, как с точки зрения выполняемых действий, так и с точки зрения воплощения образа» [101, 31]. «Розовая луна: церемония» (1984) П. Оливерос представляет собой подобный музыкальный ритуал, требующий определенной подготовки, костюмов, освещения, инструментровки, церемониальных действий (в том числе связанных с мандалой и четырьмя стихиями), – то есть собственно церемонию, в которой каждый

⁵² Полный текст предисловия к «Цирку по...» в переводе на русский язык см. в Приложении 2.

участник играет определенную роль. В партитуре пьесы дана схема исполнительского пространства и подробнейшие комментарии касательно действия, которое должно происходить ночью на открытом воздухе во время полнолуния:



Музыкальная часть игры-ритуала включает в себя импровизацию особого рода на «лунных трещотках» (инструментах сферической формы, сделанных из сушеных бобов), больших камбоджийских трещотках, японских храмовых барабанах, трубах из морских раковин, тибетских тарелках и других ударных, производящих громкие, резкие и сухие звуки⁵³. Кроме инструментальных в ритуале также используются шумы, создаваемые исполнителями с помощью рук, ног, голоса и пр. Каждый участник действия извлекает звуки с определенной частотой, в определенном ритме, с определенной артикуляцией и т. д. Не предоставляя музыкантам какого-либо конкретного материала для импровизации, Оливерос подробно описывает композиционную структуру игры-ритуала, характеризуемую делением на циклы, их обрамлением, а также повторением конкретных звуков или шумов, разграничивающих форму целого.

Канадцу Мюрраю Шаферу – автору и исполнителю нашумевшего в 1960-е годы «Проекта мировой звукопанорамы» («World Soundscape Project»), нацеленного на поиск новых звучаний и исследование шумов, принадлежит одно из оригинальнейших сочинений. Проекты, связанные с использованием, трансформацией и воспроизведением звуков природы, Шафер и называл «звукопейзажами», над которыми он работал в Университете Саймона Фрейзера в Британской Колумбии с 1965 по 1975 год. Композитор был известен как мастер импровизируемых священнодейств, одним из которых стало исполнение «Музыки на диком озере», состоявшееся осенним утром 1979 года у озера О’Грейди на юго-востоке Онтарио. Слушатели были приглашены в тихий уголок нетронутой цивилизацией природы, в котором они провели всю ночь, а на рассвете присоединились к таинственному процессу воссоединения искусства и окружающей сре-

⁵³ Полный текст ритуала в переводе на русский язык см. в Приложении 2.

ды. Композитор мечтал написать музыку, звучащую на открытом воздухе и включающую натуральные шумы, такие как шелест листьев, плеск воды, щебет птиц. В действе участвовали 12 тромбонистов, кинооператоры, звукоинженеры, фотографы, слушатели, сидевшие в лодках, и сам руководитель проекта – Шафер, подававший знаки «оркестру» разноцветными флагами, находясь на небольшом плоту в середине озера. В партитуре паузы сопровождалась такими ремарками: «Держите паузу, пока не исчезнет последнее эхо» и «Прекратите игру, пока снова не услышите пение птиц» [268, 147].

Но не только собственно «дуэт с природой» был главной идеей автора. По его словам, целью исполнения музыкальной пьесы на тромбонах, находившихся вокруг озера, было «достижение особых звуковых эффектов, возникающих в результате изменения температуры воздуха на поверхности воды на рассвете и в сумерках. Это приводит к отделению частиц, искривляющему звуковые волны» [268, 147]. Также тембр менялся в зависимости от скорости и направления ветра или плотности тумана, окутавшего озеро, что было ясно ощутимо на слух: в темноте тромбонный зов казался не таким ярким и сочным, как при солнечных лучах. Кроме того, на рассвете к хору медных духовых присоединились пернатые и чешуйчатые обитатели озера, приветствовавшие наступление нового дня, и все звуки, смешиваясь, давали новое акустическое качество.

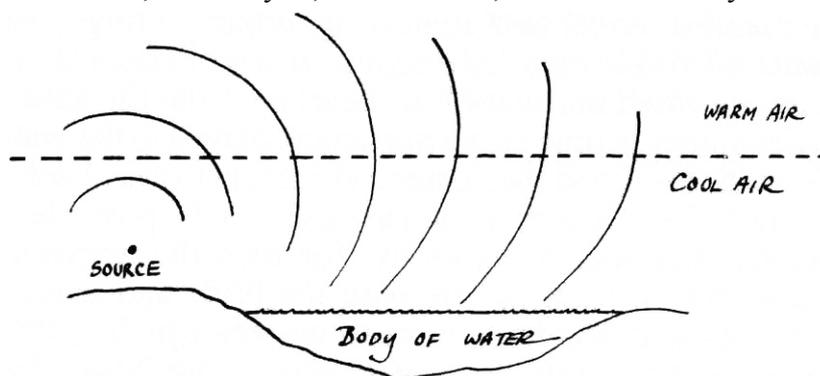


Схема движения звуковых волн в холодном и теплом воздухе

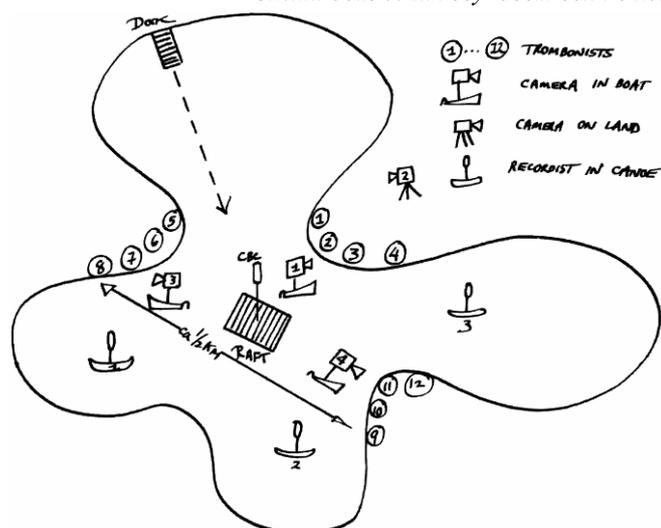
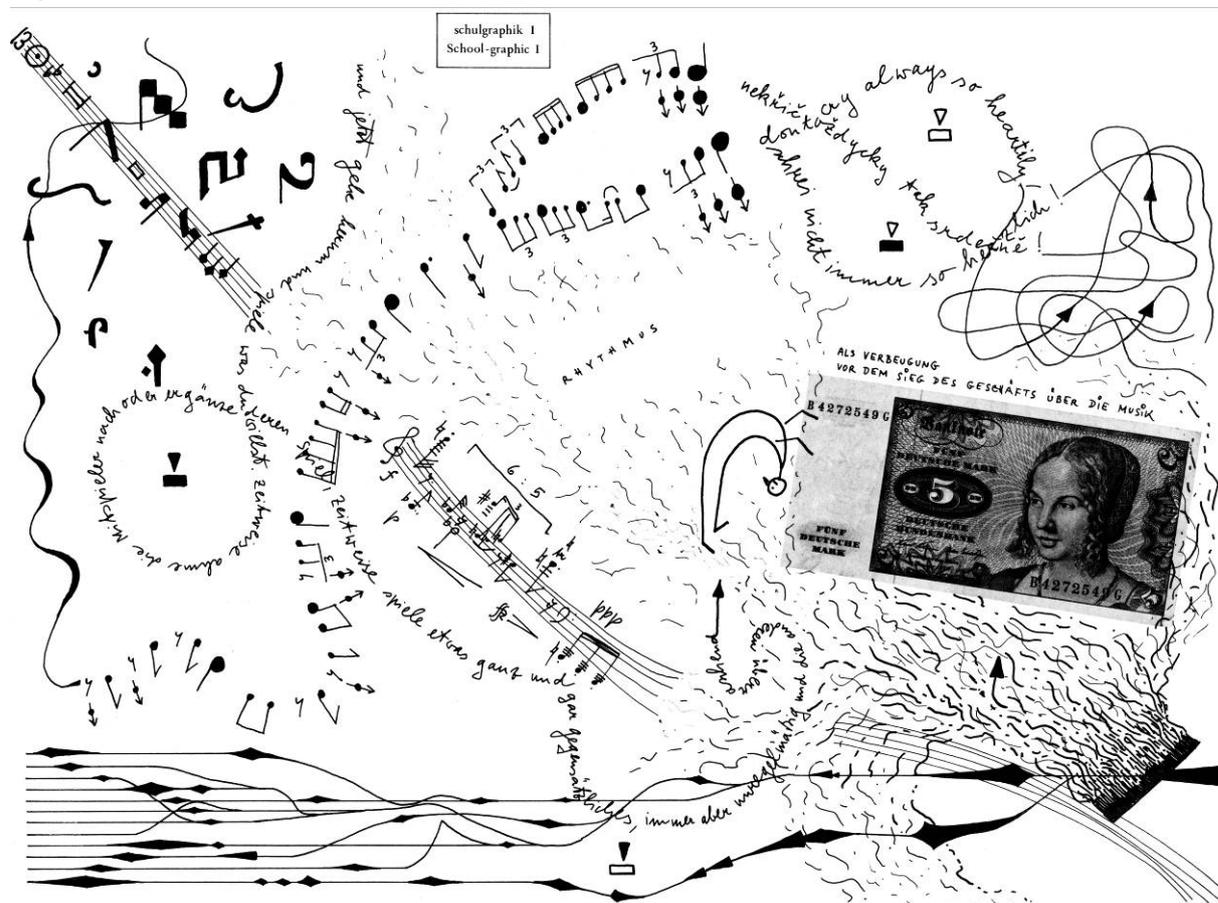


Схема расположения музыкантов и инженеров свето- и аудиотехники вокруг озера

Действо началось еще глубокой ночью, когда из-за густого тумана, плившего по поверхности воды, невозможно было что-то увидеть, а завершилось спустя 5 часов на рассвете. В темноте с разных сторон береговой линии доносились отдельные звуки готовящихся к выступлению тромбонистов и шумы торопливо занимающих свои места

слушателей. Затем, по воспоминаниям очевидцев, «из тумана выплыла лодка и быстро направилась мимо зрителей к определенному месту», потом «12 тромбонистов разделились на 3 группы, расположившись вокруг озера»; на рассвете же «очертания стали более определенными», «птицы, казалось, подавали свои сигналы с необъяснимой точностью», а «безмятежность природы подчеркивалась шелестом листьев и тихим плеском рыб», при этом «тромбоны звучали в совершенном соответствии с окружающей обстановкой, [...] как если бы 12 животных одного вида неторопливо переключались бы через озеро своими тихими голосами» [268, 146].

Разные виды инструментальных действий и игр систематизированы в антологии Э. Каркошки «Коллективная импровизация» (1973), представляющей собой хрестоматию и учебное пособие [324]. По мнению автора, практические упражнения в импровизации являются лучшей школой для музыканта-исполнителя. Каркошка предваряет основной материал обзором исторического развития композиторского и исполнительского искусства, завершая его идеей возрождения коллективного музицирования. Далее он предлагает резюме композиций, симпровизированных по разным случаям разными ансамблями и оркестрами. Каркошка описывает и подробно комментирует несколько типов коллективной импровизации как на основе базового, согласованного всеми участниками материала, в том числе графической записи и схем с указанием характера действий исполнителей, так и собственно спонтанное музицирование («ad hoc»). Например, «обучающий график 1», похожий на многие партитуры мобилей, воплощается в звуках в соответствии со схемой динамических и агогических нюансов:



partiturskizze zu "schulgraphik I" 1 cm = ca. 20 sekunden / seconds Sketch for the score "Schoolgraphic I"

dicker cluster unten rechts
thick cluster right below

einigungsprozess unten vorn
agreeing-process below

glissando — rhythmus — sprechen — glissandi
glissando — rhythm — speaking — glissandi

textschlange
text-snake

improvisieren von musik aus
verschiedenen epochen
improvising with music from
various periods

wechselnd
changing

nur noch ein ton
only one note

gliss. rhythmus / rhythm

speaking whispering murmuring calling
sprechen flüstern murmeln rufen

Произвольную групповую импровизацию, имеющую или не имеющую всеми согласованную основу, Каркошка предлагает осуществлять несколькими способами и приводит конкретные примеры. В декабре 1969 года была реализована групповая импровизация «Для определенного случая I». Форма-процесс данной акции сложилась из произвольных реакций исполнителей друг на друга, произносимых вслух и воплощаемых в звуках слов «напыщенный», «торопливый», «неистовый», «сокровенный», «вчерашний» и «драматический», а также знаков, поданных дирижером рукой. Открыл пьесе довольно продолжительный звук в среднем регистре, который после некоторого времени начал постепенно претерпевать едва заметные внутренние изменения: каждый музыкант независимо от других то понижал, то повышал динамический уровень тона, прерывал его, вставляя краткие паузы, использовал *cresc.* и *dim.*, трели и другие штрихи. Все участники при этом были разделены на группы: первая сохраняла единый характер звучания основного тона, вторая шаг за шагом достигала контраста в его исполнении путем разных ритмических фигур, артикуляции, динамики. Дирижер при этом в произвольном порядке показывал знаки рукой, символизирующие разнообразные тембровые эффекты: продолжительное тремоло или *staccato* однозвучков, дрящущийся или прерываемый шум, краткие аккорды или хроматическое *glissando*. «Для определенного случая II» (1970) музыканты исполняли в соответствии с тремя стратегиями игры: «имитация – контраст», «ротация» и «вместе с магнитофонной лентой». Первая группа импровизировала, следя за знаками дирижера, вторая же либо имитировала звучащую музыку, либо контрастировала ей своей игрой. Вторая стратегия заключалась в том, что дирижер показывал одному инструменталисту какую-то характерную мелодико-ритмическую фигуру, тот исполнял ее, а его сосед немедленно подхватывал и продолжал развивать, украшать и варьировать фигуру, затем подключался третий участник и так далее (одновременно могли играть 3–5 музыкантов). Когда же включался магнитофон с записью музыкальных звуков и произносимых вслух предложений, транслируемых через громкоговорители, исполнители «реагировали» на услышанное следующими способами: вторили звукам тихим *glissando* на той же высоте, «подхватывали» звуча-

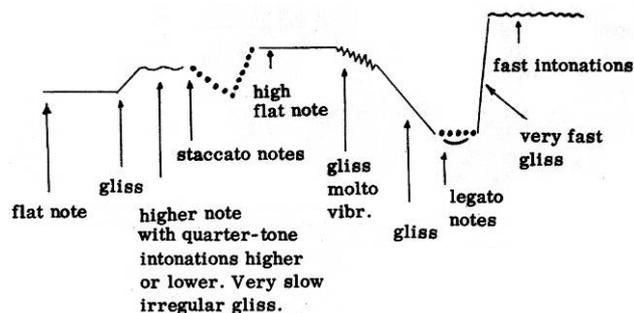
щие мелодико-ритмические фигуры и очень постепенно изменяли их, вставляя краткие паузы, варьируя ритм или темп движения, «утолщая» звуки кластерами, трансформируя характер звучания (например, играя прозвучавшие фразы торжественнее или лиричнее). Наконец, коллективная импровизация «Для определенного случая III» (1971) осуществлялась на основе нескольких заданных параметров музыкального материала (три повторяемые ритмические фигуры с определенными и неопределенными по высоте инструментальными звуками и произносимыми вслух гласными и согласными), определенных условий исполнения (большая сценическая площадка, передвижение музыкантов по ней, приемы инструментального театра) и произвольных действий и реакций исполнителей.

Дирижерская импровизация «Правила рук» («Хετρονομες», 1971) Т. Антониу была создана специально для Штутгартского ансамбля Э. Каркошки. Пьеса всецело зависит от таланта и виртуозности дирижера, который должен «чувствовать атмосферу импровизации и предложить что-либо наиболее интересное» [191, 2], и может быть исполнена ансамблем любого состава не менее чем из 8-ми инструментов, хором и оркестром, разделенным на группы деревянных, медных духовых, ударных, клавишных и струнных. Все участники должны музицировать в едином стиле и широко использовать возможности своих инструментов. Хотя в целом это свободная импровизация без конкретного материала и формы, автор указал не только некоторые детали действия (начало и окончание игры инструментов или групп, характер звучания, динамика и др.), но и основные «модели», по которым музыканты должны импровизировать:

| | | | | | | | |
|---|--|---|---|--|---|--|--|
| 1 | | <p>Mysterische, ungewöhnliche Klänge, z. B. sul pont, col legno, hinter dem Steg, mit Füßen scharren, auf das Instr. klopfen, Flitz, pfeifen, laut ausatmen etc.</p> <p>Mysterious and unusual sounds: sul pont., col legno, behind bridge, foot-scrapping, tapping on the instr., flutter-tonguing, whistling, loud breathing etc.</p> | 2 | | <p>Nur „normale“ Klänge. Keine traditionelle Tonleiter, Arpeggios, Intervalle oder Lautstärke- und Tonhöhwiederholungen. Unregelmäßige Pausen zwischen Klängen.</p> <p>Only "normal" sounds. No traditional scales, arpeggios, intervals or repetitions of dynamic and pitch. Irregular rests between sounds.</p> | | |
| 3 | | <p>Bewegter, lauter, aggressiver „Klang-Protest“ . 3+=AKTION: Protestieren, rufen, bewegen etc.</p> <p>Active, loud, aggressive "sound-protest" . 3+=ACTION: Protesting, shouting, moving etc.</p> | 4 | | <p>Triller und Tremmoli von verschiedener Dauer und Tonhöhe.</p> <p>Trills and tremolos of different duration, range and direction.</p> | | |
| 5 | | <p>Schnelle aktive gliss. von verschiedener Weite und Richtung.</p> <p>Fast, active gliss. of different range and direction.</p> | C | | <p>UHR: Staccato Töne in unregelmäßigen Abständen nach Tempo des Dirigenten.</p> <p>CLOCK: Staccato notes at irregular distances according to conductor's Tempo.</p> | | |
| Σ | | | | | | | |

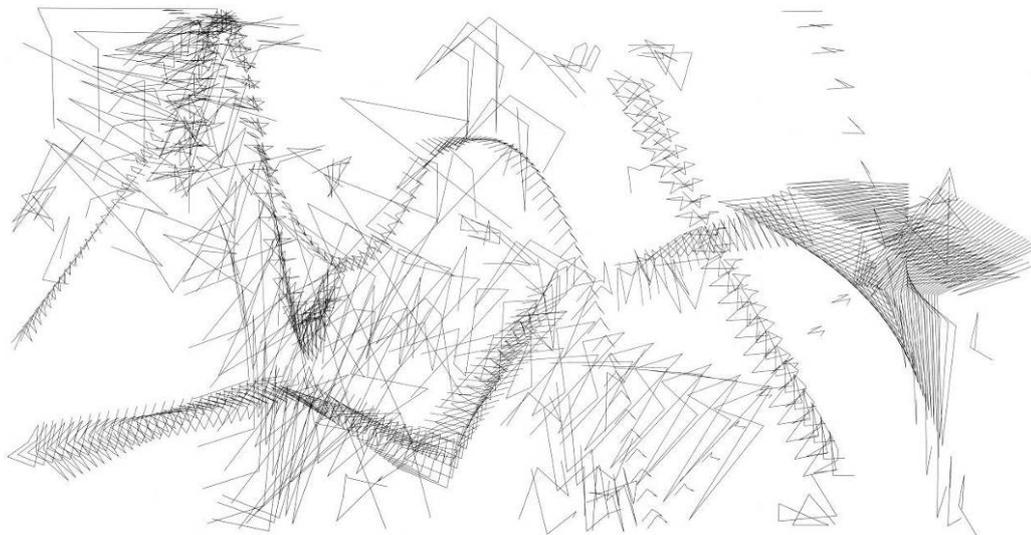
«Модели», составляющие индивидуальный композиционный проект сочинения, различаются характером звучания и действиями исполнителей. Первая включает «таинственные, необычные звуки» (штрихи sul ponticello, col legno, игра с сурдиной и за

мостом, постукивания рукой по разным частям инструмента и ногой по полу, щелканье языком и свист); вторая подразумевает отсутствие традиционных интервалов, арпеджио, гамм и пр., только отдельные паузы и неповторяемые однозвучия, индивидуализированные по высоте, длительности и динамике, как в «Декабре 1952» Брауна; третья «модель» наиболее активна по движению и «агрессивна» по звучанию, напоминающему громкий «звуко-шумовой протест», сопровождаемый жестами, криками и сменой местоположения музыкантов; четвертой свойственны разнообразные трели и тремоло, а пятой – активные *glissandi* разного диапазона и направления [191, 4]. Кроме того, дирижер может подавать дополнительные знаки, символизирующие отдельные звуки определенной высоты в подходящем для каждого инструмента диапазоне, пуантилистический стиль исполнения, либо свободную импровизацию музыкантов без каких-либо ограничений или условий. Завершается сочинение дирижерской импровизацией: его сольная каденция начинается после того, как игра инструменталистов в пуантилистическом стиле согласно модели «С» постепенно станет все медленнее и тише. Дирижер может попросить ансамблистов или оркестрантов сыграть что-либо из прозвучавшего во всей пьесе, либо повторить наиболее интересные соло, дуэты или трио и т. д. Также допустимо, чтобы дирижер попросил исполнить какой-либо новый музыкальный материал, наиболее выразительно и виртуозно венчающий импровизацию. Особенно качество каденции – ее сложная структура, подразумевающая наложение друг на друга нескольких «моделей» игры, темпов, тембровых красок и др.:



Импровизация не просто была одним из этапов развития алеаторного принципа или возрождением исконного для музыки способа исполнения, а привела к пересмотру статуса музыкального произведения, интерпретатору которого вместо обычного исполнения приходится принимать самое непосредственное участие в сочинении материала и формы, наполняя их своими собственными идеями и представлениями. Именно поэтому возникли такие музыкальные пьесы, как композиция «Изменив то, что следует изменить» («*Mutatis mutandis*», 1968, ред. 1995) Герберта Брюна, представляющая собой своего рода инструкцию по сочинению и воплощению средствами музыки философско-эстетического трактата или манифеста. Это произведение переосмысливает понятие «автор» и расширяет функции исполнителя. В процессе работы над пьесой участники переосмысливают все происходящее вокруг, меняют свои взгляды на произведение искусства и на мир вообще. Партитура включает 8 листов компьютерных графиков (см. один из них) и развернутое предисловие. Полное название опуса таково: «Структуры, созданные Гербертом Брюном; приглашение оставить следы в ответ на оставленные следы; соревнование против со-действия; графические аналоги для интерпретирующих композиторов «Изменив то, что следует изменить»». Манящая своей неопределенно-

стью авторская концепция в предисловии становится более ясной. Идея импровизации состоит в том, что исполнитель должен *сочинить музыку*, используя чернильные графики, нарисованные графопостроителем или картографом под контролем запрограммированного композитором компьютера.



Авторские комментарии полны полисемантических высказываний и фраз с выделенными словами и словосочетаниями. Брюн проводит аналогии между поведением людей в обществе и образом действий исполнителей. Тема опуса определяется им как «заявление о людях и обществе, не о том, как *они* думают и действуют и каково *оно* есть, но как они *могли бы* думать и действовать и каким бы оно *могло быть*» [221, 1]. Однако исполнитель вправе «сделать свои заявления, которые аналогичным образом *отражают* и “изменяют то, что следует изменить” – тему, которую они *рассматривают*» [221, 1]. Другими словами, интерпретатор может привнести новую информацию и начертить собственные графики. Таков «Контекст» сочинения. Но имеются также текст или тема опуса: они зашифрованы в графиках, отражающих суть музыкальной драматургии опуса. Тема включает в себе основополагающие идеи скорее не музыкальной пьесы, а философского трактата. Суммируя все выделенные автором в тексте слова, связанные с взаимодействием людей в обществе и их жизненным путем, можно сделать вывод о значимости для данной композиции идеи многообразия и неповторимости людей с их мыслями, намерениями и целями, которые суть вариации объединяющих общество ценностей и явлений. Любые шаги, совершенные каждым в отдельности и всеми вместе, оставляют следы процесса, связывающего все людские пути. Эти следы образуют витиевато изгибающуюся линию, похожую на линии графопостроителя. Такова и концепция сочинения: один мир и множество людей, одна тема опуса и множество вариаций ее воплощения... Между строк читается призыв Брюна действовать вместе, сообщая, чтобы не было анархии и хаоса: «До тех пор, пока мы не откажемся от *настоящего* общества, *будущее* общество *погрузится* в “анархию и хаос”. В обществе, *не* том, в котором мы находимся сейчас, а обществе будущего, каждый из нас, членов общества, идет по жизни по какому-либо пути, состоящем из *выбранных шагов*, которые мы предпочли многим равновозможным и желанным *не выбранным шагам*. У каждого из нас, каждого члена общества, есть предпочтения. Однако они есть не у *каждого* из нас, выбирающих *один* желанный путь, но скорее у *всех* нас, продумывающих значение

каждого шага каждого члена в выстраивании социальных отношений» [221, 1]. Композитор предлагает свое решение социальных проблем, которое может помочь исполнителям в процессе создания пьесы: как целостность общества обусловлена взаимозависимостью всех его членов, так и целостность формы – теснейшей связью всех ее составляющих.

Графики партитуры похожи на абстрактные рисунки, не содержащие никаких музыкальных символов и даже намеков на звуковой материал. Однако их зигзагообразные, волнообразные, куполообразные и иные линии способны оживить воображение исполнителей и вызвать ассоциации, которые помогут воплотить в звуках те настроения, характеры, эмоции, образы и символы, так или иначе содержащиеся в рисунках. Например, зигзагообразные «змейки» могут стать ломаными арпеджио, волнообразные линии – восходящими и нисходящими мелодическими фигурами, куполообразные формы – построениями с повышением и понижением высотного или динамического уровня. Участие в игре по созданию художественного произведения не только подвергает испытанию профессионализм музыкантов и позволяет продемонстрировать широту эстетических взглядов, а также помогает им изложить собственную философскую концепцию, отличающую высокохудожественное произведение искусства от безделицы. Трудно предположить, насколько музыканты проникнутся пространно изложенной концепцией, но познакомившись с ней, они, возможно, откроют для себя нечто новое в искусстве и окружающем мире и возможно захотят поделиться этим со слушателями. Импровизация является здесь главным средством воплощения композиторского замысла. Почему это произведение все же относится к авторскому опусу? Потому что всё в нем – от концепции до графической партитуры и условий исполнения – осмыслено Брюном, основано на определенной программе действий музыкантов и нацелено на выражение философского подтекста произведения – своего рода макроидеи, реализуемой инструменталистами. Как замечает В. Петров в связи инструментальным театром М. Кагеля, ««сочинено» – значит замыслено автором и является либо *мотивацией музыки*, либо *элементом, мотивированным музыкой*» [101, 9].

Музыкальным играм и импровизациям выпала особая роль в истории искусства. Издавна через игру человек познавал мир и самого себя. Музыкальные игры служат той же цели. Представляя собой одну из форм творческой деятельности, в которой процесс не менее важен, чем результат, музыкальные игры ставят множество задач от практического освоения техники композиции до совершенствования художественно-эстетического вкуса и при этом делают созидательный процесс свободным и непринужденным, будучи своего рода экспериментальными опытами. Именно в играх непредсказуемости придавалось особое значение как фактору, без которого труднодостижимы подлинные открытия. Пособия и инструкции по сочинению пьес давали возможность начинающему музыканту применить уже найденные в композиторской практике приемы и методы, усовершенствовать полученные навыки, обрести неизвестные ранее знания, открыть для себя иные измерения обычного явления. Музыкальные игры были распространены в периоды формирования новых творческих принципов и художественно-эстетических парадигм. В эпоху классицизма они, оставаясь играми на досуге или вспомогательными педагогическими упражнениями, популяризовались в момент кристаллизации структурно-композиционных типов, впоследствии несколько столетий

служивших общими для большинства авторов. В середине XX века игры стали актуальными как средство модернизации конструктивных сил в произведениях, основанных на индивидуальных техниках письма, нетрадиционном звуковом материале и заново изобретаемых принципах композиции. Однако в прошлом игры с материалом и формой не имели под собой таких серьезных философско-эстетических оснований, которые появились у представителей XX столетия, стремившихся отразить в подобных опусах свое видение бытия как подвижной динамичной системы, непредсказуемо меняющейся под воздействием множества внутренних и внешних факторов. Возникшие в процессе развития алеаторики как принципа композиции, музыкальные игры стали своего рода новым жанровым генотипом, по крайней мере, в творчестве таких композиторов как Кейдж, Кагель, Фосс, Каземерц и другие.

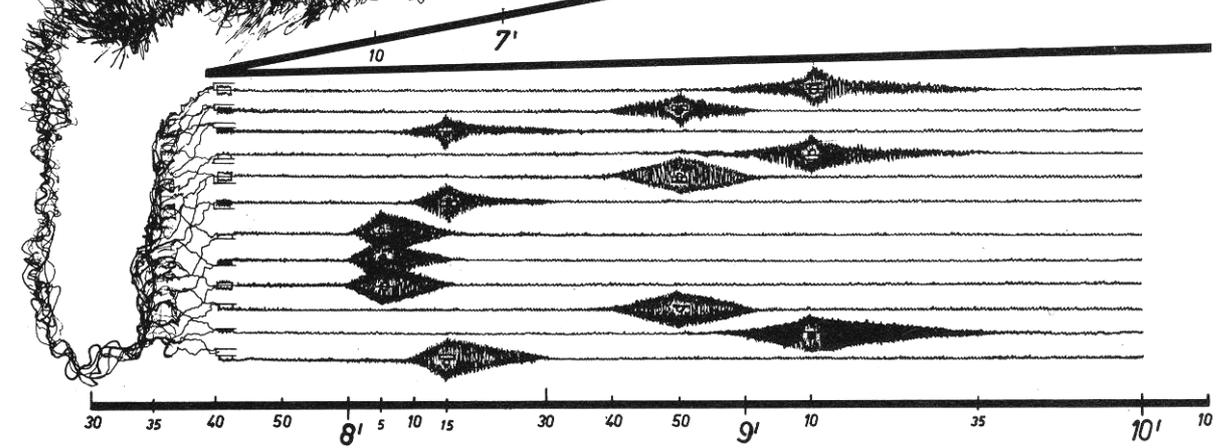
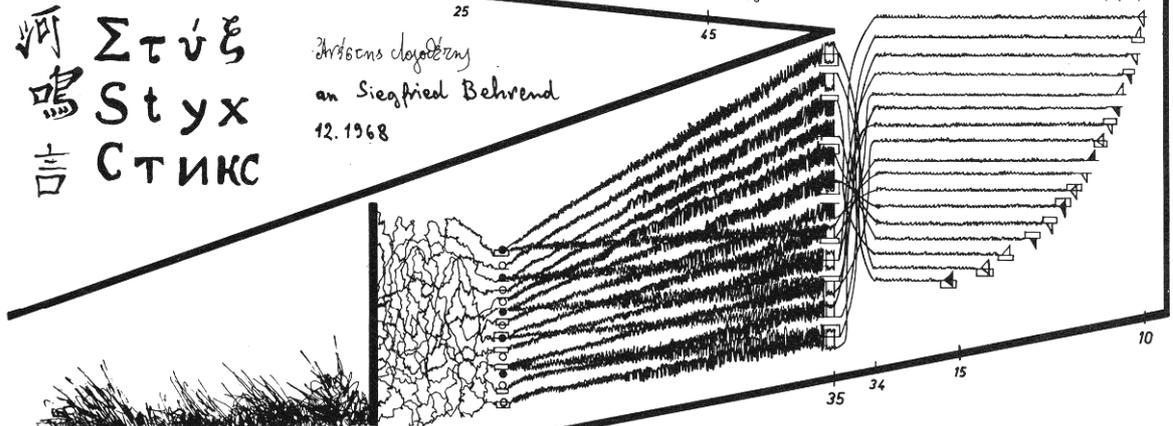
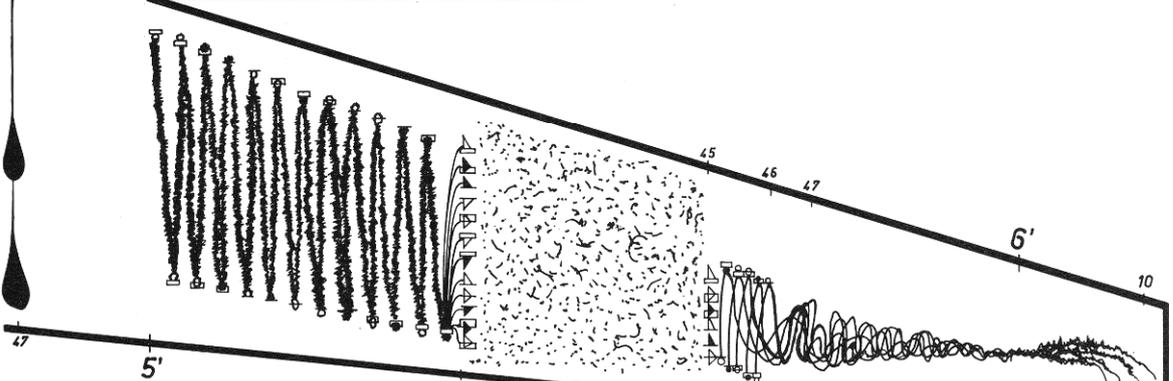
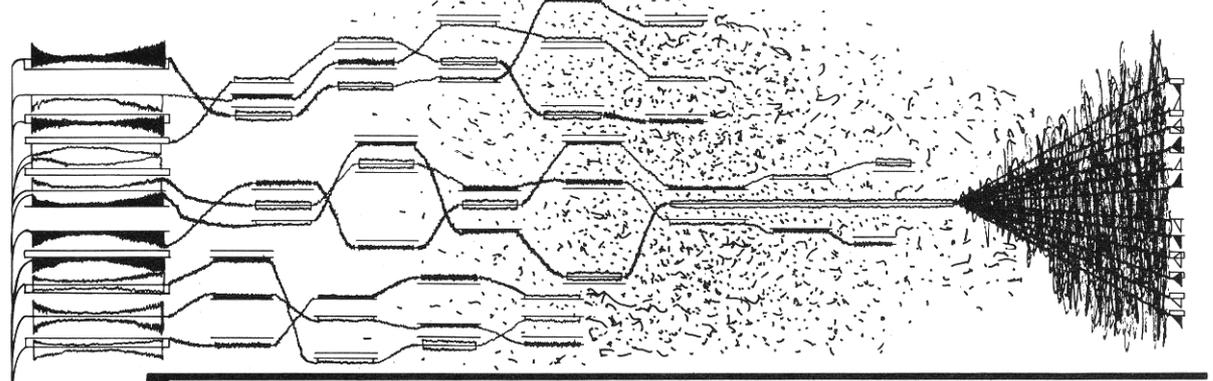
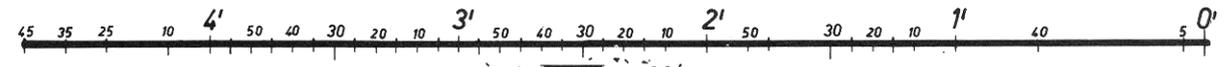
В XX столетии игры актуализировались в связи с потребностью не просто музицирования на сцене в поисках глубинного смыслового слоя, скрытого создателем произведения, но *самостоятельного формулирования идеи* самим участником действия, который из исполнителя авторской воли превращается в подлинно творящего, познающего, думающего музыканта. Как и в прежние эпохи, во второй половине XX века импровизируемые сочинения «требовали высокого мастерства, постоянного совершенствования, универсальных знаний, способностей к структурному мышлению и владения целой системой технических приемов, настоящей школы» [129, 23]. Музыкальная игра подчеркивает значимость личного открытия, находки воображения исполнителя, не меньшую, чем автора опуса. Не только художник, но и интерпретатор должен сам поднимать и осмысливать глобальные проблемы человеческого бытия, ставить и решать новые задачи современного искусства, совершенствовать нравственную основу жизнедеятельности человечества. Не только у композитора, но и музыканта должна быть собственная интересная творческая инициатива, позволяющая достичь столь искомую многими авангардными художниками фазу новизны. По мнению Шнитке, «когда произведение уже записано в партитуре или в первый раз исполнено, оно уже не ново; новое – то, что еще не получило никакого воплощения...» [162, 258]. Неизвестное таят в себе и музыкальные игры. В XX веке они были обусловлены и концептом непрерывного поиска истины, испытания идеи, бесконечного выбора путей постижения сути, и различные варианты исхода игры символизируют различные этапы трудного интеллектуального пути, который должны проходить участники.

Важнейшей особенностью импровизируемого авангардного сочинения является то, что подобные опусы, как правило, полагаются на концепцию, развитую до масштабов художественно-эстетического манифеста, нередко описываемого в развернутых предисловиях – своего рода научных трактатах, посвященных общехудожественным проблемам и влияющих на стиль и методологию исполнения пьесы. Композиторы предписывали особые условия исполнения, исходя из собственных представлений об искусстве и даже взаимоотношениях между людьми. В большинстве случаев импровизируемые произведения не только имели определенный сюжет (линейный или монтажный), драматургию (конфликтную или бесконфликтную), но и представляли особый акт коммуникации и взаимоотношений самих исполнителей. Сам процесс импровизации трактовался авторами как «поездка по шоссе» («Автострада» Шозем), «нанизывание бусин на нитку» («Фисгармония № 1» Тенни), «слушание дела в

суде» («Парадигма» Фосса), «проведение конкурса» («МАР» Фосса), «воспроизведение модели хаотического ядерного процесса» («Подземное пространство один: 61:8» Стасика), «демонстрация разных типов коллективного сотрудничества» («В нас борется дух» Хоха) и даже «написание философского трактата» («Изменив то, что следует изменить» Брюна), расширяющие традиции концертного исполнения музыки. Они представляют новую, нередко синтетическую форму музицирования, наиболее predisposed к мобильности, поэтому утратившую связь с произведениями музыкального искусства в традиционном понимании этого слова.

К импровизируемым произведениям относятся многие графические опусы, в виду неопределенности или нетрадиционности нотного текста требующие досочинения или воссоздания авторского материала и/или формы. Алеаторика в графической музыке не является для ее создателей самоцелью, а лишь косвенно связана с неопределенностью музыкального материала, обусловленной графическими средствами выражения, точнее, «зашифровки» музыкальной мысли. Алеаторика вторична в графической музыке, но она делает результат звуковой реализации еще более непредсказуемым и меняющимся от раза к разу. Графическая нотация возникла из желания композиторов не точно указать параметры материала, а дать общие очертания задуманных образов, либо скрыть глубинный смысл за определенной «внешностью» изображенного объекта. Как сценические действия в инструментальном театре, так и графические символы и знаки продиктованы музыкальной идеей и нацелены на ее художественное воплощение. Значительная часть импровизируемых музыкальных произведений записана графической или вербальной нотацией. Например, в графической партитуре «Balletto» для ансамбля (1974) В. Екимовского «зафиксированы жесты дирижера, глядя на которые участники ансамбля без нот импровизируют свои партии» [161, 60]. Партитура «Картин» для исполнителей на блок-флейтах и фортепиано (1965) Л. Андриссена не содержит знаков музыкальной нотации и призвана воодушевить исполнителей на выразительную импровизацию, возникающую под впечатлением от зрительных образов произведения (см. след. стр.). В партитуре композиции для любого состава «Стикс» (1968) А. Логотетиса словно очерчены резкие изгибы реки смерти и изображены струящиеся потоки воды (см. след. стр.). «Альчера» («*Alchera*», 1973) для голоса и ансамбля инструментов М. К. Сан-Марко воплощает идею поиска первопричины и первоосновы явлений; название пьесы происходит из языка центральноавстралийского племени аранда и означает «время сна», в мифах аборигенов – период первотворения, когда по земле странствовали тотемные первопредки, а вещества пребывали ещё в неоформленном состоянии. Возможно, именно с этими поисками первопричины и первоосновы связана импровизация инструментов зачастую чисто графической музыки. Исполнители музицируют не только на основе указанных высот, штрихов, направлений движения и прочее, но и ориентируясь исключительно на очертания рисунков автора партитуры (см. след. стр.).





河 Στυξ
 鳴 Styx
 言 СТИКС

Артсена Логовина
 an Siegfried Behrend
 12.1968

← 4'03" ↑ 4'06" 13 ↓ 4'10" 15 4'15"

Fl.

Cl. (sib)

trb. (straight mute)

trp. 1

trp. 2

II cymb.

I gongs
T. Tam.

hummers
A) red
B) red } obscure - darkness

voix
pri- (3)
mf
et- (é)
f → p
ff

orgue
II (4')
I (8'+16')
pp ff

Вербально-графическая партитура «Монске: Ритуал для подвижных литавр по заказу Корнелии Монске» (1996) Ханса-Йоахима Хеспоса может служить партией для каждого музыканта ансамбля в отдельности. При этом все инструменталисты, участвующие в звуковой реализации сочинения, должны действовать сообща, по принципу исполнения камерной музыки, когда все слышат друг друга. Длительность каждого эпизода приблизительно указана в секундах притом, что общее время звучания около 7

минут. По замечанию автора, «временной процесс в музыкальном формообразовании максимально комплексен, специфичен в каждой складывающейся форме, не определен во многих аспектах, поэтому и фиксируется неоднозначно» [307, 2]. Пропорции графических длин в партитуре указывают соотношение времени звучания фрагментов. Пьеса снабжена подробными комментариями, напутствующими исполнителей. Завершается импровизация «тихой» кодой. Несмотря на то, что порядок действий исполнителей неизменен, сами действия могут варьироваться настолько, что конечный звуковой результат окажется неузнаваемым. Подвижность и изменчивость формы обусловлена высокой степенью индетерминизма текста.

monske rituel für mobile c-pauke
auftrag cornelia monske

mit der pauke werden im gesamten raum verschiedene orte aufgesucht, um den jeweiligen zeilen besonders geeignete resonante bestimmungen zu finden; entsprechend raumspezifisch offen bleibt die zeilen-folge -

kurzpunkte aufschramm en, helle resonanzen (auch ausstr.)
solare pliosionen
schreckturbulenz Nichts
untersch. rasch
"heftig"

40°

70°

50°

30°

60°

80°

in starken wechseln (geringe fell-gliaa/vibr.)
Jeder impuls macht "gänsehaut", voll imaginativ agogischer gleitungen um Nichts, in sich eher zerstoppt; mächtige räume zurücksingend -
P (fp)

werharrend
starre
selten dunn sein
schlag
gerhut
flach knall
schlag
fliegen klatsch
knall
zeile voller starrStops und urprüchtlicher unverhersehbarkeiten -

von hörbarer körperanstrengung
zerwirbelnd
flüchtig leicht/heftig
schwingleichte stacc.
geschleudert locker
P/P

großes Schlieren
gewaltig "styroprores" aufquietschen-snarus-gehaul-serbrum
schneid
diff., auch in untersch. combinations
verschiedenartige volumina (stark untertonig)
versch. stabile tiefen
P/PPP

extreme crash-stürze
krass- grobe battentems
schneid
P
fff
stop
loch
hall-
raumbatmend -!
CODA
stille
nach letztem peitschenknall

von saftweich schwerem duft
schneid
P
fff
stop
loch
hall-
raumbatmend -!
CODA
stille
nach letztem peitschenknall

atomraubend krasse lnde zerschallung (wenige unwillkürliche kurz-stops → 1" dt.)
simile
swing

luftboden-knallschlagfolge mit langer DESSURPEITSCHER, verteilt (wie graphisch proportioniert) auf die gesamt-dauer des werkes, auch innerhalb von zelle/instrumententransport.
fffz
© 1996 copyright by hespos, d27777 ganderkeese

17.11.1996

В Дуэте для гитары и ударного инструмента (1972) Хаубенштока-Рамати одна из партий исполняется по периметру, начиная с любого графического объекта и завершая предшествующим ему, другая – по кругу, находящемуся в центре партитуры. Графические знаки здесь обозначают разные звуковысотные и ритмические фигуры, типы ткани и характеры движений, разнообразные фактурные формы сонорной музыки, но индивидуальная субъективная трактовка знаков делает звуковой облик опуса неузнаваемым от исполнения к исполнению. В другой версии сочинения под названием «Дискурс» для гитары и чтеца (1972) инструмент также начинает с любой точки прямоугольника, двигаясь слева направо или наоборот, пока не замкнет цикл, а голос произносит фрагменты текстов, выбирая их по своему желанию.



Особое место графическая музыка занимала в творчестве Сильвано Буссотти и Маурисио Кагеля. В партитурах Буссотти графика своей образно-смысловой многозначностью стимулирует воображение исполнителя и инициирует выразительную игру и театрализованное выступление музыкантов на сцене. Нередко пьесы композитора, такие как «Для трех исполнителей на фортепиано» (1959) из цикла «Семь листов», Пять фортепианных пьес для Дэвида Тюдора (1959), «Для клавира» (1961), «Фрагментации» для одного исполнителя на двух арфах (1962), связаны с эротически-чувственными переживаниями и подразумевают использование всего корпуса тела исполнителя и инструмента с целью создания максимально разнообразного и широкого спектра необычных звуков. Импровизация «RARA (dolce)» для флейты соло (1966) Буссотти возникла из пьесы в традиционной нотной записи, но окончательным вариантом стало графическое изображение музыки, служащее лишь музыкальной программой для музицирования солиста. Интерпретатор должен подготовить собственно звуковую версию сочинения, поэтому все изображение четко спланировано композитором в отношении как общего расположения материала, так и проработки каждой детали. Среди них есть знаки повторения «ritornelli», глиссандо, эффекта эха или имитации голосом инструментального звука, пения или проговаривания одновременно с игрой на флейте, «вздохов»,

движений головой и частями тела и т. д., не говоря уже о многочисленных, в том числе необычных приемах игры на духовом инструменте.

Дизайн партитуры «Автоквартет (или квинтет)» для двух скрипок, альты и виолончели (1997) Буссотти ясно указывает на наличие в пьесе двух разделов – дня и ночи человеческого сознания, состояний бодрствования и сновидений, активного и пассивного мыслительного процесса, что, вероятно, должно быть отражено и в музыкальном материале и в характере его звучания:

The image shows a complex musical score titled "AUTOQUARTETTO (IL QUINTO) PER DUE VIOLINI, VIOLA E VIOLONCELLO" by Umberto Bussotti. The score is a graphic score, where musical notation is combined with visual elements like sketches of a man's face and glasses. The score includes parts for Tullio (Tutti), Primarius, 2° Violino, Viola, and Violoncello. It contains various musical directions such as "Adagio Assai", "Andante principale", "Pizzicato", "Crescendo", and "Decrescendo". There are also tempo markings like "Molto", "Moderato", and "Allegro". The score is dated "dal 9 al 13 novembre 1996" and "dal 7 al 9 novembre 1997".

Кагель работал в области инструментального театра и широко использовал графическую нотацию с приблизительными указаниями параметров материала. Алеаторика текста позволяла композитору создать условия для несинхронизированных вступлений партий («Сонант» для необычного ансамбля из гитары, арфы, контрабаса и барабанов,

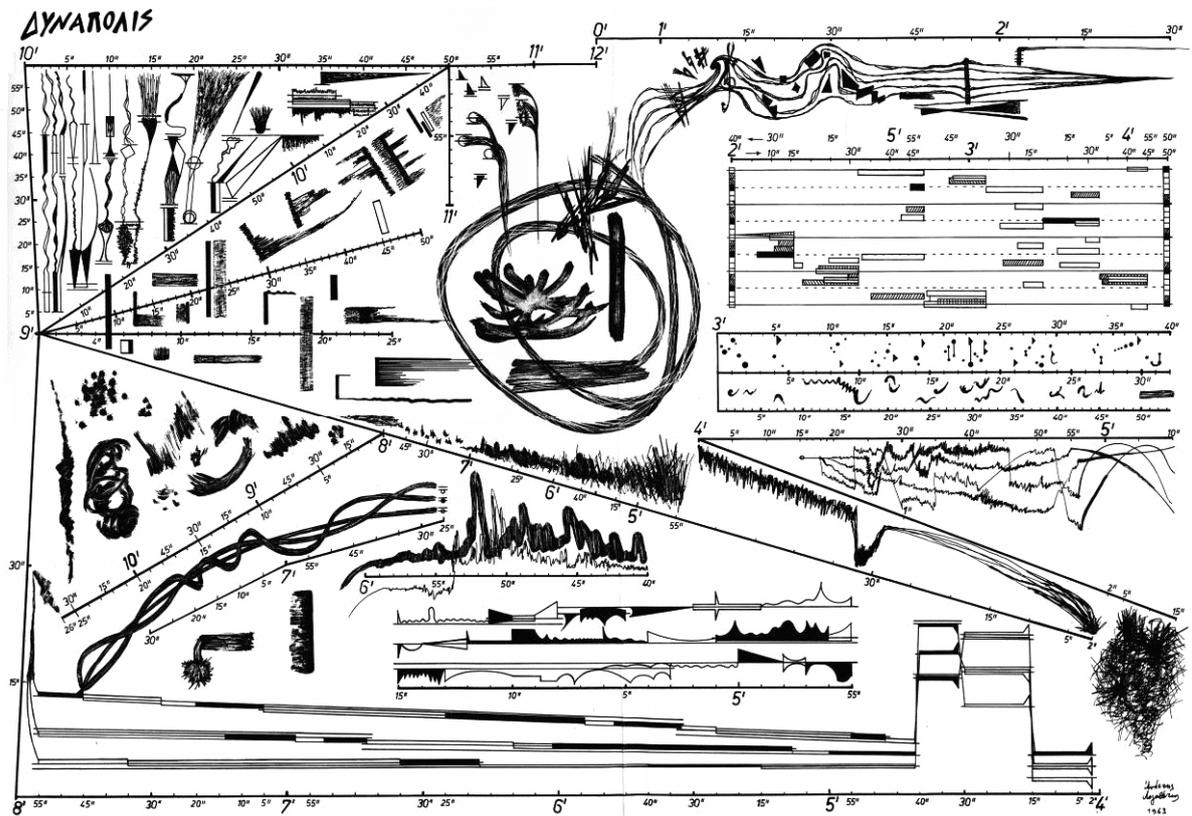
1960), поиска необычных звучаний («Анаграмма», 1957–1958), а также театрализованного исполнения, в котором гибкость музыкального текста позволяет инструменталистам играть сценические роли («На сцене» для баса, мима, чтеца и трех пианистов, 1958–1960). Подвижную форму Кагель использует в пьесе «Transición II» (1958–1959), партитура которой изысканна и сложна по графике и состоит из подвижных по горизонтали фрагментов. В композиции воплощена идея контрапункта музыкального настоящего (исполняемый на сцене текст) с прошлым (его возвращение в записи на магнитофонной ленте) и будущим (предварительно сделанная звукозапись) как трех временных пластов.

А. Логотетис создал ряд импровизируемых графических партитур, объединив их в цикл «Импульс», предназначенный для «музицирующей инструментальной группы». В предисловии к циклу автор изложил своего рода краткий курс истории музыки и нотации, придя в итоге к современной композиции, которая, по его мнению, достигает подвижности звуковых отношений, гибкости материала, полиморфности целого, исконной для музыки импровизационности и семантической многозначности, благодаря графической нотации, когда одна и та же идея получает абсолютно разные воплощения, а интерпретатор приобщается к композиционному процессу. Кроме того, по убеждению Логотетиса, музыкальное время не должно двигаться слева направо, поэтому нотация должна предложить иной, не прямой порядок изложения музыкальных событий, а позволить им двигаться во всех направлениях, только тогда возможна подлинная полиморфия формы, бесконечная в комбинациях ее частей и элементов и обнаруживающая разницу с другими своими вариантами. Импровизация для Логотетиса значима потому, что отучает от лености ума и механического воспроизведения нотного текста, раз и навсегда созданного автором, а также способствует творческому развитию и совершенствованию исполнителя. Подлинная интерпретация требует большой чуткости и углубленного погружения в содержание произведения искусства⁵⁴.

Композиция «Динаполис» (1963) для любого числа исполнителей представляет собой 12-минутную импровизацию, в течение которой музыканты должны интерпретировать графические образы партитуры, играя инструментальными группами, непрерывно меняющимися по количеству и тембровому составу. В партитуре указаны точные моменты вступления инструментальных групп и продолжительность импровизируемых ими звуковых событий, выраженных «знаками действий» (точки, линии, геометрические фигуры и графические рисунки, символизирующие разного рода фигурации и фактурные формы сонорной музыки – собственно звуковой материал импровизации), «объединяющими знаками» (символы, указывающие динамику, длительность, тембр и характер звучания) и нотными головками разного вида, определяющими состав события (последовательная или одновременная группа звуков высокого или низкого регистра). Участники группы прекращают игру, как только меняется «знак действия», и создает соответствующую инструментальную группу, играющую определенный период времени. Таким образом композитор воплощает процесс изменения на протяжении всей пьесы «инструментальной плотности», блуждания «динамической энергии» звукового организма. Чтобы достичь предписанного разнообразия инструментальных

⁵⁴ Полный текст А. Логотетиса к его циклу «Импульс» в переводе на русский язык см. в Приложении 2.

групп, необходимо участие большого числа исполнителей, при малом же их числе некоторые группы или знаки следует пропустить.



В предисловии к пьесе Логотетис предлагает решение проблемы «управления формой», которую автор называет текучей, способной обретать любую внутреннюю структуру и иметь разные «временные измерения». Он предлагает три возможных варианта организации формы и последовательности изложения событий:

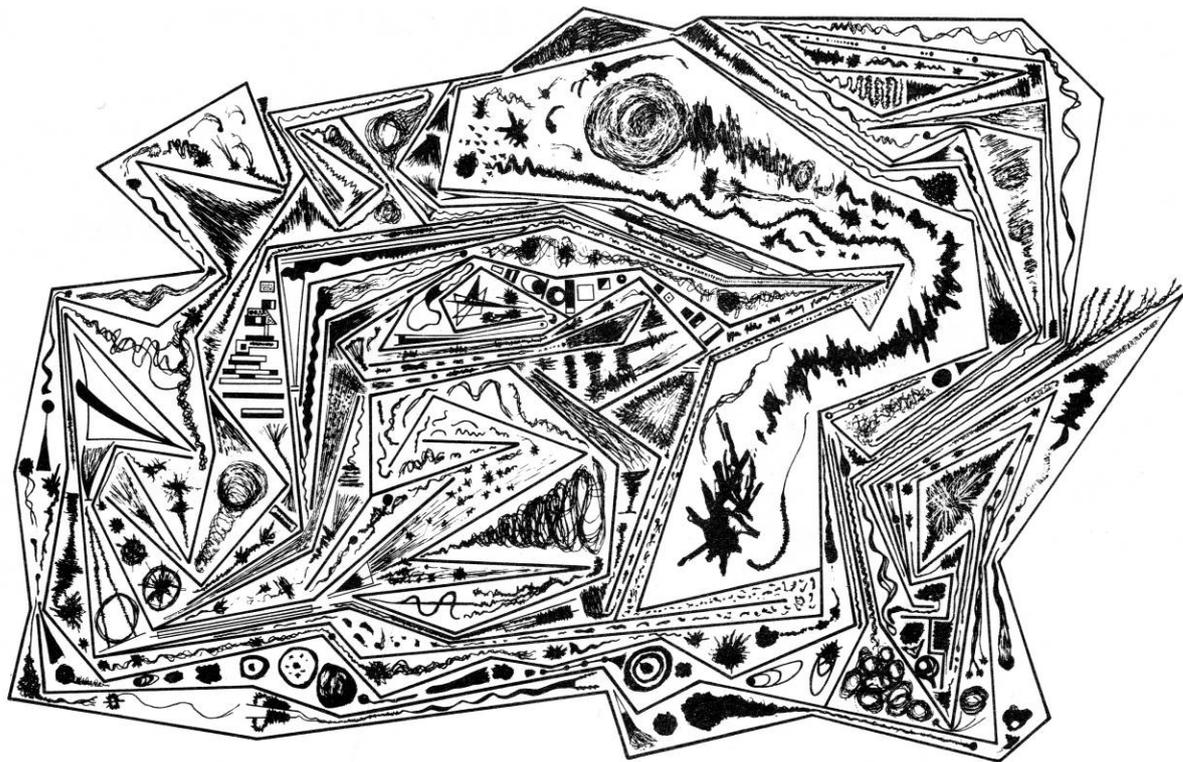
1) первый предполагает определенный, заранее оговоренный и обязательный для всех исполнителей порядок следования символизирующих звуковые события знаков по-отдельности с предустановленной общей продолжительностью;

2) второй допускает объединения знаков в группы, соединения их друг с другом и свободный порядок знаков внутри групп, а также выбор длительности каждой группы исполнителями или дирижером, определяющим временной параметр перед или во время импровизации;

3) третий вариант следования событий и «временного измерения» формы обусловлен результатами зрительного восприятия каждого отдельного исполнителя, что, вероятно, означает выбор количества и последовательности знаков каждым из них по своему желанию.

Четвертым вариантом прочтения партитуры может быть допустимое автором соединение друг с другом всех трех вышеописанных. Другими словами, весь звуковой материал «Динаполиса» может быть изложен как в последовательности, так и одновременно, причем в любом порядке и любой комбинации. И такая «динамическая» форма отвечает намерению автора воплотить процесс изменения «инструментальной плотности» на протяжении импровизации.

Поливариантная форма в пьесе «Лабиринт» (1965) соответствует названию опуса и имеет соответствующее графическое изображение:



LABYRINTHOS

Сложная геометрия рисунка затрудняет последовательное изложение событий, о котором, впрочем, здесь не может идти речи, поскольку графическая партитура заставляет интерпретатора полностью сочинять и текст и форму произведения до или в процессе импровизации. Анализ всех партитур цикла «Импульс» Логотетиса от «Агломерации» (1960) до «Лабиринта» (1965) показал, что каждой следующей пьесе импровизации композитор придает всё более подвижную, неопределенную и сомневающуюся форму, воплощая тем самым одну из значимых тенденций алеаторной и – шире – авангардной музыки. Композитор как бы подходит к краю области детерминированной формы, но все же в последующих сочинениях, в частности, «Импульсе-интеграции» (1966), не расставаясь с импровизацией и графической нотацией, оставляет форме такие свойства, как наличие четких границ и внутренней структурированности.

Графическая музыка является не просто симбиозом двух видов искусства, но собственно музыкальным искусством, в котором художественная концепция «зашифрована» в графических образах, а идея облачена в визуально-метафорическую форму. Как в картине, в том числе абстрактной, зритель находит образный или символический смысл, ощущает эмоциональную наполненность, формулирует идеи, заложенные в произведении, так и в графической музыке вызываемые визуальными образами чувства, выражаемые ими смыслы, скрытые за ними символы и метафоры вместе создают художественную концепцию сочинения, а графика служит при этом одним из самых воздействующих на сознание и воображение средств.

Хэппенинг

Кульминацией развития алеаторно-импровизационного принципа стал хэппенинг – импровизированное театрализованное действие, в котором соединены разные виды ис-

куства (музыка, живопись, литература, поэзия, скульптура, архитектура, хореография, кино) и стерты границы между искусством и жизнью, а также автором, исполнителем и зрителем. Хэппенинг отчасти близок инструментальному театру, однако, как справедливо замечает В. Петров, «зачастую импровизационность способствует проявлению черт хэппенинга, который, хоть и связан с инструментальным театром рядом общих черт, не является таковым» [101, 3]. Кроме того, «в произведениях, принадлежащих акционизму, происходит отрицание зафиксированных форм и логики развития музыкальной драматургии» [101, 13]. Иногда для хэппенингов писались сценарии и роли, диалоги и монологи, создавались костюмы и декорации, но в них всегда доминировал фактор случайности и непредсказуемости происходящего, который отличал хэппенинги от традиционных театральных представлений. Новая форма творческой деятельности возникла на волне экспериментальных опытов композиторов нью-йоркской школы, представителей поп-арта и «Флаккуса» как альтернатива театрального спектакля и музыкального произведения, исполняемого в концертном зале. Хэппенинг представляет собой разновидность «искусства действия» и основывается на принципе случайного совпадения художественных и нехудожественных элементов, включая спонтанную реакцию зрителей, превратившихся из пассивных очевидцев в активных и непосредственных соучастников художественной акции.

Исторически первым хэппенингом стало «Неназванное событие» Кейджа, проведенное летом 1952 года в колледже Блэк Маунтин. В течение 45 минут Джон Кейдж читал лекцию, находясь на верхней ступени лестницы, стоявшей в углу концертного зала; поэты Ч. Олсон и М. К. Ричардс попеременно читали свои стихи, находясь на верхней ступени другой лестницы, стоявшей в противоположном углу; М. Каннингем исполнял танец-модерн, двигаясь вокруг зрителей; пианист Д. Тюдор играл на фортепиано, стоявшем в центре сцены; художник Р. Раушенберг ставил грампластинки с записями музыки; в разных концах помещения показывали кинофильм, слайды и картины. Зрители сидели в четырех треугольных секциях, образующих квадрат, вершины которых сходились к центру. Соединение составляющих действие разнородных элементов было случайным. За «Неназванным событием» последовал перформанс «Речь» (1955), в котором один исполнитель читал вслух газетные статьи, выбранные наугад, а пятеро других включали радиоприемники на разных частотах так, что звучащее на радиоволнах и из уст чтеца соотносилось произвольно. Телевизионный хэппенинг «Звуки Венеции» (1959) прошел на итальянском телевидении в Милане в январе 1959 года и включал звуки и шумы, которые можно было услышать в Венеции, характеризующие фоносферу этого города – лодочные гудки, итальянский говор, плеск воды и др.

В хэппенинге могут быть задействованы не только разные виды искусства, но и феномены окружающей среды, например, явления погоды или шумы городского транспорта. Художественные акции проводились в определенном месте и определенное время, зачастую на открытом воздухе и в общественных местах – на улицах, в галереях, в парках и даже в поездах (!). Так, хэппенинг «Il treno» (ит. «поезд»), или «В поисках утраченной тишины» происходил в поездах: 26, 27 и 28 июня 1978 года З. Готти и Дж. Кейдж провели 3 экскурсии (из Болоньи в Равенну, Римини и Поретто) на поездах, каждая со своей программой, маршрутом и остановками. Во время поездки пассажиры исполняли музыкальные произведения, включали радиоприемники, пели, разговарива-

ли, а во время остановок, напротив, хранили молчание. 21 ноября 1981 года во французском городе Метц произошел хэппенинг «Evéne/Environne METZment»⁵⁵ для слушателей, которые, гуляя по парку, разговаривали, смеялись, пели и производили разные звуки, сливающиеся с шумами окружающей среды. Продолжительность хэппенингов Кейджа была разной: от нескольких секунд до нескольких часов. Радио-событие «Звукодень» («Sounday») для скрипки, фортепиано, голоса и девяти музыкантов (1978) длилось 10 часов, в течение которых исполнители извлекали звуки с помощью традиционных инструментов, «растительных материалов» и наполненных водой морских ракушек, а также озвучивали записанные на пленку шумы окружающей среды. 15 июня 1978 года Дж. Кейдж, Г. Султан, П. Жуковски и Д. Стратос провели «Звукодень» в Амстердаме.

Свои художественные действия Кейдж называл «событиями». Термин «хэппенинг» (букв. «случающееся») появился в 1958 году в статье Аллана Капроу (1927–2006) – ученика Кейджа, американского художника и дизайнера в стиле поп-арт, представителя «искусства действия», проводившего акции с 1958 по 1975 год в театрах, колледжах, университетах, галереях и музеях разных городов США. По словам Капроу, «на организацию серии так называемых хэппенингов его подвиг танец вокруг холста художника Джексона Поллока» [78, 47] и его техника спонтанного нанесения или разбрызгивания краски по холсту: автоматическое письмо подчеркивало спонтанную непосредственность творчества. Формированию концепции хэппенинга способствовало знакомство не только с «автоматическим письмом» Поллока, «методом случайных действий» и индетерминизмом Кейджа, но и творчеством Марселя Дюшана с его идеей художественно-эстетического преобразования обыденного предмета в объект искусства.

Одна из первых художественных акций Капроу называлась «18 хэппенингов в 6-ти частях» и прошла в октябре 1959 года в нью-йоркской галерее «Рубен» на Четвертой Авеню. Капроу разделил пространство зала на 3 «комнаты», поставив прозрачные пластиковые панели. Посетители, переходя из одной комнаты в другую, становились свидетелями следующих событий: в одном помещении участники исполняли танец, актёры разыгрывали воображаемую пьесу, в другом – художники писали картины, разбрызгивали краску на стены и зажигали спички, в третьем – музыканты играли на игрушечных инструментах, а заводные куклы двигались. В действе Капроу не было ни сюжета, ни программы, ни запланированной последовательности событий, но смысл акции состоял в том, чтобы посетители галереи видели и слышали всё происходящее одновременно благодаря прозрачным стенкам и хорошей акустике. Реакция на проведённый хэппенинг была незамедлительной. Искусствовед Ф. Портер описал это событие в журнале «Нация» так: «Актёры входили, что-то читали или рассказывали, играли на музыкальных инструментах, рисовали или просто передвигались по комнате. И всё это сопровождалось записанными на магнитофонную ленту звуками и шумами заведённых механических игрушек» [311, 209]. Хотя Портер посчитал это событие малозначительным, использованное им слово «хэппенинг» впоследствии вошло в широкий обиход.

В майском выпуске журнала «Новости искусства» в 1961 году Капроу опубликовал статью «Хэппенинги на нью-йоркской сцене», в которой описал несколько произо-

⁵⁵ В названии – игра слов Metz – Метц и environment – окружающая среда.

шедших хэппенингов и объяснил суть этой формы искусства [323]. Автор выделил несколько особенностей хэппенинга: одновременную множественность событий, спонтанность происходящего, соучастие зрителей в действе. «Хэппенинги, – пояснил Капроу, никуда не направляются и не несут никакого определенного смысла. В отличие от искусства прошлого, у хэппенингов нет никакого структурного начала, середины или конца. Их форма открытая и изменчивая [...]. Хэппенинги существуют ради одного-единственного или всего нескольких исполнений и исчезают навсегда, сменяя друг друга» [311, 210]. Капроу назвал хэппенинг нетрадиционной театральной пьесой, обладающей необыкновенной силой воздействия и первозданной энергией, уходящей своими корнями в американскую «живопись действия». Художник перечислил необходимые условия проведения хэппенинга, отличающие его от традиционного концерта или спектакля. Одними из главных были импровизация, отсутствие плана действий и конкретной сюжетной линии, фактор случайности, неповторимость программы.

Капроу проводил хэппенинги в неожиданных местах: «Весенний хэппенинг» (1961) – в темном тоннеле, «Вызов» (1962) – в здании центрального стадиона Нью-Йорка. Но в основном акции проходили в галереях и художественных салонах, где посетители могли стать полноправными участниками события. Во время проведения хэппенинга «Слова» (1962) зрителям предлагали составить из слов, написанных на картонных панелях, фразы и предложения. Все стены галереи были покрыты плакатами, а с потолка свисали рулоны бумаги, на которых были написаны слова. В одном из залов любой посетитель мог написать свои слова на чистых листах бумаги, таким образом, приняв участие в создании композиции. Целью хэппенинга Капроу считает «всцелое погружение в истинную, подлинную природу искусства и жизни» [311, 210]. Отсюда – импровизационное начало, поскольку, как и в жизни, «никто точно не знает, что случится в следующий момент. Представление само по себе направляется по тому пути, который ему необходим» [323, 36]. Зачем же необходимо погружение в истинную природу искусства и жизни? Как и многие американские художники второй половины XX века, Капроу стремился в своих акциях включить в художественный процесс любого человека и активизировать его созидательную энергию, максимально наполнив творческо-эстетическим началом каждое мгновение жизни.

Хэппенинги аккумулировали в себе одну из основных тенденций развития американского искусства второй половины XX века и довели идею случайности и импровизации до абсолюта. В начале своего существования для них были характерны мотивы дадаизма и абсурдизма, но позднее акцент переместился с акции на концепцию. В новой форме творческой деятельности художники выражали свои представления о современном искусстве и мире, в котором видели скорее изменчивость и нестабильность, чем неизменность и устойчивость. Средство выражения в хэппенинге само по себе несет особый смысл: окружающий мир находится в постоянном становлении, в жизни случайно пересекаются не связанные друг с другом события. В этом – идея движения и развития, в этом – идея хэппенинга. Обязательной составляющей была конкретная музыка. Капроу использовал вой сирен, звон колокольчиков, шум заводных игрушек, гул уличного транспорта и т. д. Все эти элементы когда-то украшали ансамблевые партитуры Кейджа. Партитуры акций обычно представляли собой листы с авторскими комментариями. Указывались дата, время и место проведения акции, описывались детали про-

цесса, план размещения исполнителей и характер их действий. Достаточно взглянуть на партитуры хеппенингов Дж. Брехта «Три события с водой» и Э. Хансена «Автомобильный сигнал»:

THREE AQUEOUS EVENTS

- ice
- water
- steam

Summer, 1961

CAR BIBBE

CAR THREE
(LIGHTS OFF)

1. ENTER CAR
2. COUNT TO TWELVE
3. TOOT HORN 5X
4. COUNT TO TEN
5. TOOT HORN 2X
6. COUNT TO SEVEN
7. SLAM DOOR 2X
8. OPEN AND CLOSE GLOVE COMPARTMENT
9. TOOT HORN 1X
10. COUNT TO TEN
11. SLAM DOOR 1X
12. TOOT HORN 3X

13. COUNT TO FIVE
14. TOOT HORN 1X
15. OPEN AND CLOSE GLOVE COMPARTMENT
16. COUNT TO TEN
17. SLAM DOOR 1X
18. BLINK LIGHTS 3X
19. RAISE AND LOWER WINDOWS (OR REVERSE)
20. COUNT TO TEN
21. BLINK LIGHTS 2X
22. TOOT HORN 1X
23. BLINK LIGHTS 1X
24. LONG HORN TOOT
25. BLINK LIGHTS 3X
26. START MOTOR
27. MOTOR OFF

С 1956 по 1960 год Кейдж вел курс экспериментальной музыки в Новой школе социальных исследований, и в число его студентов входили Дик Хиггинс, Джексон Маклоу, Эл Хансен, Джордж Брехт, Тоши Ичиянаги, Скотт Хайд и Ричард Максфилд, вскоре объединившиеся в группу «Флаккус». Композиторы и художники группы ярко выступали на сцене американского авангарда в 1960-е годы с различного рода перформансами, «акустическими событиями», хеппенингами, интермедиа и мультимедиа, в своем творчестве расширяли пространство музыки средствами других видов искусства, применяли электронные средства звукоизвлечения, всевозможные предметы и магнитофонную ленту. Первым произведением, созданным в эстетике «Флаккуса», считается знаменитая пьеса тишины «4'33"», послужившая «прототипом композиций, в которых роль исполнителей была неотличимой от роли слушателей» [267, 280]. «Флаккус» развивал разные формы творческой деятельности, родственные хеппенингу. В 1950–1960-е годы Дик Хиггинс (1938–1998) начал работать в сфере интермедиа – жанре, охватывающем собой разные виды искусства (кино, телевидение, музыку, текст, фотографию, хореографию, пантомиму, театр). Главное, что привлекало к нему Хиггинса, это возможность импровизации на основе звукоцветовой синестезии и разных художественных средств, необходимых исполнителю для реализации концептуального действия автора. Хиггинс также автор пьес для магнитофонной ленты, цветных и черно-белых графических партитур, предназначенных для нетрадиционных инструментов («Телефонная музыка», 1968; «Музыка для труб и деревьев», 1995) и оркестров («Вариации на природную тему», 1981), шумовых перформансов («26 гор для наблюдения за закатом» для танцоров и оркестра, 1980; «1000 симфоний», 1968; «10 способов наблюдения за птицами», 1981). Все эти опусы основываются на ограниченной или – чаще – неограниченной алеаторике. По мнению одного из лидеров «Флаккуса» – Джорджа Мачюнаса, члены этой группы в своих акциях стремились выявить характернейшие «качества отдельного естественного события», чтобы «редуцировать вещь к ее сущности» [362, 77].

Художник и музыкант, создатель ассамбляжей из «найденных предметов» Джордж Брехт (р. 1924), композиторы Ла Монте Янг (р. 1935) и Эл Хансен (1927–1995) развивали идею синтеза разных видов искусства с привлечением фактора случайности в родственной хеппенингу форме «события».

Дж. Брехт. «Музыка капель» (партитура и фрагмент представления)

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

For single or multiple performance.

A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.

Second version: Dripping.

G. Brecht
(1959-62)



Дж. Брехт. «Два упражнения»

TWO EXERCISES

Consider an object. Call what is not the object «other».

EXERCISE: Add to the object, from the «other», another objects, to form a new object and a new «other». Repeat until there is no more «other».

EXERCISE: Take a part from the object and add it to the «other», to form a new object and a new «other». Repeat until there is no more object.

Fall, 1961

В 1959 году Джордж Брехт в нью-йоркской галерее «Рубен» осуществил свой первый хэппенинг под названием «Предстоящие события». За ним последовали «Словесное событие», «Лестница», «Шесть дверей», «Три события с водой», «Три события с лампой», «Шесть экспонатов», «Три танца», «Два знака» и т. д. В 1950–1960-е годы Брехт стал «ключевой фигурой посткейджевского периода» [267, 281], создав десятки музыкальных партитур, представляющих собой короткие вербальные тексты, импровизируемые на сцене в звуковом сопровождении. Вместо партитур Брехт использовал картонные карточки с указанием действий исполнителей, поэтому в исполнении его музыкальных композиций многое зависело от случая, точнее от того, какую карточку с авторскими комментариями вытягивал участник. Например, «событие» «Мотор. Автомобиль. Закат» (1960), предназначенное для шоферов (!) и автомобилей (!), описано на 44-х карточках, 22 из которых пусты, то есть обозначают тишину. «Событие» произошло на закате при участии нескольких людей, находящихся в автомобилях с включенными моторами. Каждый из исполнителей вытягивал несколько карт из колоды, не видя того, что на них написано. Художественное действо состояло в том, что владельцы автомобилей в течение определенного времени одновременно друг с другом выполняли то, что было указано в карточках: включали и выключали световые лампы, клаксоны, сирены, звенели колокольчиками и ключами, открывали и закрывали двери и багажники. Длительность каждого действия была согласована между всеми участниками «со-

бытия». В партитурах под программными комментариями Брехт обычно указывал точную дату и место проведения акции.

Брехт называл сферу своего творчества «пограничным искусством», находящимся между традиционной музыкой и визуальными видами искусства. Во многих «событиях» Брехта, например, «Молоке дикой утки» (1961), исполнители могли играть как на обычных музыкальных инструментах или игрушках, так и на любых предметах. Практику использования игрушек или предметов, на которых можно было играть без какой-либо специальной подготовки, извлекая на них новые, оригинальные и необычные звуки, и которые можно было купить в недорогих магазинах, ввел Кейдж на своих занятиях по экспериментальной музыке. Он давал задание своим ученикам по дороге в класс подобрать в магазинчике какие-нибудь нетрадиционные «инструменты». Так, в творчестве Брехта появились композиции «Музыка гребня» («Comb Music», 1958) и «Музыка капли» («Drip Music», 1959–1962), предназначенные для гребня с поломанными зубцами и сосуда с водой. В первом «событии» музыканты «играют» на гребнях в определенном ритме, создавая шум и треск, во втором – переливают воду из одного кувшина с водой в другой. Брехт поясняет идею своих «событий» крайне немногословно: «Звук просто слышится. Свет просто видится. Невозможно не заметить ни того, ни другого» [362, 76]. Брехт задавался вопросом: «можно ли создать такое произведение, которое не было бы связано с искусством?» [362, 282]. «Событие» Брехта «Музыка расписания» (1959) произошло «на железнодорожной станции разными музыкантами, которые использовали расписание прибытия поездов, чтобы определить моменты появления звуков, но не предупредили пассажиров, что здесь будет проходить перформанс» [267, 281]. Все информационные сообщения и объявления диктора железнодорожной станции и реакция пассажиров и случайных посетителей также входили в акустическое действо.

Музыка в театрализованных перформансах Брехта играла большую роль, недаром в названиях или комментариях к опусам Брехта фигурируют слова, связанные с какими-либо звуками. Обычно Брехт указывает средства звукоизвлечения (музыкальные инструменты или какие-либо предметы) и способ работы с ними. Он стремился в своих «событиях» воспроизвести то, «что могло бы случиться на улице» [362, 74], и создавать аудио-визуальные действия, интересные как для глаза, так и для слуха. «События – это поэзия, выраженная посредством музыки и сведенная к фактам» [362, 79], – однажды сказал Брехт. Как и Кейдж, он считал, что «театр есть всегда и везде, и искусство твердо убеждает в этом» [362, 80].

Дж. Брехт. «Три промежуточных события», «Три телефонных события»

THREE GAP EVENTS

- missing-letter sign
- between two sounds
- meeting again

To Ray J.
Spring, 1961
G. Brecht

THREE TELEPHONE EVENTS

- When the telephone rings, it is allowed to continue ringing, until it stops.
 - When the telephone rings, the receiver is lifted, then replaced.
 - When the telephone rings, it is answered.
- Performance note: Each event comprises all occurrences within its duration.
- Spring, 1961

В 1961–1962 годах Брехт написал Симфонию № 1, Концерт для кларнета, Органную пьесу и Фортепианную пьесу, композиции «Флейта соло» и «Соло для скрипки», а также Струнный квартет; в других своих перформансах Брехт использовал радиоприемники. Но все инструменты во время этих «событий» применяет нетрадиционно. Например, во время исполнения композиции «Флейта соло (разработка/сборка)» музыкант выходит на сцену, прикладывает инструмент к губам, будто собирается играть на нем, а затем разбирает флейту и снова собирает ее; в «Соло для скрипки» музыкант чистит корпус и струны инструмента и натирает канифолью смычок (все сопровождающие эти действия шумы становятся материалом конкретной музыки); во время исполнения Концерта для кларнета инструмент подвешен над головой исполнителя в горизонтальном положении на расстоянии около 6-ти дюймов так, что кларнетист, не используя рук или каких-либо средств, пытается извлечь звук, ухватив мундштук губами. В Симфонии № 1 музыка исполняется необычным способом: оркестранты встают с задней стороны большого плаката, представляющего собой групповую фотографию с изображением музыкантов оркестра, вставляют руки, в которых находятся инструменты, в отверстия, предварительно вырезанные в тех местах фотографии, где находились плечи и руки запечатленных музыкантов, и играют свои любимые произведения. Возникает нечто вроде звучащей картинки или фотографии.

В 1960-е годы хэппенинги и события группы «Флаккус» и близких им по духу композиторов многие считали предвестием «конца искусства и профессии художника», «крайним проявлением антихудожественности и неискусства», а музыку – «растворенной в неопределенной окружающей среде» [267, 281–282]. Но такая отрицательная оценка вскоре была забыта, и хэппенинги, события, акустические действия, интермедиа, мультимедиа и перформансы распространились по всему миру. Дух хэппенинга проник в композиции Корнелиуса Кардью (1936–1981), в 1969 году создавшего «Случайный оркестр» («Scratch Orchestra»), соединивший профессиональную игру и импровизационное музицирование. Хэппенинг отвечал стремлению авторов активизировать восприятие музыкального сочинения, вовлечь слушателей в творческий процесс, сделав его естественным, каким он был в предшествующие периоды истории. Возможно, основоположник хэппенинга Джона Кейдж предчувствовал повышение значения визуального ряда и интерактивного подхода к исполнению произведения, которые будут характерны для искусства, например, наших дней. С другой стороны, хэппенинг – результат тотального синтеза не только разных видов творческой деятельности, но и искусства и окружающей среды, ставшего реальностью в XXI веке.

* * *

Метод случайных действий Кейджа вызвал широкий резонанс и пробудил определенный интерес в кругу деятелей культуры и Нового и Старого Света, особенно после выступления Кейджа и Тюдора в Дармштадте в 1958 году. Вслед за композиторами США к алеаторике из творческого интереса обратились и европейские композиторы, но в последующих техниках (Ксенакиса, Штокхаузена, Булеза, Лютославского) очевидны качественные изменения трактовки алеаторики и отношения к случайности в целом. Европейские композиторы оказались более деликатными, последовательными и даже принципиальными в применении алеаторики, которая была скорее связана с проблемой

выбора, чем *случайности* как таковой, и последнее слово все же оставалось за автором. При этом в творчестве композиторов и Америки и Европы алеаторика в той или иной мере оказала влияние не только на методы сочинения, но и на весь арсенал художественных средств.

В целом композиторы Старого Света существенно не нарушили традиционной концепции музыкального произведения как нечто единственного, неповторимого, уникального, и даже самые смелые алеаторные концепции ограничивали исполнительскую свободу и лишь стимулировали импровизацию с учетом соблюдения строгих условий. Дело в том, что для американской культуры в целом и художественного мышления в частности в большей степени, чем для их европейских коллег, характерно не сохранение традиций, а поиск совершенно нового в искусстве. Европейские традиции, предопределившие историю развития западного музыкального искусства, не имели для американских композиторов столь непреложного и неприкосновенного значения, как для их заокеанских коллег. «Американец – это новый человек, который действует по новым принципам», – писал Мишель Гийом Жан де Кревкер в «Письмах американского фермера» (1782); «Это страна начал...» – писал Ральф Эмерсон в «Молодом американце» (1844). Американские композиторы двигались вперед, экспериментировали, искали, остро чувствуя перемены, которые могут наступить в любой момент. Разнообразные алеаторные техники у американцев после второй мировой свидетельствовали о непрерывном продолжении экспериментального духа, наполнившего музыкальную культуру страны с начала века. В Европу индетерминизм проникал медленнее и воспринимался с большой осторожностью потому, что в ней не было столь сильного экспериментального движения в музыке, как в США. Хотя мобильные формы и графическая нотация играли значительную роль в сочинениях европейцев 1960–1970-х годов, влияние неопределенности было гораздо более умеренным за счет сильной привязанности к сериализму и более традиционных взглядов на роль композитора. Другими словами, алеатористы двух континентов опирались на разные эстетические установки. Если, например, для Фелдмана и его коллег движение может быть ненаправленным и даже мнимым, а музыка может обойтись без эмоциональных подъемов и спадов (в идеале она должна увлекать слушателя в мир абсолютного покоя и равновесия, поэтому избегаются действительность, событийность, экспрессия), то для многих европейских композиторов музыкальное развитие должно устремляться к определенной конечной цели, обязательно достигнув ее. Так, с одной стороны океана обращение к алеаторике повлекло за собой не просто изменение черт стиля, но пересмотр основополагающих принципов музыкальной композиции, с другой же стороны Атлантики алеаторика стала одним из многих, но не ведущим принципом композиции, от которого некоторые европейцы впоследствии отошли.

Несмотря на внушительную критику творческих позиций Кейджа, он оказал гораздо большее влияние на европейский авангард, чем это признавалось его представителями. Отчасти это было связано с антипатией Булеза к кейджевской неопределенности, сменившей прежнее взаимное расположение и возраставшей с 1954 года, когда Кейдж выступил в Европе в рамках концертного тура с Тюдором и впервые обратил внимание европейских композиторов на свою музыку. Бриндл убежден, что методы композиции на основе алеаторики последовали именно «за практикой обращения Джо-

на Кейджа к игре в кости или “случайным” процедурам, заимствованным из китайской книги “И-Цзин”» [212, 75]. Штокхаузен был впечатлен новыми фортепианными звучностями в музыке Кейджа и Фелдмана, игрой Тюдора, которому он посвятил свои Фортепианные пьесы V–X, а также новым подходом к ритму, определяемому лишь в процессе исполнения опуса. Новый визит Кейджа и Тюдора в Европу в 1958 году свершил переворот в музыкальном мышлении, так что новации американского авангарда нашли отклик даже у самых традиционно мыслящих европейцев. К тому же почва была предварительно подготовлена Мадерной, который обсуждал сочинения Кейджа в Дармштадте, и журналом *Die Reihe*, опубликовавшим в 1955 году между статьями Штокхаузена и Пуссёра небольшой текст, описывающий процесс сочинения Музыки для фортепиано 21–52 посредством случайных действий.

Введение случайности в сочинение и исполнение композиции привело к экспериментам гораздо более смелым, чем это было в отдельных опусах Штокхаузена или Булеза. Однако в действительности другие крупные американские и европейские композиторы, обращаясь к алеаторному принципу, исходили из иных художественно-эстетических позиций. Тесно сотрудничавшие с Кейджем в Нью-Йорке в 1950-х годах и разделявшие его взгляды на музыку Вулф, Фелдман и Браун впоследствии выбрали свои пути в искусстве, не связанные с религией и философией дзен-буддизма. Европейская алеаторика в свою очередь также была порождена разными, не связанными с творчеством Кейджа явлениями. Например, концепция мобильной формы Брауна в не меньшей мере, чем метод случайных действий Кейджа, дал толчок развитию формы в творчестве европейских композиторов 1950–1960-х годов. В результате эмансипации графики от акустического результата, произошедшей в партитурах композиторов нью-йоркской школы, многие авторы обратились к алеаторике и импровизации с целью активизации процесса интерпретации и слухового восприятия музыки. Сам же Браун не разделял идею тотального индетерминизма и впоследствии декларировал свою отдаленность от Кейджа, считая, что его произведения «освободили» искусство не только от выбора, но и авторской ответственности, красоты, формы, содержания, и предпочитая выбор внутри определенных границ.

При сравнении рассмотренных выше конкретных техник письма, связанных с алеаторным принципом композиции, выявляются их общие и специфические черты. Так, например, случайным образом распределяют звуковой материал в своих произведениях Кейдж и Ксенакис, и разница между ними заключается в том, что первый опирается на издавна применяемый на Востоке метод гадания, непосредственно демонстрирующий проявление случайности, второй же – на разработанные на Западе математические формулы, высчитавшие статистику случайности. Оба автора используют в процессе создания таблицы с основным материалом для последующего случайного распределения в ткани произведения. Для Кейджа, Штокхаузена и Ксенакиса алеаторическая организация имела значение фундаментального принципа не музыкального происхождения, но лежащего в основе процессов мироздания. Многие композиторы, поднимая вопросы философии бытия, обосновывали алеаторный принцип важнейшими закономерностями мышления и психики человека, его мировосприятия и мироощущения. Другие с целью выработки новой системы творчества искали обоснование не в объективных научных или философских доктринах и глубоком взаимодействии разных

областей науки и искусства, а имеющих специфически музыкальную природу методах письма и свойственный исполнительским видам искусства импровизационный подход.

В целом алеаторика служила образно-смысловым фактором и играла в музыкальных произведениях важную выразительную и драматургическую роль, особенно в кульминационных моментах, заключительных разделах или секциях произведений. Перечислим основные функции, которыми наделяли композиторы алеаторный принцип. На уровне музыкального текста алеаторика способствовала:

1. созданию определенного характера звучания, ярко выделяющегося образа, сложной метроритмической и полифонической ткани, тематического контраста, недостижимого традиционными средствами;
2. высвобождению стихийности движения звуковой материи и усилению динамики развития звуко-образа;
3. выделению определенных пластов фактуры, звуко-образов, разделов композиции;
4. непрерывному развертыванию и изменению материала;
5. варьированию звукового облика сочинения в целом при повторных исполнениях.

На уровне музыкальной формы алеаторика способствовала:

6. мгновенным переключениям с одной контрастной сферы на другую и переходам от одного раздела формы к другому с одной стороны и непрерывности переходов между секциями за счет «неопределенности» и «размытости» их окончаний с другой;
7. осуществлению определенных драматургических задач, связанных с воплощением концепции сочинения, например, последовательного нанизывания или противопоставления разных типов музыкальной материи;
8. созданию эластичной формы, способной меняться в зависимости от обстоятельств исполнения, особенно импровизируемого произведения.

Рассмотренные выше явления можно классифицировать по-разному, о чем свидетельствуют опыты Булеза, Денисова, Когоутка и современных отечественных и зарубежных музыковедов. По характеру применения фактора случайности и его соотношению с собственным композиторским выбором Булез различает «методы механические, при которых выбор того или иного строения формы определяется жребием; методы импровизационные, разрешающие исполнителям свободно истолковывать нотный текст; методы, предусмотренные композитором, который сохраняет за собой контроль над элементами “случайного”» [179, 144]. Очевидно, что в первую очередь основанные на алеаторном принципе техники письма делятся на две группы в зависимости от первого или второго этапа «жизни» музыкального произведения:

- к алеаторике процесса сочинения относятся методы Кейджа, Фелдмана, Ксенакиса, Хиллера и др.;
- к алеаторике процесса исполнения – Брауна, Вулфа, Штокхаузена, Лютославского, Лигети, Берио, Булеза, Пуссёра, Губайдулиной и др.

При этом в том и другом случае неизбежно также деление на подгруппы:

- алеаторика процесса сочинения текста самим автором, либо досочинение или собственно сочинение исполнителем;

- алеаторика процесса сочинения формы самим автором, либо придание формы произведению исполнителем.

Благодаря алеаторике композиторы не только искали нечто, отвечающее их художественно-эстетическим устремлениям, но находили новое и отбирали то необходимое, что считали плодотворным и перспективным в музыке. В. Валькова выделяет противоположные позиции в применении алеаторики: «П. Булеза, В. Лютославского и др., подвергающих строгому контролю действие случайности в их музыке, и, с другой стороны, композиторов школы Д. Кейджа, доводящих до предела самодовлеющую роль невидимости художественного результата творчества как для композитора, так и для исполнителя» [17, 277]. Однако это не совсем точно. Для всех композиторов имеют значение некие факторы, принципы и закономерности, если не ограничивающие действие случайности, то проявляющиеся наряду с ней и влияющие на организацию целого. Авторы не оставляли на долю случайности всё от первого до последнего звука и предусматривали конкретный художественный результат. Даже у Кейджа количество элементов музыкальной фактуры, сотканной случайным образом методом гадания, сводится к 64 – числу гексаграмм «Книги перемен»; для Фелдмана и Брауна было значимо соотношение качеств звучания отдельных элементов ткани; Вулф ценил тесную взаимосвязь партнеров в процессе импровизации и с целью достижения такой взаимосвязи ввел «метод подсказывания». Другие авторы, используя алеаторику, также осуществляли определенные и большей частью очевидные для исполнителей драматургические задачи. Эти принципы и закономерности либо привносились художниками извне, либо обнаруживались внутри самой музыки как вида искусства. Примечательны, например, многочисленные высказывания Брауна, Штокхаузена, Лютославского и других о том, что для них как для композиторов важна неизменность внутренней сущности образа при изменяющемся внешнем звуком облике или структуры произведения. Важнейшую роль в создании произведения, в том числе алеаторного, всегда играют факторы образно-смыслового порядка.

Как никакой другой принцип композиции алеаторика способствовала характерной для музыкального искусства XX века тенденции не только индивидуализировать метод сочинения, но особенно сделать форму единичной и неповторимой, причем как в каждом конкретном произведении, так и в каждом его конкретном воплощении. Этому во многом способствовал также плюрализм стилей и техник музыкальной композиции, принесших с собой множественность творческих решений музыкального произведения, занявших место интерпретации в традиционном понимании этого слова. Следуя эстетическому принципу неканонического, нетипического, индивидуального, уникального, неповторимого, единичного музыкальная форма в конце концов вышла за рамки завершенного кристаллического феномена, принадлежащего одному перу. Ее непредсказуемость вследствие воздействия случайности не только на сам материал, но и способ его организации, привела к «возможно самым значительным результатам, нежели высотная или временная неопределенность» [212, 70] и имела далеко идущие последствия в искусстве в целом, поскольку «мобильность формы означает допуск случайного уже на более высокий, композиционный, уровень» [75, 417], ранее считавшийся неприкасаемым. В итоге одним из главных вопросов алеаторной композиции, особенно в условиях подвижности и текста, и структуры, стал именно вопрос формообра-

зования: «Алеаторные формы, внешне создающие нередко впечатление простых, на самом деле оказываются наиболее проблемными» [170, 112]. Решение проблемы состоит в выработке методологической стратегии по отношению к алеаторным формам XX века.

4. Глава III. Алеаторная форма

Алеаторика обусловила значительное переосмысление самой эстетической категории формы. В музыке второй половины XX века она не только становится областью новаций и экспериментов, но обретает «семантическую многовариантность, обуславливающую структурную неоднозначность», а также стирает грани между «художественной концепцией, обозначенной автором, и ее непредсказуемым воплощением исполнителем», благодаря которому каждый раз «происходит “рождение” новой композиционной и семантической идеи музыкального произведения» [47, 3]. Неопределенность структуры противоречит веками соблюдаемому закону *opus perfectum et absolutum* и идее формы как некоего единого целого, где всё взаимосвязано и взаимообусловлено в силу функциональной определенности и упорядоченности. Когда ход музыкальной мысли произволен и зависит от выбора исполнителя, подвергается сомнению само существование такого произведения искусства как законченного художественного целого, принадлежащего одному автору. По мнению П. Булеза, случайность наполняет произведение «жестко расчлененной, раздробленной и рассредоточенной субъективностью», а место дисциплины, необходимой для установления связей и единства целого, занимает произвол «мгновенного, изменчивого и капризного выбора исполнителя» [129, 64]. Кроме того, что само сосуществование фактора случайности и строгой композиционной структуры маловероятно, статичная, незамкнутая и мозаичная в условиях неограниченной алеаторики форма, порой, лишает пьесу индивидуально-неповторимого звукового облика. Как писал Д. Лигети, «местоположение звена формы в рамках целого еще не определяет его функцию, и наоборот, функция не связана ни с каким определенным местом: функциональные типы артикулируют форму и создают связи, но форма целого чаще всего сама по себе не имеет направленности и не развивается, а отдельные моменты в ее границах принципиально взаимозаменяемы и по своей функции, и по месту расположения» [40, 198]. Отсутствие строгой внутренней организации и многовариантность диспозиции структурных единиц могли бы превратить алеаторную форму в бесконечное последование независимых разделов. Однако каждый композитор находил свое решение этой проблемы, не оставляя исполнителя и слушателя в неведении о структурных закономерностях своего произведения (так, во второй редакции «Ответов» 1960 года Пуссёр сгладил ощущение фрагментарности формы путем параллельного комментирования происходящего процесса в тексте, как бы «разъясняющего» форму сочинения).

Поскольку индетерминизм может быть частичным или тотальным и охватывать как некоторые параметры музыкальной композиции (высоту или длительность, штрихи, динамику или тембр звуков), так и целое, форма также может быть подвижной в разной степени, а в иных случаях записанной в нотах в виде отдельных сегментов системы без их конкретной последовательности или заданного порядка, то есть зафиксированной формы как таковой. В музыке XX столетия «помимо привычной, полностью

стабильной формы, появились формы в той или иной мере *мобильные*» [74, 291]. Разная мера подвижности формы отражена в денисовской классификации композиций, сочетающих стабильное и мобильное начала: первая обусловлена мобильным текстом при стабильной структуре, вторая – мобильной структурой при стабильном тексте, третья – мобильными и текстом и структурой. Эта триада служит основой для систематизации алеаторных форм по мере их подвижности в данной работе. Анализируя и дифференцируя алеаторные формы по степени подвижности, мы будем иметь в виду, что разница «интерпретаций» формы одной и той же пьесы обнаруживается лишь при многократном ее исполнении. Без знания о том, что форма произведения мобильна, ее разделы взаимозаменяемы, а их количество произвольно, слушатель не выявит эту особенность при однократном прослушивании опуса, так как любая звуковая реализация партитуры есть лишь одна из версий ее воплощения. Классифицируя алеаторные формы, мы в первую очередь подчеркиваем их изменчивость как таковую – качество, радикально отличающее от традиционных форм музыки прошлого и даже индивидуальных композиций музыки XX века. Алеаторная форма *принципиально подвижная и этим отличается от остальных форм в музыке*, хотя в каждом конкретном исполнении воспринимается как нечто целое, единственное в своем роде и неизменное.

Три типа алеаторных форм: мобильная, переменная и модульная

В целом в композиторской практике XX столетия сложились три типа алеаторных форм, имеющие разные степени стабильности структуры и определенности порядка изложения материала, от которых зависит и узнаваемость сочинения «на слух». «Градус» мобильности текста и структуры обуславливает количественную ограниченность или неограниченность вариантов формы произведения, что и определяет качественную разницу между ними: первую группу составляют алеаторные формы, подвижные лишь на уровне отдельных элементов ткани; вторую – формы, имеющие ограниченное число вариантов структуры; третью – формы, меняющиеся бесконечное число раз ввиду их изначальной неопределенности.

- в *мобильной форме* (термин Э. Брауна [213; 219], Э. Денисова [36], В. Ценовой [170]) алеаторны некоторые фрагменты (реже – вся ткань), так что может варьироваться общее время звучания, но диспозиция материала, то есть последовательность изложения авторской мысли неизменна, а связь между элементами очевидна (в основном возникает в сочинениях с мобильным текстом и стабильной структурой);
- в *переменной, или многозначной* (термины К. Штокхаузена [184]), *поливариантной форме* алеаторна не только ткань, но и последовательность изложения мысли, которая меняется по замыслу композитора, но количество «версий» формы при этом ограничено определенными условиями (например, строгим местоположением некоторых разделов, связью между элементами) или авторскими предписаниями (неизменным количеством частей), не влияющими на общую концепцию сочинения, а лишь допускающими разницу средств ее воплощения (в произ-

ведениях со стабильным текстом и мобильной структурой, реже – подвижными и текстом и структурой, а также с мобильным текстом, варьируемым на основе нескольких вариантов формы);

- в *модульной форме*⁵⁶ не просто алеаторны и ткань и структура, но диспозиция материала (последовательность секций блоков, групп, фрагментов и т. д.) не закреплена в тексте, не предобусловлена автором, произвольна и допускает неограниченное количество «версий» формы, так что подвижная композиция переходит уже на качественно иной уровень – она принадлежит уже не только автору, но и исполнителю, который может создать форму на основе разных структурообразующих принципов и даже менять если не художественную концепцию, то звуковой облик произведения, хотя связь между элементами возможна (при индетерминизме и текста и структуры, реже – подвижности лишь структуры).

Алеаторные формы в их конкретном звуковом воплощении, основанные на разных принципах организации, обозначаются разными терминами для конкретизации их качественных характеристик. Так, например, В. Холопова вариативной формой называет «вид построения музыкальной композиции, установившийся во второй половине XX века, позволяющий комбинировать или отбирать варианты авторского текста, также импровизировать на его основе» [161, 60], однако, как показывает анализ, разная комбинация одних и тех же структур, осуществляемая исполнителем, в одном случае, выбор одного из вариантов авторского текста в другом и импровизация на его основе в третьем дают, порой, совершенно разные художественные результаты, поэтому нецелесообразно называть одним термином вариативная три разные формы, например, Фортепианной пьесы XI Штокхаузена, Третьей фортепианной сонаты Булеза и сочинений Кагеля, «создающих новую концертную ситуацию – “режиссерский концерт”» [161, 60].

Приведем несколько примеров трех типов алеаторной формы, основанных на разных структурообразующих принципах.

В *мобильной форме* сочинения, несмотря на неопределенность некоторых параметров материала, порядок изложения мысли существенно не меняется. Она возникает в условиях ограниченной алеаторики, позволяющей достичь бóльшей стабильности структуры даже при условии подвижности текста. Например, в партитуре «Микстура» (1964) Штокхаузена для пяти групп ударных, деревянных духовых, медных духовых, струнных щипковых и смычковых инструментов с электронными усилителями и кольцевыми модуляторами высота звуков варьируется в пределах высокого, среднего и низкого регистров. Такты заполнены пуантилистическими россыпями, количество которых то уплотняет, то истончает оркестровую ткань. При этом неизменна метроритмическая структура сочинения, так что метроритм как движущая сила направляет все музыкаль-

⁵⁶ Введенный автором данной работы термин модульный (от лат. *modulus* – мера, модуль; *modus* – способ, модус, образ, норма) означает сборный, состоящий из модулей – взаимодействующих частей, автономных, сменных элементов конструкции; модульный принцип организации или построения, применяемый в компьютерном программировании, архитектуре, дизайне и других областях человеческой деятельности.

ное развитие. Еще Варез писал, что «ритм есть та стихия музыки, которая дает жизнь сочинению и удерживает его как целое. Это – элемент стабильности, генератор формы» [64, 10]. Таким генератором формы в «Микстуре» выступает регулярный метроритм (лишь в последних трех тактах сочинения звуки исполняются вне предзаданного ритмического рисунка).

Не определен временной параметр в «Музыке для лунного света Альбиона» Дэвида Бедфорда (1965) на слова К. Патчена для сопрано, флейты, кларнета, фортепиано, скрипки и виолончели. Все высоты точно указаны, но на протяжении вокального пассажа длительностью около полминуты каждый инструменталист играет шесть звуков в любом порядке и темпе, ориентируясь на выписанные над каждой партией графические знаки (легато обозначено белыми нотами, стаккато – черными, глиссандо – стрелками вверх и вниз, обертоны – ромбами, тремоло или вибрато языком – волнистыми линиями). Стабильным элементом композиции является 12-тоновый аккорд: на всем протяжении исполнители используют звуки только этого аккорда за исключением звука *g* в инструментальных партиях. Прием ритмического и высотного несовпадения тонов создает выразительный эффект непрерывно движущегося и вибрирующего аккорда, состоящего из отдельных звуков с разными акцентами и окраской, который служит основой для вокальной декламации и ярко ее высвечивает.

The image shows a musical score for the piece "Music for the Light of Albion" by David Bedford. The score is for Soprano, Flute, Clarinet, Violin, Cello, Melodica, and Piano. The Soprano part has lyrics: "No one answered my knock. What are they doing in my house?". The instrumental parts are marked with "simile" and various performance instructions like "poco vibrato", "f", "sul pont.", "pizz. f", "play any 4 simultaneously", "pluck string", "press down damper inside before playing", and "play any 3 simultaneously".

Sop. *p poco vibrato* ↓ ↓ ↓ *f* ↓
 No one answered my knock. What are they doing in my house?

Fl. *f* *simile*

Cl. *f* *simile*

Vln. *sul pont.* *pizz. f* *simile*

Cello *sul pont.* *pizz. f* *simile*

Melo. *play any 4 simultaneously* *f* *simile*

Pno. *pluck string* *press down damper inside before playing* *play any 3 simultaneously* *simile*

«Секвенция III» для женского голоса на текст М. Куттера (1966) Берно представляет собой полумимпровизационный вокализ в мобильной форме. Опус изобилует впечатляющими вокальными приемами: здесь используются речевые звуки (гласные и согласные и их сочетания); произнесенные в определенном контексте (как в некоторых словах) слоги или группы букв; слова и фразы, записанные и произносимые обычным способом. При этом фрагменты текста могут повторяться друг за другом или в свободном порядке. Материал периодически переходит из приблизительно фиксированного в индетерминированный, такты с 5-линейным нотным станом сменяются тактами с тремя или одной линией, указывающей средний высотный уровень, хотя почти каждое мгновение сопровождается подробнейшими авторскими указаниями характера пения («быстро», «напряженно», «нервно», «бормоча», «отдаленно», «слабо», «бесстрастно», «комично», «смеясь», «искренне», «нежно», «томно», «смущенно», «мечтательно» и т. д.). В точно указанных интервалах высоты звуков не абсолютны: последовательности интервалов можно исполнить на удобном для голоса уровне. Также указаны регистры и направление движения голоса (кривые линии очерчивают «интонационный контур»), характерные мелодико-ритмические фигуры и штрихи, особые звуковые эффекты и выразительные тембровые находки:

The image shows a complex musical score for a vocal piece. It consists of four systems of staves. The top staff is a vocal line with various performance instructions such as 'tense muttering / walking on stage', 'urgent', 'tense muttering', 'distant and dreamy', 'urgent', 'tense mult. willy', 'very tense', and 'distant and dreamy'. Below the vocal line are phonetic notations and syllables like '(sing to me)', '(come.) to', '(uta) be few /col', '...[θ] ...[e]', '...[a] ...[i]', '(to be for /va)', and '...[g]'. The second system includes instructions like 'tense muttering', 'very tense', 'nervous laughter', 'impassive', and 'dreamy and tense'. The third system has 'giddy nervous', 'tense', 'urgent', 'relieved', 'wistful', and 'bewildered'. The fourth system includes 'scatolic', 'whispering', 'distant and dreamy', 'faintly', and 'Lense Lense dreamy dreamy'. The score uses various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings to convey the intended performance style.

Разнообразие тембровых оттенков свидетельствует о том, что певица (или актриса) рассказывает слушателям насыщенную событиями историю, воссоздавая детали произошедшего. Среди таковых – пение закрытым ртом, шепот, смех на разных гласных звуках, кашель, хриплый выдох, тяжелый вдох, щелчок губами, щелчок пальцами, обычное тремоло и вибрация челюстями (дрожь), трель языком по верхней губе, очень быстрое постукивание рукой или пальцами по губам, пение с прикрытым рукой ртом или приглушенное рукой, сложенной в виде чаши, как сурдина. Кроме того, исполнительница может по своему усмотрению добавлять какие-либо жесты рук, лица и тела, исключая пантомиму, если они отражают указанные эмоции и манеру пения («напряженно», «возбужденно», «настойчиво», «отдаленно», «мечтательно» и т. д.): эти допол-

нительные выразительные подсказки должны эмоционально настраивать публику, «служить непосредственным обуславливающим фактором ее вокального действия (главным образом, в колористическом, акцентном и интонационном аспектах)» и «быть пережитыми самой исполнительницей через ее собственный эмоциональный код, голосовую гибкость и “драматургию”» [204, 5].

Вокализ включает несколько типов контрастного материала. Это традиционные звуки, исполняемые обычным голосом, и произносимые шепотом; произносимые шепотом или пропеваемые так быстро, как только возможно, «бисерные» пассажи, выражающие действенное и нарративное начало композиции (собственно «пересказ» событий), и контрастирующие им долгие или повторяющиеся звуки, символизирующие эмоциональное начало (переживание от услышанного, комментарий, отступление). Согласно авторским комментариям, «исполнительница (певица, актриса или та и другая в одном лице) появляется на сцене, тихо разговаривая, словно продолжая начатые за сценой размышления» [204, 4], а после того, как затихнут аплодисменты публики, после короткой паузы, приблизительно на 11-й секунде партитуры продолжает исполнять «Секвенцию». По замечанию автора, «хотя в реальном исполнении грань между произнесением и пением часто будет нечеткой, на одной линейке записаны “произносимые” вокальные действия, тогда как на 3-х или 5-ти линейках – “пропеваемые”» [204, 4].

Целостность форме «Секвенции» придают не только общность характера звучания (регулярные возвращения «нежностей» или «отдаленностей»), но и некие устойчивые по высоте «островки стабильности» и однотипные по фактуре фигурации. Голос певицы периодически возвращается к многократно повторяющимся или выдержанным звукам b^1 и h^1 , словно соревнующимся между собой за первенство. Другим «полюсом притяжения» служат однонаправленные фигурации из неопределенных тонов мелких длительностей: они звучат в разных темпах, с ускорениями и замедлениями, и имеют разные ритмические рисунки, но принадлежат одной фактурной группе «периодически артикулированных звуков» [204, 4], отличающейся от остального материала секвенции. Они являются выразителями экспрессивного начала композиции, вносящего целую палитру ярких тембровых красок в ее звучание. Творчество Берно в целом выделяется высоким вниманием к экспрессии человеческого голоса, отсюда – расширение шкалы вокальной экспрессии, многочисленные ступени которой обозначены специальными знаками. Возможно, новизна и неповторимость видов голосовой выразительности обусловили предоставление автором свободы, необходимой для творческого процесса исполнителя.

В «Импровизации на Малларме» Булеза из его цикла «Pli selon pli» (1957–1959, ред. в 1962 и 1990) происходит постепенная «мобилизация» текста (№ 1, 1957), охватывающая все большие участки формы (№ 2, 1957) вплоть до нескольких вариантов одной формы (№ 3, 1959). В первой импровизации стабильная форма, но выписанные *rubato* – гибко-изменчивые ритмические фигуры; во второй доля импровизационности возрастает – появляются сложные мелодические украшения и группы нот со свободной рит-

микой в указанных пределах, и постепенное расшатывание темпа приводит к неметрическим разделам, где весь текст мобилен, постепенное размывание темпа приводит к появлению полей неопределенности и импровизационности, при этом в форме еще не нарушается взаимосвязь участков; в третьей следующий шаг в сторону увеличения степени мобильности музыкальной ткани – структуры становятся взаимозаменяемыми, и исполнители могут выбрать одну из версий.

В Гобойном (1982) и Флейтовом (1992) концертах А. Эшпая разделы *senza metrum*, импровизируемые исполнителями на основе заданных мелодических фигур, играют важную выразительную и структурную роль: они оживляют развитие формы, не нарушая при этом строгой метрической композиции. Мобильна форма и в импровизационной пьесе «Панургово стадо» (1969) Фредерика Ржевски для любого числа музыкантов, играющих на мелодических инструментах и любого числа нем музыкантов, играющих все, что угодно, основанной на принципе повторения аддитивных мелодических формул в духе минимализма. Партитуру сочинения можно читать слева направо, играя мелодию на любых инструментах с первой ноты и постепенно добавляющимися последующими: 1, 1–2, 1–2–3, 1–2–3–4 и т. д. По достижении ноты 65 исполнители повторяют всю мелодию целиком, а затем вновь играют ее уже с вычитанием звуков: 2–...–65, 3–...–65 и т. д. вплоть до 63–64–65, 64–65 и наконец 65. Последний тон удерживается участниками до тех пор, пока к унисону не подключится последний из них и лишь затем начинают импровизировать. Музыканты играют в унисон (октавные дублировки возможны, только если в каждой октаве играют по 2 инструмента), громко, не останавливаясь и не замедляя, оставаясь вместе так долго, насколько это возможно, но если кто-то отстанет, пусть играет дальше, не стараясь догнать остальных, но строго соблюдая правила.

Musicians

sempre *ff* (use amplification)

↑ for all A's after this point

last note only

Немузыканты же участвуют в действе как создатели любого рода очень громких звуков и шумов, желательно на ударных или других инструментах; они могут идти за ведущим, начинающим отбивать ровный ритм, а как только пульсация будет установлена, варьировать длительности. Автор предложил нем музыкантам играть так, как будто «левая рука не знает, что делает правая» [387, 1]. Здесь показ случайно возникших результатов имеет смысловое значение: несогласованная игра с ошибками и «спотыканиями» символизирует действия бессмысленных подражателей. Хотя результаты действий участников могут заметно отличаться, форма все же сохранит определенную направленность развития. «Встреча общества» Ярмо Сермила также основана на аддитивном принципе изложения материала, подобном «Панургову стаду». Форма пьесы мобильна за счет сдвигов материала по горизонтали: последовательность событий

неизменна и стабильна, но их продолжительность изменчива, а координация между партиями непредсказуема.

Мобильна форма и в «Ритуале памяти Мадерны» (1975) Пьера Булеза для оркестра, включающего 9 исполнителей на разнообразных ударных инструментах⁵⁷. Она складывается в процессе чередования нечетных и четных секций с неизменным порядком следования. Г. Григорьева усматривает в «Ритуале» форму двойных вариаций [31, 253–262]. В нечетных участвуют деревянные, медные и струнные, следующие за дирижером и играющие в четком метроритме. Ударники 8 и 9 (гонги и там-тамы), получая подсказки, играют все же независимо от остальных участников ансамбля в своем собственном темпе и метроритме. Для создания более рельефной фактуры дирижер может удерживать инструментальные аккорды, отделяя их цезурами разной длины, на фоне непосредственной игры ударных. Четные сегменты исполняются асинхронно всеми группами музыкантов, пронумерованными от 1-й, самой большой, до 7-й, самой малой. Каждой группе дирижер дает отдельную подсказку. После подсказки первой группе дирижер дает подсказку другим в течение указанных длительностей, не следуя, однако, числовому порядку групп. Первой должна начать играть самая большая группа, а другие вступить в любом желаемом дирижером порядке. По меткому замечанию автора, в зависимости от характера общей формы, дирижер может дать знаки начала всем группам одна за другой и закончить сегмент всем вместе или наоборот, начав всем вместе, завершить эпизод друг за другом. В расположении секций очевидна направленность в сторону увеличения состава инструментов. Так, в первой участвуют группа 8 и ударники 8–9; второй – группа 1 и ударник 1, третьей – группа 8 и ударники 8–9; четвертой – группы 1–3 и ударники 1–3, пятой – группы 1–3 и 8 с ударниками 8–9, шестой – группы и ударники 1–4; седьмой секции – группы 1–4 и 8 с ударниками 8–9. Во всех сегментах ударники играют независимо от остального оркестра, создавая полиметрию, полиритмию и политемпию, но форма не меняет своей сути, а лишь мобильна по материалу. В. Холопова называет ее альтернативной, основанной на развитии двух макротем, осуществляемых композитором с помощью «пролиферации» – «органического разрастания звукового материала», при котором «макротема А (*modere*) развивается путем присоединения секций по вертикали, макротема В (*très lent*) – по горизонтали» [161, 66]. В соответствии с идеей обряда музыкальная форма произведения «последовательно развертывается в пространстве и замедляется ее “поступь” во времени» [161, 66].

К мобильным формам целесообразно отнести и открытые формы, как они понимаются в отечественном музыкознании, а именно – формы с неопределенным началом или окончанием произведения, от которых может зависеть общее время звучания опуса. Примером открытой мобильной формы с меняющимся началом служит Третья симфония (1981) Шнитке, с меняющейся серединой – «Одиннадцать шагов» (1977) для блок-флейты Э. Генга, с меняющимся окончанием – Лирическая сюита (1926) Берга, в

⁵⁷ Коллектив разделен на 8 групп: 1 – гобой 1, 2 – 2 кларнета in B, 3 – 3 флейта, 4 – 4 скрипки, 5 – 2 гобоя, кларнет in B 3, альт-саксофон, 2 фагота, 6 – 2 скрипки, 2 альты и 2 виолончели, 7 – флейта in G, гобой 3, английский рожок, кларнет in E₃, бас-кларнет, 2 фагота, 7 – 4 трубы, 6 валторн, 4 тромбона.

которой алеаторный принцип касается лишь заключения последней части, где два последних тона повторяются до полного угасания звука. Впрочем, к последнему типу форм можно отнести множество композиций, основанных на алеаторном принципе.

«Типовую» открытую форму представляет «Мобиль» для одного исполнителя, играющего на разнообразных ударных (1987) Милко Келемена со стабильным и детализированным материалом, завершаемый импровизационной кодой, в которой музыканту следует играть «так быстро, как только возможно по всем инструментам на *ff*, затем постепенно *diminuendo* вплоть до *pp* в течение 2-минутной импровизации»:

Vibraphon
3 Pauken
Crotales von c bis be
5 Becken
5 Kuhglocken
5 Tempelblocks
5 Bongos
Kleine Trommel
Militär Trommel
Rühr Trommel
Große Trommel
Tamtam
Holzblock
5 Glassflaschen
Glasschimes

**So schnell wie möglich auf allen
Instrumenten *ff*, dann allmählich
diminuendo bis zum *pp* 2 Min lang improvisieren**

«Одиннадцать шагов» (1977) теноровой для блок-флейты Энтони Генге служит примером открытой формы с меняющейся серединой. Пьеса состоит из 11-ти секций (отсюда и название опуса), которые могут быть исполнены в любом выбранном музыкантом порядке за исключением лишь того, что 1-я и 11-я секции должны быть в самом начале и конце композиции соответственно, остальные же – от *a* до *i* – могут меняться местами, но прозвучать лишь единожды. Функциональная нагрузка неизменных по положению крайних частей очевидна: они замыкают цикл как вступление и кода, содержащих своего рода тематические зерна пьесы – звуки *fis – g – c – cis*. Эти тоны периодически возвращаются во внутренних секциях формы:

1

ca. 25'

p non vib. *gliss.* *molto vib.* *mf* *gliss.* *pp* *ppp* *gliss.* (01234)

ca. 20'

sfz non vib. *gliss.* *molto vib.* *ff* (bend pitch $\frac{1}{2}$ tone) *gliss.* *pp* *ppp*

ca. 14'

mf *gliss.* (0234) *pp* *mf* *p* *pp* *f* *gliss.* (01234) *sfz* *pp*

ca. 10'

ca. 13'

ca. 15'

as long as possible

p *sfz* (non vib.) *ppp* *pp* *ppp*

a $\text{♩} = \text{ca. 52}$

mf - *f* - *p* *mf* *p* *sfz* *p*

f *p* *p* *pp* *pp*

as long as possible

b

ca. 8'

pp *pp* *f* *mp* *sfz*

(overblow 8va.)

ca. 10'

p *mp* *p*

ca. 15'

ca. 10'

gliss. (0123)

mp *flut.* *ord.* *p*

g

ca. 20' ca. 10'

ad. lib.

f (overblow 8 va.) p pp

ca. 12' ca. 8' ca. 10'

pp f p gliss. mf (0) sf p ppp

**vibrato produced by moving right hand over
fipple opening, ca. 4-5 beats a second.

h

♩ = ca. 52

f sub. pp p pp p (flut.) mf pp

molto vib. non vib. → molto vib. → non vib.

as long as possible

p pp

i

ca. 14' ca. 7'

p gliss. pp sf - p ppp

ca. 17'

pp gliss. (0)2 ppp

(* see note for section "G")

11

ca. 10' ca. 14' ca. 17'

p p pp ppp p

non vib. → molto vib. (always non vib.)

as long as possible (ca. 30') as long as possible

pp ppp pp ppp (8/77)

Флейтист также волен вставить паузы между ними или сыграть без перерыва. Пропорциональная нотация указывает приблизительные длительности нот, но общее время звучания секций дано в секундах над каждой строкой (вся пьеса занимает от 11-ти до 11,15 минут). Ноты, помещенные внутри скобок, могут повторяться музыкантами в любом ритме и любое число раз.

«Одиннадцать шагов» является образцом контрастно-составной *варибельной формы*, которая допускает возможность ограниченного варьирования формы целого, так что сочинение все же не теряет своего неповторимого облика, даже если его структура подвижна: форма просто существует в нескольких, оговоренных автором вариантах, по-

этому выбор исполнителей предопределен и ограничен. Последовательность изложения материала внутри секций неизменна, и так как в каждом исполнении должны прозвучать все 11 секций, вариабельная форма «Одиннадцати шагов» будет представлять варианты комбинации одних и тех же мобильных частей: 1, a, b, c, d, e, f, g, h, i и 11.

Для вариабельной формы характерны особые, как правило, оговоренные автором принципы диспозиции материала, имеющие ограниченное число вариантов, особые композиционные функции секций, которыми и обусловлено ограничение выбора исполнителя. Например, в пьесе 1a из «Caractères» (1961) для фортепиано А. Пуссёр устанавливает такие правила следования структур, которые допускают небольшую степень мобильности формы: несмотря на то, что взаимоотношения между самими структурами на каждой странице партитуры свободны, количество допустимых вариантов следования страниц небольшое – либо все шесть, либо только три из них. Количество вариантов комбинации частей ограничено в «Мозаичном квартете» Кауэлла. Несколько вариантов формы имеет «Эпифания» (1960–1963) Берио – группа из семи оркестровых пьес, которые могут следовать так, чтобы в результате образовалось три разных «четырехгранника» или вместе с пятью пьесами для голоса соло сформировать десять разных «явлений». Возможны сотни вариантов следования 12-ти пьес, но Берио указывает лишь 13: он предпочитает такие варианты, которые, по его мнению, наиболее убедительно, всесторонне и эмоционально выразительно воплощают концепцию. Вариабельный тип алеаторной формы также представлен Третьей сонатой Булеза, в которой при определенных, оговоренных автором условиях (секция «Комментарий» имеет лишь два местоположения), возможны 8 разных вариантов следования 4-х формант. Дерек Фостер в предисловии к мобиллю для фортепиано «Октябрь '64» (1964) перечисляет все возможные варианты следования 24-х звуковых секций (0, 1ABC, 2ABC, 3ABC, 4ABC, 5ABC, 6ABC, 7ABC и 8AB) – 14 вариантов для первых 13-ти и 8 для остальных 11-ти, так что все они замыкаются группами 5A, 5C, 6C, 7A или 7C, поскольку лишь 5C, 6C и 7C могут служить последними тактами сочинения: все они содержат красочные фигуры, устремленные в верхний регистр, и завершаются сочным финальным аккордом, ставящим точку в конце формы.

Идея вариабельных форм воплощена в ряде сочинений Штокхаузена (называвшего такие формы «многозначными»), в которых исполнителям необходимо выбрать для каждого концерта не только порядок следования материала и одну из авторских «версий» формы, но и подготовить партитуру как таковую. Автору важна неповторимость и индивидуализация каждого варианта формы, однако под воздействием многих структурообразующих факторов при всей свободе выбора музыкант, строго соблюдающий все авторские указания в «схеме интерпретации», выбирает одну из предусмотренных Штокхаузенем версий сочинения и достигает ожидаемых автором результатов. Основную концепцию сочинения автор оставляет неизменной, допуская вариантность ее воплощения. Так, в «Соло» (1965–1966) для одного исполнителя на любом мелодическом инструменте и 4-х ассистентов, необходимых для работы с электронным оборудовани-

ем, определенная, контролируемая автором степень свободы допускается на всех уровнях и этапах исполнения композиции – от нотной строки до формы в целом. Записанные в пределах 3-х октав высоты могут транспонироваться на октаву выше или ниже (в зависимости от диапазона инструмента). Солист может по своему усмотрению выбрать 4 разных по тембровой окраске штриха – N, или обычный, I, II и III, используемые на одном или нескольких инструментах, а также варьировать штрихи, по-разному трактуя один и тот же символ. Дифференциации тембров также можно достичь с помощью электроакустических средств (контактных микрофонов, фильтров, модуляторов и т. д.). Кроме четырех штрихов солист должен разными средствами воспроизводить тихие, средние и громкие шумы. На каждой из шести нотных страниц представлены разные комбинации штрихов:

- N→II→N N→II→N N→II→N N→II→N N→II→N N→II→N N→II→N;
- III→N N N→III→N→III II I I N I N I;
- I II III II→N→II→N II→N→II N III→N→III→N→III;
- N I N II N III;
- I I I I I;
- III+N III+N I+N II+N I+N II+N.

Во время выступления музыкальный материал солиста записывается на магнитную ленту, а затем, в той или иной степени преобразованный за счет совмещений и фильтрации, снова воспроизводится по цепи обратной связи через громкоговорители с разной по времени задержкой, соединяясь таким образом, уже с новым материалом солиста. Версии формы отличаются не только временем звучания секций, особенностями записи и воспроизведения исполняемого солистом, деталями в трактовке самого материала, но в первую очередь – последовательностью типов его изложения («структур совмещения»): полифонического, аккордового или блочного (со всеми комбинациями и модификациями типов за счет пауз, акцентов, вставок). Одну из шести секций в каждой версии формы автор оставляет без конкретных указаний в отношении типа изложения материала:

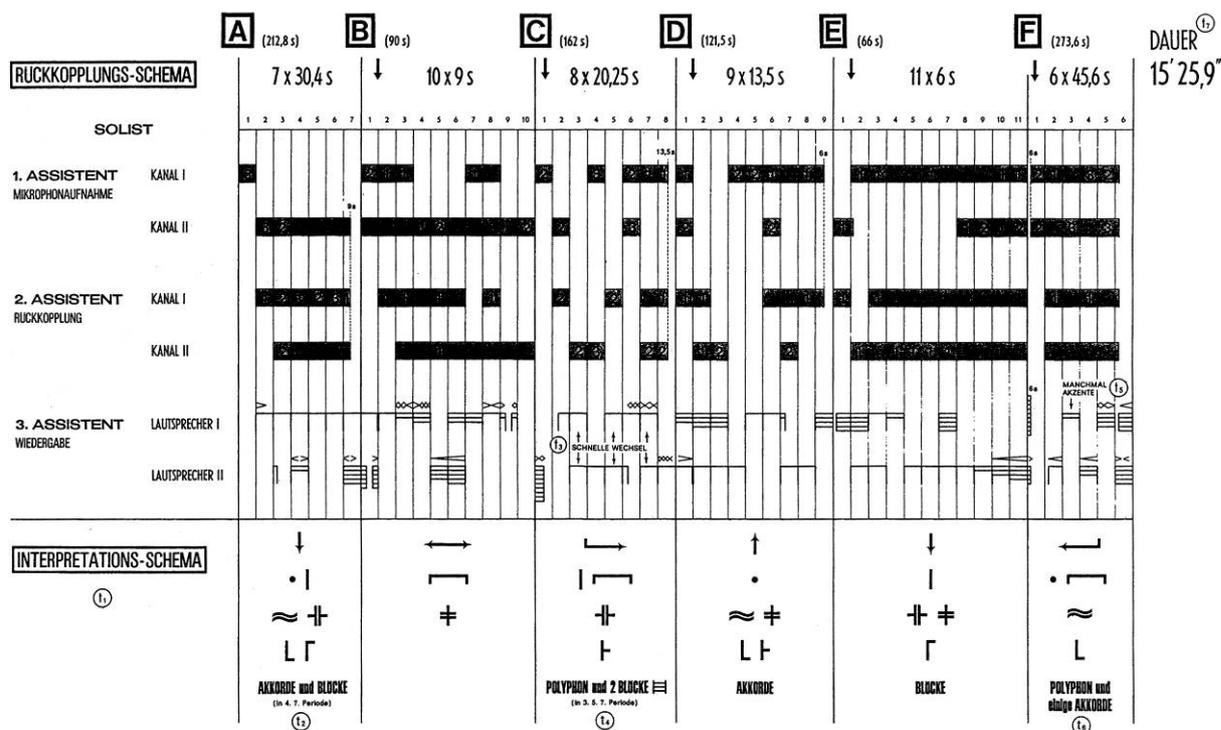
- *Версия I:* A – полифония и несколько блоков; B – аккорды и блоки; C – аккорды; **D – ad lib**; E – полифония и несколько аккордов; F – блоки;
- *Версия II:* A – аккорды; **B – ad lib**; C – аккорды и блоки; D полифония и аккорды; E – блоки; F – полифония;
- *Версия III:* A – аккорды и блоки; **B – ad lib**; C – полифония и 2 блока; D – аккорды; E – блоки; F – полифония и несколько аккордов;
- *Версия IV:* A – полифония и несколько аккордов; B – аккорды; **C – ad lib**; D – полифония и несколько аккордов; E – блоки; F – аккорды и блоки;
- *Версия V:* **A – ad lib**; B – полифония; C – аккорды и блоки; D – полифония и блоки; E – аккорды; F – полифония и аккорды;
- *Версия VI:* A – блоки; B – аккорды; C – полифония; D – аккорды и блоки; E – полифония и блоки; **F – ad lib**.

Полифонический тип изложения подразумевает вступление частей (отделены тактовыми чертами) и элементов (отдельных звуков и групп) между периодами воспроизведения звукозаписи таким образом, чтобы возникали разные полифонические формы (имитации и контрапункты); *аккордовый* – вступление частей и элементов одновременно с началом периода воспроизведения; *блочный* – совмещение частей и элементов, образующее в результате отделенные паузами блоки разных форм, когда части и/или элементы начинают звучать вместе, а прекращают в разное время, либо наоборот, начинают друг за другом, а прекращают вместе.

В роли организующего числа в «Соло» выступает шестерка: партитура содержит 6 страниц нот по 6 систем и 6 схем («версий») формы, включающей 6 секций («циклов») от А до F. Тщательно продуман временной параметр композиции. Количество разделов («периодов») внутри секций насчитывает от 6-ти до 11-ти; комбинации этих чисел образуют зеркальную последовательность: 11–8–7–6–9–10; 9–7–11–10–6–8; 7–10–8–9–11–6 ↔ 6–11–9–8–10–7; 8–6–10–11–7–9; 10–9–6–7–8–11. Общее же время звучания версий – 10'39,8", 12'49", 15'25,9" ↔ 15'25,9", 17'6", 19'5" – отличается из-за разных временных отрезков. 3-я и 4-я версии зеркальны в отношении и количества повторений и временных отрезков секций:

| | A | B | C | D | E | F |
|------------|------------|----------|-------------|-------------|----------|------------|
| версия III | 7x30,4 сек | 10x9 сек | 8x20,25 сек | 9x13,5 сек | 11x6 сек | 6x45,6 сек |
| версия IV | 6x45,6 сек | 11x6 сек | 9x13,5 сек | 8x20,25 сек | 10x9 сек | 7x30,4 сек |

FORMSCHEMA VERSION III



В схемах указаны общее время звучания, количество разделов и занимаемые ими временные отрезки. Поскольку свободен порядок следования материала, возможны разные варианты его координации. Шесть страниц соответствуют шести секциям форм-

мы. Все системы, а, следовательно, и секции, следуют друг за другом без пауз. Можно использовать любое количество нотных систем, какие-то пропустить, другие повторить (особенно в тех случаях, когда секция включает больше шести разделов), но в разных секциях. После выбора порядка нотных страниц музыкант должен исполнить материал согласно символам схемы, означающим характер интерпретации. Длительность одного раздела определяет длительность одной нотной системы выбранной страницы (например, в секции А первой версии каждая система длится 6 секунд, в секции В – 14,2, секции С – 19 и т. д.).

В исполнении материала также допускаются разные варианты. Интерпретировать страницу можно «относительно ей самой», «в сравнении с последующей» («использовать больше материала с данной страницы, чем с последующей, и сравнивать обе, нерегулярно чередуя их, например, АВААВАВАА и т. д.»), «в сравнении с предыдущей», «в сравнении с предыдущей и последующей» (ВАВСВВАВ и т. д.) или «в сравнении с тем, что было воспроизведено через громкоговорители» [404, 13]. Также можно интерпретировать всю нотную систему от начала до конца; выбрать любой порядок частей или перейти от одной части системы к другой части любой другой системы; изменить порядок следования всех элементов страницы, отделив каждый из них паузой; комбинировать перечисленные варианты в первом и последнем разделах секции, выбрав доминирующий во внутренних разделах принцип исполнения материала. Системы, части и элементы в отношении регистра, динамики, тембра, штрихов, ритма, темпа можно играть одинаково, по-разному или контрастно, что должно быть ясно ощутимо на слух. Отделять же секции, части и элементы можно с помощью 3-х разных по протяженности пауз – долгих, средних и коротких.

Четко продуманный порядок действий исполнителя позволяет композитору достичь задуманного художественного результата, несмотря на предоставленную музыканту свободу. Основная идея опуса – непрерывно развивающийся канон в «дуэте солиста с самим собой», соединяющий живое и записанное на ленту и трансформированное звучание в сложной многослойной фактуре, которая утолщается, уплотняется и усложняется за счет все новых и новых накладываемых пластов музыки. Исполненная на сцене, а затем записанная на ленту «тема» воспроизводится как остинато вместе с новыми фразами инструменталиста и вновь записывается и воспроизводится благодаря двухканальному магнитофону и ленте с замкнутой петлей. В каждом кругообороте изначальный материал сдвигается во времени, поэтому образуется непрерывно развивающийся и подвижный канон, в котором постоянно возобновляющаяся тема имитирует себя в разных временных измерениях – прошлого, настоящего и будущего. На всем протяжении пьесы инструментальное соло, постепенно трансформирующееся вследствие наложения его же обработок, звучит многократно, прерываясь лишь для создания эффекта «блоков» или «аккордов». Партия инструменталиста эхом отзывается в его «alter ego» и наслаивается на последующий материал, так что в результате происходит метаморфоза остинато, непрерывно накапливающее слои самого же себя. Для воплоще-

ния этой идеи Штокхаузену и необходимы «стабилизирующие факторы» композиции – четко продуманная форма в отношении структуры и типа соотношения живого и записанного звучаний: «Соло» делится на 6 секций и во всех версиях, по сути, чередуются и комбинируются, а то и повторяются одни и те же методы корреляции материала. Отсюда – определенная степень узнаваемости данного конкретного сочинения «на слух», а если слушатель при этом знаком со всеми шестью версиями формы «Соло», он, возможно, вспомнит одну из них при повторном исполнении или, по крайней мере, найдет близкие по типу и качеству звучания эпизоды. Автор господствует над концепцией сочинения, а значит и формой, в которой он реализует искомую им множественность равноправных решений, направляющих в новые русла развитие целого, каждый момент которой индивидуален и неповторим. План партитуры предусматривает включение и отключение одного из каналов в процессе воспроизведения материала для создания стереофонического эффекта, причем эти трансформации звучания выполняются в режиме реального времени, привнося новизну в каждое исполнение «Соло».

Струнный квартет с характерным названием «Алеаторио» (1959) Франко Эванджелисти состоит из трех секций, следующих в любом порядке (1–2–3, 1–3–2, 2–3–1, 2–1–3 и т. д.), а также повторяемых по желанию исполнителей при одном условии: поскольку три части раскрывают разные возможности струнных инструментов и имеют дифференцированный характер звучания, повторять разделы квартета имеет смысл при значительном изменении качеств материала (продолжительности, тембра, динамики и др.)⁵⁸. При этом должна быть соблюдена последовательность тактов внутри каждой секции. Имеющийся в партитуре порядок лишь указывает направление интерпретатору и предлагает один из вариантов окончания пьесы. В каждой секции развивается определенный комплекс темброво-артикуляционных возможностей струнных. В первой (1–4 такты) смычок используется традиционно, на инструменте извлекаются обычные звуки, вторая (5–12 такты) включает множество разных и необычных комбинаций высоты, динамики, длительности и тембра, в третьей (13–16 такты) преобладают штрихи *col legno*, *sul ponticello* и т. д. и создаваемые с их помощью шумы.

При этом каждый такт «Алеаторио» предоставляет исполнителю выбор свойств материала (некоторые из них подсказаны автором) в рамках установленного характера звучания. Также музыканты вольны изменить уже выбранный темп, динамику, штрих или тембровую окраску по своему желанию или вставить паузу там, где это допустимо (все предложения композитора заключены в скобки). Однако в целом любая комбинация трех секций будет представлять лишь один из ограниченного числа вариантов, а

⁵⁸ Примечательно, что Эванджелисти оказались близки творческие принципы культур Востока: «Он обратил внимание на то, что, например, в индийской музыке исполнители на ситаре, табла и т. п. должны владеть не только техникой своего инструмента, но и техникой композиции. Увлеченный этой идеей, Эванджелисти создал первый в Европе ансамбль импровизирующих композиторов под названием “Новый Консонанс”. Участники этой группы используют различные инструментальные составы. Важнейшая предпосылка их импровизации – взаимосогласованность, достигаемая совместными предварительными упражнениями. [...] Атмосфера дисциплины, общности целей, постоянного технического совершенствования поразительно напоминает черты ренессансного импровизаторского профессионализма» [129, 65].

характер звучания самих секций, даже при условии его варьирования, сохранится относительно неизменным в каждом исполнении. Именно поэтому Евангелисти подчеркивает, что перед исполнением «Алеаторио» все исполнители должны согласовать и выбрать характер звучания, порядок секций и общую темповую единицу, обуславливающую единство движения. Этот выбор делается по желанию, но не предоставляет разным исполнителям одного ансамбля: пьеса должна исходить из одной общей идеи. На одном концерте квартет можно исполнить дважды, если интерпретации будут разными и не превысят пяти минут. Композитор предлагает музыкантам записать свою интерпретацию, предварительно определенную всеми участниками квартета.

α

1 C.M. (con sordina o senza) 2 3 4

aleatorio FRANCO EVANGELISTI

The score is for a quartet and is divided into four sections, numbered 1 through 4. Section 1 is marked 'C.M. (con sordina o senza)'. The instruments are Violin I (Viol.1), Violin II (Viol.2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score includes various dynamic markings (P for piano, F for forte, M for mezzo-forte) and articulation symbols (accents, slurs, and breath marks). Time signatures are indicated throughout, including 7:9/16, 5:6/16, and 4:3/8. The piece is titled 'aleatorio' and is by Franco Evangelisti. At the bottom of each instrument part, there are labels 'C.I.' and 'C.c.' with arrows pointing downwards.

Y

13 C.M. 14 C.M. 15 C.M. 16 C.M.

(con sordina o senza)

2/8

2/8

2/8

2/8

C.I. (arco, legno, pizz., gliss.)
C.c. (n S \$ < e loro accopp.)

C.I.
C.c.

C.I.
C.c.

C.I.
C.c.

Вариабельна и форма «Мобилия» для любого числа ударников от одного до бесконечности Мишеля Деку (1965, ред. 1981) для инструментов без определенной высоты, включая три рода – деревянные, мембранные и металлические. Инструменты свободно выбираются музыкантами, но в достаточном количестве из расчета минимум на двух человек. Каждый участник имеет в своем распоряжении группы А и В и назначает каждой строке один род инструментов, чередуя их. Обе группы имеют «сноски» – помещенные в рамку нотные фрагменты внизу страницы, исполняемые инструментом одного рода. Сочинение должно начаться со «сноски» мобилия А или В и продолжиться рас-

положенными вверху строками – «ветвями» мобилия, следующими в произвольном порядке без пауз. Соединенные линиями блоки с идентичными фигурами звучат друг за другом и на одном инструменте. Смена инструмента возможна и в каждом блоке в одной и той же строке. Перечеркнутые боксы должны использоваться только для завершения групп А и В. Минимальная продолжительность 18 минут. Исполнители выбирают один из следующих пяти вариантов формы:

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|
| <i>ppp</i> → <i>fff</i> → <i>ppp</i> <i>slow</i> → <i>fast</i> → <i>slow</i> | <i>ppp</i> <i>slow</i> → <i>fast</i> → <i>slow</i> | <i>fff</i> <i>slow</i> → <i>fast</i> → <i>slow</i> | <i>fff</i> <i>slow</i> или <i>fast</i> | <i>ppp</i> <i>slow</i> или <i>fast</i> |

Здесь 4 разные категории: две динамические (*ppp*, *fff*) и две темповые (*slow*, *fast*). Их комбинации дают 5 вариантов драматургии развития материала. Музыканты выбирают форму в общих чертах из пяти предложенных автором и при этом сочинение может быть статическим, развивающимся либо с ускорением, либо с замедлением темпа, с повышением или снижением интенсивности, энергии, яркости, напряженности звучания, основанным на принципе тембровых изменений или качества звучания инструментов или может «рассыпаться» или «рассеяться» к концу, как если бы это был долгий «выдох».

Индивидуализация каждого момента и их случайная комбинация составляют суть **модульной формы**, в которой равноправны и, порой, абсолютно обособлены все структурные единицы, качественно отличающиеся друг от друга по материалу и даже не имеющие общих элементов. Отсюда – допустимость не только перестановки частей, но и выбор любого их количества и возможность неоднократного повторения, что недопустимо в мобильных и вариабельных формах. Никаких вариантов построения модульной формы автор не оговаривает, предоставляя исполнителю возможность самому создать ее из своего рода «конструкторского набора». Термин «модульная форма» вводится в область музыки в первую очередь для того, чтобы отделить *мобильные формы*, в которых существует строгий порядок следования частей при наличии импровизируемых разделов, существенно не влияющих на ход развития музыкальной мысли, и *вариабельные*, имеющие ограниченное число вариантов упорядочивания элементов, которые отражают закрепленную в них авторскую концепцию, варьируемую лишь в средствах ее воплощения, но не сути, от собственно *модульных*, изначально не определенных самим автором, по сути вероятностных и каждый раз заново создаваемых исполнителем, используя разные подходы, поэтому в каждой интерпретации обретающих новую структуру и даже концепцию. Не случайно Р. Макони, анализируя сочинения Штокхаузена в момент-форме, пишет о ее «базовом принципе, а именно модульной взаимозаменяемости» [349, 171] (*modular transposability*). Кроме того, Макони, сравнивая в своей книге Фортепианную пьесу XI К. Штокхаузена с алеаторными сочинениями П. Булеза, отмечает, что «Булезу не была близка идея серийной музыки, *созданной из модулей* [курсив мой. – М. П.], которые можно было бы перетасовывать и менять местами во время исполнения, и его интересовала композиция, спроектированная таким образом, чтобы ча-

сти всегда подходили бы друг к другу, а окончательный результат неизменно имел бы музыкальный смысл» [349, 157]. В пользу этого термина, отражающего особую концепцию музыкальной формы, также говорит наличие произведений под названием «Модуль» Эрла Брауна (1966, 1969, 1972), Луиса де Пабло (1967), Иштвана Анхальта (1967), Джулии Перри (1969), Мела Пауэлла (1985), Такехиши Косуги (1990) и других.

В случае с модульной формой автор создает своего рода «головоломку», заставляя исполнителя решать нелегкую задачу, составлять картинку из кубиков, паззлов или кусочков мозаики. Для одних существует гарантированное решение, которое может быть получено предписанным путем, для других таких решений не существует, поэтому музыкант вправе изобретать собственную картинку и складывать кубики или паззлы по своему усмотрению и при этом получать разные изображения. Чтобы стала очевидной метаморфоза композиции, необходимо исполнить ее неоднократно на одном концерте (примечательно, что компакт-диски обычно включают два-три варианта исполнения алеаторных сочинений именно в модульной, а не мобильной или вариабельной форме). Исполнитель может выстроить форму, например, исходя из принципа сонаты, рондо, кульминационного нарастания одной или нескольких волн, постепенной метаморфозы звукового материала, контрастного сопоставления сменяющих друг друга секций и т. д. и т. п., поэтому одно и то же сочинение будет представлять в разных обликах (разумеется, при условии, если музыканты не будут повторять свои решения).

Модульная форма зачастую может рассматриваться лишь в качестве *вероятностной модели сочинения*, и анализ музыкального произведения сводится к поиску этой модели. Если в условиях мобильности текста коэффициент непредсказуемости ограничен стабильностью структуры, а в вариабельной – решением автора с его неизменной концепцией, сохраняющейся в разных интерпретациях, то в модульной форме, когда подвижны и текст и структура, коэффициент непредсказуемости не ограничен и форма не существует как предзаданность в виде зафиксированного письменного текста. Другими словами, если в вариабельных формах множество версий *конечно*, поскольку конечен их выбор, то в модульных – *бесконечно* и все версии равновероятны. Модульная форма может включать как весь имеющийся в партитуре материал, так и отдельные, выбранные только по желанию исполнителя его элементы, повторив при этом любой из них. В отличие от двух предыдущих типов, модульная композиция пребывает в процессе, а не предстает в виде сформированного кристалла, существует как потенциальный принцип, результат которого не запечатлен в нотах. Вероятность той или иной ее структуры абсолютна, тогда как вероятность мобильной или вариабельной форм условна, поскольку ограничена определенными условиями звуковой реализации.

Неопределенность даже одного из параметров звука может оказывать заметное влияние на формы и делать ее мобильной, но не всегда модульной, то есть «такой композиции, которая была создана без детерминированной формы, без музыкальных событий, следующих в определенном порядке и даже не нотированных» [212, 62]. Неопределенность формы качественно отличает исключительно результирующую и непред-

сказуемую модульную форму от мобильных и переменных, все же, предсказуемых, предписанных и зафиксированных автором. Так, несмотря на множественность вариантов формы Третьей сонаты Булеза, «Эпифании» Берлио или «Соло» Штокхаузена слушатель узнает сочинения в каждом исполнении по неповторимому авторскому материалу и той художественной концепции, которая отражена и сохранена в каждой «версии» формы, а когда в звуковой реализации участвует несколько музыкантов, как в «Фолии» для фортепианного квинтета (1963) А. Бенвенути, где инструменталисты могут сыграть пять секций в абсолютно любом порядке, безотносительно к какой-либо структурной идее, форма становится уже не просто мобильной или переменной (хоть и меняющейся «в руках» исполнителей, но все же созданной автором), а модульной, которую еще нужно спроектировать, сконструировать, создать, собрать или составить, и поскольку исполнители могут каждый раз руководствоваться разными принципами относительно и качества материала и его диспозиции, сочинение не просто будет интерпретироваться по-иному, но обретать новую концепцию. Разумеется, музыкальное произведение как результат творческой деятельности немислимо без художественной концепции, которой обладает каждая модульная пьеса, но принадлежит она скорее исполнителю, нежели автору. Кроме того, сочинения в модульной форме, по сути, исходят из одной идеи – выразить музыкальную мысль не только своими словами, но и по своим правилам, но на эту мысль, высказываемую исполнителем, автор все же наводит, а интерпретатор формулирует ее самостоятельно: композитор предлагает тему разговора, музыкант полностью раскрывает ее, первый задает тон художественному действию, второй осуществляет его, не меняя выбранного настроения, один ставит задачу, другой ищет пути и способы ее решения.

Разделы модульной формы – функционально самостоятельные единицы структуры (группы у Штокхаузена, «события» у Брауна, секции, фрагменты, эпизоды, блоки и построения под иными названиями у других авторов) могут свободно меняться местами вследствие индетерминизма их количества и последовательности. Сочинения обычно записаны с помощью полуграфической или графической нотации, когда все части целого пространственно отделены друг от друга, что подчеркивает их независимость и свободный порядок следования, и форма на письме предстает в «разобранном» виде. На практике единицы модульной формы могут существовать сами по себе, но и во взаимодействии друг с другом оказывать влияние на целое. Однако в отличие от переменной формы, в модульной эти «правила игры» и принципы действия, которыми музыканты могут руководствоваться в процессе звуковой реализации алеаторного сочинения, скрыты и необязательны. Они могут повлиять на выбор исполнителя незаметно для него самого, несмотря на предоставленную автором свободу принятия решений. Но роль и место этих правил в системе коммуникации композитор – исполнитель иная: в переменных формах они заданы автором, в модульных – их находит или придумывает исполнитель.

Денисов отделяет от стабильных форм, сравнимых с жесткой конструкцией с точно фиксированными элементами и их взаимодействиями, и мобильных форм, включающих «поля неопределенности», делающие конструкцию полужесткой за счет пластичных фрагментов, дающих возможность ограниченной деформации «крепления», от тех форм, которые «могут вызвать аналогии с мозаикой» [36, 121]. К третьему роду форм автор относит сочинения, написанные в технике групп, в которых исполнитель по своему желанию комбинирует некоторое число элементов (с учетом приложенных «правил игры»), в результате чего «возникают различные фигуры, составленные либо из всех элементов (все части “мозаики” участвуют в игре), либо из части их (фигуры меньшего объема)» и «если сочинение на концерте исполняется дважды (чего всегда желают композиторы, использующие технику групп), то при повторном исполнении сочинение “обновляется”, элементы складываются в иное звуковое целое» [36, 121]. Сложнее собрать «мозаику», если участвует несколько музыкантов: «Рисунок такой многомерной “мозаики” будет значительно более сложным, так как звуковые структуры появляются не только в последовательности, но и в одновременности» [36, 122]. Форма сочинений такого рода близка модульной.

Модульные конструкции, композиции, системы и структуры фигурируют в инженерии, строительстве и других областях научной мысли⁵⁹. Модульные формы можно сравнить со многими явлениями архитектуры, скульптуры и живописи. Смит Бриндл отмечает, что «некоторые архитектурные строения состоят из модулей, изготовленных заводским способом. Необходимо лишь несколько разных типов базовых элементов, чтобы завершить конструкцию, которая, хоть изначально и выполняет прикладную функцию, как итальянская система Бортолазо, но имеет эстетическую ценность. Например, несмотря на то, что стены и оконные панели, входные двери и т. д. остаются теми же самыми, их можно передвинуть так, что получится здание совсем иных пропорций, а основой архитектурной красоты, конечно, служат пропорции – баланс масс и их сравнительных форм и “направлений”. Подобным образом некоторые композиторы создают лишь несколько базовых элементов, которые, собранные вместе разными способами, формируют абсолютно разные звуковые структуры» [212, 70]. Модульная форма в музыке также создается из элементов, собираемых исполнителем по-разному так, что образуются новые, непохожие на предыдущие звуковые структуры. Выделяя особые алеаторные формы и уподобляя их модульным домам, собранным из блоков, Бриндл пишет: «Такой род музыкальной конструкции, которая аналогична структурам из готовых модулей в архитектуре, обычно содержит некоторое число ограниченных сегментов, исполняемых музыкантами в разных последовательностях в течение заданного периода времени. Например, заключительная секция Струнного квартета Брауна (1965) содержит небольшой ряд модулей, представленных в подобном виде во всех частях» [212, 77]. Таким образом, термин «модульный» характеризует особый вид форм,

⁵⁹ Так, в компьютерном программировании существуют модульные системы, когда программа разбивается на модули с целью облегчения ее разработки, документирования, модификации и отладки.

«собирающихся» из отдельных элементов, и относится ко многим явлениям авангардной музыки, которые прежде не рассматривались с точки зрения формы. Модульную форму можно также назвать «формой-мобилем» [74, 300], хотя мобиль означает «подвижный», но алеаторные формы подвижны в разной степени. Мобили – это подвижные, но все же «собранные» скульптуры, тогда как модульная форма часто даже не имеет никакой конкретной, отраженной в нотах схемы. Кроме того, как показал анализ музыкальных мобилей, они также имеют три степени подвижности, как и алеаторные формы в целом. Кроме того, термин форма-мобиль аналогичен термину мобильная форма.

Одним из первых образцов собственно модульной формы была «Перемена 6»⁶⁰ (1953) Фелдмана с произвольной последовательностью элементов:

«Перемена 6»

The image displays several musical staves with notes and rests, arranged in a scattered, non-linear fashion. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter notes, eighth notes), and rests. Some staves have accidentals (sharps and flats). There are also markings such as '8va' (octave) and '7' (seventh) indicating specific musical instructions. The overall layout is abstract and non-sequential, reflecting the 'mobile' nature of the composition.

⁶⁰ Англ. intermission можно также перевести как «остановка», «пауза», «перерыв».

В пьесе Фелдмана исключительное внимание уделено тому, как свободно комбинируемые звуки и аккорды соотносятся между собой в темброво-колористическом и пространственно-временном планах, причем вне какой-либо диалектики развития, так как одной из своих главных целей автор считал достижение минимума контраста. «Пьеса начинается с любого звука и продолжается любым другим, – говорится в предисловии. – Нажимая клавиши с минимальной силой, держите каждый звук до тех пор, пока он станет едва слышимым. [...] Все звуки должны быть настолько тихими, насколько это возможно» [262, 1]. В связи со Скрипичным концертом Фелдман признавал, что он «вообще не интересуется интервальными отношениями», но «думает, что пьесе необходима некая “интервальная логика”», поскольку «без ясных интервальных отношений пьеса многое потеряла бы» [263, 172]. И в «Перемене 6» обнаруживается определенная логика интервальных отношений, на основе которой можно построить вероятностную модель формы сочинения.

Музыкальный материал пьесы включает 7 однозвучков, 2 двузвучия, 4 трехзвучия и 2 четырехзвучия; все они принадлежат 12-тоновому ряду, рассредоточенному в диапазоне $Ges-f^4$. Каждое созвучие занимает свое место в последовательности элементов, словно заполняющих пространство между полюсами консонанса и диссонанса. Например, если однозвучки A , des , c^1 , cis^1 , d^1 , g^2 и e^4 принадлежат сфере консонанса, то четырехзвучие $Ais-cis^1-h^1-c^3$ является самым диссонансным в пьесе; остальные элементы в разной степени тяготеют к тому или иному полюсу и располагаются в порядке возрастания остроты фонизма. Так, оба двузвучия $d-d^2$ и c^1-c^3 консонансны и занимают второе (после однозвучков) место в ряду созвучий пьесы. Далее следуют трехзвучия и четырехзвучия: несмотря на общее для них качество – наличие консонансной основы (ч8, ч4, б6, б3 и м3) и диссонансной вершины (б9 и м9), они выстраиваются по степени остроты звучания: $es-es^1-f^2$, $B-es^2-f^4$, $gis-f^1-ges^2$, $Ges-ais^1-h^2$, $As-des-g-a$ и $Ais-cis^1-h^1-c^3$. Группы звуков автор трактует как чистые и смешанные краски, чередующиеся друг с другом и образующие радужную палитру. В каком же порядке исполнителю выстроить все цвета?

Композитор все же «подсказывает» алгоритм решения исполнительской задачи. Один из авторских эскизов к пьесе, в котором равномерно чередуются кон- и диссонансы, свидетельствует о том, что в пьесе неизбежно чередование двух полюсов. Этот предварительный набросок представляет одно из возможных композиционных решений сочинения – вероятностных моделей формы:

В данной последовательности очевидна кульминационная зона, основанная на повторяющихся звуках c^1 , cis^1 и d^1 , имеющих в пьесе особое значение: во-первых, однозвучия c и d вдвойне дублируются в двузвучиях $d-d^2$ и c^1-c^3 , а cis звучит в пьесе четырежды; во-вторых, c^1 в октавном и высотном отношении является «осевым тоном» системы $Ges-f^4$, в-третьих, те же тоны c и cis входят в четырехзвучие $Ais-cis^1-h^1-c^3$. Этим «рассредоточенным» кластером Фелдман открывает один из эскизов к пьесе с кульминацией в диапазоне c^1-d^1 , завершая композицию «компромиссным» кварто-квинтовым созвучием $B-es^2-f^4$. Кроме того, учитывая то, что большинство аккордов имеет широкое расположение, да и все звуки 12-тонового ряда разбросаны в шести октавах, движущийся полутоновый кластер c^1-d^1 в среднем регистре контрастирует остальным элементам музыкальной ткани, привлекая к себе внимание слушателей, как яркое пятно на полотне абстракциониста. Таким образом, модульная композиция не лишена «интервальной логики», на которую будет ориентироваться исполнитель.

«Дуэт II» для пианистов (1958) Вулфа также имеет модульную форму. В ее основе лежит последовательность 15-ти структурных единиц, означающих время звучания в секундах: 0 (или любое время звучания) – 5 – $5^1/16$ – 7 – $10^2/5$ – $11^1/4$ – $14^1/2$ – 17 – $17^7/10$ – 18 – 20 – $24^{77}/80$ – 25 – 39 – $42^1/5$. В каждой же партии используется лишь 11 единиц: 0, 5, 7, $11^1/4$, $17^7/10$, 18, 20, $24^{77}/80$, 25, 39 и $42^1/5$ у первого и $5^1/16$, 7, $10^2/5$, $11^1/4$, $14^1/2$, 17, 18, 20, 25, 39 и $42^1/5$ у второго пианиста. Одна секция в каждой партии дана «без подсказки» («по сие»), десять других снабжены ими, среди них 3 пары объединены либо регистром, либо динамикой, либо артикуляцией, и три секции тишины:

- | | | |
|---|-------------------------------------|----------------------------|
| 1 | высокий регистр <i>ff</i> | низкий регистр <i>pp</i> |
| 2 | высокий регистр, исключая <i>ff</i> | низкий регистр приглушенно |
| 3 | средний регистр <i>ff</i> | 22 секунды тишины |
| 4 | <i>pizz mf</i> | 12 секунд тишины |
| 5 | <i>pizz</i> , исключая <i>mf</i> | 5 секунд тишины |

0

Каждая секция включает группу или несколько звуковых групп, предваряемых обведенным кружком примечанием. «Алгоритм» действий исполнителей таков: один или оба пианиста могут начать с секции «без подсказки». Затем, импровизируя в пре-

делах указанных параметров, музыкант прислушивается к тому, что играет его партнер и по окончании данной секции сразу переходит к следующей с соответствующими указаниями. Например, первый пианист еще до окончания импровизируемой им секции может услышать высокий звук на *ff* другого пианиста, поэтому переходит к секции «высокий регистр *ff*». Все группы звуков включают четко разделенный на 3 высотные зоны материал: низкого (большая октава и первые звуки малой), среднего (первая и вторая октавы) и высокого (третья и четвертая октавы) регистров (как в графических партитурах Фелдмана), так что понять «намек» не трудно. Если же он не ясен, можно снова сыграть секцию «без подсказки».

Порядок следования групп лишь внешне кажется случайным: между ними существуют тесные связи. Поскольку любой фрагмент можно повторить любое количество раз, как только возникает аллюзия на него, а секция «без подсказки», 3 секции тишины и «парные» группы с близкими высотными, динамическими или артикуляционными показателями также могут появляться в пьесе многократно, возможна рондообразная форма. Общность материала обуславливает вероятностную модель формы Дуэта. Партии пианистов объединяют не только структурные единицы числового ряда, но и звуковые группы, обозначенные буквами a, b, e, g и h, а также отдельные группы, например, *cis-fis*³ у первого пианиста в секции «без подсказки», у второго – «высокий регистр *ff*», или *Es-e¹-gis³* у первого в секции «высокий регистр, исключая *ff*», а у второго – «средний регистр *ff*»; в секции «5 секунд тишины» в обеих партиях есть группа *h-d¹* и по одному тону – *h* и *b* соответственно в секции «средний регистр *mf*» первой и «12 секунд тишины» второй партии. На протяжении пьесы в каждой партии звуковые группы используются многократно, например, группа «a» – по 6 раз, «e» – по 5, «h» – по 3, «b» и «g» – по 2 (в примере общие группы очерчены прямоугольниками):

«Дуэт для пианистов II», начало первой партии

The diagram consists of several interconnected parts:

- Top Left:** A circled label 'middle ff' next to a box containing '7:1#'. Below it is a musical staff with notes.
- Top Right:** A circled label 'pizz mf' next to a box containing '0:2 f'. Below it is a musical staff with notes.
- Middle Left:** A circled label 'high ff' next to a box containing '1:2 a' and '16 7/10:0'. Below it is a musical staff with notes.
- Middle Right:** A circled label 'pizz except mf' next to a box containing '5:4e'. Below it is a musical staff with notes.
- Bottom Left:** A circled label 'high except ff' next to a box containing '1/16:2e' and '7:0'. Below it is a musical staff with notes.
- Bottom Center:** A box containing '14 1/2: tom 2a' and 'mute 1h'. Below it is a musical staff with notes.
- Bottom Right:** A circled label 'low mute' next to a box containing '11 1/4:0'. Below it is a musical staff with notes.

Партии пианистов соприкасаются теми или иными общими параметрами как в области времени звучания (структурные единицы), так и звуковысотного материала (группы звуков), отвечая идее дуэта или диалога на высшем уровне, и модульная композиция оказывается вполне предсказуемой. Сочинение по своей сути близко джазовой импровизации, в которой пианисты музицируют на основе нескольких заданных музыкальных «тем».

Модульную же форму имеет мобиль «Сокращения» для квинтета духовых Ричарда Фелчиано (1974). Партитура состоит из пяти концентрических кругов с размещенными внутри них и разделенными ромбами 4-х видов (символизирующими паузы длительностью в 3–5, 7–10, 15 и 20 секунд) секциями с музыкальным материалом разной степени определенности; круги – от центра к периферии – служат партиями для валторны, фагота, гобоя, кларнета и флейты. Каждый участник независимо от других движется по своему кругу трижды: первый раз описывая его полностью, начиная с любой секции (кроме той, что сопровождается произнесением текста вслух в сопровождении особых действий, жестов и выражений лица), по или против часовой стрелки, не меняя направления и не пропуская знаков; второй – играя не менее трех, но не более половины нот из секций, исключая все четные или все нечетные; третий – извлекая лишь по одному звуку, произвольно взятому из каждой секции. При этом все три раза ансамблисты должны прочитать отдельные строки текста (и это служит единственным «стабильным» элементом композиции), а завершить перформанс «речевой кодой» – поочередной декламацией единой заключительной фразы произведения. Таким образом, подвижны в данном случае все уровни формы – от единицы материала до структуры целого, и каждый раз музыканты невольно составляют новую «фигуру» из свободно избираемых и комбинируемых секций, которая держится лишь на трижды повторяемой фразе:

Модульная форма опуса Фелчиано обусловлена оригинальной концепцией сочинения, в котором автор дает не самую лестную оценку современной, возможно, именно алеаторной музыке. Так, на фоне постепенного «сокращения» материала, к тому же весьма неопределенного, флейтист сокрушается: «Трудно сказать, где разница между птицей и флейтой!»; валторнист вопрошает: «Что это? Игра?»; кларнетист грустно замечает: «И это должно быть музыкой...», а фаготист приходит к печальному выводу: «Великая традиция западной музыки попала в руки группы введенных в заблуждение спекулянтов, выбирающих из кучи шлама». В коде же исполнители попеременно говорят: «Великая традиция... / Что? / должна быть... / только... / трудно сказать...» Отсюда и название сочинения – «Contractions», означающее «уменьшения» (материала), «сжатия» (формы), «сужения» (смысла), «снижения» (ценности)... Рисуя безрадостную картину музыкального искусства, в которой и текст и структура произведений становятся всё более произвольными, неопределенными и случайными, композитор использует самую индетерминированную из алеаторных форм.

Пьеса «Любые пять» Б. Чайлдса (1965), построенная как большая одночастная композиция сквозного строения, подразумевает выбор любых пяти инструментов (и партий) из предоставленных восьми, включая 2 духовых, 2 струнных, медный, клавишный, ударный инструменты и голос. Исполнители могут обмениваться партиями во время пауз, если позволяет диапазон инструмента. Продолжительность звучания пьесы можно предварительно запланировать или завершить ее в тот момент, когда любой из

музыкантов пожелает прекратить игру. Подсказкой к финалу может служить произнесенное вслух слово «считаю» или «решаю», услышав которое, все остальные участники играют еще несколько секунд и замолкают. При этом каждый музыкант исполняет партию, выбирая любой порядок следования блоков материала, начиная со звучания или молчания (указанного в секундах). При этом следует чередовать блоки звучания и тишины и избегать повторения одних и тех же блоков. Но и это может быть нарушено, поскольку в любой момент любой ансамблист может дать подсказку к началу одновременной игры с первой, сильной доли. При необходимости любой из них также может сообщить об изменении темпа или выборе того или иного общего, ансамблевого блока, произнесеня в процессе игры или между блоками слово «выбор». Это означает, что все исполнители могут продолжить то, что они играют, либо перейти к любому другому, выбранному наугад блоку в указанном темпе, либо перейти к выбранному инициатором общему блоку. Этот ансамблевый эпизод выбирается и звучит лишь единожды. Муцирование исполнителей должно основываться на «тактике взаимных уступок» и внимательном слушании игры и слежении за действиями друг друга. При этом каждый из них периодически будет уходить то на задний, то на передний план, действовать то сообща со всеми остальными, то против них. Сами блоки содержат неопределенный в разной степени материал, что усиливает подвижность музыкальной формы пьесы:

ANY FIVE

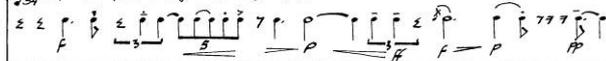
WIND I (flute, oboe, clarinet, piccolo, alto sax, E♭ clarinet, soprano sax, alto flute, etc.)

16 sec.

CUE: SINGLE HANDCLAP

on cue STOP cueing player will give time for first 2 beats.

play the following rhythm, any pitches.



If someone starts to play in the next 10 seconds plays loud until otherwise go to any silence.

CUE: ANY NUMBER SPOKEN ALOUD

40 sec. No pause except between notes; no two notes the same duration.



any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

any pitch not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

CUE: THE CURRENT MONTH NAMED ALOUD

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

over 20 sec; repeat or mix as you wish; no steady distance between figures.

CUE: ANY COLOR SPOKEN ALOUD

cueing player gives one bar's downbeat "for nothing." Play any eleven consecutive bars (consider last bar as leading directly to first bar if you begin less than eleven bars before the "end.")

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

Note: percussion also has 7. Note: any note not on your instrument may be transposed up or down 2 octaves.

If someone is playing a different instrument than he began with, play any box with a rectangle in it (any color.)

your own pitches, phrasing, dynamics.

26 sec.

CUE: SEVERAL RANDOM FINGERSNAPS

Any pitch - hold 20-25 seconds

13 sec.

CUE: LOUD SHORT WHISTLE cueing player gives downbeat and 4/4. Highest note you can get, hold 6 seconds.

If you were the last to give a cue, play any box with a totally black geometrical figure in it otherwise don't play; go to another silence.

CUE: "METALLURGY" SPOKEN ALOUD

These five, any order, over 15 sec. any complex sound (harmonics, "double-stop," overtone cluster, etc.) nearest key cluster you can make, 3-5 sec. appropriate while practicing to determine fingering

begin ♪ as fast as playable, grad. steady decel. to ♪ to

OR begin ♪ to grad. steady accel. to ♪ as fast as playable.

your own pitches

If the first letter of your last name is in A to M play a very low note; if N to Z, a high one.

Подобные произведения не только у исполнителей, но и у музыковедов «своей неизвестной формой, приводящей в замешательство, вызывали чувство, чтоходишь в странный город или [...] исследуешь небесный свод, и ведешь этот путь в нескольких направлениях» [212, 72]. Модульные формы в виду отсутствия исходной структуры подразумевают бесконечное число комбинаций секций и позволяют лишь предугадать,

но не точно определить будущую конструкцию. Однако алеаторные опусы, какими бы индетерминированными они ни казались, обязательно содержат в себе какую-либо конструктивную идею, а переменные и модульные формы выстраиваются согласно определенной логике. Бесконечность же комбинаций восполняется особыми правилами игры, алгоритмом действий и условиями, которые предопределяют и обуславливают ту или иную вероятностную модель композиции. Нередко произведения в модульной форме являются результатом долгой предкомпозиционной работы автора, его тщательных расчетов и подбора материала. Примечательно, что Лигети писал, что в таких «превращающихся» формах «исполнитель получает набор кубиков, подлежащих большему или меньшему обтесыванию, и его, в сущности, обманывают: ему кажется, что он участвует в сочинении, однако он не может вырваться за пределы уже заранее предопределенных композитором возможностей пермутации. Итак, все эти возможные “интерпретации” предусмотрены композитором, а если это не так, то тем хуже для формы в целом. Это ни в коей мере не есть подлинная свобода интерпретации, а лишь умноженная “*ossia*” (хотя Булез в “*Aléa*” и отрицает это)» [40, 187–188]. Приведем примеры.

Мобиль для 1–3 флейт «Интерполяция» («Вставка») Хаубенштока-Рамати включает 25 разных по длине, количеству музыкального материала, характеру звучания и функционально неравных секций, названных автором формантами. Восемь могут служить исходными при прямом движении (их начала разные по характеру) и семь других при ракоходном; в обоих случаях можно начать с самой верхней системы, выполняющей обе функции. Развернутые форманты имеют несколько пунктирных линий, соединяющих их с соседними, находящимися выше или ниже, которым может следовать музыкант, отсюда – множество вариантов исполнения мобиля. Впрочем, свобода выбора исполнителя не полна: действия музыканта отчасти предопределены композитором, продумавшим возможные варианты. При разных исходных формантах особое расположение пунктирных линий исключает некоторые группы нот в одних и тех же строках, которые прозвучали бы при выборе другой исходной форманты, то есть линии направляют интерпретаторов к определенным формантам и исключают другие, так что все возможные формы сочинения в результате представляют пусть и значительно отличающиеся друг от друга, но продуманные композитором варианты комбинаций частей (см. след. стр.).

Несмотря на это, звуковой облик «Интерполяции» значительно варьируется из-за свободы выбора количества музыкантов. Если пьеса в исполнении одной флейты длится 4–5 минут, то при участии 3-х флейт она занимает уже около 12-ти минут. Причем играть может как один виртуоз на 1, 2 или 3 флейтах, так и два или три инструменталиста. Если выступает один человек, то он трижды исполняет разные версии формы. В ансамблевом же музицировании второй и третий флейтисты спонтанно выбирают лишь несколько, более или менее продолжительных оригинальных и ракоходных формант, разделяя их небольшими паузами. Таким образом, каждое повторение одной и той же форманты будет налагаться на одновременно исполняемую версию и увеличивать

плотность ткани; возможны эффекты эха и имитации прозвучавшего материала. Распределение формант, их продолжительность и совмещение друг с другом полностью определяются интерпретаторами. Партитура в таком случае служит партиями для всех интерпретаторов. Автор допускает нотную запись исполнительских версий.

The image shows a page of a musical score titled "INTERPOLATION MOBILE POUR FLÛTE (1.2 et 3)". The score is written for flute and consists of multiple staves of music. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ppp, pp, p, mf, f, ff). There are also tempo markings like "Presque Lent / Lent" and "Modéré / Presque Vif". The score is attributed to "pour DARMSTADT et Severino Gazzelloni" and "ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI".

«Duel de cargicares» («Состязание капризов») (1996) Пуссёра представляет собой мобиль для саксофона-альта и фортепиано с формой-конструктором. Партия саксофона включает 5 частей: «рассвет», «утро», «полдень», «сумерки» и «ночь»; партия фортепиано – «январь», «апрель», «июнь», «сентябрь» и «ноябрь». Каждая часть *партии саксофона* обладает своим интонационными, ритмическими и фактурными особенностями. Например, часть «Рассвет» партии саксофона состоит из 8-ми 7-тактовых построений, причем третье представляет ритмический ракоход первого, четвертое – второго, седьмое – пятого, восьмое же представляет высотно-ритмическую вариацию шестого. Каждая пара построений характеризуется определенным интервалом: бб – в 1-м и 3-м, б7 – во 2-м и 4-м, ч5 – в 5-м и 7-м, а шестое и восьмое построения включают и бб и б7. В части «Утро» третье и пятое построения представляют ритмический ракоход первого, четвертое и шестое – восьмого, а седьмое – второго; эпизоды-«тройки» также близки в интонационном отношении: в начале и окончании фраз фигурируют общие интервалы – терцовые, секстовые и септимовые ходы. «Полдень» также состоит из восьми 7-тактовых построений, всех их объединяет лейтинтервал тритона и они следуют друг за другом так, что постепенно длительности становятся все мельче (от половинных к шестнадцатым), количество нот – все больше (от двутактового молчания до восьмых пауз), а движение –

все оживленнее (от выдержанных тонов к фигурациям шестнадцатыми, следующим друг за другом подряд. Первые два построения «Полудня» ракоходны первым двум построениям «Рассвета», а шестое и седьмое – повторяют ритмическую серию первых двух из «Утра»; вследствие внутреннего родства построений в каждой части 7-е и 8-е построения «Сумерек» оказываются ритмически ракоходны аналогичным построениям «Утра». «Сумерки» активно вступают в диалог с «Полуднем»: последние два его построения ракоходны первым двум их предыдущей части, 5-е – это проведение ритмической серии 6-го из «Полудня», 6-е соответственно 5-го, 8-е – ракоход 4-го, 7-е – 6-го. Сама часть также основана на ракоходных проведениях 1 и 3, 2 и 4, 5 и 7 построений; в интонационном же отношении в «Сумерках» воплощается «идея малой терции» (1, 3, 6 и 8), «идея чистой кварты» (2 и 4), «идея малой секунды» (5 и 7):

The musical score consists of seven staves of music in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is annotated with 'T 1' and 'T 2' above various melodic phrases, indicating specific rhythmic or melodic patterns. Numerous triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) are present throughout the piece, particularly in the first, third, fifth, and seventh staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The overall texture is rhythmic and melodic, with a focus on the patterns mentioned in the text above.

The musical score consists of 11 staves. The first 10 staves are melodic lines for the saxophone, featuring various trills (T 1, T 2, T 3) and triplets. The 11th staff is a cadence consisting of five chords labeled 1 through 5.

Наконец, «Ночь» партии саксофона также соотносится с предыдущими частями: первое – ракоход седьмого, второе – второго, третье – пятого, а четвертое – первого из части «Рассвет», тогда как пятое повторяет ритмическую серию третьего, шестое – четвертого, седьмое представляет ракоход второго, а восьмое – ракоход шестого из самой же «Ночи». Таким образом, каждая пьеса партии саксофона развивается согласно своей интонационно-ритмической драматургии и корреспондирует со всеми остальными. При этом в каждой «тетради» особая роль принадлежит каденции: каждая исполняется «в зависимости от случая», состоит из 5-ти «периодов», разных по высотно-интервальному составу, и после любого из них можно перейти к следующему этапу, когда «все меняют тетрадь и следят за пианистом, который покажет темп и момент вступления».

Каждая пьеса партии фортепиано, напротив, открывается 5-тактовыми интродукциями (саксофон же завершал дуэт каденциями из 5-ти разделов) и состоит из 8-ми 7-тактовых построений, также образующих пары благодаря общим свойствам. Так, 1-е и 3-

е построения в «Январе» завершаются секстой $g-e^1$, выдерживаемой два такта, а 2-е и 4-е – септимой $gis-g^1$, тоже двутактной; 5-е и 6-е завершаются паузой в 1, а 7-е и 8-е – в 2 такта; при этом первые и последние три построения близки по тематизму и образуют экспозицию и репризу, тогда как 4-е и 5-е являются своего рода серединой песенной формы. Кроме того, во введении «Января» экспонируются те же интервалы, что и в «Рассвете» партии саксофона: б7 – б6 – ч5 – б6. Введения к «Апрелю» и «Июню» содержат ту же идею, что и в «Полудне» саксофона – длительности становятся всё мельче, а движение всё быстрее. Внутри же «Апреля» в одних построениях прорастают интонационно-ритмические зерна, посеянные в других, в результате чего в 1-м, 3-м и 5-м, 2-м и 7-м развиваются, а в 4-м, 6-м и 8-м повторяются ритмические фигуры и ряды, впрочем, эти элементы, как и 1- и 2-тактовые паузы являются общими для всей пьесы. Часть «Июнь» во введении развивает «идею секунды» из «Сумерек», а в построениях – «идею тритона» из «Полудня»; тематически же он близок первой части, «Январю», отсюда и длительно выдержанные звуки, и двутактовые паузы. «Сентябрь» продолжает развитие тематизма «Января» и «Июня» (особенно 8-го его построения), варьируя его тембровую окраску, а именно обыгрывая определенные интервалы, то обостряя, то смягчая характер звучания: в первом построении доминируют б7 и м9, во втором и четвертом – ч5, в третьем б9 смягчаются проникающими внутрь созвучий ч4, пятое и седьмое почти полностью построены из б7, а шестое и восьмое – из б6. Все построения, кроме четвертого и седьмого, начинаются интонационно однотипной нисходящей фразой, а группы 1 и 3, 2, 4, 5–8 варьируют ритмически однотипные фигуры. Наконец, «Ноябрь» венчает цикл материалом, близким «Январю»: 1-е и 3-е построения ритмически идентичны первому же и третьему из «Января»; в остальном здесь воплощаются интервальные идеи: терции (1 и 3), секунды (2 и 4), кварты (5 и 7), септимы и ноны (6) и всего комплекса интервалов с «победой» терций, вместе образующих рассредоточенный кластер (8). Примечательно, что материал импровизируемых интродукций фортепиано и каденций саксофона близок тем, что представляет собой «заготовки» – отдельные созвучия, которые музыкантам нужно мелодически, ритмически и фактурно «разработать». Поэтому каждую часть открывает фортепиано соло, а завершает саксофон соло.

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of three systems of staves. The first system is labeled "Introduction (Rubato)" and includes markings for "T 3", "T 2", and "T 1", ending with "attaca". The second and third systems contain complex rhythmic patterns with triplets and various accidentals.

Модульную форму также имеет Фортепианная пьеса XI Штокхаузена. Примечательно, что, по мнению Денисова, техника групп в сочинении для одного исполнителя «оказывается неспособной к построению форм длительной протяженности. Связь между отдельными группами, несмотря на все старания композиторов, всегда будет в большей или меньшей степени связью внешних сопоставлений, а мозаичность строения останется, хотя бы по той простой причине, что исполнителю необходим минимум времени для выбора следующей структуры» [36, 128]. При коллективном же исполнении сочинения в технике групп ощущение фрагментарности формы исчезает, однако «слушатель оказывается уже неспособным охватить взаимодействие отдельных элементов и лишается возможности следить за ходом игры, выключаясь тем самым из действия» [36, 128]. Выбор групп Фортепианной пьесы XI может быть как абсолютно спонтанным, так и обусловленным, например, характером звучания материала, ибо в данной пьесе очевидны определенные композиционные закономерности. Так, при сравнении музыкального материала обнаруживаются функции групп. Во-первых, фрагменты не равнозначны по объему и характеру звучания. В пьесе преобладают структуры сонорного типа с пуантилистическими россыпями и полихромными пятнами от кластеров до флажолетов. Иного плана фрагменты с повторяющимися мелодико-ритмическими группами. Среди них выделяется несколько однородных по му-

зыкальному материалу, развернутых систем, безусловно, значимых в сочинении и, возможно, играющих «тематическую» роль, тогда как остальные – 1-, 2- и 3-тактовые звуковые блоки – выполняют функцию связующе-переходных элементов. Таким образом, мелкие, дискретные системы символизируют своего рода блуждание и поиск, крупные же, континуальные, – некое пребывание и закрепление найденного, причем первые вносят в форму момент неопределенности (все они отделяются паузами), вторые – относительной стабильности (звучание в них дольше не прерывается паузами). Именно так воспринимается пьеса в исполнении пианистки Э. Клайн, включившей в свой диск записи двух разных версий композиции Штокхаузена [333]. В двух своих интерпретациях Клайн предлагает разные последовательности групп, однако в обоих случаях сочинение предстает таким, как будто состоит из контрастных по типу движения и характеру звучания (умеренное и задумчивое, либо быстрое и взволнованное) звукообразов. В первой версии энергичное начало находит продолжение в оживленных эпизодах, перемежающих моменты сосредоточенного и сдержанного выражения пианистки до конца пьесы; во второй же версии в первой половине сочинения словно выплескивается вся энергия, а во второй преобладает спокойно-размеренный тон звучания, завершается же композиция постепенно растворяющейся в тишине трелью. Более экспрессивной и пестрой предстает Фортепианная пьеса XI Штокхаузена в исполнении А. Контарского [327], однако и в его интерпретации действенные разделы сочинения сменяются созерцательными. Части формы, имеющие единый характер благодаря общности фигураций и их повторению, будут приковывать внимание слушателей, располагаясь в любом порядке, а для исполнителей служить направляющей нитью в выстраивании формы. Не случайно Штокхаузен отмечал, что порядок 19-ти групп может свободно меняться «за исключением того, что единожды вы выбираете связь от одного элемента к другому, а следующий элемент уже находится под влиянием предыдущего» [411, 70]. Каждая группа Фортепианной пьесы может трижды прозвучать в разных вариантах и контекстах, что обуславливает возникновение системы повторений и связей между дискретными элементами формы.

Композиторы не допускали полного произвола в интерпретации своих сочинений. При всем внешнем индетерминизме модульные формы исходят из весьма традиционных композиционных принципов общности материала, повторения структур, варьирования материала, наконец, движения формы к определенной цели, направляющей исполнителей в выстраивании формы произведений. Авторы продумывали потенциально возникающие в результате случайного выбора какие-либо «фигуры», «формы», «структуры», «системы» и т. д., поэтому обычно оговаривали правила игры. Примечательно, что если произведение алеаторно в его исполнении, тогда четко продуман композиционный этап, если же собственно сочинение музыки включает элемент случайности, то ее звуковая реализация имеет достаточно четкие и строгие условия и обстоятельства. Таким образом, сочинения в модульной форме исходят из идеи воплотить музыкальную концепцию не только своими словами, но и по своим правилам: автор наводит на

мысль, интерпретатор формулирует ее самостоятельно; композитор предлагает тему разговора, музыкант полностью раскрывает ее; первый задает тон художественному действию, второй осуществляет его, не меняя выбранного настроения; один ставит задачу, другой ищет пути и способы ее решения. Такие музыкальные мобили обычно записаны так, что все части целого пространственно отделены друг от друга в виду их независимости и свободного порядка следования, а чтобы стала очевидной подвижность композиции, необходимо исполнить ее неоднократно на одном концерте.

В наиболее подвижных композициях форма не просто является индивидуальной, специально спроектированной автором для данного конкретного произведения, но изначально представляет собой «конструкторский набор», из которого музыканты составляют разные фигуры, делая звуковой облик опуса неузнаваемым. «Получается мучительная, — по словам Ю. Холопова, — ситуация, типичная для современной музыки “индивидуального проекта” — формы нет» [151, 143]. Точнее, форма произведения обретает множество разных структур и в результате не просто меняет свои очертания, оставаясь одним и тем же типом композиции, но претерпевает качественные метаморфозы, превращаясь, например, из направленно-развивающейся в статично-пребывающую. Если в переменных формах множество версий *конечно*, поскольку конечен их выбор, то в модульных — *бесконечно* и все версии равновероятны. Модульная форма может включать как весь имеющийся в партитуре материал, так и отдельные, выбранные только по желанию исполнителя его элементы, повторив при этом любой из них. Таким образом, изменимость структуры влияет на качественные характеристики модульной формы. Одна и та же композиция превращается из одночастной пьесы в развернутый цикл миниатюр, как «Любые пять» (1965) Б. Чайлдса, «Гололед» для 1–8 музыкантов (1969) Н. Симонса, «Органум I» (1970) К. Дарасса, «13 пассажей» для саксофона-альта и вибратона (1985) Ж.-Л. Пети. При этом, если структура может быть однозначной и определенной, то ее конкретное звуковое воплощение — форма, обусловленная материалом и принципами его развития, — многозначной и неопределенной, ведь как справедливо заметил Э. Денисов, «драматургические принципы важнее, чем схема, и надо развивать их, а не моделировать схему» [151, 142].

Сложившиеся в практике алеаторные формы, в которых случайность сыграла свою роль на том или ином уровне композиции или повлияла на процесс исполнения, по сути, исчерпываются рассмотренными мобильным, переменным и модульным типами. Причем они отражают три этапа последовательной «мобилизации» структуры — от условно-устойчивой через нестабильную к «разобранной на части». Впрочем, для некоторых композиторов (Фелдман, Вулф, Хаубеншток-Рамати, Фелциано, Кардью и многие другие) имела значение именно способность алеаторной формы претерпевать метаморфозы в ходе воспроизведения. Выделим основные признаки алеаторных форм, отличающих их от типовых и свидетельствующих об их кристаллизации как самостоятельного вида композиций.

Для мобильной алеаторной формы характерны:

- наличие нестабильных по материалу разделов, нередко играющих особую музыкально-драматургическую роль;
- возможность сжатия и расширения границ частей формы, а значит общего времени звучания.

Вариабельной алеаторной композиции свойственны:

- наличие нескольких версий формы или вариантов целого, установленных автором или подразумеваемых материалом и условиями исполнения опуса;
- фрагментарность и дискретность формы;
- жанрово-стилистическая, темброво-динамическая, фактурная, темповая контрастность музыкального материала.

Среди отличительных признаков модульной формы выделим:

- равнофункциональность несвязанного и независимого друг от друга индивидуализированного материала, обуславливающую произвольный порядок его следования;
- внезапные сопоставления и смены мелких единиц формы, произвольное нанизывание разделов как основа мозаичной драматургии;
- выделение граней формы, отсутствие связок и переходов между ними;
- произвольность и непропорциональность масштабов разделов формы, неравномерность их протяженности и членения.

Отметим, что все три типа алеаторных форм имеют общие признаки, например, прерывистость музыкального времени, пестрота и контрастность материала, однако такие черты, как фрагментарность, калейдоскопичность и усиление роли случайности в процессе формообразования более ярко проявляются в вариабельной и модульной формах. Сочинения этой группы характеризуют взаимозаменяемость элементов композиции, функциональная мобильность разделов, множественность вариантов структуры. Кроме того, мобильные формы преимущественно континуальны: становление целого в них происходит путем качественного изменения материала – его «роста», «развертывания», реже – «пребывания», тогда как вариабельные и модульные в большинстве случаев аддитивны, ибо складываются путем контрастного или однородного монтажа. Мобильные и вариабельные формы обычно имеют определенный вектор движения и функционально дифференцированы, а модульные большей частью – нет. В композициях первого и отчасти второго типов сохраняется иерархия микро- и макроуровней, третьего же – чаще отсутствует: принципиально не связанные друг с другом секции в результате функционального нивелирования микро- и макроуровней композиции существуют каждая сама по себе как самодостаточный элемент, не соотносящийся с чем-то иным.

Отличаются алеаторные формы третьего типа от двух других и такой качественной характеристикой, как причинно-следственная связь событий: она определена в мобильных, относительна в вариабельных и неопределена в модульных, что обуславливает детерминизм первых двух и индетерминизм третьего типа форм. Отсутствие

взаимозависимости происходящего лишает модульную форму «перспективы»: «За ежесекундным “сейчас” не просматривается никакое “потом”; [...] выглядит “случайным”, неаргументированным – что и означает *индетерминизм* целого. Именно это характерно для алеаторных “мобилей”, где стабильные структуры [...] свободно перетасовываются исполнителем» [74, 290]. С индетерминизмом же связаны функциональная индифферентность и статика модульной формы. Три типа алеаторной формы разделяет также тенденция первого из них к индуктивной и дедуктивной форме, второго – момент-форме, а третьего – концепт-форме, согласно терминологии Т. Кюрегян [74, 280]. Так, в модульных композициях, имеющих в своей основе преимущественно концепт-форму, может быть запланирована лишь тема-сюжет, но не материал, в мобильных же и переменных материал, как правило, предопределен автором. «*Концепт-форма*, как явствует из названия, занята лишь глобальным; любое малое, как следствие конкретизации общей идеи, вообще выпадает из сферы ее интересов: оно, в случае реализации концепта, конечно, так или иначе проявляется, но для концепта как такового вовсе не обязательно» [74, 301–302]. Еще одна качественная характеристика музыкальной композиции – финальность процесса – также отделяет модульную форму от мобильной и переменной: если последние две (за исключением открытой как особого рода) обычно имеют конечную процессуальность и закрыты, то первая имеет бесконечную процессуальность и открыта, она произвольно «прекращается». В мобильных формах, как правило, есть не только определенное начало, логическое развитие и закономерный его результат; в переменных эти этапы процесса начинают постепенно исчезать, тогда как в модульных они вовсе отсутствуют.

Мобильная, переменная и модульная алеаторные формы не стоят одиноко на обочине генеральных путей развития искусства в XX веке, а продолжают развитие идей и тенденций, возникших в музыке в давние времена и сопровождавших ее на всем протяжении эволюции. Музыкальной форме и прежде в той или иной мере была свойственна подвижность: в народном музицировании, профессиональном импровизаторском искусстве, композиторском творчестве разных исторических периодов, джазовом исполнительстве мобильные и стабильные элементы произведения тесно соприкасались, и на первый план выступало то одно, то другое. В XX же столетии идея неустойчивости и изменчивости некогда стабильной и четко фиксированной художественной формы вновь стала актуальной в разных видах искусства и получила яркое воплощение в музыке. Тенденция к подвижным формам ощущалась самими композиторами. Так, «последнее сочинение Ч. Айвза, симфония “Вселенная”, задумывалось как принципиально незаконченное – автор сознавал не только невозможность, но и ненужность его завершения» [51, 14]; «первоначальная концепция формы, – писал Денисов, – обычно бывает крайне расплывчатой, и редко композитор может а priori сказать, в какой форме его замысел будет реализован» [36, 11].

Модульная композиция, в большей степени связанная с немusical явлениями, стала кульминацией развития идеи подвижной формы. Кроме того, она соприка-

сается с характерным для современной музыкальной культуры монтажным типом мышления, обусловленным необходимостью «объединения контрастов и мировоззренческих позиций, поиском эффективных форм диалога со слушателем, отчасти с внемузыкальными влияниями» [132, 234], свойственным многим композиторам XX столетия и отражающим эстетические категории постмодернизма. Для большинства модульных алеаторных форм типично сложение одно- или разнородных составляющих, осуществляемое разными методами. Подобное сложение характерно для некоторых форм музыки второй половины XX века: «В одних случаях это простое *соположение* элементов [...], которые так и остаются каждый сам по себе [...]. В других случаях это столкновение, которое именно благодаря своей резкости приводит к реальному *соединению* элементов в некое целое – пусть и мозаичное, пестрое, а то и клочковатое [...]. Последнее типично для метода *монтажа*. [...] По существу он отражает специфику современного мировидения (или какую-то, немаловажную, его черту) и в качестве такового проявляет себя в разных областях - не только в искусстве, но и в литературе, вообще в способе мыслить» [74, 282]. Монтажность проявлялась у Айвза, Прокофьева, Стравинского, став важнейшим формообразующим приемом у Щедрина и новым принципом музыкального мышления в целом. Монтажный тип формообразования был характерен для композиторов, тяготевших к проектированию индивидуальных моделей опусов. Монтажный тип мышления породил музыкальную композицию, организованную методом коллажа и свободного нанизывания образов-смыслов, отличающуюся от традиционных форм классико-романтического типа яркими контрастами и непредсказуемыми поворотами. Монтажной форме свойственны многоэлементность драматургии, многотемность композиций, концентрированность звукового материала на единицу структуры, преобладание коллажа над развертыванием по горизонтали, изложения, сопоставления и нанизывания материала – над его развитием, а порой полное отсутствие качественных изменений (этот процесс переносится на уровень всей формы, претерпевающей метаморфозы), использование вариантно-вариационных методов развития, равноценность и равнофункциональность материала, рассредоточенность целого, поливекторность происходящих событий и множественность кульминаций. Эти же качества характеризуют в модульную форму. Непрерывно сменяющие друг друга части монтажной формы не объединены какими-либо конструктивными элементами и не имеют общего итога. Такой вариант формы «часто приводил к алеаторике, которая собственно и представляет собой монтаж, только отпущенный на волю исполнителя» [132, 15]. Модульный и монтажный принцип мышления, действующий на формообразование, требовали применения дополнительных музыкальных и внемузыкальных средств скрепления формы.

Мобильная, варибельная и модульная формы представляют первый уровень классификации алеаторных композиций, исходящей из степени подвижности структуры и изменчивости звукового облика сочинения. Внутри же групп мобильные, варибельные и модульные алеаторные формы систематизируются по разным критериям — технике письма и принципам изложения и развития тематизма, драматургическим за-

кономерностям и особенностям диспозиции материала и т. д. Многопараметровая классификации форм обусловлена объективной тенденцией полипараметровой процессуальности, «означающей “расслоение” формы на “разные планы”, ее одновременное существование как бы в разных ипостасях – высотной, ритмической, динамической и т. д., со своим, независимым течением “событий”. В результате [...] некогда единая моноформа превращается в *полиформу*» [74, 292]. Алеаторные пьесы следуют традиционным законам формообразования или строятся по индивидуальной модели. Для мобильных форм, как правило, характерна неизменность структуры и типа композиции в разных интерпретациях, группе переменных свойственна неизменность лишь типа композиции, тогда как ее внутреннее строение может варьироваться, модульные же отличаются тем, что они могут менять и структуру, и сам тип композиции.

Подвижная и зачастую неопределенная, алеаторная форма требовала некоей неподвижности и детерминированности более мелких ее уровней. Формообразующую функцию брали на себя система звуковысотной или ритмической организации, драматургические закономерности, особенности диспозиции материала, иные конструктивные силы и факторы, влияющие на построение формы и сообщающие ей единое архитектурное качество. Организующий принцип может быть скрыт или очевиден в типе звукового материала, особенностях его изложения и развития, технике письма, диспозиции материала в целом и т. д. Авторские комментарии часто служат своего рода руководством к действию, содержащим какой-либо определенный принцип выбора структур или метод их упорядочения, те или иные правила игры или условия координации партий. Авторы или исполнители алеаторных опусов применяли традиционные либо специально разработанные, индивидуальные «стратегии» формообразования. Алеаторные опусы нередко имели очертания форм прошлого (вокальных форм средневековья и Возрождения, инструментальных форм барокко и классицизма), представленных в трансформированном виде, а также обретали новые, найденные авторами в соответствии с художественной концепцией. Использование же принципов исторически сложившихся форм в алеаторных композициях можно рассматривать как «действие гибкого диалектического единства индивидуализации содержания и самых общих способов эстетико-логического упорядочивания типа вечного для искусства “многообразия в единстве”» [161, 68]. Следует отметить, что алеаторные композиции наследовали лишь отдельные принципы организации целого или типовые структурные модели прошлого, и «применительно к современной композиции понятие традиционного большей частью нельзя употреблять без кавычек» потому, что «любое “привычное” [...] сегодня оказывается таковым лишь взятое вне контекста, в отвлечении от своего реального окружения» [74, 268]. Отсутствие в большинстве случаев тематического материала и тонально-гармонического развития в традиционном понимании, подвижность ткани или структуры, а главное – наличие таких аспектов, не характерных для традиционной формы, как «каузальность событий», обуславливающая детерминированный или индетерминированный результат, полная или частичная «фиксация происходящего», сооб-

щающая форме стабильность или мобильность, «финальность – показатель завершенности» [74, 290–291], предопределяющая закрытость или открытость композиции, не позволяют алеаторным произведениям отвечать всем требованиям классико-романтических форм. Мобильные, переменные и даже модульные композиции обладают отдельными признаками типовых форм или в той или иной мере соответствуют их схематическому строению, поэтому говорить можно лишь об относительной традиционности алеаторной формы в самых ее основах.

Серьезные «поправки» при соотнесении алеаторных и традиционных форм обусловлены спецификой материала, методов его развития и иных качеств музыки, возникших в процессе индивидуализации практически всех параметров музыкальной композиции на «авангардном» этапе эволюции. Ведь «не всякая форма имеет ныне тему в этом [традиционном. – прим. М. П.] смысле [...]. Для ее существования необходимо функциональное неравенство, противопоставление экспонирования темы ее развитию. [...] Но если тема-тезис и есть, что само по себе говорит об относительной традиционности формы хотя бы в самых ее основах, это не означает ее изоляции от новых состояний звуковой материи и, соответственно, музыкального материала. [...] Однако и такая, “материально обновленная”, но функционально сравнительно традиционная, тема-тезис отнюдь не обязательна для современной композиции» [74, 270–271]. Традиционные и новые формы имеют принципиальное различие не только на уровне материала, но в первую очередь – на уровне общей концепции формы. Если формам классико-романтической традиции «известен лишь один подход: от наименьшего смыслового и конструктивного элемента – мотива, к все более крупным единствам – теме и далее, вплоть до формы целого», то в современном формообразовании равно приемлемы иные модели: «Движение от малого к крупному, от частного к общему, то есть индуктивный подход»; «движение от крупного к малому, от общего к частному, то есть дедуктивный подход»; «видение формы лишь в малом плане – на уровне отдельных моментов, соответственно – момент форма» и «видение формы лишь в крупном плане – на уровне общей концепции, соответственно – концепт-форма» [74, 280]. Кроме того, во многих алеаторных произведениях становление целого путем сложения и монтажа обуславливает аддитивную гомо- и гетерогенную форму, ненаправленная векторность движения делает ее статической, а афункциональная логика элементарных отношений – функционально индифферентной. В отсутствии иерархии композиционных уровней, каузальности событий и полной фиксации текста алеаторная форма в любой малой части равна целому, индетерминирована и подвижна, а потенциальная бесконечность процесса развертывания оставляет ее открытой. Все это не позволяет напрямую соотносить алеаторные формы с традиционными, но так или иначе, на следующем этапе классификации, основанной на критерии следования принципам типовых или индивидуальных форм, алеаторные композиции делятся на две группы: к первой относятся наследующие традиции барочных и классико-романтических форм, которые в большинстве случаев

сохраняют лишь развивающий принцип, либо воспроизводят типовую структуру, к другой – опусы, созданные по «индивидуальному проекту»⁶¹.

Алеаторные формы на основе традиционных принципов организации

Алеаторные формы, обнаруживающие признаки исторически сложившихся типовых, основываются на фундаментальных принципах изложения тематизма и его развития и функциональной организации материала при условии переосмысления, трансформации и, порой, отсутствия некоторых традиционных композиционных категорий. Алеаторные произведения зачастую воспроизводят лишь очертания типовых форм, соблюдая не все их закономерности и в большинстве случаев относятся к типовым с сильной долей приблизительности. Построенные по модели сюиты или рондо, алеаторные пьесы подвижны и в разной степени изменяют свой звуковой облик от исполнения к исполнению, сохраняя при этом лишь принципы композиции барочных и классицистических форм. В преобладающем большинстве алеаторные произведения имеют сонорный тематизм и гармонию, поэтому эти, решающие для классического формообразования факторы уходят на второй план, а на передовую выходят принципы репризного обрамления, вариаций и рондо. В любом случае подвижность алеаторных опусов *преобразует и трансформирует сложившиеся в музыке прошлого формы*, такие как малая барочная одно- и многочастная, концертная, сюита, простая двух- и трехчастная, составная песенная форма, малое рондо, контрастно-составная и свободная. Зачастую в условиях алеаторики нарушаются пропорции в масштабах и функциональной нагрузке структурных разделов, и от традиционной формы остаются лишь архитектурный (членение произведения на разделы) и смысловой (развитие и утверждение одной мысли) принципы песни или рондо. Исходя из концепции многопараметровой классификации современных форм В. Ценовой, в данном случае следует говорить о том, что тот или иной тип алеаторной формы является основным и указывает степень ее подвижности, тогда как традиционная служит формой второго плана.

Для мобильных и варибельных алеаторных композиций характерны в первую очередь методы организации *традиционных* типов форм. Так, по принципу развития ядра строится однородная по материалу мобильная форма сочинения «Организм» для органа соло Матиаса Бамерта (1972). Пьеса строится по принципу барочной одночастной формы типа развертывания, завершаемой заключительным кадансом. Здесь интонационно взаимозависимые секции объединяются, чтобы сформировать единый музыкальный тематизм, в условиях алеаторики текста «досочиняемый» исполнителем. Длина каждой секции относительна (продолжительность каждой страницы 10–15 секунд) и определяется в соответствии с ее важностью как части организма. Процесс образования формы представляет собой собственно развитие живого организма, в котором каждая составляющая важна для функционирования целого и взаимосвязана с предыдущей и последующей. Пьеса начинается и завершается звуком *fis*, из которого и вырастает ор-

⁶¹ Подробнее об индивидуальном проекте см.: 156. Одним из свойств индивидуального проекта Ю. Холопов называет «неповторяемость формы, ее “одноразовость”, что полностью порывает с феноменом традиционной формы-*типа*» [156, 390].

ганизм. Между этими двумя точками используется огромная палитра органичных звучаний. В пяти разных моментах сочинения исполнителю нужно импровизировать на 1, 2, 3, 4 или 5 музыкальных «идей» «Организма», символизирующих его постепенное формирование, так что каждая следующая идея (от отдельного звука до нескольких «тем» – мелодических фраз) содержит все больше и больше звуков. Нотация пьесы приближительная и относительная, поэтому музыкант скорее импровизирует, чем исполняет точно выписанные ноты, однако, придерживаясь четкой последовательности событий и качественно не меняя материал. Основные его составляющие таковы: исходный длительно тянущийся звук *fis*, из которого постепенно вырастают все остальные тематические элементы – разного рода кластеры, глиссандо, фигурации, украшаемые шумами (от ударов ног по педалям и др.), голосовыми эффектами (шипение, гул и др.), и пять 15-минутных импровизаций на одну, две, три, четыре и пять заданных мотивов. Внутри пьесы есть несколько еще более подвижных разделов: это графические секции, исполняемые в любом порядке, начиная с любой точки и продолжая до тех пор, пока круг не сомкнется. Идея внутренней взаимосвязи элементов как клеток организма заключается во взаимосвязи всех элементов материала; идея роста и развития организма воплощается в росте и развитии материала из одного элемента=клетки. В результате все клетки организма проходят одинаковые этапы развития, влияя друг на друга и обуславливая единство формы.

Интересен сам процесс формирования организма, предопределяющий структурную основу формы, которую составляет последовательный рост построений, мелодическое нарастание числа голосов, расширение диапазона звучания и т. д. Вначале из звука *fis*, как из зерна, постепенно начинают появляться отдельные ростки и корешки (*fis* растет динамически, регистрово, дробится ритмически и дополняется шумами от ударов ногами по педалям). Затем это ядро делится на части, множась в разных регистрах.

Sw. Ged. 8'

Flute 8'

Rohrflöte 8'

Наконец, выделяется первый росток – тон g^3 , из него выходят другие звуковысоты, образуя своего рода мелодию. Так организм обретает свой лик, складываются очер-

тания его фигуры и характерные черты, а широкий кластер в низком регистре становится фундаментом, остовом организма.

Handwritten musical notation for 'Soubasse 32'. The top staff is for the right hand (r.h.) in treble clef, showing four clusters of notes with durations of 3 sec., 3 sec., 4 sec., and 5 sec. The bottom staff is for the pedal (Ped.) in bass clef, showing a solid black bar representing a sustained cluster, with the dynamic marking *pp* below it.

Затем разнонаправленные глissандо рисуют складывающийся скелет организма со всеми его конечностями, а меняющиеся по высоте кластеры символизируют активное его развитие. Весь этот активный рост прерывается первой импровизацией на первую тему-идею организма – расширяющийся кластер из звука *fis*.

IMPROVISATION



Импровизация открывает собственно разработочный раздел прелюдии, в котором повторяются в разных комбинациях и развиваются исходные элементы материала, появляются новые, включая шумы, развернутые ритмические группы и потоки фигураций, охватывающие уже весь диапазон инструмента. Вторая импровизация задействует два мотива: фигурацию и два кратких кластера; третья – три: мелодический интервал $b^2 - as^3$, тянущийся звук a^2 и широкий кластер в низком регистре; четвертая – четыре: краткие кластеры с форшлагами, нисходящее глissандо, шумы от ударов ногами и движущиеся изнутри кластеры; пятая – пять тем: восходящее глissандо, растущий вверх кластер из ядра-источника *fis*, фигурацию, тремоло на тритоне и краткие кластеры ладонью. Все элементы импровизаций интонационно связаны, близки сонорно-тембровыми качествами и представлены в экспозиции.

Handwritten musical notation for three parts: 'Flöte 4' (enclosed) in the right hand (r.h.) in treble clef, 'Zimbelstern' represented by three bell icons with a sharp sign, and 'Cromonne 8' in the left hand (l.h.) in bass clef. The 'Cromonne 8' part includes a dynamic marking *mf*. Below the 'Cromonne 8' staff is a series of rhythmic patterns for the pedal (Ped.) with a sharp sign below them.



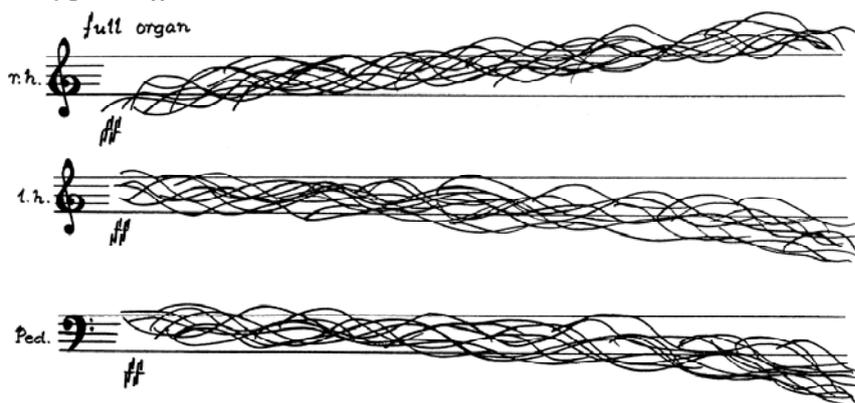
IMPROVISATION



IMPROVISATION



Между ними происходит дальнейшее развитие организма с периодическим возвращением исходного тона, достигающее две яркие кульминации. Более развернута вторая кульминация на основе движущихся изнутри и расходящихся в разные стороны кластеров, глissандо и фигураций на двух мануалах и педали, охватывающих весь диапазон органа на уровне *ff*.



Идея гармонического «круга», реализуемая в традиционных формах, здесь заменена идеей тембрового «круга», воплощаемая посредством разнообразных способов колорирования и оттенения тематического ядра. Становление формы в пьесе представляет непрерывное течение мысли: плавное изменение материала постепенно приводит к возникновению новых его качеств, но в результате преобразований возвращается к исходному состоянию. Завершается «Организм» тянущимся тоном *fis*, звучащим тихо и

постепенно растворяющимся в тишине. Этот тон обеспечивает единство формы и выполняет функцию заключительного каданса.

Мобильная форма виртуозной прелюдии «Орион III» для фортепиано (1982) А. Букуречлиева, построенной по принципу развития фигурационного ядра с волнообразными подъемами и спадами, достигающего кульминации в виде внемерического построения с восходящими пассажами. Самостоятельным и автономным выразителем тематического начала в данной пьесе выступает возникающая в самом начале фигурация. Как известно, в музыке XX века стали возможны «разные виды тематизма – с точки зрения основного носителя индивидуального смысла, а именно: тема-гармония, тема-ритм, тема-фактура, тема-тембр [...]. Их [...] традиционность – в функции, которую они выполняют в форме» [74, 271]. Кроме темы-фактуры в «Орионе III» развивается и иной, оттеняющий материал. Венчается прелюдия нисходящими россыпями, выполняющими функцию заключительного каданса.

The image shows a page of a musical score for a piano prelude. The score is written for both hands on a grand staff. The right hand part is characterized by intricate rhythmic patterns, including tremolos and trills, with dynamic markings ranging from ppp to ff. The left hand part consists of sustained notes with vibrato, marked 'sempre scd. tenuto'. The score includes various performance instructions such as 'attacca', 'senza misura', and 'dim. molto al'. There are also fingerings and articulation marks throughout the piece.

Ограниченная импровизация на две темы под названием «Программа» для оркестра (1970) Бернарда Рендса представляет собой мобильную композицию с экспозицией и развитием двух звуко-образов сочинения, близкую барочной сонатной типа развертывания, во всяком случае, пьеса определенно ориентирована на модель этой формы. Последовательность изложения мысли и диспозиция материала неизменны, однако ткани сочинения подвижна из-за нескольких факторов. Оркестр состоит из трех больших групп духовых, струнных и ударных инструментов. Вследствие значительного количества последних допустимо участие от 2-х до 6-ти исполнителей, обозначенных буквами от А до G. Синхронизация инструментов произвольна как между группами, так и внутри них. Алеаторика материала отражена в пропорциональной нотации, в которой не выписаны конкретный метроритм и точные длительности, определяемые по относительным вре-

менным пропорциям. В пьесе также есть свободно интерпретируемые музыкантами графические паттерны, в которых детерминирован лишь приблизительный высотный диапазон звуков: верхний, средний, нижний. Как сами высотно-ритмические паттерны, так и звуки внутри них, соединенные линиями в ряды, могут следовать в любом порядке. Стабилизирующую функцию в форме выполняют традиционно нотированные разделы со строгим метроритмом и точно выписанными длительностями. На протяжении всей пьесы развернутые эпизоды свободной импровизации оркестра периодически сменяются моментами с точной синхронизацией взятий и снятий звука, указываемых дирижером.

Форма пьесы Рендса имеет четкую структуру и направленность развития, а также своего рода «фокусирующие моменты» – чередование экспозиционных и импровизационных эпизодов, генеральные паузы, кульминации. «Программа» состоит из экспозиционного изложения двух типов тематизма и дальнейшего его многоэтапного развития, включающего несколько эпизодов коллективной импровизации и два «мобиль-вставки», но не содержит репризного возвращения материала, а лишь завершается кодой. Представим структуру пьесы в виде таблицы:

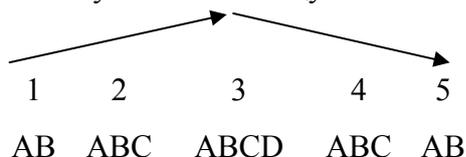
| секция | функциональная нагрузка | материал и характер его изложения в разных инструментальных группах |
|--------|---|--|
| A–B | вступление | россыпь неопределенных высот в группе ударных с постепенным подключением струнных и духовых, представление всех групп оркестра |
| C–D | экспозиция и развитие первого типа тематизма | изложение первого типа тематизма с участием всех групп, преобладание фигураций и репетиций на одном звуке, отдельных тонов у ударных, генеральная пауза |
| E–F | | развитие тематизма с кратким вкраплением материала партии духовых из вступления (F) |
| G | экспозиция и развитие второго типа тематизма | изложение второго типа тематизма у духовых и струнных: первые извлекают высочайшие однозвуки, вторые импровизируют на фоне отдельных звуко-точек ударных, меняя высотно-ритмические фигуры, чтобы достигнуть несинхронизированной и нерегулярной игры («сложной ритмической ситуации», по замечанию автора), а также приемы игры |
| H | развитие тематизма обоих типов и импровизация | развитие идеи тематизма второго типа: непрерывная импровизация ударных и струнных в любом порядке и комбинации инструментов |
| I | | первый «мобиль-вставка» с коллективным музицированием всего оркестра на основе указанного материала с периодическим подключением и отключением второго ударника; секция состоит из 4-х групп, порядок следования которых определяется дирижером, а материал может использоваться любое число раз, комбинироваться, налагаться друг на друга любым способом |
| J–K | | развитие тематического материала первого типа (кластеры у струнных и мелодические фразы у духовых) |
| L–M | | несинхронное повторение рядов звуков у всего оркестра, прерываемое «генеральными паузами» и образующее динамический рельеф <i>ff – ppp – pp – ff</i> , первая кульминация пьесы |
| N–O | | длящиеся и динамически нарастающие линии и полосы во всех трех группах с беззвучным выдуванием воздуха из духовых, шипением, |

| | | |
|---|--|--|
| | | шепотом и одновременным произнесением вслух самими музыкантами своих имен, названий инструментов, даты и места исполнения и названия пьесы («Agenda») и дальнейшим повторением этих слов в любом порядке с динамической волной от <i>pp</i> до <i>fff</i> , вторая кульминация пьесы |
| Р | | продолжение развития с импровизацией струнных, асинхронно накладываемыми линиями духовых и произнесением букв а, е и п, как они звучат в слове «Agenda», на фоне одновременных аккордов струнных, генеральная пауза; второй « мобиль-вставка » – импровизация на заданный материал, секция состоит из 4-х групп, порядок следования которых определяется дирижером, а материал может использоваться любое число раз, комбинироваться, налагаться друг на друга любым способом; кода пьесы – движущийся кластер струнных <i>fff</i> – <i>pppp</i> , служащий фоном для 3-х динамически гаснущих аккордов духовых и приглушенного шепота исполнителей |

Форма как бы отражает процесс обсуждения какой-то темы, которая сначала задается, а потом дискутируется всем коллективом, и по результатам рассмотрения темы выносятся какое-то общее решение, отсюда другие возможные переводы названия произведения – «Повестка дня», «План», «Проект». Однако в данном случае речь идет не о теме в традиционном смысле этого слова. Ведь «в Новейшей музыке совсем не обязательна тема как объект развития и даже как носитель концентрированного смысла. [...] Тема понимается как “интерпретируемый предмет повествования”, но не повествование во всей своей полноте [...], а только “остов, скелет развернутого на его основе художественного полотна”» [74, 272]. В рассматриваемой пьесе «Программа» на уровне текста есть две «темы» как предмета повествования, а на уровне формы – своего рода «сюжет», который сообщает сочинению смысловую нацеленность на единое.

Контрастно-составная форма в «Мобильных сценах II» для фортепиано, ударных и электроники (1967) Клауса Хешагена имеет очертания волны, что обусловлено особым драматургическим замыслом. Пьеса состоит из пяти непрерывно следующих секций, называемых автором «сценами» и слагаемых в целое; каждая несет индивидуальную «концепцию» и сопровождается неповторимыми «жестами», контрастируя друг с другом благодаря темповому, жанровому и тематическому отличию. Автор обозначает характерные качества материала (динамику и тип фактуры), например, *pp-ff* и разреженная ткань в 1-й сцене, *f* и постепенное увеличение плотности ткани во 2-й, *p-f* и утолщение ткани от средней до высокой плотности в 3-й, *ff-mf* и истончение ткани от большой к средней плотности в 4-й и наконец *f-p* и уменьшение плотности ткани до минимума в 5-й сцене. В первой, «лирической сцене» фортепиано и ударные исполняют два фрагмента импровизационного характера – А и В, что придает форме структурные очертания малой барочной двухчастной формы; во второй сцене, «благородной токкате» у клавишного уже 3 секции А-В-С с длительно выдерживаемыми звуками, накладываемыми друг на друга и образующими кластеры, которым отвечают реплики вибратона и ксилофона; третья сцена – «благородный шум дерева и кожи» – содержит уже 4 секции в партии фортепиано (А-В-С-Д), включающей разнообразный сонор-

ный материал от пуантилистических россыпей до кластерных пятен и полос, и звучащей вместе с ударными; далее количество секций уменьшается: в четвертой сцене, «благородном шуме кожи и дерева» в трех секциях А-В-С фортепиано повторяет нотированные и импровизирует ненотированные созвучия и фигурации, постепеннодвигающиеся в верхний регистр в сопровождении ударных; наконец, пятая, «угасающая сцена» завершает пьесу двумя секциями фортепиано с фигурациями и отдельными репликами ударных. Таким образом, волна поднимается к моменту кульминации – 3-й сцене, наиболее плотной по фактуре, динамически выразительной, насыщенной событиями и тембровыми красками, а затем опускается к концу сочинения:



Рельеф волны можно подчеркнуть, выбрав для «гребня» наиболее выразительный и яркий музыкальный материал и при необходимости переставив фрагменты А, В или С из одной сцены в другую (при условии соблюдения указанного времени звучания). Перестановка сцен допустима непосредственно в процессе игры после взаимного обмена знаками. Музыкальный текст секций мобилен по материалу и допускает любой порядок следования 2–4 фрагментов, единожды исполняемых в течение сцены, поэтому в целом контрастно-составная форма вариабельна. Подвижность ткани уравнивается одним важным условием исполнения сцен: в процессе игры ударник должен придерживаться своей партии, даже если она дает свободу действий, но при этом «приспосабливаться» к сравнительно четко структурированной партии фортепиано, то есть стараться соблюдать заложенные в ней особенности построения формы и отражать тембровые качества материала.

Полифонические формы также не чужды алеаторным композициям, нередко допускающим контрапункт или имитацию материала и даже целых секций как тем, голосов или фактурных пластов. В сочинениях с участием инструментов и магнитофонной ленты часты приемы своего рода «эха» записанного на ленту материала в инструментальных партиях. Музыка для медных духовых инструментов I (1975) Джеймса Фулкерсона предназначена для квинтета духовых и магнитофонной ленты с предварительно сделанной записью партии бас-тромбона. Она играет роль стабильного фактора композиции с одной стороны и направляет других исполнителей в их импровизации с другой: записанная на ленту музыка служит образно-эмоциональной основой сочинения, указывает характер звучания и принципы развития материала, варьируемого и орнаментируемого в партиях остальных участников действия. В форме сочинения воплощается идея последовательного «выращивания» темы из одного тона *b* с постепенным добавлением всех последующих тонов вплоть до развертывания всей мелодии, проходящей путь от *b* к *f* и обратно к *b*:



Когда на ленте звучат отдельные тоны начала мелодии, квинтет духовых орнаментирует их, варьирует интонационно, артикуляционно, фактурно, динамически и гармонически, а когда тема обретает уже более четкие мелодические очертания, наступает развернутый этап вариаций на *basso ostinato*. Музыкантам необходимо продемонстрировать разнообразие способов изменения исходного тематического материала от минимального до радикального, но при этом следует сохранять четкость структуры и мелодического рельефа, не нарушать пределов записанной на ленту темы. Границы импровизации должны совпадать с ее первым и последним звуком, хотя допустимо ускорение и замедление начала фразы. Многократное повторение записанного на ленту материала и его полифоническое развитие вызывает ассоциации с пассакалией, разумеется, трансформированной в условиях аклассического тематизма. Валторна и тромбон начинают импровизировать с первых записанных на ленту звуков, две трубы и туба вступают спустя 2–3 минуты – это постоянно обновляемые верхние голоса. Кроме звуков темы, исполнители могут извлекать и другие высоты, выбрав из указанных автором звукорядов: *B–c–des–es–f–ges–as–b* (натуральный минор), *B–des–es–e–f–as–b* (блюзовый минор), *B–Ces–c–des–es–e–f–ges–g–as–a–b* (блюзовый хроматический минор).

Прелюдии и fuga для 13-ти струнных (1972) В. Лютославского служит примером мобильной циклической формы типа «прелюдия – fuga», в котором энергично развивающейся 4-темной fugе предшествуют семь разнохарактерных прелюдий. Лютославский применяет ограниченную алеаторику, которая делает подвижным материал, но не форму. Например, в заключительном разделе 7-й прелюдии порядок звуков, извлекаемых разными инструментами, относительно свободен. Длительности тонов и пауз между ними (около 5-ти секунд) определяются самими исполнителями, поэтому ткань данного фрагмента будет подвижна по горизонтали. Несмотря на то, что вследствие алеаторики ритма соотношение тонов между партиями инструментов варьируется, диспозиция материал остается неизменной. Непрерывно следующие друг за другом, семь прелюдий являются разделами одной композиции, образованной путем «связывания» крупных частей посредством едва заметных переходов и «сцепления» методом наложения. Каждая часть обладает определенными интонационными, ритмическими, гармоническими, фактурными, тембровыми характеристиками, не только типичными для стиля Лютославского в целом, но и входящие в единый для данного цикла комплекс музыкально-выразительных средств. Многие разделы в прелюдиях не только подготавливают подвижную полифоническую ткань fugи, но и предвосхищают ее потрясающую экспрессией кульминационную стретту.

The image shows two systems of musical notation for a string quartet and woodwinds. The first system includes staves for vni 2, vni 4, vni 6, vle 1, vle 3, and vc. 1. The second system includes staves for vni 2, vni 4, vni 6, vle 1, vle 3, and vc. 1. The notation consists of whole notes with stems and flags, indicating a slow, sustained texture.

Циклические формы вообще чрезвычайно характерны для алеаторных композиций. Сюитный принцип лежит в основе многих мобильных, переменных и даже модульных форм. Например, «13 пассажей» для саксофона-альта и вибратона или маришбы (1985) Жана-Луи Пети представляет собой «музыкально-строительный комплект», или «набор для построения музыки» (дословно – «musical building-kit» [367, 2]), в котором 13 эпизодов могут быть упорядочены произвольно самими интерпретаторами согласно их собственному вкусу и желанию. Интерпретаторы сами выбирают порядок и количество пьес, которые они хотят сыграть. Эпизоды разные по материалу, фактуре, характеру звучания, есть строго зафиксированные в нотах дуэты, есть полуимпровизационные с изначально неопределенным текстом (см. фрагменты из III и VII частей). Это сюита в модульной форме – цикл обособленных пьес-состояний, не взаимосвязанных, не взаимообусловленных, а потому свободно нанизываемых друг за другом в произвольном порядке.

1 2 3 4 5 6 } Bb

5"

flatt.

p

1 2 3 4 5 6 } Bb

1 2 3 4 5 6 } Eb

(commencer le battement lentement)

N

1 2 3 4 5 6 } Ta

gliss.

p

f

p

f

f

1 2 3 4 5 6 } Bb

N

N

Rapide (à 1 temps)

Sax

pp

Vib.

p

cresc.

cresc.

cresc.

«Графический мобиль» для трех или более инструментов (с танцорами или без них) М. Уильяма Карлинса (1970) также является сюитой в модульной форме и состоит из 9-ти разделов (A, B, C, D, E, F, G, H, I), отличающихся друг от друга типом материала и фактуры, особенностями импровизации и характером действий исполнителей, качеством звучания в целом, что повлияет на «составление» сюиты из контрастных танцев-движений исполнителей. Вариантов следования разделов множество благодаря ряду возможностей. Части мобилиа могут быть исполнены в любом порядке на любых инструментах; каждая страница содержит 3 инструментальных партии и каждая из них может быть исполнена как одним, так и несколькими музыкантами, а с другой стороны вся страница может прозвучать в исполнении лишь одного участника (так что россыпь

звуков может быть и политембровым аккордом, и монотембровым арпеджио); также допускается выбор любой одной партии, исполняемой ансамблем инструментов и исключение остальных двух (тогда пьеса будет непродолжительной по времени звучания); в последнем случае музыканты играют одну партию от начала до конца, произвольно выбирая темп и длительности, чтобы создать гетерофонный или полифонический эффект. Артикуляция также алеаторна; ряд динамических знаков также можно интерпретировать по своему желанию, например, произвольно менять последовательность знаков *p*, *mp*, *mf*, *f* или повторять их любое число раз, используя указанную динамику в пределах как всей партии, так и одного пассажи. После любого звукового события можно сделать краткую паузу или, напротив, играть непрерывно, удерживая звуки предыдущего события до момента появления звуков последующего. Таким образом, сюита может включать от одной непрерывно развивающейся части, составленной из наслаивающихся друг на друга избранных партий в исполнении оркестра, до 9-ти частей, отделяемых паузами и исполненных инструментальным трио. При участии танцоров необходима согласованность действий музыканта и его хореографического партнера (допускается предварительная подготовка дуэтов), чтобы парное исполнение было четко скоординированным. Обязательным условием также является многократное (по желанию музыкантов, но не менее двух) исполнение пьесы на одном концерте с заметным изменением последовательности событий. При этом как все участники оркестра или отдельной группы могут следовать одному совместно согласованному порядку страниц, так и каждый из них по-отдельности может собрать свой собственный музыкальный мобиль.

«Графический мобиль» предназначен для любых инструментов, поэтому звуковысотный материал приближен по высоте и ритму, в нотной записи преобладает графика, определено лишь время звучания каждой пьесы – 20 секунд. Материал внутри секций таков, что, например, мобиль D лучше исполнить после мобилей А, С или Н, подготовив появление аккордов, а Н – после D или G, чтобы не прерывать движения линий во всех партиях. Кроме того, существует явная связь (вплоть до частичного повторения материала или типа ткани) между мобилями А, С и G, а также F и I. Мобили С, D, E объединены развитием подвижных линий и россыпью пятен одного типа. Особняком стоит лишь индетерминированный по материалу мобиль В, который, способен выполнять функции вступления или завершения (коды), так как экспонирование и развитие иного, контрастного материала достаточны в других мобилях. Также обособлен мобиль Е, который близок В, так как представляет собой серию отдельных пятен, тогда как В – серию отдельных точек. Характерно, что именно эти Мобили – В и Е – можно исполнить дважды в первый раз. В этом видится принцип «закрепления» материала, который больше не повторится в других пьесах цикла. Принцип повторяемости и развитие близкого интонационно-фактурного комплекса придает форме единство. Однако несмотря на очевидную взаимосвязь партий и страниц между собой (особенно явную между мобилями А, С, D и G, С, D, F, Н и I), в некоторой мере предопределяющую по-

рядок их следования, каждая пьеса неповторима и содержит определенную музыкальную идею, поэтому части, будучи самостоятельными модулями, образуют разные конструкции. Среди музыкальных идей выделим, например, контрастность и комплементарность партий в секции А; игра двух из четырех неповторяющихся звуков, образующих квинту и тритон в каждой партии и 12-тоновый аккорд во всех трех одновременно в секции В; разнонаправленное движение мелодических линий в С; вариации на остинатные созвучия, разные в каждой партии, то рассыпающиеся на отдельные точки и линии, то вновь собирающиеся воедино в секции D; двукратное исполнение секции E; ракоходная инверсия высот в 1-й и 3-й партиях, зеркально отражающихся относительно тянущейся осевой линии 2-й партии в секции F; молчание первого исполнителя в секции I и др. При этом каждой части сюиты свойственен тот или иной тип движения и скорость смены звуковых событий, так что в целом перед слушателями проходит ряд из галантных, плавных, размеренных, шутивных, прыгучих, динамичных, сольных, парных, коллективных и других танцев.

The image displays three staves of musical notation, numbered 1, 2, and 3, each with a timeline from 0 to 20 measures. Staff 1 (top) is marked *pp to mp* and contains several musical phrases with notes and rests. Staff 2 (middle) is marked *pp* and features a prominent horizontal line with some notes and rests above it. Staff 3 (bottom) is marked *pp to mp* and contains musical phrases similar to Staff 1. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Алеаторные композиции редко следуют принципам классико-романтических простых и составных песенных форм и малого рондо; в большей мере к ним тяготеют пьесы, основанные на ограниченной алеаторике текста. Так, «Мобиль» для кларнета соло (1986) Фредди ван Лаэра представляет одночастную разнохарактерную импровизационную пьесу в свободно-меняющемся темпе в мобильной песенной форме, в которой обособлены и функционально самостоятельны изложение, развитие и завершение композиции. Сольная импровизационная пьеса «Живые мобили для флейты соло» (1949) Генри Бранта в своем развитии, обусловленном тематическим обновлением за счет новых элементов материала, которое не вносит существенного контраста, прихо-

дит к выразительной кульминацией в виде виртуозной каденции с постепенным последующим замедлением движения к концу пьесы.

«Музыка для виолончели соло № 2 с мобилями» (1969) М. У. Карлинса – виртуозная концертная пьеса, близкая по очертаниям простой 2-частной репризной форме, где излагается и развивается единый материал, а коде предшествует эпизод с 4-мя мобилями, исполняемыми в любом порядке, причем их ротация не влияет на ход развития мысли в целом и не лишает форму четкости. Мобили выполняют каденционную функцию и приходятся на конец середины, контрастно выделяя ее и подготавливая начало репризы:

I

II

III

IV

Пьеса импровизационна в целом и ее материал записан вне предзаданного метроритма, однако определена звуковысотность и неизменна последовательностью событий. Кодовый раздел, к которому исполнитель переходит сразу же после последнего мобиля, не просто воссоздает мелодические фразы, экспонируемые и развиваемые в

начальном разделе, но завершается на том же звуке, что и первый – *a*, а также предваряется рядом арпеджированных аккордов, включающих звуки *c, cis, d, fis, g, gis, a* центрального созвучия «Музыки». Таким образом, форма пьесы Карлинса едина благодаря звуковысотной системе с центральными тонами и традиционной диспозиции материала, состоящей из экспозиции, развития с кульминацией и репризы.

Сами модули содержат лишь «сырой материал» для импровизации, скрывающий тематизм пьесы и основные элементы системы, которые виолончелисту необходимо иметь в виду и творчески претворить в каденции. В начале или окончании звуковых рядов модулей мелькают центральные тоны *c, cis, d, fis, g, gis* (в первом модуле они выделены овалами). Каждый фрагмент, кроме 3-го, содержит 2 группы звуков – «а» и «b». Музыкант может выбрать любой порядок следования мобилей и сыграть одну из двух групп или обе, но обязательно повторить мобили не менее раза, причем сделав ротацию мобилей и двигаясь по звуковой линии в ином направлении, чем прежде, например, слева направо или наоборот. В каждом исполнении неизменны высотный порядок и регистр, тогда как варьируются ритм, динамика, артикуляция, темп, использование флажолетов и пауз, способ ведения смычка. Музыкант также может повторить любой звук или небольшую группу звуков сразу же после их появления. Поскольку все 4 фрагмента содержат главные звуковысоты и интонации пьесы, их порядок не нарушает целостного восприятия композиции. В любой интерпретации этот эпизод будет кульминационным, привлекающим внимание слушателей и ярко выделяющимся на фоне материала крайних разделов формы, чему во многом способствуют предусмотренные автором 3 способа исполнения мобилей: импровизация на виолончели соло; записи игры виолончелиста на ленту и затем живое исполнение вместе с включенной записью, представляющее новую интерпретацию; выступление двух виолончелистов, независимо друг от друга играющих разные версии одновременно. Карлинс подчеркивает, что исполнение должно быть продуманным, и виолончелист может выписать свою звуковую реализацию в нотах.

«Музыка для нового искусства» (1969) Дариуса Мийо построена по принципу сонатно-симфонического цикла с тонально-тематическим развитием и формами песни и рондо, поэтому, несмотря на мобильность ткани, композиция определенно тяготеет к классико-романтическим типам форм. Это 4-частный цикл для оркестра с алеаторными инструментальными группами. В I части это скрипка, труба и фагот, во II – кларнет, бас-кларнет и валторна, в III – два ударных, арфа и фортепиано, в IV – флейта, тромбон и виолончель:

Fl. *f*

Clar. *f*

Cl.B. *f*

Bon. *ff*

Cor. *mf*

Trp. *mf*

Trb. *f*

Perc. I *mf quasi gliss*
C. claire (avec timbre)
(bag. ord.) C. claire
C. roul.
Tin prov. f
5 fois
2 secondes

Perc. II *Fouet f*

Hpe. *f*
court
2 secondes
court

Pno.

Von. *arco f*

Vcl. *arco f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 385, features a complex orchestral arrangement. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Clarinet in Bass (Cl.B.), and Bassoon (Bon.), all marked with forte dynamics (f or ff). The brass section consists of Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trp.), and Trombone (Trb.), with dynamics ranging from mezzo-forte (mf) to forte (f). The percussion section (Perc. I and II) includes a snare drum (C. claire) with a timbre, a bass drum (C. roul.), and a snare drum (Tin prov.), with specific performance instructions like 'quasi gliss' and '5 fois'. A whip (Fouet) is also used. The harp (Hpe.) plays a rhythmic pattern of 'court' notes with a 2-second interval. The piano (Pno.) and strings (Violin/Viola/Von. and Violoncello/Vcl.) are marked 'arco f'.

Clar. *f*
 Cl.B. *f*
 Bon. *f*
 Cor.
 Trp. *f*
 Fl. *ff* 4 fois *librement* long
 Trb. *ff* 4 fois *librement* court long
 Vcl. *ff* 4 fois *librement*
 Perc. I C. claire *f* C.roul.
 Perc. II Tr de basque (frappé) *f*
 Hpe
 Pno *f*
 Von *f*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Clarinet (Clar.), Bass Clarinet (Cl.B.), Bassoon (Bon.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trp.), Flute (Fl.), and Trombone (Trb.). The brass section includes Trumpet (Trp.), Trombone (Trb.), and Violoncello (Vcl.). The percussion section includes Cymbal (C. claire) and Snare Drum (C.roul.). The string section includes Harp (Hpe), Piano (Pno), and Voice (Von). The score features various dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), and performance instructions like *librement* (ad libitum), *court* (short), and *long* (long). The woodwinds and brass parts have specific articulation markings like *4 fois* (4 times) and *librement*. The percussion parts include *Tr de basque (frappé)* and *C.roul.*. The piano part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The voice part has a melodic line with some grace notes.

Оркестр играет в четкой метроритмической системе, тогда как алеаторные группы – вне предзаданной метрической системы, не совпадая с остальными инструментами по времени и нарушая четкое равномерное движение (начало звучания алеаторных эпизодов отмечено нисходящей стрелкой, служащей тактовой чертой, окончание – волнистой линией). Между оркестром и алеаторными группами образуются полигармония, полиметрия и полиритмия, вероятно, символизирующие «новое искусство». Повторяемые ука-

занное или произвольное число раз или неповторяемые фразы исполняются как бы независимо от оркестра, свободно развиваются и импровизируются музыкантами в манере, близкой джазу.

Замысел «Descensio» для трех тромбонов, трех ударников, фортепиано, арфы и челесты (1981) Губайдулиной связан с идеей сошествия Святого Духа, отсюда – постепенное регистровое «нисхождение» музыкального материала на протяжении пьесы. Мобильная форма «Descensio» представляет сквозную композицию с изменяющимся по материалу, но не по функции рефреном и трансформированной репризой-кодой. Каденции инструментов, исполняемые в свободном темпе, играют рефренную роль и усиливают подвижность формы.

The image displays a musical score for measures 16 and 17 of the piece «Descensio». The score is arranged in systems for five instruments: 1. Vibra, 3. Piatti, 2. Marimba, Arpa, and Cembalo. Measure 16 is marked with a circled '16' and a 'S' time signature. The Vibra part begins with a circled '2' and a *mf* dynamic. The Marimba part starts with a circled '1' and a *p* dynamic. The Arpa part features a wavy line and a circled '3'. Measure 17 is marked with a circled '17' and a 'S' time signature. The Vibra part has a circled '1' and a *mf* dynamic. The Piatti part has a circled '3'. The Marimba part has a circled '1' and a *mf* dynamic. The Cembalo part has a circled '2' and a *mf* dynamic. The Arpa part has a circled '2' and a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (*mf*, *p*, *f*), and articulations like *tr* and *acc*.

«Мобиль» для одного исполнителя, играющего на разнообразных ударных (1987) Милко Келемена подобна предыдущей, сольной концертной пьесе со стабильным и детализированным материалом, завершаемой импровизационной кодой, в которой музыканту следует играть «так быстро, как только возможно по всем инструментам на *ff*, затем постепенно *diminuendo* вплоть до *pp* в течение 2-минутной импровизации». «Мобили 1, 2 и 3» для двух флейт и фортепиано Вайта Эрдмана – 3-частная импровизационная пьеса с подвижным в разной степени материалом. Во вступлении к первому мобилу (*Moderato – Allegro*) полиритмический дуэт флейт сопровождается отдельными аккордами фортепиано, а в основном разделе распевным фразам флейт отвечает ритмически-активная и импульсивная тема фортепиано; в репризе же песенной формы при возвращении умеренного темпа духовые и клавишный инструменты обмениваются своими репликами, и фортепиано, таким образом, включается в дуэт флейт. Второй мобил (*Allegro moderato*), начавшись ритмически-активной фигурационной темой, постепенно замедляет темп движения, длительности становятся все крупнее, а мелодические фразы короче, распадаясь на отдельные звуки, и это угасание подготавливает начало следующей, наиболее импровизируемой части цикла. Третий мобил по-настоящему подвижен, в первую очередь в плане соотношения партий по горизонтали, так как они свободно координируются друг с другом и исполняются *ad libitum*.

«Воображаемая четверка» для квартета ударников Сидни Ходкинсона (1967) имеет мобильную форму с 5-ю импровизационными «вставками», которые должны попасть между определенными тактами в указанных в партитуре местах. Их продолжительность от 45 секунд до 2 минут.

Sydney
Hodkinson

INSETS

to be interjected as indicated in the score upon cue from percussion I.
no repetition – all must be played.

No inset shall be shorter than 45 seconds nor longer than 2 minutes. Further time indicators, depending on where the insets occur, are found in the score.

1.

any instrument EXCEPT DRUMS

IMAGINE QUARTER

2.

PARABOLA only
enter c. 10" after perc. I
- legato always

PARABOLA only
wait 3-4" after perc. II
- play legato, but very disjunct lines

VIBRATIONS only
enter 9-11" after perc. I
- legato always

VIBRATIONS only
BEGIN IMMEDIATELY! (no break from what you were doing)
enter over 10" after perc. I cue.
- legato lines pp → p
conjecture also

Beginning very hesitantly, gradually increase both dynamics and activity (maximum c. 7" and 8") - Always very legato (stems etc) in a rather romantic fashion - listen to your neighbours!!
Emulate, even develop, the ideas of the others.
Then relax off, overlapping into the next section of the work.

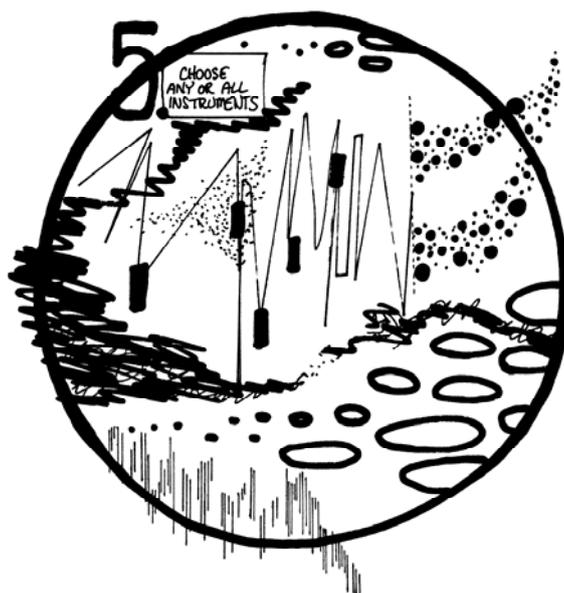
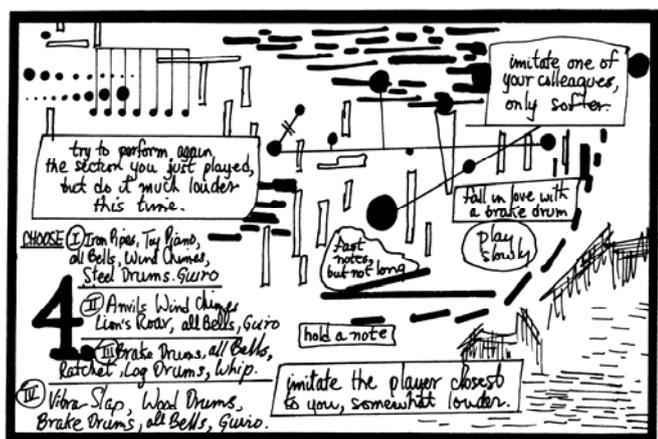
3.

listen to one colleague for over 15" (w. nail-fite)

if no-one is playing why should you?

PRETEND TO PLAY BUT DO NOT

NOTES
- These five segments should merely provide a suggestion and, hopefully, a stimulus to the four players. One is free to improvise further, i.e. expand or negate the sounds produced by one's colleagues but only within the context of a particular inset, as shown.
- Dynamics, interpretation, etc. and the choice of what is to be played or omitted within any inset are all left to the performer's ear.



Эти вставки призваны стимулировать квартет музыкантов на яркую вдохновенную импровизацию, где каждый из них свободно интерпретирует звуковой материал, исполненный другими участниками ансамбля, развивая его или отвергая – предлагая новый, но в пределах звукового контекста определенной вставки. Качество и количество материала внутри вставок оставлены на выбор инструменталистов. Форма пьесы по очертаниям близка малому двухтемному рондо, поскольку имеет 2 тематических ядра и 3-частную структуру с репризой и кодой, в которой первый элемент возвращается после изложения и развития второго. Функцию ходов берут на себя импровизационные вставки: их материал оттеняет и связывает два тематических ядра. Также в пользу малого рондо свидетельствует общность 1-й и 5-й вставки, которые приходятся соответственно на экспозицию и репризу пьесы. Разумеется, малое двухтемное рондо в данном сочинении трансформировано под влиянием аклассического материала и алеаторного принципа, сделавшего форму мобильной.

Первое тематическое ядро характеризуется активным движением, высоким динамическим уровнем, наличием ритмических групп и фраз из определенных по высоте звуков (ксилофон, маримба), а также долго выдерживаемыми тонами в конце начального раздела формы; признаки второго тематического ядра – пуантилистическая фактура, сотканная из отдельных точек-шумов, причем начинаясь на высоком динамическом

уровне, побочный материал, напротив, постепенно звучит все тише и окончательно «рассыпается».

The image displays a handwritten musical score for a quartet, organized into four systems of staves (I-IV). The notation is dense and includes numerous performance instructions and dynamic markings.

- System I:** Features notes such as "W. Bows", "W. Ch.", and "improvise lightly on these instruments". A "gradual change to /p/" is indicated.
- System II:** Includes "CL", "WDR", and "improvise lightly on these instruments". A specific instruction "make y hand at note" is present.
- System III:** Dominated by "continuous shake" and "pick up tamb." (tambourine) instructions across multiple staves.
- System IV:** Contains a large "INSERT" box with a "mandatory" note and a "3" symbol. It also includes "long, if desired" and "c. 1'30"+" annotations.

Квартет импровизиционен в целом и вставки являются естественным продолжением развития музыкальной мысли. Так, первая является эмоциональным и смысловым

продолжением и местной кульминацией экспозиционного раздела. Здесь 6 видов графического рисунка, исполняемых любым инструментом за исключением барабанов. После перехода от одного фактурно-тематического материала к другому следует вторая и третья вставки, также оттеняющие главный тематический элемент. Во второй вставке ударники используют маримбы и вибрафоны, вступают один за другим после непродолжительных пауз, играя легато. Все начинают играть нерешительно, постепенно усиливая динамику и активизируя движение, прислушиваясь к своим партнерам и имитируя и развивая исполненные ими звучания. В 3-й вставке нотный материал, в том числе шумы инструментов и голосов (шипящие и свистящие гласные и согласные), не распределен между партиями. Авторский комментарий гласит: «Прекратите то, что вы делали и слушали! Имитируйте любой звук, который вы слышите, тихо, вашим голосом. Спокойно подумайте, затем играйте на тарелках. Слушайте коллегу около 15 секунд. Если никто не играет, почему должен я? Делайте вид, что играете, но не играйте».

После этих насыщенных событиями импровизируемых эпизодов излагается второе тематическое ядро, дающее своего рода «эмоциональную передышку» перед вторым этапом нарастания звучности с первой вершиной (4-я вставка) и второй, собственно кульминацией всего сочинения (5-я вставка).

The image shows two pages of handwritten musical notation. The top page contains four staves (I-IV) with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mp*, *mf*, *cresc.*, and *dim.*. There are also performance instructions like "add metal (glass) wind chimes" and "improvise". The bottom page shows a similar four-staff structure, but with a large rectangular box containing the word "INSET" written vertically. To the right of the inset box, there are handwritten notes: "stand at DR", "stand at drums for 15 sec", and "stand at drums for 15 sec". There are also some musical notations and dynamic markings like *mp* and *pp* on the bottom page.

Вторая тема, рассыпаясь на отдельные точки-шумы, завершается 4-й вставкой, после чего следует возвратный ход к динамизированной репризе первой темы с ее 5-й, графической вставкой, имеющей наивысшую степень эмоционального напряжения. Четвертая вставка представляет собой своего рода «камерную», лирическую кульминацию» пьесы с сольными импровизациями (каждый ударник выбирает инструмент из небольшого списка), имитирующими звучащий в других партиях материал. Пятая вставка содержит 6 типов графического рисунка, исполняемых на любом или всех инструментах.

I continue, totally uninhibited

II add your cymbals (p)

III attempt to balance perc I and IV

IV break rhythm WILDLY!

at this point II, III & IV may wish to add shouts of encouragement to each other they must endeavor to remain in the same tempo

the players need not end together at cue 8

STAGE LIGHTS WILL BEGIN OBSCURE FADE HERE TO END c. 1'20"

После кульминации всей композиции постепенно снижается динамика звучания, все короче становятся фигуры первого тематического ядра, вновь возвращаются долго выдерживаемые на высоком динамическом уровне тоны, один за другим музыканты отключаются от ансамбля, оставляя третьего, также доигрывающего последние звуки и замолкающего.

I disappear

II disappear

III disappear

IV disappear

cease all motion

cease all motion

Пять органных пьес Бенгта Амбреуса «Туманность (рондо) для органа» (1969, ред. 1976), исполняемых непрерывно, включают пять секций от А до Е. Мобильная форма произведения строится по принципу рондо. Первая секция пьесы играет роль многократно проводимого и меняющегося изнутри рефрена: он содержит четыре группы импровизируемого материала, которые могут меняться местами в пределах секции. Поскольку материал рефрена варьируется, устойчивую часть композиции, как ни парадоксально, скорее составляют эпизоды: они вносят обновление, но при этом сами по себе более стабильны по материалу в сравнении с рефреном, во всяком случае, последовательность изложения музыкальной мысли, а также характер звучания (тематизм, фактура, темп, динамика, штрихи, регистровка) в них неизменны: В – Grave, С – *Capriccioso leggier*, D – *quasi ex abrupt, violent, con fuoco*, Е – *Lento, rubato molto e portato*. Однако роль рефрена или ригурнеля играет все же материал секции А, поскольку в конце секции В (Grave) есть указание «Интерлюдия А 2–3», что значит возвращение 2-й и 3-й групп материала первой секции. После секции С следует 1-я группа материала рефрена, куплеты же D и Е звучат без перерыва, а завершает пьесу повторение всей секции А.

В результате структура мобильного рондо такова: А–В–А–С–А–D–Е–А. Подвижность композиции обусловлена тем, что при повторении рефрен звучит не полностью, а материал внутри каждого блока может быть исполнен как последовательно, так и одновременно (в виде мелодии, аккордов, арпеджио, тремоло и т. д.). При полном проведении рефрена блоки 1, 2 и 4 могут быть исполнены как по-отдельности, так и в комбинации друг с другом. Исполнитель вправе изменить регистровку во время двух интерлюдий (между секциями В и С, С и D) и коды, а также отключать или включать мотор и т. д. Фактором стабилизации формы служит общее время звучания пьесы (не больше 12 минут) и отдельных секций (С – 20, D – 45 секунд). Характерен также материал «Туманности» – статичные кластеры (без изменения высоты), движущиеся в разных направлениях кластеры и кластеры с произвольным изменением высот на легато. Эти звучности сообщают пьесе неповторимый звуковой облик.

C Capriccioso, leggiero
 4' + 2 2/3 + Cymbel + Trem. Interludium A 1 SW(BW) ppp

D quasi ex abrupto Violento, con fuoco
 Furioso! pesante Motor+ niente

E Lento, rubato molto e porteto
 subito ppp (16', 1 2/3, 1' Trem: ev. + 2 2/3) /alternativ: 4', 2 2/3 + Trem. Coda A 1-4 12' max. ev - Motor LAUS DEO

Nasbypark 1.6.69, rev. Montreal, 29.8.76

Второй струнный квартет Хаубенштока-Рамати состоит из шести частей разного характера, жанра, формы и даже стиля, следующих в любом порядке: I «Горькая радость, по-венски», II «Довольно быстро», III «Канон I», IV «Неистово», V «Канон II» и VI «Грустный вальс». Однако существующая между ними связь на основе общего материала и характера звучания, система множественных интонационных, ритмических, артикуляционных, фактурных и иных реминисценций образуют интонационные арки, а также придают форме мобиля черты рондо, что отмечает и сам автор. Мобиль подвижен на уровне не только частей, но и разделов внутри них, однако их последовательность схематически отражает строение традиционных форм, претерпевающих метаморфозу за счет материала и алеаторного принципа композиции.

Первая часть разделена на четыре краткие противопоставляемые друг другу секции: A – это своего рода «воспоминание наоборот», так как в партиях 2-й скрипки и альты воспроизводится фрагмент рефрена последней части квартета – «Грустный вальс»; B включает ряд аккордов, как и в секции D, исполняемых *ppp*, «почти шепотом»; C выполняет функцию тремолирующего «вступления» к венскому вальсу, представляющему вариант 2-й части «венской песни» и постепенно снижающему динамику так же, как и рефрен; затем следует D – по сути, главная секция первой части, 16-тактовый мобиль с четырьмя разными по материалу партиями. Секции A и C выполняют в мобиле тематическую функцию, и первая часть в целом играет роль рефрена: эти два тематических элемента появляются на всем протяжении квартета, образуя рондо на уровне всего цикла с системой арок и интонационных ссылок (отметим, что в данном случае речь идет скорее о традиционном рондовидном острове формы, чем о ней как таковой, поскольку при всем сохранении за первой частью функции рефрена благодаря секциям A и C, этот материал подвергается изменениям за счет алеаторики текста).

A Bittersüß; "wienerisch"
(Wie ein langsamer Walzer) *frei*

VI. II (Vla.) *ppp* (VI. II) *mp* *ppp*

C Äußerst ruhig
sul pont.

mp *ppp*

G.P.
G.P.
G.P.

Во второй части (А, В, С, D, E, F) очевидны очертания сонатной формы, в которой контраст тематического материала обусловлен двумя типами динамики и тембра. В пьесе звучит тремоло, близкое по характеру тремоло секции С и особенно F первой части, включающей вторую реминисценцию на тематизм «Грустного вальса». Секции В и Е выделяются импровизационными фигурациями с алеаторной ритмикой, несинхронным движением голосов и имитационными приемами, предвосхищающими каноны квартета. Третья часть – это сравнительно стабильный мобиль благодаря принципу канонического проведения материала. Ритм одинаков для всех исполнителей, но в условиях импровизационной игры музыкантов он становится подвижным и текучим.

(*p1*) (*accel.*) (*p1*) (*p1*) (*p1*) (*p2*) (*accel.*)

Часть разделена на 20 (a – w) секций и исполняется всеми четырьмя инструментами канонически со свободными сдвигами по времени, но всегда на точно указанных высотах. Сначала вступает первая скрипка и играет до секции s, в секции b подключается вторая скрипка и участвует до секции t, альт и виолончель присоединяются к ансамблю соответственно в секциях c и d, а доигрывают пьесу до секций u и w. В каждой партии по пять пар разных звуков (P1–P5), исполняемых на основе общей, канонически имитируемой ритмической последовательности. Музыканты переходят от одной пары к другой, постепенно охватывая все пять, а затем по арочному принципу, характерному для квартета в целом, вновь возвращаются ко второй и первой, завершая ими канон.

The musical score consists of five systems, each representing a different pair of sounds (P1 to P5). Each system is written on a two-line staff. Above the staves, performance instructions are provided for each section: P1 (pizz.), P2 (arco trem. sul pont.), P3 (trem. sul pont.), P4 (trem. ord.), and P5 (trem. ord.). The P5 system includes additional instructions for the Cello (trem. sul C) and Double Bass (sul pont. sul G). The notation includes various rhythmic values and accidentals, with diamond symbols indicating specific notes in the P4 and P5 sections.

Вступает первая скрипка и играет до секции s, затем в секции b подключается вторая скрипка и участвует до секции t, альт и виолончель соответственно подключаются к канону, когда наступает секция c и d, а доигрывают пьесу до секций u и w. В каждой партии по пять пар разных звуков (P1 – P5), исполняемых на основе общей ритмической последовательности, канонически имитируемой инструменталистами. Поскольку звуки следуют парами, в партитуре использован 2-линейный нотный стан для нижнего и верхнего тонов соответственно. Начиная с первой пары, музыканты переходят ко второй и так постепенно охватывают все остальные, а затем вновь возвращаются ко второй и первой, завершающей канон. Здесь применен арочный принцип, характерный для квартета в целом.

Четвертая часть «Неистово» состоит из 9-ти секций (A – I), организованных по принципу куплетной песни. Первая секция содержит восходящие, подобные кластерам, glissandi на высоком динамическом уровне; во второй два ритмических пласта звучания словно «трутся» друг о друга со сдвигом по времени, образуя стретту; третья продолжает звуковую идею первой, а четвертая – второй, но на этот раз в ней образуются четыре кратких ритмических цикла непрерывно повторяющихся парных структур. Пятая, шестая, седьмая и восьмая секции следуют тому же принципу чередования пар, а девятая служит кодой, в которой меняется тембровый и ритмический материал: четыре

непрерывно повторяемых аккорда арпеджио *tr* отображают хореографию движений правых рук исполнителей, держащих смычки.

A **Violente**
(Proportionelle Metren)

IV

♯ = 1/4 Ton höher
♯ = 3/4 Ton höher

Пятая часть представляет второй в данном цикле канон, в котором указаны лишь четыре партии, но не назначены инструменты, и поскольку любая из партий может быть исполнена любым музыкантом, возможны 16 вариантов реализации канона. Любой инструмент может вступить соответственно в секциях a, b, c или d, а прекратить игру на n, a, b или c. В отличие от первого канона, во втором много флажолетов, глissандирующих и тремолирующих фигур, как в секции С первой и других частей, но здесь они имеют возбужденный характер и образуют витиеватые мелодические изгибы. «Грустный вальс» (VI часть квартета) является попыткой одновременно создать и разрушить мелодию «венской песни». Инструментальные партии как бы разрываются мелизмами, рассекаются широкими скачками и паузами, так что теряют целостность очертаний. Здесь всего 2 секции, чередующиеся по схеме формы рондо с повторением частей: АВАВА. Секция А – рефрен в форме двухчастной песни; это мобиль с четырьмя подвижно соотносящимися по горизонтали партиями. Секция В – тот же тихий «шепот» рефрена, образующий «стабильный мост» к регулярно возвращающемуся тематизму первой части.

В «Импровизационном концерте № 2» («Improvvisazioni concertanti № 2», 1971) для камерного оркестра канадского композитора Нормы Бикрофт концертная форма сохраняет четкие очертания, несмотря на обилие алеаторных фрагментов. Сочинение тонально и развивается в направлении периодического отдаления от центра *c* и возвращения к нему, при этом дополнительными интонационно-определяющими и гармонически-конструктивными элементами являются лейтинтервалы полутона и тритона. В

этом концерто grosso эпизоды контролируемой импровизации приходится на выступления инструментальных ансамблей, соответствующие разделам *solī* в концертной форме и противопоставляемые *tutti*:

Improvisation (on cue)

The score is divided into several systems:

- Percussion:** Includes suspended cymbals, tamtam, and triangles. Dynamics include *pp sempre* and *(etc.)*. Performance instructions include *AD LIB. (soft sticks)*, *S.D.*, and *B.P.*
- Violins 1 and 2:** Features pizzicato (*pizz.*) and arco playing. Dynamics are marked *pp*. Includes *dietro pont.* and *(etc.)*.
- Violas:** Features pizzicato (*pizz.*) and arco playing. Dynamics are marked *pp*. Includes *sul tasto*, *become ord.*, and *(etc.)*.
- Cellos and Basses:** Features pizzicato (*pizz.*) and *col legno battuto* (ad lib. rhythm). Dynamics are marked *pp*. Includes *dietro pont. spiccato*, *(etc.)*, and *(ad lib. rhythm)*.
- Strings:** Includes the instruction *strings: poco a poco cresc. poco a poco più Agitato*.

Составная по сути алеаторная форма противоречит принципу последовательного развития музыкальной мысли, свойственному развернутым классико-романтическим формам, однако встречаются и сонатные алеаторные формы. В одночастной пьесе П. Вакса «Послание» (1983) «алеаторические звенья» колорируют звучность фортепиано и появляются лишь на неустойчивых этапах развития, однако основным принципом построения пьесы является сонатность. В разработке I части Концерта для фагота и низких струнных (1975) Губайдулиной в виде алеаторического эпизода (ц. 23) представлена своего рода «расправа» массы, толпы, негативной окружающей среды над личностью «героя» произведения. Жесткая конфронтация двух сил и обострение экспрессии в развитии концерта приводит к трагическому срыву и в III части – алеаторической кульминации *fortissimo* (ц. 20) в разработке сонатной формы, наполненной зловещими интонациями, символизирующими мрачные силы контрдействия.

Среди композиций в условиях ограниченной алеаторики также существуют полиостинатная форма, когда отдельные разделы строятся как остинато нескольких мотивов или фигур из звуков с разными метроритмическими рисунками, и сквозная форма, основанная на принципе последовательного обновления материала, которая «приобрела статус самостоятельного типа композиции во второй половине века» [161, 53; 58]. Образцами алеаторной полиостинатной формы могут служить многие сочинения минималистов, основанных на репетитивной технике письма. Например, «Мобили» для двух скрипок и контрабаса (1981) Глена Сталлкопа состоят из серии повторяющихся в каждой партии паттернов, сменяющих друг друга на протяжении всей пьесы. Первый инструмент играет свой первый паттерн не меньше одного и не больше двух раз, а затем переходит к следующему и так до конца композиции. Остальные участники трио поступают со своими партиями аналогичным образом. Желательно, чтобы музыканты исполняли одинаковые по порядковому числу паттерны почти одновременно. Если один из них краток, исполнитель может повторить его трижды или четырежды до того как идти дальше, чтобы присоединиться к остальным. С другой стороны, если паттерн слишком длинный, музыкант может перейти к следующему, прежде чем доиграть предыдущий до конца, чтобы «догнать» ансамблистов. В результате правило «не пропускать паттерны» оказывается не столь строгим. Приблизительное значение также имеют некоторые знаки, например, фермата над нотой означает любую его длительность, величина которой может меняться с каждым повторением по усмотрению исполнителя. Фразы под скобкой могут повторяться любое количество раз, а указание «свободно» означает, что исполнитель должен играть паттерн в своем собственном темпе, независимо от общего. В результате в «Мобилиях» Сталлкопа возникает алеаторная полиостинатная форма с подвижной полифонической тканью и неизменной последовательностью изложения звукового материала, а значит музыкальной мысли, варьируемой лишь в деталях, но не по сути.

VN. I freely ♩ = 60 VN. II freely ♩ = 60

p *mf* *mp* *p*

VN. I freely ♩ = 60 VN. II freely ♩ = 60

mp *f* *p* *mf*

D.B. ♩ = 96 D.B. ♩ = 96 D.B. ♩ = 96

pizz. pizz. VN. I pizz. VN. II

mp (2 times) *mp* *mp*

VN. I ♩ = 96 D.B. VN. II ♩ = 96

mf pizz. *mp*

Сквозная форма, строящаяся как цепь непрерывных обновлений материала, в большинстве случаев импровизационно-сонорного характера, в целом свойственна але-

аторной музыке XX века в связи с усилением тенденции к тематическому монтажу, сквозному строению и индивидуализации произведения. Этот тип потеснил и песни, и рондо, и вариации – формы, имеющие либо репризное обрамление, либо повторение тематизма. Сквозные формы типичны для переменных, модульных и особенно импровизируемых композиций, где репризность, вариационность или рондообразность редко решают основные формообразующие задачи. Сквозные формы обычно основываются на неклассических принципах организации и имеют неповторимую структуру, отличающую их от любых других, образуя большую группу *индивидуальных алеаторных форм*.

Алеаторные формы на основе индивидуальной модели композиции

Индивидуальные алеаторные формы, в свою очередь, также делятся на несколько групп в зависимости от того, какой элемент музыкальной композиции берет на себя формообразующую функцию. В условиях таких качественных характеристик, как монтажность, дискретность, сквозное движение мысли, при отсутствии тонально-гармонических и мотивно-тематических приемов развития, в алеаторных формах организующую функцию выполняют иные принципы композиции, способные предопределять строение произведения, особенности диспозиции материала или драматургического процесса в целом. В. Холопова в качестве основ формообразования в музыке второй половины XX века выделяют такие факторы, как «драматургию», или соотношение типов выразительности», «способы письма», или соединение звуков между собой, «сочинение самих звуков», а также «тематическую архитектуру, исходящую из темы в качестве композиционной единицы, подвергаемой развитию» [161, 46]. Алеаторным формам свойственны и иные структурообразующие принципы, поэтому мы расширяем список факторов. В мобильной, переменной и модульной композициях наряду с характерными принципами изложения и разработки звукового материала, выполняющего функцию тематизма, конкретной техникой письма и особенностями драматургического развития также используются числовые методы организации и принцип диспозиции материала (в данном случае неклассический).

В условиях алеаторики ведущую роль в формообразовании могут играть:

- *интонационные свойства звукового материала и методы его развития;*
- *техника письма;*
- *организующие числа;*
- *принцип диспозиции материала;*
- *характер драматургического процесса в целом.*

Методы изложения и развития специально сочиненного для конкретного произведения звукового материала и индивидуальная техника письма предопределяют не только нетрадиционную драматургию в целом, но и особенную в каждом случае алеаторную форму, делая ее непохожей ни на типовые формы прошлого, ни на индивидуальные формы других опусов. Разумеется, все факторы, за исключением организующих чисел, фигурируют в формообразовании сочинений, не следующих алеаторному принципу композиции, и не служат признаками именно алеаторных индивидуальных форм:

они отражают общие тенденции развития музыкального мышления в целом. Так, Т. Кюрегян среди многочисленных техник письма выделяет «определяющие *организацию в целом*» (серийная, формульная, спектральная, репетитивная) и «определяющую *степень стабильности*» (алеаторика, сочетающаяся со многими другими техниками), и отмечает, что «на практике техника композиции того или иного рода имеет огромное, во многом определяющее значение [...] и для формы в целом» [74, 278–279]. Образцами индивидуальных мобильных форм могут служить многие сочинения XX века, поскольку большинство композиторов столетия применяло ограниченную алеаторику. Причем такие формы, как никакие другие, тесно связаны с ***интонационными свойствами звукового материала и методами его развития***.

В пьесе «Мобиль» для арфы, флейты и виолончели (1978) Х. Бояджяна, состоящей из 4-х непрерывно следующих частей (Allegro moderato – Molto andante e misterioso – Andantino – Lento maestoso), есть как точно определенный сонорный, так и графически записанный импровизируемый материал – алеаторические фигурации и пассажи. Индивидуальная по строению, не следующая ни одной типовой модели контрастно-составная форма сочинения мобильна, ибо алеаторические фрагменты не нарушают четкую метроритмическую систему и последовательность изложения музыкальной мысли. Индивидуальной эту форму делает прием непрерывного чередования экспозиционных и кодовых разделов, в результате чего каждый высказанный музыкантами «тезис» венчается своим темброво-красочным «выводом», включающим свободно сочиняемые исполнителями инструментальные пассажи. Возникает ощущение, будто исполнители начинают формулировать музыкальную мысль, но не доводят ее до логического конца и, подведя итог, переходят к формулировке другой, ища более точное выражение идеи.

Ведущим методом развития в пьесе выступает чередование стабильного и мобильного начал композиции, что собственно и обуславливает подвижность формы с одной стороны, и ее единство с другой. Так, если первая часть пьесы относительно стабильна, то вторая более свободна по развитию, а партии – менее определены по высоте и ритму, в третьей материал вновь стабилизируется, в последней же становится преимущественно сонорным и алеаторно-импровизационным, эффектно завершая композицию. Особым типом материала, к которому направлен весь ход событий, являются речевые фразы, произносимые вслух музыкантами. Например, в момент «вербальной» кульминации пьесы в умеренном темпе все инструменталисты произносят вслух такие слова: «С одним... три два... искать для трех... спрятан сзади или сверху... искать, чтобы увидеть... настоящее... прошедшее... будущее... всё здесь». Эта часть, на время стабилизирующая форму, сменяет следующая – пассажно-фигурационная, алеаторно-импровизируемая. Так кульминация пьесы включает в себя оба чередующихся начала композиции. Кодой пьесы служит алеаторный раздел, в котором пассажи арфы произвольно повторяются в быстром темпе в течение последних 6-ти тактов на фоне тремоло виолончели и произносимых флейтистом отдельных слов в стиле Sprechstimme одновременно с извлечением звуков:

«Настоящее, прошлое и будущее – все здесь». Заключительный раздел выполняет одновременно выразительно-смысловую и структурную функцию.

Вариабельная форма пьесы «Девять разреженных кусочков» (1965) Эрла Брауна для одного или двух клавесинов состоит из трех секций по 3 раздела каждая, представляющих разные типы артикуляции и приемы игры на клавесине: 1) произвольное и быстрое движение пальцами в пределах указанного диапазона; 2) очень краткие взятия однозвучков в свободном темпе; 3) то сгущающиеся, то разрежающиеся кластеры. «Девять разреженных кусочков» исполняются в любой последовательности, которую один или два музыканта могут выбрать для своей версии опуса перед выступлением или спонтанно определить во время концерта. Тип звучания здесь является логической единицей драматургии, первоэлементом формы произведения, зависящей от характера комбинации трех разных типов. Пьеса имеет типично брауновскую «открытую форму», хотя материал, по замечанию автора, строго продуман. Он содержит в себе огромное число потенциальных форм, но в то же время устанавливает границы этим формам. Даже при условии, что каждый «кусочек» можно сыграть многократно, но не менее одного раза, а темп исполнения произволен, все варианты следования фрагментов будут представлять комбинации одних и тех же типов сонорной ткани, заданных композитором: россыпи, точки или пятна. Более того, все три секции связывают общие элементы материала.

Первые три «кусочка» нотированы графически и являют собой очень быстрое и непрерывное движение всеми пятью пальцами каждой руки, левой по первому, правой – по второму мануалу. Диапазон клавиш не превышает октавы, которая тем не менее сдвигается вверх и вниз, возвращаясь к концу секции к исходной высоте. Пальцы исполнителя непрерывно, произвольно и стремительно нажимают любую или все 12 клавиш указанной октавы в любой последовательности, но не одновременно. В моменты остановок пальцы удерживают 5 ближайших клавиш внутри заданного диапазона, образуя плотный кластер; длительность таких остановок должна быть достаточной, чтобы позволить полученному «звуковому облаку» полностью рассеяться. Эти отдельные кластеры связывают первую тройку фрагментов с последней.

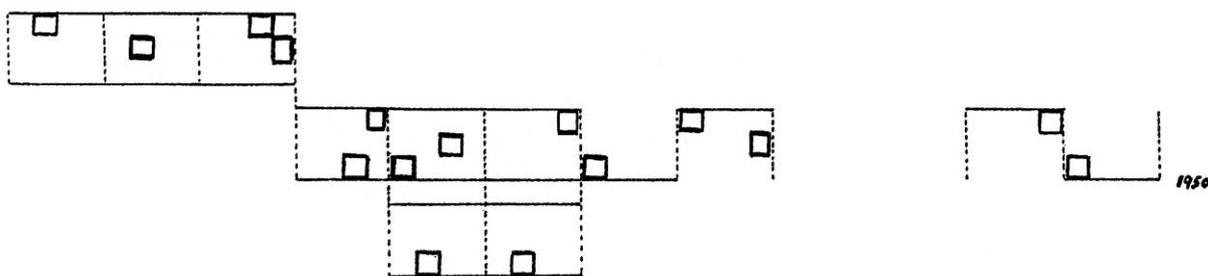
Вторая тройка «кусочков» фигурационного плана, так как представляет последовательность однозвучков, периодически собирающихся в кластеры. Все звуки кратки за исключением некоторых тянущихся тонов. Кластеры здесь охватывают либо октаву, связывая вторую секцию с первой и третьей одновременно, либо две октавы (два октавных кластера, исполняемых обеими руками), но также состоят из пяти близлежащих звуков внутри указанного диапазона. Также здесь звучат арпеджированные кластеры, охватывающие доступные инструменту регистры.

Третья тройка «кусочков» состоит из октавных кластеров, свободно возникающих вне предзаданного метроритмического рисунка. В данном случае «гроздь» могут включать любые из 12-ти тонов октавы (клавесинистам следует играть плоскими ладонями), но так, чтобы в каждом было не больше 5-ти тонов, причем не близлежащих, а образующих интервалы между собой. В результате должны получаться разные и произвольные 5-звучные «агрегаты» внутри указанного октавного диапазона.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves, labeled II and I. Staff II has an asterisk above it and contains notes with various articulations. Staff I has markings 'Loff', 'Kon 8on', and '4on'. A triplet of notes is marked with a '3' above it. The second system consists of four staves. The top staff is labeled II(4/8), the second K, the third I(8/16), and the bottom I(8/16). The K staff has a 'Koff' marking, and the two I(8/16) staves have '8'off' markings. The notation is dense with notes and stems, indicating a complex rhythmic and timbral structure.

Форма ограничивается экспонированием трех обособленных типов материала и служит ярким примером принципа сложения или составления целого из отдельных, относительно завершенных секций, которые в свою очередь представляют собой «последовательное пребывание в изначально заданном состоянии, фактически без какого-либо качественного движения» [74, 281]. Становление формы такого рода имеет место в современной музыке: «“Пребывание” [...] не очень требовательно к материалу, хотя его природе отвечает некая “вязкая нерасчленимость”, прежде всего сонорного плана» [74, 282]. Индивидуальное же качество данной «форме-пребыванию» сообщает некий «сюжет» развития событий, который в данном случае видится таким: звуки, изначально существующие в единой нерасчленимой массе беспорядочно двигающихся «атомов» (первая секция), сначала обретают «весомость», артикулируются, отделяются (вторая секция), а затем объединяются в «гроздь», группируются в соответствии с определенной, воспринимаемой на слух темброво-колористической логикой (третья секция).

Подобная «контрастно-колористическая» драматургия характерна для сочинений не только Брауна, но и других представителей нью-йоркской школы. Так, в партитурах Фелдмана сосуществование контрастов без их конфликтного противопоставления составляет основу формообразования. Так, в «Проекция 1» для виолончели соло (1950) в нотах указаны штрихи (*arco*, *pizzicato*, *harmonic*), время звучания (темп 72, каждый такт=квадрат включает по 4 метрических удара) и приблизительны высоты, выбираемые исполнителем в пределах регистров (низкий, средний, высокий). По вертикальному и горизонтальному местоположению знака, символизирующего звук, исполнитель легко определит и регистр каждого тона, и долю в такте, на которую он приходится. В пьесе нет ни одного интервала или аккорда: это цепь разных по высоте и тембру однозвучий, отделенных друг от друга паузами:



В основе композиции лежит принцип неповторяемости комбинаций 4-х долей, 3-х регистров и 3-х штрихов, что составляет основу звуковысотного развития. В пьесе 51 такт, включая 3 беззвучных, причем паузы приходятся на кульминацию и начало коды. Таким образом, пьеса воплощает идею индивидуальности каждого элемента музыкальной ткани и его независимость от остальных, хотя форма при этом выглядит достаточно традиционной. Каждый звук у Фелдмана имеет тембровый «вес», колористическую «плотность»: это образ-состояние, возникающий после самоисчерпания предыдущего, и его характер не зависит от только что прозвучавшего. Музыкальное полотно, подобное мозаике красок, образуется в результате сопоставления образов-состояний, нередко находящихся на противоположных эмоциональных полюсах, вне какого-либо развития-изменения. При этом алеаторный принцип служит своего рода средством предотвращения от упорядочивания структуры и становления образа. Конфликтности, столкновению и диссонансу («драматической борьбе» и «риторическому стилю») Фелдман предпочитает контраст, коллаж и ассамбляж очень кратких, за редким исключением, немотивированных, дискретных объектов со своими собственными правами, окруженных тишиной. Каждый звук инструмента, как отдельный, изолированный тембр, возникает без какой-либо «подготовки», когда и где угодно, полностью изменяя традиционные представления о «музыке»: «Его метод идет вразрез со всеми “законами” традиционной структурной организации. Каждый тон, каждый аккорд, имеет свой вес, [...] но не имеет никакого приоритета над тем, что было или что будет» [362, 53]. Сам Фелдман говорил: «Скромное заявление может быть очень оригинальным там, где “большой масштаб” часто просто эклектичен» [362, 55]. Подобные формы, обусловленные монодраматургией, «являются новым смысловым завоеванием» и «связаны с философией чистой длительности», «идеей статического развития», которая «вошла в европейскую литературу, породив “драматургию потока” (Джеймс Джойс, Марсель Пруст), отразившуюся в сценической драме, кино, наконец, в инструментальной музыке» [161, 49].

Две отдельные партитуры «Модули I и II» Брауна могут быть исполнены независимо друг от друга, одновременно или вместе с «Модулем III» (1969) или другими модулями из этой серии произведений при условии, что не будет превышен состав обычного большого оркестра. Каждый из «Модулей» состоит из 4-х страниц, включающих по 4–5 аккордов; аккорды могут звучать в любом порядке и такое количество времени, какое пожелают дирижеры каждой группы оркестра, с любой, постоянной или меняющейся громкостью. Дирижеры модулей выбирают и показывают музыкантам номера страниц и аккордов в процессе исполнения.

Несмотря на подвижность модульной формы, звуковой облик произведения узнаваем благодаря неизменному характеру музыкальных событий. Во-первых, все аккорды удерживаются музыкантами до тех пор, пока дирижеры не укажут прекратить игру. Во-вторых, аккорды исполняются то отдельными группами инструментов, то полным оркестром, так что в процессе выступления *tutti* чередуются с *solì*, оркестр периодически распадается на группы, а затем сходится в едином «унисонном созвучии» (под унисонным здесь подразумевается качественное, но не высотное совпадение интервалов). Например, на 2-й и 3-й страницах партитуры обоих модулей участвуют все инструменты, а на 1-й и 4-й первые четыре аккорда, исполняемые как по отдельности в любой последовательности, так и в одновременности в любой комбинации, только все вместе задействуют весь состав модулей. В-третьих, между аккордами существует связь на интонационном уровне. Так, аккорд № 5 на первой странице Модуля I в интервальном отношении идентичен совокупности аккордов №№ 1–4 Модуля II, но с иной оркестровкой; аккорды №№ 1–4 на первой странице Модуля II в одновременном звучании с аккордом № 5 Модуля I образуют «интервальный унисон» между двумя модулями (то же происходит между аккордами №№ 1–4 и аккордом № 5 Модулей I и II).

Подобные «интервальные унисоны» возникают между созвучиями четвертой страницы обоих модулей. Таким образом, манипуляции с аккордами предопределяют композицию целого, а принцип их нанизывания является ведущей конструктивной идеей формы Брауна. При разной последовательности и комбинации аккордов «Модулей» Брауна характер их звучания будет близким благодаря долгому выдерживанию и интервальной общности, а принцип чередования оркестрового *tutti* и инструментального *solì* сделает опус узнаваемым на слух в каждом исполнении, но форма при этом будет менять очертания. В этой связи интересно мнение исполнителей сочинения Брауна. В одном из писем Тору Такемицу вспоминал процесс репетиций и исполнения «Модулей» на концерте «Оркестровое пространство» в Токио в 1968 году под руководством Сейджи Озавы и Акиямы). Все аккорды удерживались на фермате так долго, как желали дирижеры. Громкость при этом не только была разной от аккорда к аккорду, но и менялась внутри одного аккорда. Особое внимание дирижеры уделяли переходам от аккорда к аккорду, так чтобы не было пауз между ними. Форма строилась из аккордов индивидуальных динамических, тембровых, регистровых и фактурных качеств. Оба дирижера брали аккорды с той же самой страницы приблизительно в одно и то же время, причем сначала со страницы 1, затем 2, 3 и 4, но смены страниц не были точно синхронизированы. Также музыканты стремились к непрерывному наложению друг на друга аккордов разных оркестров и страниц [216, 1].

MODULE I **1** **EARLE BROWN**

2 Flts.
Oboe
Bb Clar.
Bass Clar.
Bsn.
2 Hrns.
2 Tpts.
Trom.
Bb Con.
Tuba
Vln. I 1 2
Vln. II 1 2
Vla. 1 2
Vlc. 1 2
C. Bass 1 2

MODULE II **1** **EARLE BROWN**

Flt.
Oboe
Eng. Hrn.
Bb Clar.
Bsn.
C. Bsn.
2 Hrns.
2 Tpts.
2 Trom.
Vln. I 1 2
Vln. II 1 2
Vla. 1 2
Vlc. 1 2
C. Bass 1 2

Упомянутый в работе «Шенден» (1975) ор. 43 Джона Фоди для 2-х, 3-х или 4-х исполнителей воплощает идею имитации звучания между партиями наподобие эха, сдвигов импровизируемого тематического материала во времени, излагаемого в одной партии и долей секунды предваряемого или повторяемого в другой с незаметными изменениями. Все звуковые «события» композиции, полученные одним, двумя или тремя исполнителями от четвертого – инициатора, имитируются и трансформируются с опе-

режением или опозданием. Каждое событие отделяется от других паузой. Таков основной принцип развития алеаторических фигур пьесы. При этом каждый участник, включая инициатора, может использовать любой инструмент и/или голос и несколько инструментов и голос.

Всего в пьесе 4 разные по типу движения и интонационным свойствам иницирующие фигуры – a, b, c и d и их варианты: в первой 6 интервалов (вариант включает группетто), во второй на фоне выдержанного тона звучит фигурация (вариант – фигурация с многократным повторением нижнего тона), в третьей – двухголосный контрапункт (вариант включает глиссандо между звуками в каждом голосе), в четвертой (без варианта) – фигурация с расхождением и сближением звуков. Ожидаемый автором эффект исполнения фигур должен быть близок имитационной полифонии с минимальными по времени сдвигами. Первое событие состоит из одной из «иницирующих фигур», выбранных лидером и повторяемых остальными музыкантами. Длительность, регистр, динамический уровень и иные параметры звуковых фигур произвольны. Более того, по замечанию Фоди, эти фигуры являются лишь предложениями автора, и если исполнитель пожелает, он может использовать свои собственные фигуры, абсолютно не связанные с данными. Форма сочинения модульна и обусловлена определенным типом материала и принципами его развития. Она состоит из ряда несвязанных друг с другом событий разного характера, разделенных паузами разной продолжительности.

В исполнении «Шендена» введена еще одна возможность усиления мобильности формы: каждый исполнитель-имитатор, может чередовать событие, предложенное инициатором, с выбранным по собственному желанию событием. Кроме того, в процессе музицирования инициатор может назначить лидером одного из исполнителей-имитаторов и продолжить фигуру уже нового «главы» ансамбля. Все основные характеристики события, выбранного инициатором, должны имитироваться инструментами и/или голосами точно, если на это указывают знак «=>» (все параметры остаются такими же), либо с варьированием качеств звучания при наличии соответствующих знаков «+» или «-», символизирующих дольше или выше или громче или больше ритмических сегментов, чем в предыдущем событии или, напротив, короче или ниже или тише или меньше ритмических сегментов, чем в предыдущем событии. При этом музыканты определяют, к какому именно параметру отнести знак, по своему желанию. Фигуры с двойными линиями могут служить для завершения или начала произведения, но таких фигур несколько, так что композиция неопределенна как в своем начале, так и окончании звучания. В целом сочинение интересно по своим темброво-красочным характеристикам и включает множество разнообразных звуковых и шумовых эффектов и приемов звукоизвлечения.

Алеаторные формы на основе серийной техники письма также нередки, поскольку алеаторика набирала популярность среди композиторов в кульминационный период развития серийного метода сочинения. Однако такие композиции преимущественно мобильны, а не вариабельны и модульны.

Мобильная форма «Мобилей» для флейты, скрипки, альты и виолончели (1960) Андре Прево представляют 4-частный цикл пьес разного темпа, характера звучания, типа движения, ритма. Завершают цикл флейтовая каденция в виде виртуозного пассажа с фигурациями и ритмически-регулярные аккорды всего квартета. Сочинение написано в духе дивертисмента и основано на циклическом мотиве из шести нот, исполняемых флейтой в самом начале: *ges – c – f – a – dis – e*. Первая часть «Мобилей» импровизиционно-прелюдийного характера, близкая по форме одночастной барочной, вторая – оживленная, основана на 12-тоновой технике письма и имеет свободное строение, третья – лирическая с быстрой контрастной серединой, наконец, финал в танцевальном движении на 5/8, также в простой 3-частной форме с лирической серединой. Во второй части из 6-звучного мотива вырастает серия *ges – c – f – a – dis – e – as – d – g – cis – h – b*. В сочинении «Анерка» (на инуитском языке дословно означает «душа, дыхание жизни») для сопрано и 8-ми инструменталистов (1961, ред. 1963) канадский композитор Серж Гаран использует 12-тоновую технику письма, комбинируя ее с импровизируемыми мелодическими и ритмическими зонами, так что серийная форма в результате становится мобильной. Стремясь сблизить противоположные полюса композиторского письма, Гаран соединяет строгую серийность одних эпизодов с неопределенностью других внутри одной и той же формы: алеаторические элементы буквально вкраплены в додекафонную ткань. Кроме того, автор выделяет в ряде трехзвучной сегмент *cis-c-d*, играющий роль лейтмотива; его инверсия включает 4, 5 и 6 звуки серии. Единство форме также придают повторяющиеся ритмические паттерны.

«Пространства» Сержа Гарана (1981) имеют в своей основе звуковысотную матрицу – группу из пяти нот, которые, многократно проводимые в инверсии и транспозиции, порождают сеть интервалов, среди которых центральным элементом системы становится увеличенная кварта *f-h*. Сочинение одночастное и состоит из пяти секций (отсюда название пьесы «Plages» – пространства, участки, области, зоны), отличающихся по продолжительности, оркестровке и звуковым качествам матрицы. В первой секции изначальная группа из пяти нот проводится в самом низком регистре, звуки появляются последовательно друг за другом и прерываются паузами; во второй – микросерия дается в инверсии в высоком регистре в партии струнных, затем медных и деревянных духовых; в третьей – деревянные духовые играют центральные тоны короткими ритмическими фразами; в четвертой – струнные исполняют более мелодическую версию предыдущей секции, давая группу нот в ракоходе; наконец, в пятой весь оркестр в медленном темпе развертывает всю звуковысотную матрицу сочинения. В коде по-новому формулируются элементы из секции 1 и 3, при этом каждый струнный свободно выбирает любую из большого числа транспозиций исходной группы и по очереди прекращают игру (басы, виолончели, альты и скрипки).

[□ △ □ △ □ □ □ □ △ □ □ △ △ △ □ □ □ △]

♩ = 112-116 *accenti molto marcati*

«Два кристалла» для фортепиано (1961) Люсьена Гоуталса – это 2-частный цикл, название которого отражает не внутреннюю структуру кристалла, но его внешний вид – многогранность и игру бликов. Причем если «Кристалл 1» воплощает одномерный аспект кристалла, свернутого внутри самого себя, в виде замкнутой циклической формы с чередованием звучания и тишины, окончание которой представляет ракоход начала (музыка исходит из тишины и возвращается к ней же), то «Кристалл 2» представляет многомерный его аспект как объекта с несколькими гранями – 7-ю группами материала, каждый раз складывающимися по-разному. Все семь групп должны быть исполнены дважды в разном порядке следования, свободно определяемом пианистом. «Однако какой бы стороной вы его не повернули, – пишет автор, – кристалл как целое неизменно остается тем же самым: это единство в разнообразии “мобильной” композиции» [283, XVIII]. В данном случае форма сочинения переменная, поскольку комбинации всех семи групп будут представлять лишь разные версии («границы») одной и той же структуры. Каждая группа состоит из последовательного развертывания двух непрерывно следующих друг за другом 12-тоновых рядов. Некоторые звуки серии автор пропускает или меняет сегменты местами. Так, в группе F проводятся лишь 22 тона ряда вместо 24, так как G и As образуют общий для обеих серий стержень. Серии проводятся без повторений и отклонений от систематической последовательности звуков (группа A), с немедленным повторением отдельных высот (группы B, C – с одной отсутствующей нотой, и D) и так называемым «статистическим» способом – с повторениями отдельной

ноты или сегмента ряда после какого-либо иного сегмента (группы E – с проведением сегмента ряда на фоне последнего звука серии, F и G – с появлением последней высоты второго ряда после повторения же 2-звучного сегмента). В основе мобильного кристалла лежат серии: 1) *f – e – des – ges – g – es – d – c – h – as – a – b* и 2) *ges – g – b – f – e – as – c – h – a – es – d – b*. Но в разных «гранях» кристалла они упорядочиваются по-разному. Например, в первой грани серии излагаются так: *g – c – e – as – b – d – es – f – h – des – ges – a*; и *g – c – e – f – d – es – [c] – [g] – h – as – des – b*. Так воплощается принцип переливания и мерцания лучей света в разных гранях кристалла.

The musical score consists of five systems, labeled A through E, each with a treble and bass clef staff. The time signature is 3/8. System A starts with a forte (*ff*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. System B features dynamics ranging from *fff* to *mp* and back to *fff*, with a *8va* marking. System C includes a *ff* dynamic and a triplet. System D shows dynamics from *pp* to *mf* and *ff*, with a *8vb* marking. System E includes dynamics from *p* to *f* and features a quintuplet of eighth notes. The score is highly rhythmic and complex, with many accidentals and slurs.

Семь групп также дифференцированы по фактуре и регистру: в A и B звуки серии имеют преимущественно вертикально-гармоническое расположение, в C преобладают интервалы, в остальных – мелодические фразы; в B и D звуки сосредоточены в высоком и низком регистрах соответственно.

В. Лютославский и А. Шнитке наряду с ограниченной алеаторикой в своих сочинениях применяли интервальную технику, когда «последовательность определенных интервалов составляет структурную основу композиции» [161, 51]. Так, драматургия интервалов лежит в основе «Траурной музыки» (1958) Лютославского, а принцип последовательно расширяющегося интервала – конструктивной идеей Первой скрипичной сонаты (1963) и «Pianissimo» (1968) Шнитке.

Алеаторные формы, управляемые организующими числами, характерны для Кейджа, Штокхаузена, Губадулиной, но и многие другие авторы подхватили числовую инициативу немецкого композитора, используя в качестве организующего фактора разного рода ряды и группы чисел. Примечательно, что числа и их последовательности, порой, выступают единственным структурообразующим фактором в формах, тяготеющих к сквозному развитию. Так, у Штокхаузена «индивидуальные принципы формы связаны с действием организующего числа», а у Губайдулиной «согласно числовым рядам в форме произведения образуются *секции* (аналог древней *строчной форме*), структура которых регулируется *строчными ритмами*» [156, 384; 389].

В упомянутой «Музыке перемен» (1951) Кейджа произвольна лишь координация параметров музыкального материала и его диспозиция внутри строгой формы, тогда как сам материал, числовая формула и темпоритм «Музыки перемен» строго продуманы и выверены во временном плане. В основе формы лежит специально созданный композитором числовой ряд $3-5-6\frac{3}{4}-6\frac{3}{4}-5-3\frac{1}{8}$, согласно которому выстраивается вся пьеса от первого до последнего такта. Так «Музыка перемен» Кейджа опровергает высказывание Денисова о том, что ценность идей Кейджа «лежит вне музыки как искусства», которое «предполагает и не может не предполагать известную организованность и стройность мысли», тогда как «введение хаоса и абсурда, как основы музыкального произведения, по существу, является отказом от всякой концепционности» [36, 126]. Хаос и абсурд был чужд Кейджу; недаром Фелдман подчеркивал, что Кейдж «вообще никогда не говорил, что “все позволено”» [263, 167]. А Бриндл утверждал, что «невозможно играть в кости, если те не пронумерованы, или играть в карты, если они не принадлежат определенным мастям» [212, 75].

Каждая пьеса 4-частного цикла «Музыки перемен» (все они следуют друг за другом подряд, не прерывая единого движения музыки) включает 29 тактов на $\frac{4}{4}$ и 30-й – на $\frac{5}{8}$, всего – 237 восьмых, образующие числовую формулу произведения⁶². Ритмический ряд двойственен по своей природе: с одной стороны, симметричен благодаря концентрической последовательности $3-5-6\frac{3}{4}\leftrightarrow 6\frac{3}{4}-5-3$ (29,5 тактов), с другой – асимметричен из-за добавленной к последней группе $\frac{1}{8}$ такта, придающей «куполообразной» структуре неустойчивость. Так в форме сочинения отражается характеризующий весь цикл принцип равновесия двух сил мировой гармонии – инь и ян. В самих же пьесах этот принцип влияет на чередование покоя и движения, молчания и звучания, равно-

⁶² Примечательно, что длительность пьесы «4'33"» в секундах равняется 273. Вероятно, цифры 2, 3 и 7 имели значение для композитора при выборе числового ряда.

мерных по темпу разделов, и таких, в которых каждая группа тактов звучит в своем собственном темпе. На всем протяжении первой пьесы из 3 тетради «Музыки перемен» сохраняется умеренный темп (80 ударов в минуту), тогда как в следующей – то замедляется, то ускоряется: 80–52–92–84–152–52:

The musical score is divided into five systems, each consisting of two staves. The tempo markings and dynamics are as follows:

- System 1:** Tempo 80, marked *RITARD.* (ritardando). Dynamics include *mf* and *f*. Time signatures include $\frac{6}{8}$.
- System 2:** Tempo 52, marked *ACCEL.* (accelerando). Dynamics include *mf*, *f*, and *fff*. Time signatures include $\frac{2}{5}$ and $\frac{5}{8}$.
- System 3:** Dynamics include *f*, *mf*, and *fff*. Time signatures include $\frac{3}{4}$, $\frac{7}{8}$, and $\frac{3}{2}$.
- System 4:** Tempo 92, marked *RITARD.* (ritardando). Dynamics include *f* and *fff*. Time signatures include $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$, and $\frac{3}{2}$.
- System 5:** Dynamics include *mf*, *f*, and *fff*. Time signatures include $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{3}{2}$, and $\frac{1}{2}$.

Handwritten musical score system 1, consisting of two staves. The music is in 7/8 time and features complex rhythmic patterns and accidentals. A dynamic marking of *2mf* is present. The system is divided into two measures by a vertical dashed line.

Handwritten musical score system 2, consisting of two staves. It begins with a tempo marking of 84 and an *ACCEL.* (accelerando) instruction. The music is in 7/8 time and includes various dynamics such as *2mf* and *2f*. The system is divided into two measures by a vertical dashed line.

Handwritten musical score system 3, consisting of two staves. The music is in 7/8 time and includes dynamics like *2mf* and *2f*. The system is divided into two measures by a vertical dashed line.

Handwritten musical score system 4, consisting of two staves. The music is in 7/8 time and includes dynamics like *2mf* and *2f*. The system is divided into two measures by a vertical dashed line.

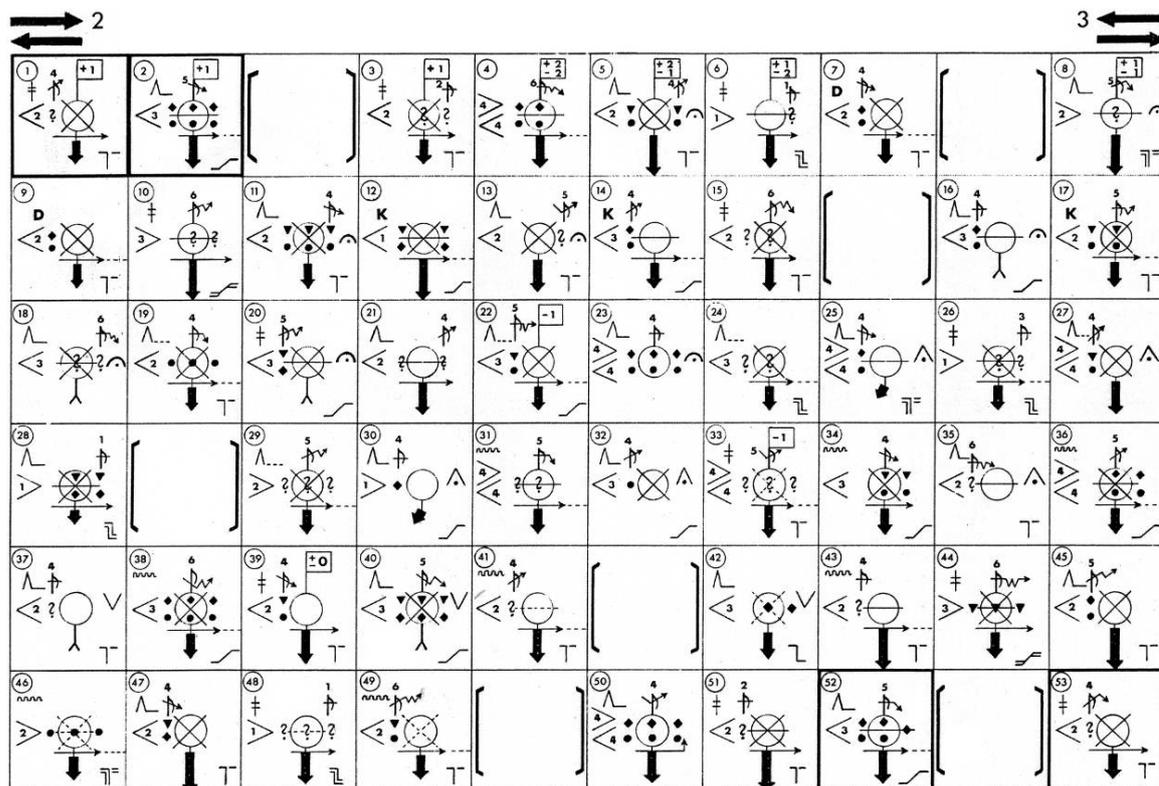
Handwritten musical score system 5, consisting of two staves. It begins with a tempo marking of 152 and an *RITARD.* (ritardando) instruction. The music is in 7/8 time and includes dynamics like *2mf* and *2f*. The system is divided into two measures by a vertical dashed line.

Handwritten musical score system 6, consisting of two staves. The music is in 7/8 time and includes dynamics like *2mf* and *2f*. The system is divided into two measures by a vertical dashed line.

Handwritten musical score system 7, consisting of two staves. It includes a *FINGERS MUTED* instruction. The music is in 7/8 time and includes dynamics like *2mf* and *2f*. The system is divided into two measures by a vertical dashed line.

В последующих пьесах цикла картина иная: в третьей – 52–52–52–63–63–63; четвертой – 63–63–92–92–72–72; пятой – 60–92–92–63–63–84; шестой – 84–63–80–184–88–88 и, наконец, седьмой – 56–56–72–84–84–84. Темповые обозначения образуют ряд 52–56–60–63–72–80–84–88–92–152–184, с которым композитор искусно работает, комбинируя темпы и создавая рельефную траекторию движения. Ряд чисел действует на крупном и мелком уровнях. Общее число секций всех четырех частей цикла также составляет $29 \frac{5}{8}$. Они объединены в 4 группы секций в соответствии с числовой последовательностью: первая группа включает 3 секции, вторая – $11 \frac{3}{4}$ (сумма чисел 5 и $6 \frac{3}{4}$), третья – $6 \frac{3}{4}$ и четвертая – $8 \frac{12}{8}$ (сумма чисел 5 и $3 \frac{1}{8}$). Каждый раздел цикла характеризует индивидуальный темп, и его разнообразие избавляет пьесу от монотонности.

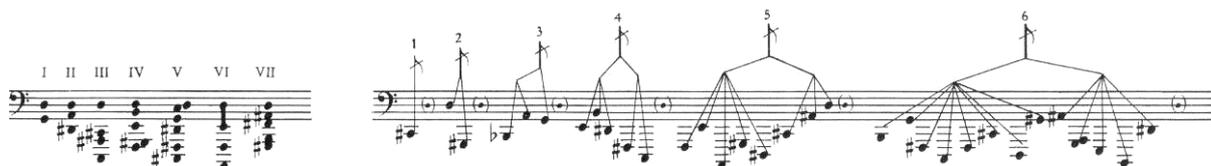
Индивидуальная модульная форма «Плюса-минуса» (1963) Штокхаузена управляется организующими числами. В основе композиции лежит комбинаторика созданного автором материала и предписанных способов его исполнения. Партитура включает 7 страниц нотного материала и 7 страниц знаков, указывающих направление движения, приемы исполнения и способы трансформации и модификации материала. На каждую страницу со звуковым материалом можно наложить от одной до семи страниц символов. Последование музыкальных событий в пьесе строго фиксировано, количество моментов на каждой странице – 53. М. Просняков усматривает в технике письма пьесы детерминированный метод связей, однако поскольку конкретная трансформация каждого события приближительна, «такой метод соотношения связей К. Штокхаузен называет «*вариабельным*»», а поскольку и «выбор параметров, то есть, *что* будет изменено – динамика музыкального события, его регистр или продолжительность звучания – также определяется исполнителем», «такой метод соотношения связей К. Штокаузен называет «*множественным*»» [116, 191]. Все это напрямую влияет на форму пьесы. Как отмечает А. Шнитке, «единственным фактором, организованным композитором, является направление движений по шкале – сами же качества, к которым шкала прилагается, заранее неизвестны. Сочиняется лишь динамическая структура музыкального произведения, материал же может быть любым» [180, 21].



Материал состоит из 7-ми комбинаций «Центрозвучия» (Ц), «Вторичных тонов» (Д) и «Акциденций» (О) звуков:

1. О – Ц
2. О над Ц
3. Ц – Д
4. Д – Ц – О
5. О над Ц – Ц
6. О – О над Ц
7. О – О над Ц – Ц

Римскими цифрами I–VII обозначены 7 типов комбинаций, другими словами – 7 событий композиции, каждый раз дополняемых разными аккордами на 7-ми страницах, когда в схеме появляется соответствующая цифра. Количество орнаментальных однозвучий, россыпей нот и созвучий обусловлено рядом Фибоначчи: 1, 2, 3, 5, 8, 13. Он служит основным принципом выведения тонов, определения количества сгруппированных звуков, организации разных звуковых параметров материала:



М. Просняков усматривает в данном сочинении несколько формообразующих принципов. Основопологающим он считает «сочинение формы из моментов музыкального времени». Форма пьесы выведена посредством разного рода трансформаций композиционных отношений, содержащихся в том или ином ее музыкально-временном моменте. Поэтому основной метод технологии формы “Plus-Minus” а – метод момент-

формы» [116, 191]. Поскольку «семь слоев “Plus-Minus” а могут исполняться в любом порядке», это метод М. Просняков называет «методом серийной формы» [116, 192]. Однако он обнаруживает и «множество *частных* принципов организации музыкального материала», ибо «как между моментами музыкального времени, так и их составляющими образуются многомерные межпараметровые отношения» [116, 192], которые регулируются разными методами организации, включая и организующие числа. На наш же взгляд модульная, а не переменная, как это чаще бывает у Штокхаузена, форма «Плюса-минуса» обусловлена возможностью реализации не только одной, но и всех страниц схемы в последовательности, когда события с одной страницы, обрамленные толстой черной линией, могут быть введены в предыдущую или последующую. Пустые рамки на каждой странице предназначены для вставки инородного материала. Первые 3 страницы содержат по 2, 4-я – 3, 5-я и 6-я – по 4 и 7-я – 5 моментов введения событий из других страниц. Пронумерованные на страницах символы события должны непрерывно следовать друг за другом, однако стрелки над схемами 1–2 и 5–6 указывают оба направления движения, что увеличивает число версий формы. В событии может быть комбинировано одновременно несколько слоев, но каждый при этом должен отличаться от остальных звуковыми характеристиками, даже если одна или несколько высот одного слоя случайно совпадают с высотами другого (крупные стрелки под центральным тоном указывают возможную координацию слоев друг с другом). Один или несколько интерпретаторов могут соединить от одного до семи слоев, комбинируя 14 страниц партитуры при условии, что каждой странице нотного материала должна прилагаться страница с символами. Соотношения слоев в полифонической версии пьесы разнятся из-за сдвигов во времени. Меняющаяся синхронизация становится главным интегрирующим моментом модульной формы «Плюса-минуса». Пьеса может включать от 53-х (если используется одна страница нот с одной страницей символов) до 371-го события (если используются все 7 страниц материала или на одну и ту же страницу материала поочередно накладываются 7 страниц символов по 53 события каждая).

Количество версий пьесы увеличивается благодаря таким условиям исполнения, как выбор любого числа звукоэлементов в качестве центрального и дополнительных тонов. Например, знаки «+» и «-» и числа в маленьких флажках относятся как ко всем звукам группы, так и отдельным составляющим. Два одновременно звучащие дополнительных тона могут считаться одним элементом. Одним целым также трактуется центральный звук со всеми его дополнительными и орнаментальными спутниками, поэтому одна и та же группа в результате математической операции «+13» может увеличиться как на один многозвучный, так и все 13 элементов. При вычитании же сложное событие может быть заменено одной долгой паузой или лишиться только одной из составляющих. Допустима интерпретация пьесы как одним, так и несколькими музыкантами, чтение некоторых страниц символов слева направо и справа налево. Из этого факта следует, что и звуковой облик пьесы, и ее форма могут иметь бесконечное число вариантов.

Помимо организующих чисел структурообразующими принципами здесь также бинарная и тернарная оппозиция материала (центральный, дополнительные и орнаментальные тоны, звучание и тишина и др.), способов его компоновки и вариантов исполнения. Каждый момент партитуры (как материал, так и приемы его исполнения) индивидуализирован, и автор подчеркивает необходимость концентрации на каждом неповторимом элементе музыкального текста, четко продуманном в отношении контекста и трансформаций. Морфология композиции основана на противопоставлении, чередовании и повторении типов материала «центральный – дополнительные», «звук – пауза» и таких качеств как «один – несколько», «горизонталь – вертикаль», «долгий – краткий» (относительно центрального и дополнительных тонов и соответствующих им пауз), «быстрый – медленный» (относительно темпа движения), «*staccato* – *portato* – *legato*» (относительно дополнительных и орнаментальных созвучий) и др. Несмотря на детализацию нотного текста и схем формы, в сочинении произвольны и непредсказуемы многие параметры, например координация партий и динамика, аккордика и фактура, развертывание формы во времени, всецело зависимость от инициативы интерпретаторов. Неслучайно автор применяет именно это слово – интерпретаторы, а не исполнители или музыканты, ведь в действительности, следуя четким символам и указаниям композитора, они импровизируют пьесу, а не исполняют ее по нотам.

Канадский композитор Удо Каземец стремился придать строгую форму своим алеаторным композициям модульного типа. Его сочинение «Пятый корень из пяти» (1963) для двух пианистов основано на принципе организующего числа 5. «Музыканты могут выбрать последовательность событий и свободно интерпретировать представленный в партиях материал. Несмотря на то, что внешне произведение выглядит свободным, оно строго организовано и его форма выводится из разных операций с числом 5», – писал Каземец [374, 107]. Пятерка фигурирует на всех уровнях композиции: каждый пианист использует по 5 разных ударных инструментов или 5 высот одного из них; пьеса состоит из 5-ти разделов длительностью по 5 минут; весь звуковысотный материал разделен на 5 «регистров» (низкий, средне-низкий, средний, средне-высокий, высокий); музыканты могут использовать 5 динамических уровней (от *pp* до *ff*) и т. д.

В целом нотная запись неопределенна в отношении параметров звука, так как композитор стремится оставить на долю музыкантов не строгое выполнение своих намерений или следование инструкциям и ремаркам, а поиск своего собственного пути музыкального развития. Автор импровизационных композиций и вербальных партитур, Каземец вовлекал в художественные акции всех присутствующих и вслед за Кейджем уравнивал в правах композитора, исполнителя и слушателя. По его убеждению, нелинейный коммуникативный метод в искусстве в большей мере способствует тому, что исполнитель и слушатель самостоятельно, не зависимо от авторских «заготовок» и «подсказок» формулируют идеи, обнаруживают семантические связи и выстраивают четкие структурные модели, развиваясь интеллектуально и творчески.

Алеаторная форма произведения может варьироваться за счет подвижного текста, но остается при этом неизменной благодаря специально созданной композиционной модели, отражающей определенный *принцип диспозиции материала*. Ярким примером индивидуальной мобильной формы является «Nomos Alpha» (1965) для виолончели соло Я. Ксенакиса. Nomos (греч.) буквально означает «закон», «установление». Как пишет А. Соколов, в основе структуры сочинения лежит математическая теория групп, «которую Ксенакис полагает непосредственно связанной с “аксиоматической теорией универсальной структуры музыки”» [139, 176]. Порядок является исходной идеей данного сочинения, но в организации материала определенную роль играет и случайность. А. Соколов причисляет форму «Nomos Alpha» к типу «открытых» [139, 188]. Известный в математике эффект вращения куба (октаэдра), позволяющего получить ряд производных числовых последовательностей, подвергаемых логическим преобразованиям, нашел отражение в систематизации элементов музыкального языка, заключающейся в различной комбинации отобранных звуковых параметров – высот, длительностей,

тембровых характеристик, динамических уровней. Связанная с октаэдром восьмерка символизирует в «Nomos Alpha» закон, который соблюдается на разных уровнях композиции. В пьесе 8 индивидуализированных форм музыкальной ткани – «фактурных фигур», характеризуемых необычными звуковыми эффектами, достигаемыми оригинальными приемами звукоизвлечения. Фактурными фигурами являются неупорядоченные или упорядоченные поля тянущихся звуков, восходящие или нисходящие облака звуковых точек и др. Все элементы музыкального языка от высот до динамических оттенков предварительно отбираются композитором и рассчитываются, но фиксируются в абстрактно-логической схеме сочинения, дающей композиционную модель.

Предустановленная модель произведения определяет «структуру целого сочинения, характер дистантных и контактных связей его сегментов и секций, [...] синтаксический уровень музыкальной организации, [...] внутреннее строение отдельных секций, характер и ритм контрастов, воплощаемых составляющими каждую секцию восемью элементами» [139, 187]. Модель состоит из нескольких сегментов по 4 секции каждый. Секции, за исключением замыкающих сегменты, делятся на 8 элементов, представляющих комбинации разных типов звукового материала. Последние в сегментах секции играют в структуре произведения роль связующих мостов от одного раздела к другому. Ксенакис называет их «метаболами». Общность характеристик материала в них образует систему арочных связей между заключительными секциями 1-го и 3-го, 2-го и 5-го, а также 4-го и 6-го сегментов. Композиционная модель указывает порядок появления восьми элементов и их масштаб, но каждый элемент наделен индивидуальными особенностями, поскольку параметры звуков упорядочиваются в соответствии с математическими операциями, предполагающими три варианта значений. Последние выписаны в таблицах, и сегменты структуры попадают в области действия одного из трех значений параметров материала. Сегменты, состоящие в свою очередь из секций, организуются в соответствии с отношением двух числовых последовательностей из группы вращений октаэдра – один ряд чисел определяет порядок появления отобранных динамических оттенков, другой – длительностей.

Форма сочинения, отражающая индивидуальную композиционную модель, обладает особенностями, отличающими ее от всех остальных опусов и существенными для слухового восприятия музыки. Как отмечает А. Соколов, «в крупном плане наиболее заметно чередование сегментов и прослаивающих их “метаболов”. Это чередование выражается в особом ритме контрастов. Сегментам свойственна импульсивность, насыщенность быстро сменяющимися друг друга контрастными элементами. “Метаболы” воспринимаются как торможение, отстранение от действительности, отличаются затененным, порой даже мистическим характером звучания» [139, 188] Кроме того, небольшие цезуры между секциями придают развитию характер единого потока, «в котором лишь ощущается периодичность и вариационность повторений отдельных элементов», в результате «ясно чувствуется единая основа всего развития в целом, некая “логическая непротиворечивость” композиции» [139, 189]. Выстраивая пьесу из составленных

самим автором графиков и расчетов, Ксенакис свободно интерпретирует собственную композиционную модель в отношении временных характеристик и динамических обозначений. Алеаторный принцип, таким образом, применяется на этапе создания произведения: фактурные фигуры допускают разную звуковую реализацию и подвергаются вариационному преобразованию со стороны самого автора. Но алеаторна и окончательная форма «Nomos Alpha»: «Можно легко представить себе как продолжение развития, так и его усечение. Это также согласуется с природой композиционной модели, допускающей ограничение любым объемом преобразований исходной числовой последовательности» [139, 188–189]. Впрочем, продолжает А. Соколов, «знак окончания» в произведении есть: «Это последняя “метабола” – L (5, 1), являющая собой известный принцип “перемены в последний раз”, поражающая “сверхъестественным” звучанием, немислимым на солирующей виолончели (полихронные восходящие и нисходящие линии, не совпадающие по штриху)» [139, 189]. Мобильность ткани и формы была близка Ксенакису, поскольку он «оговаривал некую “особую” логику, новую связь, обнаруживаемую в его сочинениях слушателями, особенно при неоднократном прослушивании музыки» [139, 188].

«Формы 1–4» (1993) Дж. Тенни мобильны и индивидуальны благодаря характерному принципу изложения звукового материала, а именно – определенной игровой логике композиции, которая заключается в постепенном освоении регистров и подключении инструментов разными способами. Например, для первой формы характерно сначала движение вниз за счет поочередного вступления инструментов, начиная с самого высокого ко все более низким по звучанию, и спустя некоторое время отключения инструментов верхнего регистра, а затем обратным движением вверх за счет подключения инструментов все более и более высокого регистра и отключения низкого. Цикл из четырех пьес предназначен для смешанного ансамбля из приблизительно 16-ти деревянных и медных духовых, струнных (смычковых, щипковых и др.) и ударных инструментов с определенной высотой звука. Исполнители должны быть разделены на 4 группы, находящиеся впереди, сзади, слева и справа от слушателей, так, чтобы инструменты были более или менее равномерно распределены в пространстве в регистровом и тембровом отношении. Музыканты следят за временем звучания по секундомерам и играют без дирижера. На премьере инструменты ансамбля, состоявшего из 21 исполнителя, были расположены таким образом:

| | | |
|-----------------------------|-------------------------------------|-----------------------------|
| | фортепиано, виолончель, фагот | |
| | бас-кларнет 1, саксофон, валторна 1 | |
| альтовая флейта 1, труба 1, | | альтовая флейта 2, труба 2, |
| тромбон, арфа, скрипка 1 | | труба, вибрафон, скрипка 2 |
| ка 2 | | |
| | английский рожок, бас-кларнет 2, | |
| | валторна 2, альт, гитара | |

«Формы» Тенни посвящены памяти Э. Вареза (1), Дж. Кейджа (2), С. Вольпе (3) и М. Фелдмана (4). Четыре «формы» состоят соответственно из 57, 51, 29 и 33 временных сегмента или «такта» по 20, 20, 30 и 30 секунд каждый, включающих индивидуальные в каждой партии «доступные высоты». Каждый музыкант выбирает из «доступных высот» одну за другой, предпочитая при этом те, что не звучат в тот же момент в партии другого инструмента, и исполняет их в любом порядке. Звуки удерживаются в течение одного полного ведения смычка или дыхания (на струнных или духовых), или до полного затухания (на фортепиано, гитаре, арфы, вибратоне), а также обрамляются долгими паузами до и после появления звуков.

Материал циклической композиции – собирающиеся и разбирающиеся подвижные кластеры – имеют смешанную плотность и включают как соседние звуки, отстоящие друг от друга на тон и полутон, так и находящиеся в терцовых отношениях:

$$1 - E-F-G-As-Ais-H-d-f-g-ais-e^1-gis^1-h^1-d^2-e^2-f^2-g^2-as^2-ais^2-h^2$$

$$2 - E-F-G-As-Ais-h-d-e-f-g-as-ais-h-d^1-e^1-f^1-g^1-as^1-ais^1-h^1-d^2-e^2-f^2-g^2-as^2-ais^2-h^2$$

$$3 - E-As-h-d-f-g-as-ais-h-d^1-e^1-f^1-g^1-as^1-ais^1-h^1-d^2-f^2-g^2-ais^2$$

$$4 - E-F-G-As-Ais-H-d-f-g-ais-e^1-gis^1-h^1-d^2-e^2-f^2-g^2-as^2-ais^2-h^2$$

Нижний предел созвучий обозначают звуки *E* и *F*, образующие вместе с *G*, *As*, *Ais*, *H* и *d* своего рода зеркальное отражение начального созвучия $h^2-ais^2-as^2-g^2-f^2-d^2$, складывающегося на протяжении первых пяти тактов. Завершает же «формы» Тенни постепенно рассыпающийся кластер $d^2-e^2-f^2-g^2-as^2-ais^2-h^2$. Процесс «собираения» кластера постепенен, например, в первой форме он таков: $h-ais - h-ais-as-f - h-ais-as-g-f - h-ais-as-g-f-e - h-ais-as-g-f-e-d - h-ais-as-g-f-e-d-h - ais-as-g-f-e-d-h - ais-as-g-f-e-d-h-gis - ais-g-f-e-d-h-gis - ais-g-f-e-d-h-gis-e - ais-g-f-d-h-gis-e - ais-g-f-d-h-gis-e$ и т. д.

Плотность кластера также меняется в зависимости от количества участвующих инструментов:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| тт. | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 |
| | 1 | 2 | 3 | 3 | 4 | 5 | 5 | 6 | 6 | 7 | 7 | 7 | 8 | 8 | 8 | 7 | 8 | 8 | 7 |
| тт. | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 |
| | 8 | 7 | 8 | 7 | 7 | 7 | 6 | 5 | 4 | 4 | 5 | 6 | 6 | 7 | 7 | 7 | 8 | 7 | 8 |
| т. | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 |
| | 8 | 7 | 8 | 8 | 8 | 7 | 8 | 7 | 7 | 7 | 6 | 6 | 5 | 4 | 4 | 3 | 2 | 2 | 1 |

Сама же геометрическая фигура «Формы 1» начинает собираться со звуков верхнего регистра, к которым постепенно подключаются все более низкие, образуя кластер. Звуки тянутся по 6 (если это верхний тон интервала или один звук) или 12 (если это нижний тон интервала или тот же один звук) тактов, поэтому кластер сначала расширяется, а затем, когда верхние звуки по очереди отключаются, «сползает» в низкий регистр и, достигнув «дна», вновь поднимается в верхний, а потом сужается, пока не достигнет исходных высот.

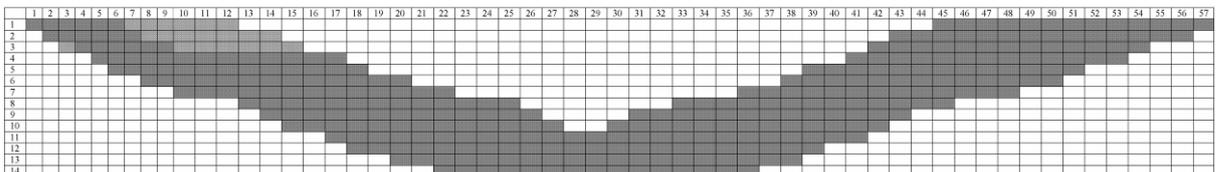
The musical score is divided into three systems. The first system (0'00" to 2'00") features five staves with dynamic markings of *ff*. The second system (2'00" to 4'00") features six staves, all with *ff* markings. The third system (8'00" to 10'00") features five staves, with dynamic markings of *ff* *dim.* and *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, indicating a complex and evolving sound texture.

Очертания «Формы 2» иные, поскольку звуковая полоса ведет свой путь с низкого регистра и непрерывно утолщается, в результате охватив весь диапазон от самых низких тонов *E* и *F* до самых высоких *ais*² и *h*², а затем постепенно теряет тоны изнутри, рассыпаясь в созвучие: инструменты отключаются группами поочередно: 14-й и 12-й, 13-й, 10-й и 8-й, 15-й, 9-й, 6-й и 4-й, 11-й, 5-й и 2-й и наконец 7-й, 1-й и 3-й.

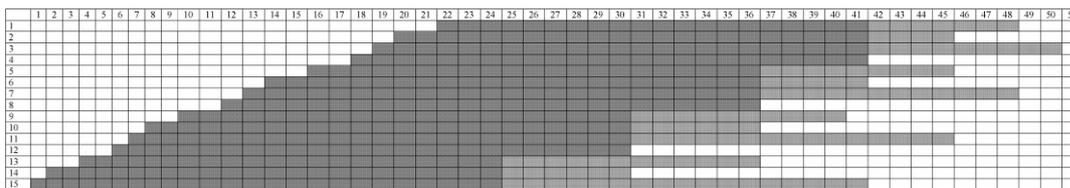
The musical score consists of 14 staves. The top staff is in treble clef, and the remaining 13 staves are in bass clef. Time markers are placed above the first staff at 10' 00", 10' 20", 10' 40", 11' 00", 11' 20", 11' 40", and 12' 00". Each staff begins with the dynamic marking *p/mf*. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs across all staves.

Индивидуальные мобильные «Формы 1–4» Тенни мыслятся автором графически и представляют конкретные геометрические фигуры, границы которых очерчиваются благодаря поочередному подключению и отключению партий с долгими звуками определенной высоты в особой последовательности. Возможно, что вырисовывающиеся формы пьес цикла возникли в воображении Тенни под его впечатлениями и представлениями о творчестве этих композиторов:

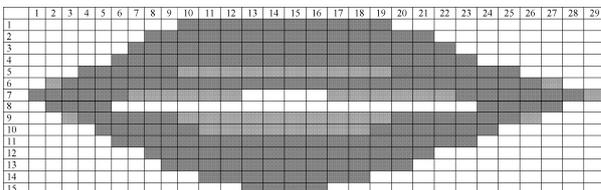
Форма 1 (Варез), 57 временных сегментов или «тактов» по 20 секунд



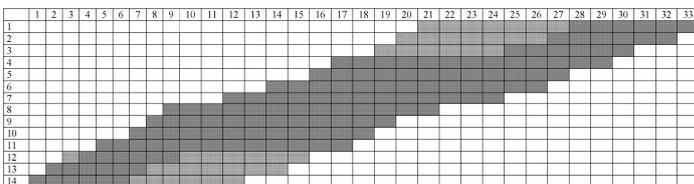
Форма 2 (Кейдж), 51 временной сегмент или «такт» по 20 секунд



Форма 3 (Вольпе), 29 временных сегментов или «тактов» по 30 секунд



Форма 4 (Фелдман), 33 временных сегмента или «такта» по 30 секунд



Наиболее плотное созвучие в «форме Кейджа», наименее плотное – «форме Вольпе»; другие два созвучия – «Вареца» и «Фелдмана» – обладают более четкой направленностью движения по регистрам. Подвижна форма за счет того, что каждый исполнитель сам выбирает высоты одну за другой в каждом конкретном временном сегменте или «такте» и исполняет их в любой последовательности. Таким образом, кластеры не только двигаются вверх или вниз (а в случае с третьей формой – расширяются и сужаются по диапазону охвата регистров), но и изменяются изнутри, поскольку некоторые партии имеют по два звука (как правило, в полутоновом соотношении), поочередно подключающиеся и отключающиеся друг от друга.

Хотя «Маски» для ансамбля из 12-ти исполнителей (1967) Николо Кастиньони созданы под строгим композиторским контролем формы, она мобильна за счет импровизируемых «вставок». Непрерывно развивающаяся контрастно-составная композиция представляет собой неразрывную цепь разнохарактерных эпизодов от начального марша в партии фортепиано до заключительной ансамблевой оды, исполняемой в другом конце зала. За исключением некоторых алеаторических фрагментов форма «Масок» четко зафиксирована, характер и направление ее развития неизменны. Однако 7 из 12-ти музыкантов исполняют 5 секций, которые могут прозвучать в любой момент пьесы, когда инструменталисты не принимают участие в игре и в их партиях отсутствуют знаки, запрещающие вставки. Импровизируемые секции, предназначенные для фисгармонии, первой и второй скрипок, виолончели и трио фагота, валторны и альты, солисты могут начать играть и закончить по своему желанию и даже вернуться позднее к тому моменту, на котором они остановились. Включив в строгую форму «вставки», автор усилил мозаичность композиции, а в предисловии к ней подчеркнул, что «лучшей интерпретацией окажется та, которая будет обладать большим контрастом и разнообразием» [232, 38].

Форма мобиля для фортепиано «Октябрь '64» (1964) Дерекы Фостера вариабельна с характерной диспозицией материала. Пьеса включает 24 секции (0, 1ABC, 2ABC, 3ABC, 4ABC, 5ABC, 6ABC, 7ABC и 8AB), разделенные паузами или следующие attassa. Согласно авторским указаниям [271, 5–6], пьеса состоит из 8 групп от 1-й до 8-й, каждая содержит 2 или 3 секции (А, В, С), плюс необязательная группа «0».

Порядок секций не должен импровизироваться непосредственно во время концерта; одна или более версий должны быть подготовлены и отрепетированы пианистом до выступления. Секции звучат без пауз за исключением особых знаков – запятой (короткая пауза) или фермата (долгая пауза). Исполнение может начаться с группы «0» или с первых секций (А) групп №№ 1, 2, 3 или 4. В конце каждой секции одна или несколько цифр указывают, к какой группе или одной из групп следует перейти (1/2/3 означает, что далее могут следовать 1, 2 или 3 группа), играя из нее ту секцию, которая еще не была исполнена, и продолжая двигаться в этом направлении до тех пор, пока не будет достигнута секция «END». Только этими секциями можно завершить пьесу. Таким образом, возможны следующие версии страниц 1 и 2 при условии, что секция «0» не обязательна:

- (0) 1A 2A 1B 3A 4A 2B 3B 1C... 5A
- (0) 1A 3A 4A 2A 1B 3B 1C... 5A
- (0) 2A 1A 2B 3A 4A 2C 4B 1B 3B 1C... 5A
- (0) 2A 1A 2B 3A 4A 2C 4B 4C 1B 3B 1C... 5A
- (0) 2A 1A 2B 3A 4A 2C 4B 4C 3B 1B 3C... 7A
- (0) 2A 1A 3A 4A 2B 3B 1B 3C... 7A
- (0) 3A 4A 2A 1A 2B 3B 1B 3C... 7A

(0) 3A 4A 2A 1A 3B 1B 3C... 7A
 4A 2A 1A 2B 3A 4B 1B 3B 1C... 5A
 4A 2A 1A 2B 3A 4B 4C 1B 3B 1C... 5A
 4A 2A 1A 2B 3A 4B 4C 3B 1B 3C... 7A
 4A 2A 1A 3A 4B 1B 3B 1C... 5A
 4A 2A 1A 3A 4B 4C 1B 3B 1C... 5A
 4A 2A 1A 3A 4B 4C 3B 1B 3C... 7A

Версии страниц 3 и 4 при условии, что можно начать либо с 5A, либо с 7A в зависимости от окончания выбранной версии страниц 1 и 2:

5A 7A 6A 8A 5B 6B 5C
 5A 7A 6A 8A 7B 6B 5B 6C
 5A 7A 8A 5B 6A 8B 5C
 5A 7A 8A 7B 6A 8B 5B 6B 5C
 7A 6A 8A 5A 7B 6B 5B 6C
 7A 6A 8A 7B 6B 5A 7C
 7A 8A 5A 7B 6A 8B 5B 6B 5C
 7A 8A 7B 6A 8B 5A 7C

Секции, выполняющие завершающую функцию, в действительности, словно ставят точку в конце всей формы сочинения: все они включают восходящие фигурации и весомый аккорд в высоком регистре (в примере – секции 5C и 6C).

Ограничивает количество вариантов комбинаций также условие, что все секции должны быть исполнены до конца, ни одна из них не повторяется, прежде чем не будут использованы все секции на странице 1 и 2, пианист не может перейти на страницы 3 и 4. Автор объясняет последнее тем, что страница 1 и 2 представляют экспозицию тематического материала, а страницы 3 и 4 – его развитие.

Индивидуальная варибельная форма с особой диспозицией материала обусловлена замыслом пьесы «Фотографии двадцати одного» для саксофона-альта соло Робера Лемэ (2006), которая была вдохновлена фотовыставкой, прошедшей в Музее современного искусства в Нью-Йорке и называвшейся «Фотографии двадцати одного». В Камбодже после захвата, осуществленного красными кхмерами, Пол Пот казнил оппозиционеров своего режима. Пномпень стал почти городом-фантомом. Красные кхмеры основали лагеря для массового истребления несогласных, где людей казнили без суда и следствия. Перед приведением приговора к исполнению некоторых казненных фото-

графировали для государственного «досье» («личных дел»). На выставке были представлены снимки 21-го неизвестного, взятые из личных дел казненных. Посетители выставки испытывали сильные эмоции и чувства от сострадания до ярости. Но по замыслу автора исполнение пьесы должно нести церемониальный характер: саксофонист тихо выходит на сцену, достает палочку для удара в гонг, 10–15 секунд неподвижно стоит лицом к публике с низко опущенной головой и сложенными крест-накрест руками, как бы погружившись в свои мысли.

8 «тетрадей» цикла (так автор называет части своей пьесы) – А–В–С–D–E–F–G–H – могут быть исполнены в любом порядке за исключением того, что А должна быть первой, а H – последней. Крайние пьесы обрамляют весь цикл, отсюда – общность материала по характеру звучания. В первой и последней тетрадах также звучит гонг на звуке *h* в любой октаве (вместо гонга может использоваться большой там-там). После каждой миниатюры следует импровизация, отражающая эмоциональное переживание от увиденного. Эти разделы имеют разное количество фрагментов («блоков»), также исполняемых музыкантом в любом порядке и любом количестве, однократно или с повторением в зависимости от того, насколько долг путь к другой тетради пьесы и насколько контрастны они по характеру. Импровизация в таком случае играет роль переходного раздела, эмоционально переключающего слушателя. Страницы тетрадей должны быть помещены на разные доски или пюпитры, максимально отдаленные друг от друга на сцене или рассредоточенные по залу. После каждой тетради саксофонист переходит к другой тетради, любой, по выбору интерпретатора (как если бы человек переходил в выставочном зале от одной фотографии к другой) и во время перемещения играет следующую за каждой тетрадью импровизацию.

Каждая пьеса имеет индивидуальный, как черты лица человека, характер звучания – экспрессивный или мягкий, возбужденный или отрешенный. Своеобразие формы состоит в том, что после каждой части, в каком бы порядке она ни появилась, словно звучит эхо – так в последующей импровизации напоминаются некоторые, возможно, главные элементы материала, как если бы в памяти человека, рассматривающего фотографии невинно погибших людей, оставались какие-то наиболее характерные и неповторимые черты лиц. Так, в первой импровизации обыгрываются звуки d^1 , as^1 и d^2 , имевшие значение в самой тетради А.

Вторая и третья импровизация также эхом отзываются на волнообразные фигурационные движения материала тетрадями В и С. В первом случае обыгрываемая фигура не имеет определенных высот как образ, постепенно исчезающий из памяти смотрящего и сохраняющийся лишь в общих очертаниях. Автор подчеркивает то, что в импровизации музыкант имитирует характер звучания быстрых и нерегулярных фигураций тетради, но лишь создавая шумы нажатием клапанов и извлекая звуки на тамбурине. В импровизации С есть ряд высот, звучащих в любой последовательности и образующих мелодические линии, сотканые из изолированных точек, по замечанию Лемэ, – в стиле Моргана Фелдмана.

Так музыкальный материал тетрадей импровизации воплощает разный темперамент запечатленных на фотографиях людей. Быстрым, суетливо-нервным пассажам четвертой части – тетради D – отвечают отдельные тоны саксофона, экспрессивные за счет энергичного вибрато и ударов *sffz*, а также пения голосом. Импровизация E включает три терцовые тремолирующие фигуры, соответствующие задумчиво-сосредоточенному и эмоционально-напряженному характеру материала тетради. Шестую пару тетради – импровизации характеризуют утонченность тембровых красок и разнообразие штрихов, как если бы лицо человека было испещрено мелкими выразительными чертами; импровизация содержит всего два динамически варьруемых тона: a^1 и приблизительный шум на уровне d^1 . Тематизм части G состоит из колючих и изломанных фигур и глубоких линий, подобных морщинам и шрамам на лице пожилого человека; в импровизации же эта эмоциональная острота сохранена в четвертитоновом вибрато на высоте d^2 , стаккатной репетиции *fis*³ и плотных, твердых и тяжелых ударах звука *b* на уровне $f-ff$.

Lent et régulier

Gong ou Tam-tam (très large) Prendre le saxophone

ff *pp* *f* *mp*

(Saxophone)

Comme sortant de la résonance du gong

ppp *fff* *pp* *mf* *pp*

| | |
|-----|------|
| 8va | 1 |
| | 2 Bb |
| | 3 |
| | 4 |
| | 5 |
| | 6 |

Un peu moins lent

mf *pp* *p* *p* *mf* *pp*

| | |
|---|----|
| 2 | Tc |
|---|----|

| | | |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
| 5 | 6 | 7 |

| | | |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
| 5 | 6 | 7 |

p *ppp*

| |
|----|
| C4 |
|----|

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| C | C | C | 2 | C | 4 |
|---|---|---|---|---|---|

→ Se diriger vers un autre cahier

Jouez l'improvisation A durant le déplacement

Improvisation A

Jouez les boîtes dans n'importe quel ordre et le nombre de fois nécessaires pour faire le trajet

molto vibrato

p < *mf* > *p*
 (1) *mf* > *p* < *mf*

Bisbigliando ⁽²⁾

p > *ppp*
 (1) *ppp* < *p*

Bisbigliando ⁽²⁾

ppp < *p*
 (1) *p* > *ppp*

Improvisation C

Jouez les notes dans n'importe quel ordre.
 Essayez de ne pas créer de lignes mélodiques mais uniquement des notes isolées,
 dans le style du compositeur américain Morton Feldman (1926-1987)

p ————— *f* ————— *p*

Cahier G

$\text{♩} = 108 - 112$

Заключительная тетрадь пьесы «Фотографии двадцати одного» Лемэ представляет собой миниатюру в целом спокойного характера, со следами эмоциональных вспышек всей композиции, а также «важными» тонами первой части – d^2 и as^1 , которые не только создают звуковысотную «арку», но и ставят точку в конце драматического рассказа о судьбах невинно убиенных людей. Вариабельная форма цикла Лемэ, несмотря на способность претерпевать метаморфозы, едина благодаря интонационно близкому материалу, неизменному принципу «составления» композиции из стабильных по тексту тетрадей и мобильных импровизаций, общим приемам развития тематизма в переходных связующих разделах.

Медитация для разных инструментов «...ouvert...», что значит «...открытый...» или «...неопределенный...» ор. 99 (2005) Майкла Денхоффа проходит в вариабельной форме с особой диспозицией материала. Пьеса предназначена для разного инструментального состава от 8-ми до 24-х музыкантов, играющих без дирижера от 7-ми до 18-ми минут. Из предварительно выбранных инструментов должны быть сформированы две одинаковые по численности группы, одна располагается на сцене, другая – позади слушателей. Желательно, чтобы в обеих группах были одни и те же инструменты и/или голоса, были исполнены три партии, нотированные в скрипичном ключе и одна – в басовом. Обе группы должны состоять не менее чем из 4-х музыкантов и обязательно

включать ударника. Например: на сцене – альтовая флейта, альт, бас-кларнет и ударный, а позади слушателей – скрипка, саксофон, арфа, ударный. Другой вариант: на сцене – кларнет, саксофон, фортепиано и ударный, а позади слушателей – альтовая флейта, альт, виолончель, ударный. Партитура включает 12 партий, поэтому при большом количестве двое и более музыкантов могут исполнять одну и ту же партию при условии абсолютно независимой, неунисонной игры.

The image shows two systems of musical notation, both labeled 'C' in a box. Each system consists of five staves. The top three staves are for woodwinds and strings, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The fourth staff is for percussion, labeled 'Becken / Gongs / Tamtam / Triangel (mit Schlägel)'. The fifth staff is for a string instrument, labeled '(mit Bogen gestr.)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some performance instructions in German, such as '(nur Vc. ca. 3 - 5 mal)' and '(mit Bogen gestr.)'.

Вариабельна форма пьесы благодаря разным вариантам исполнения 9-ти секций, обозначенных буквами от А до I. Одни секции состоят из повторяющихся тактов, другие – нет. Автор предлагает исполнить три разные по времени звучания медитации: краткую, среднюю и продолжительную. В первом варианте все секции и такты внутри них звучат единожды. В средней по протяженности медитации повторяются такты только определенных секций. В продолжительной же версии пьесы все такты повторяются по следующему принципу: сначала все такты секции звучат единожды (а, b, с и т. д.), затем дважды (aa, bb, cc и т. д.) и наконец трижды (aaa, bbb, ccc и т. д.). Стабильным элементом композиции является игра двух ударников на металлофоне или маленьких тарелочках, возвещающих начало каждой новой секции. Если фраза инструментальной партии прерывается звуками ударных в момент перехода к новой секции, музыкант доигрывает ее до конца прежде, чем переходит к следующему разделу композиции. Характерной чертой данной пьесы также является перемещение участников ансамбля по концертному залу по время исполнения секции F: по окончании секции E не прерывая игры, находящиеся на сцене музыканты медленно покидают ее, проходят через весь зал и занимают места позади слушателей или в отдельном, смежном помещении. Музыканты другой группы в свою очередь, напротив, располагаются ближе к сцене, так что к

концу пьесы, приступая к исполнению секций G, H и I, все участники ансамбля рассредоточены в разных точках зала. Возможно, отдаление музыкантов друг от друга подчеркивает открытость формы композиции под названием «...ouvert...».

Индивидуальные алеаторные формы с особенным драматургическим процессом отличает от предыдущих какое-либо направление или тенденция в общем развитии, «мотив» действий музыкантов, условие исполнения, предопределяющие композиционную модель сочинения, общую структуру и все детали происходящих событий. В. Холопова выделяет несколько типов музыкальной драматургии: конфликтную, неконфликтную контрастную, параллельную, статическую и крешендирующую монодраматургию [161, 47]. Особенности драматургического процесса обуславливаются некой темой-сюжетом как направляющей силой музыки, структурно-смысловым источником сочинения. Т. Кюрегян, например, находит в современной музыке «временной, пространственный, тембровый, в том числе артикуляционный, фактурный, стилевой, конструктивный и динамический сюжеты» [74, 274].

Среди алеаторных форм встречаются разные типы драматургии и темы-сюжеты, в том числе не только связанные с теми или иными качествами материала или характером его развития, но и с конкретными процессами, происходящими со звуко-образами. Так, мобильная форма пьесы «Рассветы», или «Начала» (1990) Жилия Трамбле для басовой флейты, контрабаса и ударных складывается путем сопоставления разных темброво-колористических элементов – по сути, изложения неповторяемого, качественно меняющегося материала. Свободная в данном случае композиция содержит те или иные компоненты типовых форм (например, период в первом разделе сочинения), однако в целом имеет сквозное строение. В драматургическом процессе усматривается сюжет темброво-артикуляционного преобразования тематизма: на всем протяжении пьесы происходит метаморфоза материала, непрерывное перерождение в нечто новое, постоянный переход из одного состояния в другое, третье, четвертое и т. д. Каждый этап в развитии произведения видится Трамбле как очередное начало, рассвет, поэтому и форма мыслится им как последовательность начал или рассветов [430, 1]. Каждый момент произведения должен быть единственным в подлинном смысле этого слова, а каждый звук, говоря метафорически, – иметь 57 граней, и эта уникальность обуславливает новизну и неожиданность отношений и взаимосвязей звуко-образов, столь же свежих и удивительных, сколь всё, что рождается впервые. Отсюда же – сверкающие краски больших турецких тарелок, отмечающих моменты «рассветов» или «начал». Произведение было написано Трамбле под впечатлением от стихов Хуана де ла Круса с его «звучащим одиночеством», «свистом ветров» и «реками мощного звука».

Одной из задач при исполнении «Рассветов» является неповторимое в каждом музыкальном событии сочетание инструментов. Это должно быть своего рода исследованием и обнаружением необычных, «светящихся» звучаний, дополняемых «восторженной» реакцией каждого соучастника «ослепительного» таинства. По замечанию автора, процесс музыкального развития должен состоять из периодов начала цветения и полно-

го расцвета сияющих и лучезарных «состояний», а форма – изложение цепи блестящих кульминационных «вспышек». Детальное представление каждого рождающегося явления образует бесконечную мелодию, сопровождающуюся эмоциональными комментариями исполнителей, выражающими изумление, которое возникает, по мнению автора, при пробуждении или на службе после заутрени: эта мелодия должна носить характер хвалебного песнопения рассвету. Поэтому заключительная часть представляет собой гимн, состоящий из продолжительных унисонных звучаний, постоянно распадающихся, чтобы затем снова соединиться после длительного кульминационного подъема и опрокинуться с вершины в тишину, которая в свою очередь не есть прекращение, но поиски нового «рассвета» музыки.

Repartis des *Forcés* dans ce laps de temps
Respirations ad lib. ou circulaire

insérer de 3 à 8 *Forcés* pendant les Tenues ou *Forcés* à l'initiation, l'ou à l'écarter, les hausses, les basses, les appuis de passages des instruments rapides

Alto.

Tbn.

Perc. / Pn. / Cymb.

vif Modéré mb mf

CÔNE*

* CÔNE: Jour à partir d'une seconde (+-) après chaque accent de la flûte. Le plus sonore possible. Adapter l'intensité du roulement en conséquence

Уникальность и неповторимость каждого момента обуславливает наличие мобильных – помещенных в рамку эпизодов под названием «в движении». Материал в таких

эпизодах импровизируется музыкантами независимо друг от друга в свободном темпе и исполняется в любой последовательности. При этом большая часть параметров допускает выбор между двумя-тремя предложенными вариантами. В ряде случаев не определены высоты или длительности звуков, приблизительны паузы и штрихи, движение в пьесе свободно и непринужденно, четкие метроритмические построения чередуются с внеметрическими полуимпровизационными «вставками» и свободно развивающимися фразами инструментов. Третий полиритмический эпизод предваряет развернутую коду – венчающий крешендирующую монодраматургию гимн, состоящий из широких фраз, в которых инструменты звучат как бы независимо, перебивая друг от друга восторженными возгласами. Кода, также включающая свободно развивающиеся построения (эпизоды «в движении»), представляет кульминацию пьесы, символизирующую собственно рассвет с мерцающими отблесками солнечных лучей, воплощаемыми в партии ударных посредством разного рода красочных фигур, соноров и шумов.

Одним из ярких примеров статической монодраматургии служит акция «Дерево/Мир» (1984) П. Оливерос. Это пьеса-представление для скрипки, виолончели и фортепиано, каждая секция которой воплощает разные стадии замкнутого жизненного цикла дерева:

1. Таинство размножения;
2. Рост саженца;
3. Полное формирование и зрелость дерева;
4. Действие времен года;
5. Загадочная природа дерева;
6. Смерть дерева;
7. Ожидание.

Импровизация основывается на определенной «стратегии внимания», когда все участники ансамбля прислушиваются к тому, что и как играют остальные, и реагируют в соответствии с услышанным таким образом, чтобы в результате музыкальными средствами была воплощена «метафора воображаемого дерева» [365, 1]. Причем исполнители должны не просто спонтанно реагировать на услышанное и действовать согласованно, но чувствовать «энергию и атмосферу каждого аспекта метафоры». Главным приемом «стратегии внимания» Оливерос называет осуществляемые исполнителями «подсказки» конкретных высот, ритмов, мелодических и ритмических фигур, аккордов или самих звуков, а также подачи сигналов к переходу от одной секции к другой. Лежащая в основе произведения «метафора дерева» не только отражает процесс жизни большинства феноменов окружающей среды, но и самым непосредственным образом влияет на качества материала, такие как динамика, артикуляция, стиль мельчайших частиц дерева/мира, а также фразировку и деление формы на секции. Продолжительность импровизации и каждой секции зависят от желания исполнителей, но «поскольку у каждого свое воображаемое дерево, определенная для каждого длительность секции будет представлять собой компромисс между временем, необходимым для выражения

индивидуального образа и в то же время осознания и реагирования на игру других участников ансамбля» [365, 1]. Каждая секция должна «дышать» столько, сколько этого требует ее «природа» – конкретный этап в жизни дерева.

Импровизация исходит из авторского материала и определенных условий исполнения. Каждая секция содержит 14 возможных тактов-событий с паузой, одной или несколькими высотами. Музыканты вправе применить в импровизации как любую из высот, так и все их в любом порядке, а также повторить любое число раз в пределах одного такта-события. Используя только заданные высоты, инструменталисты должны «изобрести» мелодии, ритмические фигуры и аккорды, в том числе восходящие и нисходящие арпеджио, начинающиеся с любого тона тактов-событий:

IV THE ACTION OF THE SEASONS

The musical score for "IV THE ACTION OF THE SEASONS" is presented in three systems, each containing five measures. The instruments are Violin (VN), Violoncello (VCL), and Piano (PNO). The first system includes measure numbers 1 through 5, the second system 6 through 9, and the third system 10 through 14. Each measure contains specific notes and accidentals for each instrument. The transition section is labeled "TRANSITION" for all three instruments.

Любая высота может быть трансформирована исполнителем в «звучание», которое не должно гармонировать с остальными элементами ткани и идентифицироваться с какой-либо высотой: оно должно иметь особенный характер, метафорически говоря,

выражать какое-то отличительное качество воображаемого дерева. Речь идет о неповторимом приеме звукоизвлечения, штрихе, манере игры, выделяющихся на фоне общей игры. Событиями могут быть простыми (состоять из отдельного тона, аккорда или звучания) или сложными (содержать изобретенные мелодии, ритмические группы и паттерны или гармонические последовательности, использующие все или некоторые высоты такта-события), отмеченными буквой «С». Музыканты подают друг другу сигналы для перехода от одного такта-события к другому и от одной секции к другой. Подсказкой может служить момент взятия или снятия звука, визуальный знак (сигнал рукой или смычком) и даже «воображаемый сигнал – звук, образ, ощущение или всё, что связано с метафорой» [365, 1]. После подачи сигнала музыканты либо держат паузу, либо извлекают соответствующую высоту, изобретенную мелодию, ритм, паттерн или аккорд. «Стратегия внимания» с ее подсказками обуславливает согласованную игру участников, так что они, полностью импровизируя пьесу, двигаются от одного события к другому более или менее параллельно и сходятся в конце каждой секции на одной высоте.

Форма импровизируемой пьесы мобильна, поскольку порядок тактов-событий и секций неизменен, варьируется лишь их внутреннее строение. Оно основано на двух структурных закономерностях: первая проявляет себя в целенаправленном процессе развития материала и символизирует динамическое начало, вторая расчленяет форму на ряд секций, соответствующих разным этапам жизни растения, и тем самым привносит в композицию статическое начало. Структурообразующую, а точнее дифференцирующую роль играют унисоны, на основе которых ансамблисты переходят к следующей секции: *a, c¹, h, d¹, g, ais, a*. Переход к следующей секции совершается одновременно всеми участниками, играющими один и тот же «переходный тон». При этом они играют *p* с тенденцией *diminuendo*, а после почти полного угасания звука начинают ритмическую интерпретацию тона до тех пор, пока один из партнеров игры-представления не откроет новую секцию. Переходный тон также может быть трансформирован в характерное звучание. Таким образом, большая одночастная композиция Оливерос состоит из семи импровизируемых секций, завершаемых унисонными каденциями инструментов, и каждый эпизод композиции завершается согласно единому драматургическому принципу. Поскольку в основе формы лежит принцип развития одного тематизма, воплощающего образ дерева, проходящего пять стадий формирования и меняющегося с течением времени, в данном случае драматургия статична.

Вариабельную форму с особенной драматургией развития имеет сочинение «Для 24 духовых» (1966) Лукаса Фосса. Партитура включает последовательно изложенный материал всех 24-х партий и схему его распределения между семью группами – «инструментальными силами» оркестра от трех флейт до трех тромбонов с тубой. В схеме отражена композиционная модель сочинения, которую можно охарактеризовать как 12-тактовую прелюдию в пуантилистической фактуре с контрапунктической кодой. Замысел пьесы состоит в том, что все 24 инструмента звучат одновременно лишь в сверх-

многоголосной коде, тогда как в прелюдии образуются лишь разные по составу камерные группы и музыканты извлекают отдельные, не связанные друг с другом тоны, как будто готовясь к «настоящей» игре. В коде же они, словно вырвавшись на свободу, демонстрируют все свои технические возможности, исполняя виртуозные фигурации, репетиции на одном тоне и пассажи с широкими интервалами. Индивидуальная форма произведения состоит из четырех 12-тактовых секций, в которых последовательно «собирается» материал каждой партии. Так, первая группа («сила») оркестра (две флейты и альтовая флейта) в первой секции исполняет 6-й, 7-й и 9-й такты, во второй – 3-й, 4-й, 5-й и 8-й такты, в третьей – 1-й, 3-й, 5-й, 9-й и 10-й такты, наконец, в четвертой – 1-й, 2-й, 4-й, 7-й, 10-й, 11-й и 12-й такты пьесы. То же происходит в других партиях: материал исполняется по выборочному принципу. Таким образом, в 4-х секциях формы постепенно разворачивается весь материал и осуществляется попытка «собрать» его воедино, а когда достигнута искомая цель, музыканты импровизируют одновременно на всех инструментах оркестра, словно празднуя победу. Пьеса в целом представляет собой единый блок с внешне статичным, но благодаря продолжительным внутренним изменениям словно накапливающим энергию комплексом в первой части и непрерывным и мощным движением к кульминации, максимальному уплотнению ткани, усложнению ритмической полифонии, увеличению интенсивности происходящих событий во второй. Форма словно балансирует между двумя типами организации звуков, между двумя типами фактуры, между ритмически аморфной первой и напористой второй частями.

CONDUCTOR'S SCORE
Dirigentenpartitur

PERFORMANCE SCHEME
Aufführungsplan

Empty spaces: Tacet
 Leere Felder: Tacet
 Numbered spaces: Play
 Nummerierte Felder: Spielen

| Tempo Tempo | libero | | | | | | | | | | | | accelerando | | | | | | | | | | | | ritard | | | | | | | | | | | | accelerando | | | | | | | | | | | | libero | | | | | | | | | | | | CODA | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|--------|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|-------------|---|---|---|---|---|----|---|---|----|----|----|--------|----|----|---|---|---|---|---|---|----|----|----|-------------|----|----|----|----|----|---|---|---|----|----|----|--------|----|----|----|---|---|---|---|---|----|----|----|------|----|----|---|--|--|--|--|--|--|--|--|--|----|---|----|----|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Sounds Klänge | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Forces Gruppen | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| I | | | | | | 6 | 7 | 9 | | | | | 3 | 4 | 5 | 8 | | | | | | | | | 1 | 3 | 5 | | | | | | | | | | 9 | 10 | | | | | | | | | | | 1 | 2 | 4 | | | | | | | | | | 10 | 11 | 12 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| II | | | | 5 | | | 8 | 10 | | | | | | 2 | | 6 | 7 | 8 | | | | | | | | 12 | 2 | 3 | 5 | | | | | | | | | | 9 | | | | | | | | | | | | 1 | | 4 | | | | | | | | | | 6 | 7 | | | | | | | | | | | 9 | 10 | 11 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| III | | 2 | | | | | | | | 11 | 12 | | | 1 | 2 | | 5 | 8 | | | | | | | | 12 | | 3 | 4 | | 6 | 7 | | | | | | 9 | | 11 | | | | | | | | | | 1 | | 4 | | | | | | | | | | 7 | 8 | | | | | | | | | | | 10 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| IV | 1 | 2 | 3 | | 6 | | 9 | 11 | | | | | | | 4 | 6 | 7 | 8 | | | | | | | | | 2 | 4 | 5 | | | | | | | | | | 9 | 10 | | 12 | 1 | 3 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| V | | | | 5 | 7 | | | 10 | 11 | | | | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 8 | | | | | | | | 2 | | | 6 | | | | | | | | 9 | 10 | | 12 | 1 | 3 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| VI | | | 3 | 4 | 5 | | | | 11 | 12 | | | | 2 | 3 | | 6 | 8 | 10 | | | | | | | | 1 | 2 | | | | | | | | | | 10 | | | | | | | | | | | | 12 | 1 | | | | | | | | | | | | | 4 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| VII | | | 3 | 4 | | 6 | | | | | | | | 2 | | 5 | | 9 | | | | | | | | | 12 | | | | | | | | | | | | 3 | 4 | 5 | | | | | | | | | 10 | 11 | 12 | 1 | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

*

12-тактовая прелюдия с ее долго тянувшимися отдельными тонами и терпкими темброво-красочными пятнами словно рисует картину безмолвного осеннего утра (первоначально этот раздел был задуман автором как отдельная пьеса под названием «Ти-

хий пейзаж»). Все высоты и паузы между тактами в партиях духовых неопределенны по длительности, инструменты вступают асинхронно, такты сменяются аperiodически, звуки возникают и исчезают так же непредсказуемо, как падают пожелтевшие листья деревьев. После такой неспешной прелюдии кода, состоящая из одновременных каденций 24-х партий, оказывает «взрывной» эффект. По авторскому замыслу его можно усилить включением звукозаписи с предварительно записанной кодой одновременно с «живым» ее исполнением. В таком случае громкоговорители следует разместить в разных углах зала. При этом записанная на ленту кода должна быть длиннее «живой» за счет удерживаемого унисона *b*. Когда все духовые инструменты присоединяются к финальному унисону, дирижер внезапно прерывает игру.

*)

1 *ad libitum sul si*

Fl. Kl. Fl. *ad libitum sul si*

2 *ad libitum sul si*

Alto Fl. Altfl. *ad libitum sul si*

1 *ad libitum sul si*

Ob. Ob. *ad libitum sul si*

2 *ad libitum sul si*

E. H. Engl. Hr. *ad libitum sul si*

1 *ad libitum sul si*

Cl. Kl. *ad libitum sul si*

2 *ad libitum sul si*

B. Cl. Baskl. *ad libitum sul si*

ad libitum sul si

Bsn. Fg. *ad libitum sul si*

2 *ad libitum sul si*

C Bsn. Kfg. *ad libitum sul si*

Hn. Hr. *ad libitum sul si*

1 *ad libitum sul si*

A. A. *ad libitum sul si*

Sax. T. *ad libitum sul si*

Sax. Bar. *ad libitum sul si*

Bar. *ad libitum sul si*

1 *ad libitum sul si*

Tr. Tr. *ad libitum sul si*

2 *ad libitum sul si*

3 *ad libitum sul si*

Hn. Hr. *ad libitum sul si*

2 *ad libitum sul si*

1 *ad libitum sul si*

Tbn. Tbn. *ad libitum sul si*

2 *ad libitum sul si*

3 *ad libitum sul si*

Tbn. Tbn. *ad libitum sul si*

The musical score is organized into five measures labeled A through E. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Grosse Flöten):** 1 and 2 parts. Measure A: *lento vibrato con 1/4*; Measure B: *senza vibrato*; Measure C: *senza vibrato*; Measure D: Normal; Measure E: Normal.
- Alto Flute or Flute 3 (Altflöte oder 3. Flöte):** 1 part. Measure A: *lento vibrato con 1/4*; Measure B: *senza vibrato* with *bend* (biegen) instruction; Measure C: *senza vibrato*; Measure D: Normal; Measure E: Normal.
- Oboes (Oboen):** 1 and 2 parts. Measure A: Rest; Measure B: Rest; Measure C: Rest; Measure D: Rest; Measure E: Rest.
- English Horn (Englisch Horn):** 1 part. Measure A: Rest; Measure B: Rest; Measure C: Rest; Measure D: Rest; Measure E: Rest.
- B Clarinets (B-Klarinetten):** 1 and 2 parts. Measure A: Rest; Measure B: Rest; Measure C: Rest; Measure D: Rest; Measure E: Rest.
- Bass Clarinet (Bassklarinette):** 1 part. Measure A: Rest; Measure B: Rest; Measure C: Rest; Measure D: Rest; Measure E: Rest.
- Bassoons (Fagotte):** 1 and 2 parts. Measure A: Rest; Measure B: Rest; Measure C: Rest; Measure D: Rest; Measure E: Rest.
- Contra-bassoon (Kontrafagott):** 1 part. Measure A: Rest; Measure B: Rest; Measure C: Rest; Measure D: Rest; Measure E: Rest.
- Horn (Horn):** 1 part. Measure A: Rest; Measure B: Rest; Measure C: Rest; Measure D: Rest; Measure E: Rest.
- Saxophones or Horns (Saxophone oder Hörner):** Alto, Tenor, and Baritone parts. Measure A: Rest; Measure B: Rest; Measure C: Rest; Measure D: Rest; Measure E: Rest.
- Trumpets or Cornets (Trompeten oder Cornette):** 1, 2, and 3 parts. Measure A: *sordino*; Measure B: *sordino*; Measure C: *sordino*; Measure D: *sordino*; Measure E: *sordino*.
- Horn (Horn):** 2 part. Measure A: Rest; Measure B: Rest; Measure C: Rest; Measure D: Rest; Measure E: *Lento vibrato con 1/4*.
- Trombones (Posaunen):** 1, 2, and 3 parts. Measure A: *sordino*; Measure B: *senza sordino*; Measure C: *senza sordino* with *lento³* instruction; Measure D: *sordino*; Measure E: *senza sordino*.
- Tuba (Tuba):** 1 part. Measure A: *sordino*; Measure B: *senza sordino*; Measure C: *senza sordino*; Measure D: *senza sordino*; Measure E: *senza sordino*.

У каждой группы оркестра по 12 тактов от А до М, из которых на всех 4-х этапах развертывания материала выбираются различные его элементы. Все тоны тактов прозвучат только по окончании 4-й секции. При этом такты могут следовать в любой последовательности, то есть первым может стать как А, так и В, С, D, E, F и т. д. (нумерацию тактов определяет дирижер, а музыканты записывают цифры над тактами). Кроме того, любой из семи «сил» дирижером может быть назначена любая из семи «ролей», обозначенных в «исполнительской схеме» римскими цифрами. Так, начинает игру одна группа IV, но ею может стать любое трио или квартет – две флейты и альтовая флейта; два гобоя и английский рожок; два кларнета и бас-кларнет и т. д. Поскольку материал в каждой партии индивидуальный, открыть пьесу могут 84 разных звуков или созвучий

(7 партий x 12 тактов). Так, если первым станет такт А, а роль IV группы на себя возьмет флейтовая группа, то прелюдию откроет кластер $g^1-as^1-a^1$, тогда как кларнеты сыграют тоны $b-a^1$, а валторна с саксофонами – $ais-h-e^1-f^1$. Благодаря выбору инструментальными группами своих ролей и произвольной комбинации тактов число возможных звуковых комбинаций пьесы огромно, хотя неизменность материала и четкость конструкции «прелюдия – кода» делают ее узнаваемой на слух. При двукратном исполнении произведения на одном концерте дирижеру следует использовать разные варианты распределения ролей и следования тактов. Таким образом, движение от разреженной, пуантилистической, дискретной инструментальной ткани к плотной, полифонической, континуальной служит конструктивной основой сочинения «Для 24 духовых» Лукаса Фосса и обуславливает крешендирующую монодраматургию опуса.

«Фокусы» (1969) Иштвана Анхальта – интересный пример индивидуальной формы, мобильной за счет подвижности некоторых разделов и элементов ткани. Это программное произведение для большого исполнительского состава, включая оркестр (фортепиано, челеста, электрические орган и клавесин, флейта, кларнет, тромбон, скрипка, виолончель, контрабас, большая группа ударных), вокалистов (29 предварительно записанных и отдельный «живой» голос сопрано, появляющийся только в заключительной секции) и шесть магнитофонных лент с записью речи на нескольких языках. Сценические действия музыкантов во время игры и особенно их уход за кулисы один за другим в конце представления придают опусу черты инструментального театра. Музыка проходит особый путь развития, обусловленный конфликтной драматургией произведения.

Автор использовал тексты на английском, французском, итальянском, немецком, идише, арамейском, греческом, венгерском и креольском языках из нескольких, в том числе современных источников – Нового Завета, Женевской Псалтири, Книги Зогар, Легенде об Иштар, «Одиссеи», молитв и заклинаний Вуду, юридических формулировок, словаря психологии, газет и др. Тексты звучат как в изначальном, так и трансформированном с помощью электронных средств виде. Из выбранных фрагментов Анхальт составил «сакральный рассказ» о духовном пути человека от формирования его личности «с нуля» через социальную адаптацию, в процессе которой он обнаруживает свое несходство с остальными, приводящее к конфликту и сумасшествию. Как предполагает название, сочинение представляет серию взглядов-фокусов на жизнь индивидуума, его воспоминаний из прошлого, мимолетных впечатлений от событий и реалий современности. Текст «Фокусов» связан с духовным миром человека – тем, что происходит внутри него. Автор подчеркивает уникальность каждой личности, выражаемая в музыке через неповторимый тембр голоса, манеру говорить, стиль пения, смех и т. д. Эта уникальность не позволяет людям найти нечто общее и в результате человек остается наедине с самим собой.

В целом композиция мыслится автором как ритуал, в котором душа человека проходит путь от рождения до смерти. Начинается цикл с воплощения «ничто», неформенной субстанции, информационного вакуума, из которого формируется индивид (со-

ло) и в который возвращается в конце «Фокусов», пройдя через множество разных состояний, этапов и противоречий (дуэты и ансамбли). Ничто, одиночество является первой, а человек в обществе – второй сферой драматургии. Форма сочинения включает девять секций, имеющих отдельные названия. Первая секция «Преамбула – дефиниция 1» имеет подзаголовок «копинг-поведение», в психологии означающее поведение, направленное на приспособление к трудным обстоятельствам и проявляющееся в готовности индивида решать жизненные проблемы и умения использовать определенные средства для преодоления эмоционального стресса. Эта часть символизирует формирование личности «с чистого листа», структурирование его сознания, принятие им важнейшей для жизнедеятельности информации. В совершенной темноте и тишине незаметно появляется едва воспринимаемый слухом высочайший синусоидальный тон и несколько зуммерных сигналов, символизирующих возникновение мира из ничего, центром которого является личность, растворяющаяся в этом же мире. Текст включает лишь фразу «Дефиниция один». Вторая секция «Измерения» рассказывает о квантификации – количественном выражении бытия и делении мира на множество личностей. Здесь музыканты произносят цифры на разных языках. В третьей – «Образы» – цитируются фрагменты из Женевской Псалтири, содержащие высказывания Кальвина, а также упоминается икона XVII века Св. Деметриоса, увиденная Анхальтом во время посещения церкви в Женеве в 1968 году. В первых трех секциях формы высказывались лишь идеи, в следующих же душа предстанет уже в оформленном виде.

«Дефиниция 2», то есть собственно формирование души происходит в четвертой секции, согласно автору, под аккомпанемент «мягкого рока». Пятая секция «Индивидуальности» фокусируется на мифологических, религиозных и мистических представлениях, начинаясь с фрагмента из кабалистического текста и завершаясь пересказом легенды об Иштар – вавилонской и ассирийской богине любви, плодородия и войны. Следующее «состояние» личности заключается в социальной адаптации, поэтому шестая секция называется «Группа». В музыке полифония индивидов и контрапункт личностей выражены хаотичным обменом репликами, коллажем и столкновением голосов и инструментов, пытающихся перекричать друг друга. Расслоенная звуковая ткань в седьмой секции «Дефиниция 3» показывает невозможность разных индивидуальностей общаться и взаимодействовать друг с другом. Восьмая секция – «Подготовка» – представляет собой этап произнесения клятвы «говорить правду, только правду и ничего кроме правды» или приведения к присяге перед «дачей показаний», объяснением причин дисгармонии с окружающим миром. Наконец, в заключительной, девятой секции – «Свидетельстве» (или «Признании») наступает развязка. Женский голос, символизирующий душу человека, приходящую в смятение и полностью порывающую с миром, свидетельствует или делает признание, произнося три из услышанных дефиниций, к которым добавляет четвертую, говорящую о непохожести индивидуума на других. Речь «души» является страстной арией. От возбужденного состояния она постепенно приходит к отчаянию, упадку и наконец психозу. Цикл завершается краткими нечленораз-

дельными фразами солистки на фоне гаснущего света, свидетельствующего о помрачении сознания и полном оцепенении души: все инструменталисты оставляют сцену один за другим, пока душа продолжает свой стон и плач, медленно погружаясь во мрак, в котором полностью растворяется ее голос.

Весь путь души отражен в музыкальной ткани «Фокусов». Например, возникающий из ничего мир, начинающий делиться вплоть до формирования души, характеризуется преимущественно электронными инструментами и записанными на ленту звуками, а синусоидальный тон символизирует неживую материю. В момент появления личности музыка становится «теплее», интонационно конкретизируется, мелодически индивидуализируется, активнее участвуют акустические инструменты. В секции «Группа» фрагментация реплик, эффекты реверберации и эха, размытости звучания голосов, растяжения гласных и согласных создают впечатление социальной дисгармонии. Ближе к трагическому концу жизни индивида все большую роль начинают играть натуральные тембры. Так, в «Подготовке» скрипка соло играет стилизованную под классику музыку, в последней же части наряду с электронным органом, синтезатором и лентой участвует весь оркестр, тонко передающий смятение человека и его сумасшествие, выраженное произнесением отдельных гласных, бормотанием и беспрестанным повторением двух низких тонов как бы «про себя», непонятным шепотом и тихим проговариванием цифр, напоминающими галлюцинации.

Обусловленная программным замыслом индивидуальная форма сочинения обладает как мобилизующими, так и стабилизирующими факторами, взаимодействующими друг с другом:

| факторы мобилизации | факторы стабилизации |
|--|--|
| Алеаторные партии инструментов | Магнитофонные ленты с записями голосов |
| Эпизоды инструментальной импровизации и мобиль со свободно комбинируемыми паттернами | Удары молоточком или внезапные обрывы звучания ансамбля, отмечающие границы секций |
| Произвольная координация партий вне тактовой метрической системы | Четкая метроритмическая организация или строгий хронометраж звучания |

Импровизации одной инструментальной группы звучат на фоне метроритмически четко организованного материала другой группы или звукозаписей на лентах, либо основываются на характерных для данного эпизода интонационных ячейках, либо обрамляются строго зафиксированным тематизмом. Например, в следующих друг за другом импровизационных эпизодах третьей секции выделяется тот или иной инструмент, играющий стабилизирующую роль благодаря характерному тематическому материалу (кларнет и струнные), повторяющейся неизменной интонационно-ритмической ячейке (фортепиано), остинатной звучности или фигуре (электрический орган), а свобода музицирования сдерживается периодически возникающими метроритмическими унисонами ансамбля и указаниями хронометража:

CLAR. *pp* *p* *ppp* *p* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp* *p* *pp*

VL. *pp* *p* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp* *p* *pp*

V-CELLO *pp* *p* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp* *p* *pp*

D-BASS *pp* *p* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp* *p* *pp* *ppp* *p* *pp*

1 *1* *CONT.*

2 *2*

3 *3* *ELISSOS, ELISSOS... APO HORAS ZITSA... PENINDA PENTE... DE LA MAIN DE DEMETRIOS...*

4 *4*

5

6

PIANO *ppp*

ELECTRIC ORGAN *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp*

2 MARACAS *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p*

VIBES *pp* *pppp* *pp* *pppp*

3 SUSPENDED CYMBALS *ppp* *pp* *IMPROVISE* *ppp-pp* *L.V.* *ppp*

3 TAM-TAMS *IMPROVISE* *ppp-pp* *ppp*

LARGEST TAM-TAM *ppp* *ppp*

Annotations: *STABLE*, *AS BEFORE*, *SUL PONT.*, *MODO ORD.*, *OCCASIONAL BRIEF SUL PONT. TREM.*, *3'10 1/2"*

UL. *PPP* *PP* *PPP* *PP* *PPP* *PP* *PPP* PLAY THESE NOTES AFTER THE ONSET OF EACH 'PIANO PATTERN' UNTIL AFTER 'HYERE'

1 ① CONT. 3'56" 3'57"

TAPE CHAN- NELS 2 3 ② 4 ④ ISTATO... KRAVRAZON PROS AFTIN TIAFTA HYERE₁ HYERE₂ HYERE₃ 5 6 ⑤ ⑥ ENDOXOS HAR TE DOXOSTE

PIANO (ped.) *mp* L.V. REPEAT THIS PATTERN, WHEN EVER CUED BY THE CONDUCTOR, UNTIL 4'31".

GLOCKEN SPIEL *p* *pp* *p* L.V. PLAY THESE NOTES WITH EACH 'PIANO PATTERN' UNTIL 4'31".

CROTALS *p* *pp* MATCH: ENDOXOS HAR...

TRIANG- LES *p* *pp* L.V. SLEIGH BELLS* PLAY THIS AFTER THE ONSET OF EACH 'PIANO PATTERN' UNTIL 'ENDOXOS...' IS HEARD. (POINT PLAY BEYOND 4'31" .)

VL. *pp* *PPP* AS BEFORE TACET UNTIL THE END OF THE SECTION.

1 ① CONT. 4'31" 4'33" SMALL CHANGES END

TAPE CHAN- NELS 2 3 ② 4 ④ HYERE₄ HYERE₅ HYERE₆ HYERE₇ CATHEDRA HYERE₈ PANDA ③ ④ END

PIANO *mp* L.V. AS BEFORE *p* *pp* *PPP*

GLOCKEN SPIEL *p* L.V. AS BEFORE *pp* *PPP* *PPP*

3 TRIANG- LES *pp*

SLEIGH BELLS AS BEFORE *p* *(pp)* END OF REPETITION OF PATTERN.

* A CHAIN CONTAINING AT LEAST 25 BELLS.

Начало и окончание этой секции также имеет четкие границы, что придает форме целого устойчивость. В пятой секции коллективная импровизация осуществляется на фоне непрерывных электронных звучаний и записанных на ленты голосов, произносящих слова и фразы на разных языках. Весь эпизод имеет четкую тактово-временную систему: в партитуре расставлены тактовые черты, каждый такт длится 2 секунды, 3-тактовые импровизации клавишных и ударных чередуются с 3-тактовыми импровизациями с участием духовых и струнных.

FLUTE (GUIERO)
CLAR. (CASTAGU.)
TROMB.

VL.
V.-CELLO
D.-BASS

1 1' 2" 4" 6" 8" 12"

1 VINN DOG-I MASSA ASSOUN-GUENION, A CALISSE DAGO HOUNSEH, DOG I MASSA GAGA EDOA GDOA BKUGBA
2 OUEH LAN DOGOUEH AGO YE! AGO YE! OUEH LAN DOGOUEH!

3 HOUNGAN HWE DO-HOUN DAN MAUMAN-AIDA HWEBO GA-DJEVO
4 HWEBO BHATAN HWEBO LOA MI- LOCAN HOUN KANBO
5 [ELECTRONIC SOUNDS ... CONT.]
6 [ELECTRONIC SOUNDS ... CONT.]

1ST KEY-BOARD PL. (RATCHET)
2ND KEY-BOARD PL. (WASH-BOARD)
BOX WITH PEAS BAMBOO CHIMES 2 MARACAS
5 TEMPLE BLOCKS 5-6 SMALL TUNABLE TALL DRUMS TAMB DE BASQUE

35

35

35

35

35

35

* FROM THIS PLACE IMPROVISE PASSAGES OF "MEDIUM" DENSITY (SHARP ATTACKS, FAST BURSTS, WITH SILENCE IN BETWEEN)
** ON TWO STRINGS EACH TIME. THE PITCHES ARE INDETERMINATE.
IT IS TO COMPLEMENT THE VOICE ON CHANNELS 1, 2, 3, 4. - DYNAMICS: FROM P TO ff.

Неизменной в данной форме является последовательность девяти секций. Также постоянно звучание речи на разных языках, лишь кратковременно прерываемой инструментальными импровизациями. Записанные на ленты голоса комментируют происходящее с душой человека, все этапы ее развития, весь ее земной путь от рождения до смерти, а инструменты в свою очередь дают эмоциональный ответ на происходящее.

Шестая секция «Фокусов» представляет собой мобиль, символизирующий переходный период в жизни человека: он присоединяется к группе (сообществу, коллективу, государству), в которой каждый индивидуум преследует свои цели и несет свои идеи, вступающие в противоречия друг с другом. Автор выбрал соответствующую замыслу модульную форму, в которой на непрерывном фоне записанных на ленту фраз на английском языке и звуков генератора произвольно соотносятся друг с другом пять

инструментальных дуэтов, исполняющих 12 (тромбон – контрабас), 16 (скрипка – виолончель; фортепиано – челеста) и 18 (флейта – кларнет; 2 мариамбы) ячеек. Пары играют ячейки в течение 25 секунд в любом порядке с того момента, когда прозвучит записанная на ленту ключевая фраза «множество обыденных и незначительных вещей», и резко прекращают игру по знаку дирижера, когда завершается звукозапись на ленте. В каждом исполнении будут непредсказуемыми соотношение дуэтов, комбинация ячеек и их количество, поскольку все вместе они занимают или менее, или более 25-ти секунд и поэтому или будут повторены, или пропущены. Четко определены в шестой секции такие параметры, как время звучания – 1'04", динамическая волна – f–fff, характер тематизма – витиеватые фигурки из мелких длительностей с повторяющимися на одной высоте звуками:

The musical score consists of ten numbered cells (1-10) for Flute and Clarinet (in Bb). Each cell is a short musical phrase, typically 2 or 1 1/2 measures long. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Some cells have specific performance instructions like 'FLUTTER TONGUE'.

* THE TOTAL DURATION OF THIS SECTION IS 1'04". OF THIS TIME PLAY FOR ABOUT 25", AND KEEP SILENT FOR THE REMAINDER. PLAY A NUMBER OF THE GIVEN 18 CELLS IN ANY ORDER AGREED UPON DURING THE REHEARSALS. THE PAIRINGS SHOULD BE PRESERVED. ONE OF THE PERFORMERS SHOULD GIVE THE CUES.

** ATTENTION: THE CLARINET IS NOT NOTATED IN CONCERT PITCH IN THIS SECTION.

В целом форма «Фокусов», как бы покачиваясь на двух чашечках весов, в результате взаимодействия мобилизирующих и стабилизирующих факторов при явном доминировании последних все же сохраняет равновесие, неизменно восстанавливая устойчивость после временных периодов неустойчивости.

«Обелиск» для пяти ударников Дэвида Коупа (1970) интересен в первую очередь своим исполнением на сцене почти в полной темноте с двигающимися цветными лампочками или фонариками, прикрепленными к запястьям, молоточкам или палочкам исполнителей. Вариабельная форма сочинения складывается в процессе исполнения материала в соответствии с определенной «темпо-временной организацией» пяти частей: длинная – краткая – очень длинная – очень краткая – средняя. Так в сочинении складывается индивидуальная «темпо-временная драматургия», в которой при чередовании медленного, быстрого, очень медленного, очень быстрого и среднего темпов достигается баланс между сдержанным и оживленным движениями. Временные пропорции композиции, а также ее динамический рельеф показаны в виде схемы:

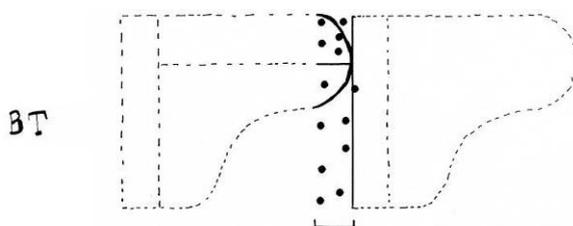
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|------------|------------|-----------------|---------------|------------|
| медленная | быстрая | очень медленная | очень быстрая | средняя |
| очень тихо | очень тихо | очень тихо | очень громко | очень тихо |

В основе сочинения лежит одна сфера выразительности, поэтому драматургия в данном случае контрастна и неконфликтна. Каждая часть представляет собой повторение одного и того же, исходного материала, меняющегося в процессе импровизации до неузнаваемости. Во-первых, каждый участник квинтета играет на пяти разных ударных инструментах одной или нескольких групп, поэтому звуковой облик пьесы непредсказуем. Во-вторых, каждый музыкант выбирает себе одну из партий по своему усмотрению, а в следующих частях играет одну за другой все остальные по порядку 1–2–3–4–5, 2–3–4–5–1, 3–4–5–1–2, 4–5–1–2–3 или 5–1–2–3–4, так что все музыканты исполняют все 5 разных партий. В-третьих, текст индетерминирован сам по себе и к тому же завершается алеаторным же участком «играть так быстро, как только возможно», выполняющим функцию коды. Кроме звуков ударных инструментов музыканты должны использовать звуки голоса (произносить буквы и слова) и производить разные шумовые эффекты (с помощью голоса или своих инструментов). Эти звуки должны быть интересными, но не должны доминировать над ударными.

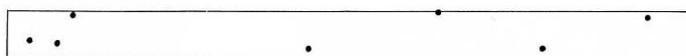
Идея композиции Сидни Ходкинсона «Взаимодействие» (1966) связана с методом потока сознания (предисловием к партитуре служит цитата из трилогии «Моллой. Мэлон умирает. Безымянный» С. Беккета, 1953) и определяется автором как «историческая дискуссия для четырех музыкантов». Дискуссия выражается в исследовании разных аспектов звука с преобладанием колористического пуантилизма и необычных тембровых шумов ударных. В определенные моменты инструменталисты произносят шипящие согласные «с», «ч», «ш» и т. д. Акустические исследования происходят в первую очередь в алеаторических секциях, и алеаторика здесь создает условия для поиска новых звучаний. Алеаторические секции, как и сочинение в целом, связаны общими мотивными ячейками, поэтому название пьесы «Interplay» означает «взаимодействие» не только музыкантов, но и материала. Метод потока сознания сказался на не-

прерывной процессуальности развития пьесы по принципу статической монодраматургии и непрерывности акустических исследований музыкантов-исполнителей, обусловивших сквозную безрепризную мобильную форму. Принцип нанизывания микроэпизодов является ведущей конструктивной идеей алаторной формы.

Принцип кульминационного нарастания и спада лежит в основе волнообразной формы Концерта для фортепиано и оркестра (1958) Кейджа, которая, несмотря на индетерминизм всех уровней композиции, вовсе не хаотична. Ее развитие направлено на расширение типов звучностей от натуральной музыки к преимущественно сонорной и конкретной, «модуляцию» нотации из традиционной в графическую, трансформацию концерта в театрализованный перформанс: на странице 58 63-страничной партии помещена либра ВТ, означающая передвижение роля на сцене – это кульминация действия, в котором жанр концерта превращается в хэппенинг.



ВУ



Приблизительно в точке золотого сечения увеличивается количество музыкальных фрагментов, плотность ткани, повышается динамика звучания и расширяется диапазон шумовых элементов:

ВН 1:28

ВМ

А

ВК

Н

ВН

ВТ

ВТ

1 3 4 5 7 9 5 9 1 0 3 7 1 1 6 4 1 4 4 8 5 3 9 3 3 1 2 1 8 2 3 5 3 2 3 6 4 1 0 1 3 2 4 1 5

Е

АК

а после кульминационного нарастания следует спад, уменьшается число событий, в партитуре появляется несколько полупустых листов (страницы 41, 54, 58–63 содержат 1–2 фрагмента, см. два фрагмента двух предпоследних страниц партитуры):



Следует заметить, что под кульминацией в данном случае можно говорить не столько как о высшем эмоциональном напряжении, а как о достижении цели всего перформанса, а именно – расширении типов звукового материала, методов и способов звукоизвлечения вообще. Шумовая музыка звучит все продолжительнее и настойчивее, пока не вытесняет обычную, устанавливая господство динамического начала, яркого и разнообразного тембрового колорита, общего оживления и густоты наступления событий.

Вероятностные модели алеаторных форм

Наиболее подвижные алеаторные формы, в особенности модульные, как хаотические системы, не имеют изначально заданной структуры и меняются в каждом конкретном исполнении. В таких случаях, при условии мобильности и текста, и структуры сочинения можно лишь предположить *вероятностную модель формы*, не заданной автором, но построенной исследователем в результате анализа материала и принципов его развития. Вероятностная модель, часто следующая простым, очевидным принципам, позволяющим соотнести музыкальный материал и обстоятельства исполнения с предполагаемой формой, может основываться на традиционных композиционных методах повторения и варьирования тематизма или движения формы к качественному изменению материала, кульминации, коде. Созданию вероятностной модели предшествует выявление наиболее очевидного приема организации целого, имеющего решающее значение при выборе и построении гипотетической формы произведения. Приведем примеры вероятностных моделей алеаторных форм.

«Органум I» (1970) Ксавьера Дарасса формируется из 12 эпизодов от А до L (см. фрагменты эпизодов А и Н), выдержанных в разных музыкально-эмоциональных тонах, и имеющийся в нотах порядок – лишь один из вариантов их комбинации:

Pécit Bourdon 8 Po/Go Récit/Go

♩ Tirer et pousser les registres suivant les valeurs indiquées.

A

♩ = 60

Montre 16
Go
Bourdon 8

Go

Montre 8
Pos
Bourdon 8

Go

Go

Pos

H

Plein jeu
Go

3" 2"

le plus vite possible

Pos.
Plein jeu

molto legato

Go

Pos.

Интерпретатор может выбрать любую другую последовательность частей и вообще рассматривать эти эпизоды как 12 отделенных самостоятельных пьес, а, следовательно, сыграть такое количество частей, какое пожелает, отделяя их довольно продолжительными паузами. В результате «Органум I» может обрести либо контрастно-составную, либо циклическую модульную форму. Они и служат вероятностными моделями формы «Органума I» Дарасса.

Особенная диспозиция материала в «Картина» (1970) для инструментального ансамбля Бернарда Рендса дает возможность предположить, как будет выглядеть схема формы. Пьеса состоит из пяти частей: «Монотонная», «Лабиринт», «Явления», «Целое и отдельное», «Внутренний монолог». Каждая из них занимает около 1 минуты, но поскольку должна быть исполнена не менее двух раз, общее время звучания пьесы может быть от 10-ти до 20-ти минут. В целом порядок частей произволен и определяется дирижером, однако при их повторении желательно, чтобы одна и та же часть не звучала дважды подряд. Кроме того, между музыкальными событиями должны быть естественные паузы, не превышающие 8 секунд, чтобы форма представляла собой цепь непрерывных звучаний и пауз. Части в свою очередь также состоят из секций, которые могут следовать в любом порядке. Например, при исполнении «Явлений» можно выбрать любые пять из восьми групп и сыграть их в любом порядке, причем при повторении части выбор групп и их последовательность должны быть иными.

The image displays a musical score for the piece "epiphanies" by Bernard Rands. The score is organized into eight numbered sections, each with specific performance instructions and durations:

- Section 1:** Duration 15". Instruments: fl. (flute), cl. (clarinet), vln. arco (violin), vcl. arco (cello), pfta. (piano), vib. (vibraphone), mar. (maracas). Dynamics: P, pp.
- Section 2:** Duration 10". Instruments: fl., cl., vln. arco, vcl. arco, pfta., vib., mar. Dynamics: sfz-ppp sim, pp, sfz.
- Section 3:** Duration 12". Instruments: vln. arco, vcl. arco, pfta., vib., mar. Dynamics: sfz, mp, mf, mp.
- Section 4:** Duration 2x5=10". Instruments: fl., cl., vln. arco, vcl. arco, pfta., vib., mar. Dynamics: f, ff, sfz, mp.
- Section 5:** Duration 2x6=12". Instruments: fl., cl., vln. arco, vcl. arco, pfta., mar. Dynamics: flz, blz, ppp, 2: sul pont, ppp, ppp, ppp.
- Section 6:** Duration 15". Instruments: vln. arco, vcl. arco, pfta., vib., mar. Dynamics: arco, P, P.
- Section 7:** Duration 12". Instruments: fl., cl., vln. arco, vcl. arco, pfta., vib., mar. Dynamics: PP, PP, pp, pp.
- Section 8:** Duration 12". Instruments: vln. arco, vcl. arco, pfta., vib., mar. Dynamics: P, f, P.

Материал части «Целое и отдельное», записанный в прямоугольниках графическими знаками, может интерпретироваться абсолютно произвольно, причем переходить от одной ячейки к другой по горизонтали и вертикали и исполнять их в любом порядке.

tutto è sciolto

| | | | | | |
|------------|----------------------|---------------|------------------|---------------|------------------|
| fl. a. fl. | 1 tr | 2 legato | 3 stacc. | 4 stacc. | 5 fz. |
| cl. b. cl. | 1 stacc. | 2 legato | 3 stacc. | 4 legato | 5 fz. |
| via. | 1 Pizz alla chitarra | 2 legno batt. | 3 stacc. | 4 pizz | 5 trem sul pont. |
| cello | 1 trem sul pont. | 2 legato | 3 trem sul pont. | 4 legno batt. | 5 pizz |
| Pfte. cel. | 1 [Graphic] | 2 [Graphic] | 3 tr. | 4 [Graphic] | 5 [Graphic] |
| perc. | 1 [Graphic] | 2 [Graphic] | 3 tr. | 4 [Graphic] | 5 [Graphic] |

А во «Внутреннем монологе» кларнетист может выбрать одно из двух соло – А или В, в течение которого в определенные моменты должны прозвучать пять ансамблевых эпизодов, причем вставляемых в любом порядке, и при повторении необходимо изменить как соло, так и порядок ансамблевых «вставок». Проанализировав оговоренные автором условия и музыкальный материал пьесы, можно прийти к выводу, что «Картина» Рендса – это сюита, состоящая из пяти разнохарактерных повторяющихся частей, которые контрастно сопоставляются по принципу мозаики или коллажной техники живописи, как если бы на полотне рядом друг с другом были наклеены фрагменты, отличающиеся по цвету, форме и ткани. Таким образом, мозаичная сюита сквозного развития, разворачивающаяся по принципу свободного нанизывания звуко-образов, служит вероятностной композиционной моделью произведения Рендса: в каждом новом исполнении будут использоваться вроде бы те же фрагменты мозаики, но составляться из них разные абстрактные картины.

Контрастно-составная вариабельная по степени стабильности форма является вероятностной моделью 5-частной пьесы Х. Серебриера «Двенадцать плюс двенадцать» (1969) для оркестра. Непохожими части А, В, С, D и E делают разные способы игры, например, постепенное подключение инструментов от 1-го до 30-ти и повторение одного и того же в каждой партии тона с увеличением скорости (см. фрагмент А), одно-

временные аккорды, перемежаемые сольными фразами духовых с сурдинами (B), произвольное повторение паттернов и несинхронизированная импровизация с участием лишь группы ударных (C), пятикратное повторение 2-тактовой фразы (см. фрагмент D) и пуантилистическая ткань, сотканная из однозвучков, извлекаемых отдельными инструментами, образующими разные ансамблевые аккорды (см. фрагмент E):

The musical score is divided into four 12-second sections by vertical dashed lines. The first section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, English Horn, Clarinet 1, Bass Clarinet, Horn 1, and Trumpet 1. The second section includes Bass Clarinet, Horn 1, and Trumpet 2. The third section includes Horn 2, Horn 3, Horn 4, and Trumpet 3. The fourth section includes Clarinet 2, Bass Clarinet, Horn 1, Horn 2, Horn 3, Horn 4, and Trumpet 3. The score includes various dynamics such as *pp*, *pp cresc.*, *p*, and *mf cresc.*, and performance instructions like "flutter".

5 sec. 5 sec.

Picc. (Fl. 3) *ppp*

Fl. 1 *p*

*) Optional Alto Flute (small notes)

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *ppp*

E.H. *ppp*

Cl. 1 in B *p*

Cl. 2 in B *mp*

Bass Cl. *mp*

Bn. 1 *p*

Bn. 2 *p*

Hn. 1 in F *mf*

Hn. 2 in F *con sord. pp*

Hn. 3 in F *senza sord. pp*

Hn. 4 in F *con sord. p*

Tpt. 1 in C *pp*

Tpt. 2 in C *pp*

Tbn. 1 *con sord. p*

Tbn. 2 *pp*

Tbn. 3 *senza sord. pp*

Tba. 1 *ppp*

Tba. 2 *senza sord. pp*

Celesta *f*

col bacchetta di timpani (due)

Piatti Susp. (large) *p*

Vibe. *mf*

Tenor Drum *pppp*

Triangolo *p*

Bass Dr. *pppp*

Piatti Susp. (piccolo) *p*

Sn. Drum *pppp*

Tam-tan *p*

NB = When E is used as final variation. The last chord may be held longer.

Пьеса может состоять из пяти непрерывно следующих друг за другом частей, расположенных в любом порядке, однако если ее будут завершать В, D или E, последний аккорд любой из них может звучать дольше указанного, отмечая момент окончания сочинения. Заявленное в названии число 12 служит в данном опусе организующим: каждая фраза или импровизируемый период внутри частей длится по 12 секунд, а часть D, состоящая из двух тактов, исполняемых 6 раз, в итоге включает те же 12 тактов.

12 sec.

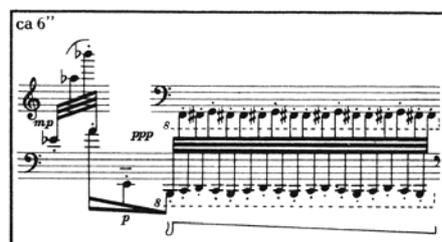
Note The conductor should indicate the beginning of this section. For 12 seconds the players may improvise freely around
The conductor should again indicate the beginning of the following 6 seconds. There, everyone should get faster

1. Stick over stick, on edge of cymbal

Вторым организующим числом можно считать пятерку: в частях А и В по пять 12-секундных эпизодов, последняя же состоит из двенадцати кратких 5-секундных «моментов» – взятий однозвучков, собирающихся в аккорды. Примечательно, что указывая детали исполнения в партитуре, автор по отношению к частям пьесы применяет слово «вариация». Вероятно, каждый раздел произведения он трактует как вариацию способа игры или характера звучания оркестра. Свидетельством тому служит общность типа фактуры и принцип объединения инструментов в группы благодаря аккордам разного рода. Однако из-за отсутствия определенного индивидуализированного материала, способного играть тематическую роль и имеющего неизменное местоположение в форме, а также свободного порядка следования частей, любая из которых может открыть сочинение, в процессе исполнения пьесы все же складывается контрастно-составная форма, а не цикл вариаций.

«А ріасеге» («Сколько угодно») для фортепиано (1963) Казимира Сероцки имеет модульную форму, включающую три секции по 10 структур каждая. Продолжительность каждой структуры, указанная в секундах, лишь приблизительно и означает относительное время звучания, однако в целом сочинение должно занимать не менее 6-ти или не более 8-ми минут. Произволен порядок исполнения как секций, так и структур внутри них. Обязательным условием является то, что пианист, играя одну секцию, не выйдет за ее пределы, не пропустит и не повторит ни одну систему. В пьесе подвижны и крупные и мелкие разделы композиции, поэтому теоретически возможны миллионы вариантов их комбинаций. Однако здесь есть повторяющиеся по фактуре и ритму секции, что может восприниматься на слух как некое развитие материала и позволить предположить в качестве вероятностной модели формы простую песню. Отдельные

элементы материала «A riasere» близки интонационными, ритмическими и фактурными свойствами, как будто непрерывно развивающуюся пьесу разрезали на 30 кусков и разложили их в трех разных прямоугольниках в произвольном порядке. Так, ломаные фигуры есть почти в каждой нотной строке пьесы. Среди близких элементов выделим системы №№ 3 в 1-й и 3-й секциях с одинаковыми стаккатными россыпями из кружащихся нот:



поступенные нисходящие и восходящие фигуры в системах №№ 2 и 10 в 1-й, №№ 3, 4, 6 и 20 во 2-й и № 6 в 3-й секциях;

репетиции на одном звуке/созвучии;

Разумеется, речь идет не об идентичности материала, а об однотипности фактуры, артикуляции, движения, наконец, характера звучания. Подобные «микроскопические» повторения трудноуловимы на слух, но они свидетельствуют о единой музыкальной идее, лежащей в основе пьесы. Как замечает Т. Кюрегян, «среди явно преобладающих жестких и резких по тону структур выделяется “звукорядная” группа из первой секции (третья по счету), чье полиладовое поступенное движение в высочайшем регистре сливается в мягкий сонор. Своеобразным отражением этой структуры можно признать аналогичную в третьей секции (тоже по счету третью); но помещенная в предельно низкий регистр, она соответственно изменила свой колорит. Элементы этих поступенных структур можно распознать и в некоторых других группах (например, в последней из второй секции), но они слишком кратки, чтобы заметно повлиять на общий характер звучания» [76, 238]. В преобладающем большинстве звуковые группы «Сколько угодно», действительно, мало индивидуальны и нейтральны по своей функции, однако при внимательном прослушивании они все-таки отличимы друг от друга, а многократное звучание секций с близким по ткани материалом может создать впечатление наличия темы простой песенной формы как вероятностной модели модульной алеаторной композиции.

«Доступные формы II» Брауна (1962) для двух независимых оркестров, состоящих из 98-ми исполнителей, управляемых двумя дирижерами, была одним из самых «сборных» музыкальных сочинений. «В данном произведении, – писал композитор, – больше всего меня интересует [...] попытка оказаться в такой ситуации, когда в исполнительском процессе усиливается творческое начало. [...] Материал был создан “абстрактно”, так сказать, в качестве исходных структурных возможностей, имеющих множество потенциальных функций внутри их предполагаемого контекста. [...] Я предпочитаю, чтобы сочинение основывалось на непосредственных и спонтанных решениях, принимаемых дирижерами в отношении к созданному материалу – “событиям”, а также уникальных качествах музыкантов и условиях каждого исполнения. [...] Мой замысел состоит в том, что материал становится творческим связующим элементом между композитором, дирижерами, музыкантами и слушателями как бесконечно изменяющийся и протекающий “процесс”, свойственный художественному произведению» [217, 300–301].

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra, numbered 461. The score is divided into several systems of staves, each representing a different instrument or group of instruments. The instruments listed include Flute, Bassoon, Violins (I and II), Horns (English, Horns, and Trombones), Trumpets, Piccolo, Bass Trombone, Tuba, Oboe, Harp, and Cymbals. The score features complex musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, *pp*, and *ff*. Performance instructions like *Conductor control of ensemble dynamics* and *Actual Sound* are present. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The page is divided into two main sections, I and II, with a large vertical line separating them. The notation is dense and detailed, typical of a professional orchestral score.

1 2 3
 FLT. WIND SOUND ONLY KEY SLAP
 ALT. FLT. WIND SOUND ONLY KEY SLAP
 OBOE WIND SOUND ONLY KEY SLAP
 Eb CLAR. WIND SOUND ONLY Bb KEY SLAP
 BASSOON WIND SOUND ONLY BSN KEY SLAP
 CNTR. BSN WIND SOUND ONLY BSN KEY SLAP
 3 HRNS. WIND SOUND ONLY #1 VALVE SLAP
 2 Bb TRPT. WIND SOUND ONLY #1 VALVE SLAP
 T. TRMB. WIND SOUND ONLY #1 VALVE SLAP
 CNTR. B. WIND SOUND ONLY #1 VALVE SLAP
 TUBA WIND SOUND ONLY VALVE SLAP
 HARP MUTED STRINGS AND SOUNDS ABOVE TIMPANE MUTE
 C D E B F# G A Bb
 PIANO MUTED STRINGS AND SOUNDS ABOVE TIMPANE MUTE
 (CEL.) MUTED STRINGS AND SOUNDS ABOVE TIMPANE MUTE
 VIB. VERY SOFT MALL.
 XYL. VERY SOFT MALL.
 VLN. 1+2 ABOVE BRIDGE ARCO
 VLN. 3+4 ABOVE BRIDGE ARCO
 VLN. 5+6 ABOVE BRIDGE ARCO
 VLN. 7+8 ABOVE BRIDGE ARCO
 VLN. 1+2 ABOVE BRIDGE ARCO
 VLN. 3+4 ABOVE BRIDGE ARCO
 VLN. 5+6 ABOVE BRIDGE ARCO
 VLN. 7 ABOVE BRIDGE ARCO
 VLA. 1+2 ABOVE BRIDGE ARCO
 VLA. 3+4 ABOVE BRIDGE ARCO
 VLA. 5+6 ABOVE BRIDGE ARCO
 VCL. 1+2 ABOVE BRIDGE ARCO
 VCL. 3+4 ABOVE BRIDGE ARCO
 VCL. 5 ABOVE BRIDGE ARCO
 C.B. 1+2 ABOVE BRIDGE ARCO
 C.B. 3+4 ABOVE BRIDGE ARCO

SING
 ALT.
 BSSN. UNSTAB. TIMBRE
 2nd Tr. HARP MUTE
 GUITAR (RACH I)
 VOLLO
 CONTRA
 VLN. 1+2 nat. o pont. pizz.
 VLN. 3+4 nat. o pont. pizz.
 VLN. 5+6 nat. o pont. pizz.
 VLN. 7+8 nat. o pont. pizz.
 VLN. 1+2 nat. o pont. pizz.
 VLN. 3+4 nat. o pont. pizz.
 VLN. 5+6 nat. o pont. pizz.
 VLN. 7 nat. o pont. pizz.
 VLA. 1+2 v. bell. pizz. SRUM. o pont. o bell. pizz.
 VLA. 3+4 v. bell. pizz. SRUM. o pont. o bell. pizz.
 VLA. 5+6 v. bell. pizz. SRUM. o pont. o bell. pizz.
 VCL. 1+2 v. bell. pizz. SRUM. o pont. o bell. pizz.
 VCL. 3+4 v. bell. pizz. SRUM. o pont. o bell. pizz.
 VCL. 5 v. bell. pizz. SRUM. o pont. o bell. pizz.
 C.B. 1+2 v. bell. pizz. SRUM. o pont. o bell. pizz.
 C.B. 3+4 v. bell. pizz. SRUM. o pont. o bell. pizz.

Музыкальный материал обеих партий «Доступных форм II» разнообразен и контрастен по ткани, инструментальному составу, штрихам, тембровым краскам. Индивидуализация партий имела значение для композитора, стилю которого свойственны яркость звучания, оригинальные фактурные решения, нетрадиционные приемы игры и

способы звукоизвлечения. Например, в первых фрагментах сочинения в партии первого оркестра во всех пяти секциях сохраняются политембровые полосы (горизонтальные линии в партитуре указывают приблизительное время звучания нот), украшаемые пятнами и россыпями арфы (секция 2), оркестровых колокольчиков (секция 3), маримбы и струнных (секция 5), тогда как второй оркестр рисует витиеватый мелодический узор (секции 1 и 2), а затем, разбившись на ансамбли, создает тонкую полупрозрачную фактуру из отдельных точек и полос.

Пространственно-временная и графическая нотация использованы в Струнном квартете Брауна (1965) с целью достижения гибкости исполнения и непосредственности соотношения партий друг с другом, независимого от строгой метроритмической пульсации или регулярности, неодновременности и несинхронности вступлений и завершений. Притом, что заданы приблизительные высоты, длительности, артикуляция и динамика, в целом текст мобилен, а форма открыта. Композитор сравнивает естественную звуковую координацию партий, которую хотел бы ощущать в исполнении квартета, с индивидуальным восприятием времени и пространственным ощущением, характерными для каждого человека в отдельности. Разные «скорости» движения во времени и пространстве порождают тот тип корреляции инструментов, в котором интуитивное, спонтанное и бессознательное преобладает над рациональным, системным и сознательным. Автор допускает отклонения от точных указаний в партитуре, считая их приемлемыми, сущностными для самого произведения и естественными для любого индивида. Например, допускается 5–6-секундное «отставание» участников ансамбля друг от друга, и в пределах этого периода времени музыканты должны приступить к исполнению общей секции. Для этого они должны не только пользоваться хронометрами, но и знать на слух особенности звучания секций своих партнеров. Исполнение, таким образом, становится в меньшей мере выполнением авторских указаний, а групповой импровизацией на материал, большей частью определенный самими музицирующими.

Практически во всех сочинениях Брауна, за исключением некоторых графических партитур, все же кроется какая-либо «тайная организация». Она становится очевидной при анализе сочинения, но и сам автор говорит об этом. Например, последняя секция квартета имеет «открытую форму», в которой 8–10 «событий» в партии каждого музыканта, отделенные друг от друга вертикальными линиями, могут исполняться в любом количестве, порядке, темпе и любой продолжительностью. Также каждый участник определяет по своему желанию артикуляцию, громкость и ритм там, где они «свободны». Весь материал этих событий уже звучал в пьесе в предыдущих секциях, но использовался в других партиях, поэтому этот раздел выполняет функцию импровизируемой коды, спонтанно «собираемой» или «составляемой» исполнителями (автор использует глагол «assemble»). Секция включает несколько типов материала, в том числе с точно определенными параметрами («артикулированный материал»), с неопределенными параметрами («неартикулированный материал»), звуки, исполняемые «ниже моста» и длительно удерживаемые тоны.

play events between dotted lines in any order independently (conscious of ensemble) if played more than once vary the technique each time (or not) maintain basic rhythm & pitch, tempi: free volume of total phrase may be raised or lowered proportionately.

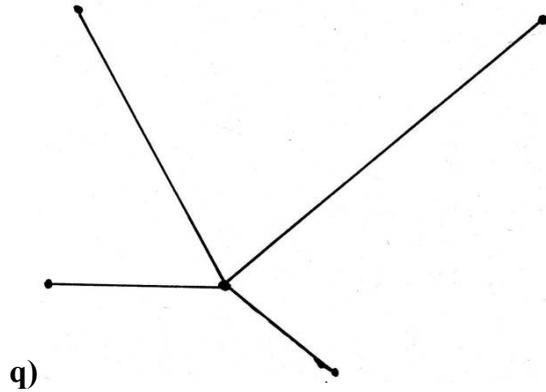
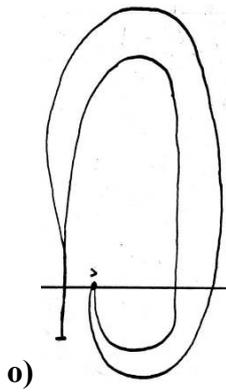
Автор допускает, что эти секции могут быть «составлены» исполнителями как спонтанно, в абсолютно любом порядке и соотношении друг с другом, так и «рациональным» методом, когда секции выбираются непосредственно в процессе исполнения сознательно, в зависимости от того, что звучит в других партиях (вот почему Браун акцентировал внимательное вслушивание в игру партнеров). В предисловии композитор предлагает один из возможных вариантов: «Например, можно сделать так, чтобы статистическая область неартикулируемого материала двигалась бы к области “ниже моста”, затем к области артикулируемого материала или в любой другой последовательности статистических подобию по структуре и стилю. Мне бы хотелось, чтобы в интуитивно-сознательном исполнении такое “упорядочение” появлялось бы спонтанно в процессе каждого выступления. Строго упорядочение материала перед исполнением, которое я прекрасно мог бы осуществить и сам, лишит сотрудничество ансамбля воз-

возможности насыщенного и непосредственного взаимодействия, которое является самым важным аспектом “создания музыки”, каким я его вижу» [218, 1]. Композитор подчеркивает, что одновременное начало новой секции не должно быть целью исполнителей. Но во время репетиций каждый участник должен изучить общий звуковой контекст секций так, чтобы он мог понять, что остальные перешли в следующую секцию. Браун объясняет свои намерения тем, что исполнению свойственны гибкость и относительность, что любое сочинение каждый раз звучит по-иному и что «глубокий смысл понятия интуитивного исполнительного контакта мог быть расширен и выведен за пределы камерного музицирования, нацеленного на точность исполнения и ставшего “нормой”, в область непосредственного и гибкого действия-реагирования, поддерживающего основную форму и характер произведения» [218, 1].

«Музыка действия: книга I для Фредерика Ржевски» (1962) Алвина Люсьена, импровизация в модульной форме, индивидуальная модель которой представляет мобиль со всеми подвижными частями. Материал пьесы скорее не определен, чем алеаторен: здесь все параметры звука – регистр, высота, длительность, динамика, артикуляция и другие релятивны. Относительно и компаративно деление на регистры (низкий, средний, высокий относительно друг друга), длительности звуков (умеренно краткие, очень краткие и очень долгие), их тембровая окраска и другие качества материала и приемы игры (долгая, средняя и краткая педаль и др.). Модульная форма, допускающая любое число и комбинацию секций, отчасти обусловлена разнообразием звукового материала, достигаемым путем применения множества необычных способов игры и приемов звукоизвлечения и их комбинаций, в том числе нескольких видов педалей, всевозможных штрихов, игры с использованием ладоней, ногтей и суставов пальцев, кулаков и даже колен. В импровизации допускается:

1. использовать в любом порядке любое число страниц из 26, обозначенных буквами английского алфавита от а до z;
2. играть в разных позициях руки и кисти, ногтями и суставами пальцев, кулаками, ладонями, запястьями и локтями, собранными воедино пальцами и даже подбородком, а также применять удары дзюдо, колени, ступни и даже ягодицы (!);
3. исполнять кластеры на белых и черных клавишах обеими руками, в том числе перекачивая суставы пальцев, ладонь и подбородок;
4. обычное пение и голосовые звуки и шумы;
5. внезапная остановка с отрывом рук от клавиатуры;
6. извлечение звука с помощью стула или кресла, шлепков, хлопков, глухих ударов и прочих шумов;
7. применять педаль с ударом пяткой по полу, а также с треском или щелчком
8. беззвучно нажимать клавиши;
9. традиционные приемы *pizzicato* и др.;
10. удары по внешней деревянной стороне корпуса инструмента.

На каждой странице партитуры указаны главные приемы импровизации, такие как игра при полуопущенной крышке инструмента над клавиатурой и выдерживание клавиш до тех пор, пока звуки совсем не погаснут (а), применение удара дзюдо кулаком (d), вращение подбородком из стороны в сторону для извлечения кластеров (е), игра по крышке фортепиано (f), хлопнуть руками по коленям (i), использовать только локти (j), создание пространственных эффектов с помощью педали (k), игра правой рукой *pizzicato* по пальцам левой как по струнам инструмента (m), сильный хлопок правой рукой по левой (n), вращательные движения рук с ударами по клавиатуре (o), размещение болта где-либо внутри фортепиано (р), любые изящные движения (q), пение в медленном темпе с максимальной протяженностью тонов во времени (г), беззвучные движения рук в 1–12 дюймах над клавиатурой и *pizzicato* струн для создания гармоник (s), приглушенные удары ногтями пальцев (u), только движения без игры на инструменте (v), левая рука двигает резкими толчками правую, лежащую на клавиатуре (w), постукивание по педали ногой (x), шлепки рукой (y), игра только суставами пальцев (z):



с 2 ↑ 3 ↑ 1 ↓ 2 ↑ 5 ↓ 4 ↓ 3 ↓ 4 ↑ 2 ↓ 1 ↑ 4 ↓ 2 ↓ 3 ↑ 1 ↑ 5 ↑ 4 ↓ 3 ↓ 4 ↑ 2 ↓ 1 ↓ 5 ↑ 3 ↓ 4 ↓ 2 ↓ 3 ↓ 5 ↑ 4 ↑ 1 ↓ 3 ↑ 2 ↓ 5
 с 2 ↑ 3 ↑ 2 ↑ 4 ↓ 5 ↑ 1 ↓ 2 ↑ 3 ↓ 4 ↓ 5 ↓ 2 ↑ 4 ↑ 5 ↓ 2 ↓ 1 ↓ 2 ↑ 3 ↓ 1 ↑ 5 ↑ 3 ↓ 2 ↑ 4 ↑ 5 ↓ 3 ↑ 4 ↓ 5 ↓ 2 ↑ 3 ↑ 5 ↓ 2 ↑ 5

y)

Moderato

Kruehles only:

z)

Импровизация Люсьена, таким образом, предназначена для демонстрации исполнительских возможностей пианиста, извлекающего звуки на инструменте максимально разнообразными способами. И с этой целью связана модульная форма, имеющая бесконечное число вариантов и лишь вероятностную модель, которая представляется пестрым потоком оригинальных звучаний наподобие абстрактной картины, состоящей из несвязанных друг с другом ярких цветowych пятен.

Мобиль Бруно Мадерны «Серенада для спутника» (1969) состоит из 19-ти разных по характеру звучания фрагментов, следующих в произвольном порядке (лишь некоторые из них соединены между собой, другие отделены от остальных). Сочинение предназначено для скрипки, флейты, гобоя, кларнета, маримбы, арфы, гитары и мандолины. Музыканты могут импровизировать и все вместе, и группами (дуэт, трио, квартет и т. д.), и по-отдельности. Форма пьесы модульна, ибо допускает бесконечное число вариантов исполнения от однократного проведения всех фрагментов до их многократного повторения в партиях разных инструментов или групп, причем в любой последовательности или одновременности. В данном случае может идти речь лишь о вероятностной модели формы, в которой продолжительные периоды звучания развернутых эпизодов (соединенные секции) прерываются вставками кратких фрагментов (отдельные секции). Важнейший фактор, способный повлиять на форму, заключается в том, что одни секции могут исполнить только инструменты высокого регистра – скрипка, флейта, гобой или кларнет, тогда как другие только низкого – маримба, арфа, гитара или мандолина, что в некоторой степени предопределяет выбор секций и сокращает количество версий формы. Так, арфе подходят 5 фрагментов, маримбе – 2, а скрипке, гобоем, кларнету, гитаре или мандолине 12 одноголосных из 19-ти фрагментов пьесы, при этом флейта может исполнить лишь 6 из них. Это обстоятельство обуславливает скорее однократное проведение секций, которые однако могут звучать в любой последовательности, одновременности или контрапунктическом наложении друг на друга в любой момент, образуя контрастно-составную прелюдию. Контраст в «Серенаде для спутника» возникает при последовательном или одновременном сопоставлении разных регистров, тембров, характеров звучания и воплощаемых с их помощью звукообразов.

A UMBERTO MONTALENTI CON AMICIZIA

DURATA: DA UN MINIMO
DI 4' - A 42'

TEMPO GENERALE
♩ = 42 / 92 ♩ 432 ca.

**SERENATA
PER UN
SATELLITE**

di Bruno Maderna
(1969)

ПОСОНА СПОНАНКА : ВИОЛИНО, КЛАВИР (АНЧЕ СТРАНО) ДОС (АНЧЕ
 ДОС ВИОЛИНО - АНЧЕ ДОС) СЪВЪРШЕНО (СЪВЪРШЕНО ПОСОНАНКА)
 LA POSEY MARINBA - ANPA - СЪВЪРШЕНО Е НАПРЕДНО (ПОСОНАНКА) КРЕТНО
 АЛЕ ПОСОНАНКА - ТОСЪВЪРШЕНО Е КРЕТНО Е КРЕТНО - ИНТЕРВЕНЦИОНА ПОСОНАНКА,
 НА) - ТОСЪВЪРШЕНО АНЧЕ

so schnell wie möglich - p oder f immer auch Augen lassen!
 i immer schloffen lassen!
 p, dolce

Мобильные текст и структура сочинения «Фразы I» (1967) для фортепиано, контральто, фортепиано, челесты и ударных Сержа Гарана обусловили его модульную форму. Исполнители могут выбрать любую последовательность 10-ти секций или групп секций: A-C, D, E-F, G, H-K, L, M, N, O, P. Секция M в свою очередь подвижна внутри себя и также состоит из 10-ти меняющих местоположение разделов: это мобиль в мобилье:

I
MARIMBA

II
TAMB. DE BASQUE
ERRR-----

III
VIB. XYLO (sonne 8")
Ped-----

IV
VIB. XYLO.
AUX * Ped-----

V
ARBRE À CLOCHETTES CROTALES 2 CYMB.
(avec batte de triangle) f mf p < molto f

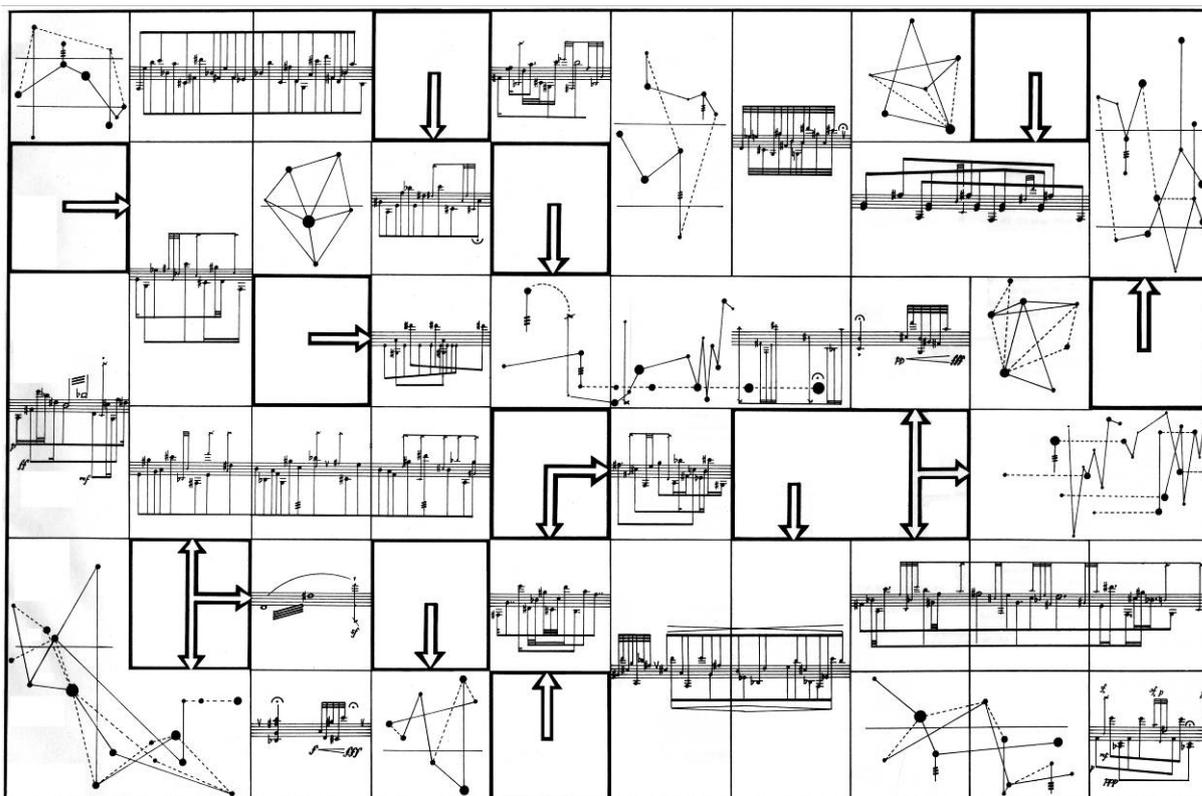
TAM-TAM (derrière la tam-tam)
DE f

Он начинается с фрагмента «1», а 9 остальных (a-c, d, e-f, g, h-k, l-m, n, o, p) следуют в любом порядке, причем пианист и ударник выбирают и исполняют разделы независимо друг от друга. Партии исполнителей содержат алеаторный в метроритмическом и темповом отношении материал, что усиливает асинхронность игры музыкантов. Они координируются случайным образом при одном условии: как только пианист услышит, что ударник играет один из трех фрагментов под названием «Молоточки» (1, n и p), он немедленно должен сыграть также один из трех разделов «Молоточки». Так как голос участвует только в четырех секциях, как отмечает автор, желательно, чтобы они были распределены по всей композиции. Пьеса представляет собой род фантазии со свободным чередованием сменяющих друг друга образов без переходов и какой-либо связи. Поскольку допускаются минимальные паузы между секциями, вероятностной моделью формы представляется вокально-инструментальная токката, состоящая из нескольких разных по фактуре разделов. Материал пьесы характеризуется разнообразием тембровой окраски и фактурных форм сонорика⁶³. Более того, исполнительский состав каждой части имеет свою темброво-динамическую амплитуду. Основным композиционным принципом опуса служит контраст типов звучания и видов ткани, что типично, например, для вокальной и инструментальной музыки барокко и классицизма. Причем контрастно-составную природу формы не меняет даже множественность ее вариантов.

Главный творческий принцип Хаубенштока-Рамати – найти материал и изобрести форму – получил наиболее яркое воплощение в его графической музыке. Графический мобиль «Связи» для вибратона или вибратона с маримбой имеет настолько неопределенные материал и форму, что в данном случае можно лишь предположить вероятностную модель композиции. Пьеса может быть исполнена на двух или одном ударном инструменте в сопровождении предварительно подготовленной звукозаписи на магнитофонной ленте. Сочинение состоит из ряда секций, представленных в виде таблицы с одинарными, двойными и тройными ячейками с нотными системами, записанными посредством традиционной, «пропорциональной» в отношении высоты, длительности и динамики и графической нотации. Горизонтальные линии, проходящие сквозь системы, указывают средний регистр; две такие линии дают возможность транспонировать всю систему. Секции могут быть исполнены целиком или частично. Пустые ячейки трактуются как паузы продолжительностью в 3–5 секунд; в исполнении на двух ударных – 6–10 секунд. Форма сочинения изобретается в процессе исполнения систем, переходя от одной к другой по горизонтали (слева направо или наоборот) или вертикали (сверху вниз или наоборот), причем направление движения музыканты выбирают самостоятельно. Двойные и тройные ячейки будут повторяться целиком, если одна из их «кле-

⁶³ В пьесе используется большая группа ударных, куда входят медные колокола, трещотка, мараки, челеста, большая подвесная тарелка, трубчатые колокола, колокольчики, ксилофон, маримба, вибратон, 3 подвесных тарелки, 3 гонга, там-там, малый барабан, 2 или 3 том-тома, бонги, литавры, хлыст, деревянный барабан, вудблоки, китайские блоки, темпблоки, песочный блок, баскский барабан, 3 или 4 коровьих колокольчика, китайский деревянный колокол, бамбуковые колокола, стеклянные колокола, античные тарелочки.

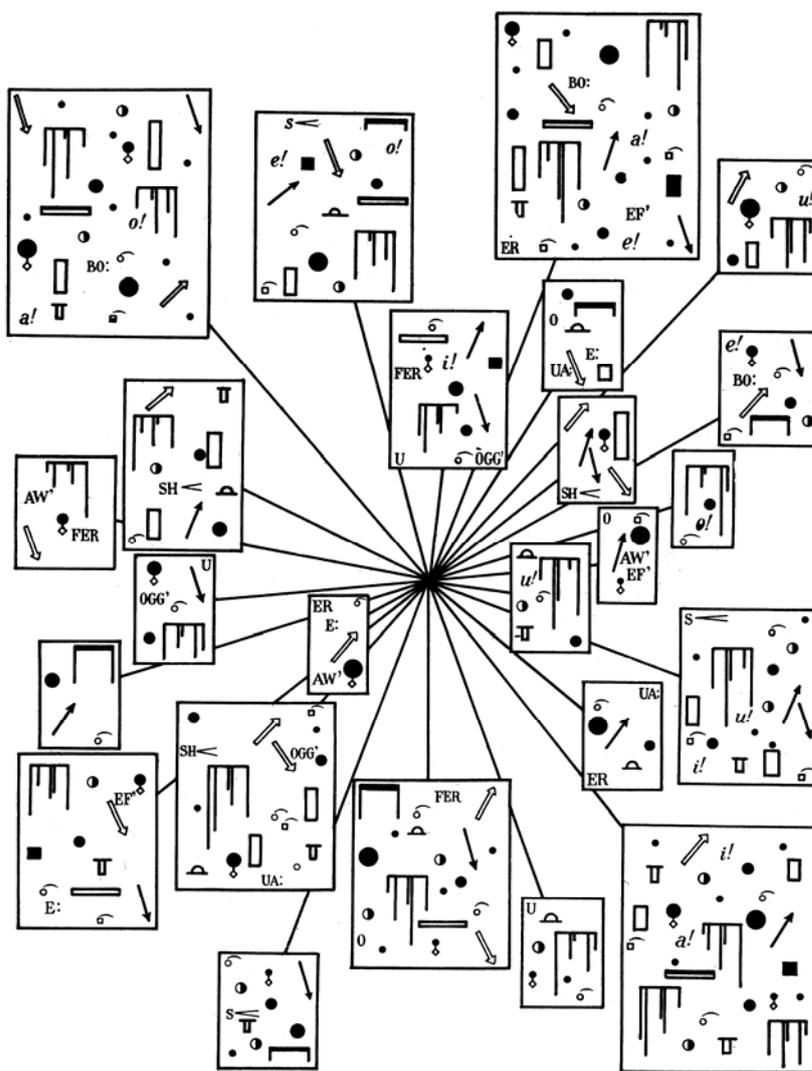
ток» вновь окажется на пути движения исполнителя. Стрелки в пустых ячейках указывают изменение направления движения. Штрихи большей частью определяются самими музыкантами, которые действительно должны «найти» материал.



Вероятностная модель изобретаемой в «Связях» формы – одночастная композиция сквозного строения, сотканная из контрастных по фактуре и характеру звучания мелодико-ритмических фигур. Здесь используются три типа материала: разнонаправленные россыпи тонов с близкими по качеству длительностями (24 ячейки), пуантилистические однозвучия и интервалы с разными длительностями и динамикой (18) и группа тремоло, аккордов, четвертей с фермой и фигураций с динамическим нарастанием, как бы ставящими точку в конце предложения (4). Разумеется, эти последние группы материала могут оказаться где угодно, но они все же способствуют членению формы, а россыпи первого типа материала вносят некую стабильность и постоянство в мозаичную звуковую картину, выступая связующим звеном в цепи беспорядочно сменяющих друг друга событий. Благодаря преобладанию импровизируемого музыкального материала фактор изменения характеров звучания, типов фактуры, динамики и артикуляции более существенно сказывается на форме, чем фактор повторения материала, хотя многообразие сквозной формы уравнивается принципом репризной повторности, играющего здесь второстепенную роль. Поскольку текст опуса мобилен и индетеминирован, вероятностная модель формы может содержать в себе черты рондо, поскольку фигурации с динамическим нарастанием могут сыграть роль начального или внутреннего рефрена.

«Без остановок» (1960) Б. Шефера представляет собой сольную фортепианную импровизацию, которая может длиться от 6-ти до 480 (!) минут. И текст и форма пьесы

алеаторны. Графическая партитура содержит несколько типов знаков, символизирующих фигурации однозвучков, направление движения, кластеры, долгие и краткие звуки, динамические и агогические эффекты и др. Все ячейки, следующие в произвольном порядке, содержат те или иные знаки из общего «набора», отсюда – однотипность элементов материала и его единство за счет базового принципа «составления» – пестрой мозаики тембровых красок. В результате вероятностной моделью сонорной импровизируемой прелюдии может быть одночастная форма сквозного строения, скрепляемая близкими по фактуре и ритмике россыпями и пятнами, то здесь, то там мелькающими на протяжении всей композиции. Как отмечает Т. Кюрегян, суть подобной формы при комбинации небольших фрагментов «хорошо отражает первоначально метафорическое определение *мозаика*: его можно встретить и на титулах сочинений, и в научной литературе, едва ли не в терминологическом значении» [74, 284]. Действительно, в музыке второй половины XX века существует ряд сочинений в форме мозаики. Это понятие не несет негативного смысла, а отражает суть данного рода композиции.



Импровизируемая пьеса «Раненый» (2003) С. С. Смита для 3-х или 4-х ксилофонов предваряется эпиграфом, проливающим свет на вероятностную модель формы: «Жил-был маленький мальчик, который гулял на лугу под солнцем и звездами. Много лет короткие тонкие стволы молодых деревьев росли и превратились в сосновый лес.

Мальчик жил среди деревьев, защищаемый ими. Он научился слышать пение сосен и выучил их мелодии. Это дитя леса стал певцом деревьев. Долгие годы он не знал, что его мать собирается спилить сосны на дрова, и это случилось. От соснового леса остались одни пеньки. Деревья мальчика были мертвы. Он был ранен» [396, Л]. Пьеса «Раненый» предназначена для трио или квартета ксилофонов, исполняющих музыкальный материал по антифонному принципу. Композиция состоит из 10-ти страниц с музыкальными событиями, из которых музыканты выбирают любые общие для всех участников 5, 6 или 7 страниц для каждого выступления.

The image displays a musical score for xylophone ensemble, consisting of four systems of staves. Each system contains two staves, with the left hand (labeled 'l.h.') on the bottom staff and the right hand on the top staff. The notation includes rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and various articulation marks such as accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings, typical of contemporary percussion composition.

Каждый исполнитель в отдельности предварительно устанавливает порядок выбранных всеми страниц, не оглашая его остальным членам группы. Музыкальные события достаточно точно нотированы, но их последовательность на странице определяется каждым ксилофонистом спонтанно лишь при условии, чтобы событие соответствовало общему характеру звучания ансамбля. За исключением событий со знаками повторения, проводимых дважды, все остальные могут быть повторены вплоть до трех раз, но должны следовать не друг за другом и каждый раз звучать совершенно по-иному – в другом темпе, с другой динамикой, фразировкой, акцентами, с использованием других молоточков и т. д. Пьеса длится от 15-ти до 18-ти минут и включает генеральную паузу продолжительностью в 21 секунду, местоположение которой выбирают все участники группы. С учетом того, что музыкальный материал однороден, не имеет каких-либо характерных тематических или контрастных элементов, ксилофонисты озвучивают одни и те же общие для всех страницы и существует возможность совпадения порядка их следования, вероятностной моделью формы произведения может быть свободно развивающаяся одночастная композиция сквозного строения, основанная на принципах полиостинато и микровариаций. Согласно

Т. Кюрегян, «форма – это установление (или даже восстановление некогда утраченных) связей, стремление к некоему единству – в высшем смысле, возможному и при внешней “разовранности”, подчеркнутой “атомарности” конструкции» [74, 267]. В данной пьесе необходимые для единства формы связи тоже есть. Поскольку трое или четверо исполнителей будут играть материал 5–7 страниц из 10-ти и к тому же многократно повторять события, на протяжении пьесы не раз прозвучат одни и те же мелодические фразы, даже если ансамблисты сыграют их по-разному. Возможно, форма с эпизодами остигатного и вариационного проведения однородного материала воплощает образ леса, состоящего из сотен кажущихся одинаковыми, но в действительности различающихся деревьев, – леса реального и хранящегося лишь в памяти мальчика. Эта идея придает пьесе смысловую нацеленность на единство.

* * *

Форма испытала, пожалуй, самое осязаемое влияние алеаторики в тот момент, когда она была готова к радикальным переменам – в эпоху творцов, которые «стремятся каждое свое сочинение начинать “с нуля”» [74, 269]. Ф. Бузони призывал Л. Даллапикколу «делать так, чтобы каждое произведение создавало свой закон» [64, 56]. Он считал странным «требовать от композитора оригинальности во всем и не позволять ее в отношении формы», но не удивительным, что если композитор «оригинален, то обвиняется в бесформенности» [64, 11]. П. Беккер полагал, что «кризис современной музыки – это кризис формы» [64, 65]. Д. Лигети утверждал, что «не существует больше установленных схем формы; каждое конкретное произведение [...] имеет неповторимую, только одному ему свойственную форму целого» [40, 197]. П. Булез был убежден, что «каждая пьеса должна иметь свою собственную форму, притом не задуманную заранее, но найденную в процессе творчества [...]». Сегодня форма творится непосредственно в процессе сочинения» [12, 34]. Р. Хаубеншток-Рамати отмечал, что «композитор должен сегодня “мыслить формой”, он должен изобретать концепции формы» [149, 100]; К. Штокхаузен по отношению к материалу и форме пользовался устойчивыми выражениями «изобретение» и «открытие», чему, безусловно, алеаторика способствовала как никакой другой творческий принцип. Адепты алеаторики вели поиски в этом направлении и находили индивидуальные пути движения музыкальной мысли. В 1954 году Штокхаузен открывает свою статью «От Веберна к Дебюсси (замечки о статистической форме)» вопросом о новых законах формы, поскольку традиционные методы организации целой формы неприменимы к музыке, где исходной единицей композиции становится звучность, сочиняемая автором. Штокхаузен относился к форме не как к предзаданному типу, а для каждого опуса специально сочинял индивидуальный проект формы. Ксенакис создавал предварительную модель произведения, определяющую структуру целого сочинения и характер связей элементов. Отныне форма мыслится как специально разрабатываемый объект: «Феномен индивидуального

“сочинения” формы лишь завершил давний и длительный процесс распространения индивидуального на все аспекты музыки» [74, 271].

Что же произошло с музыкальной формой под воздействием алеаторики? В первую очередь, она стала трактоваться как исключительно результирующая и находящаяся лишь в процессе становления. Еще в начале века Варез писал о форме не как отправной точке, модели, которой следуют, или готовой «формочке для литья»: «Форма есть результирующее, то есть результат процесса. Каждое из моих произведений обнаруживает свою собственную форму, и я никогда не мог подогнать их под какой-нибудь исторический “сосуд”. [...] Представляя музыкальную форму как результат процесса, я был поражен сходством между формированием моих композиций и феноменом кристаллизации» [64, 11]. И в этом процессе композитора увлекает то, что «несмотря на относительную ограниченность вариантов внутренних структур, внешние формы кристаллов бесконечны» [64, 11]. В своем творчестве он тяготел к подвижным, результирующим, становящимся в процессе музыкальным формам: «Есть идея, основа внутренней структуры, развернутая сообразно различным контурам и расщепленная на звуковые слои, постоянно меняющиеся по конфигурации, направлению, скорости, привлекаемые или отталкиваемые различными силами. Форма произведения есть следствие этого взаимодействия. Возможные музыкальные формы столь же бесконечны, как внешние формы кристаллов» [64, 12]. Метаморфоза, перевоплощение, преобразование, трансформация произведения искусства стали своего рода художественной парадигмой XX века, во многом связанной с идеей непрерывного поиска истины, раскрытия сути происходящего, движения в глубину, о котором выразительно говорила Губайдулина: «Сейчас столько изобретено, столько открыто в музыке в отношении широты ее пространства, что очень трудно здесь что-то еще добавить. Надо идти в глубину, экспериментировать со временем, – это сегодня главное» [160, 188], – считала она. С этим отчасти связано большое число в музыке XX века безрепризных форм сквозного развития, в котором мысль проходит путь, не возвращаясь к уже изложенному и не имея какого-либо заключения, поскольку текучее смысловое развитие приводит к преобразению, но не итогу или утверждению. Чувствуя ветер перемен, набиравший силу в музыке второй половины века, Хаубеншток-Рамати мыслил формой и ставил перед исполнителями и исследователями две задачи, которые в искусстве прошлого решал автор: найти материал и изобрести форму. Композитор мастерски ставил эти задачи в своих изобретательных мобилиях, не только предлагая испытать исполнителю зрелость художественного мышления, крепость своего ремесла, изящество вкуса, но и предоставляя интерпретаторам возможность проявить свой высокий эстетический и профессиональный уровень.

Для композиторов XX века в музыкальном произведении особую значимость обретает внутренний – структурный, символический, метафизический – слой, и у многих художников он представляет собой полифонию смыслов со скрытым подтекстом, индивидуальной логикой драматургического развития, обуславливающие сложность и

неоднозначность формообразования опуса. Мобильная ткань и структура произведения в музыке связаны не только с многозначностью воплощаемого образа или выражаемого смысла, поиска труднодостижимой истины, требующей долгого интеллектуального пути, но и с концепцией испытания идеи, выбора средств ее четкого выражения, когда различные варианты структуры суть различные этапы формулирования идеи, принимаемой или отвергаемой ее создателем. Принцип процессуальности, хода, движения, не приводящего к конечной цели, итогу, близка Губайдулиной. «Если посмотреть на наш век – видна текучесть в музыкальном мышлении, которая сопротивляется однозначному формулированию. И стоит сравнить это, скажем, с временами Бетховена, как сразу бросится к глаза то, что там была воля к формулированности, уверенность в своей правоте, способность утверждать – “es muss sein”. В XX веке нет утверждения, человек не убежден, что если он скажет: “так должно быть”, – то будет прав. Наше время есть процесс, надо пройти целый путь, чтобы прийти к истине» [160, 252]. В основе переменных и особенно модульных форм может лежать несколько логических оснований, и такая многоосновность музыкальных форм современной музыки «может быть связана с тенденцией к множественности истин, которая составила одну из особенностей мышления в XX веке» [161, 68]. Примечательно еще одно высказывание Губайдулиной о том, что «музыка движется по широкому пути, который представляет собой массу дорог, и эти дороги не мешают друг другу» [160, 183–184]. Алеаторная форма также предлагает множество направлений творческого пути исполнителя. Для некоторых авторов (Фелдман, Вулф, Хаубеншток-Рамати, Фелчиано, Кардью и многие другие) имела значение именно способность алеаторной формы допускать метаморфозы в ходе ее воспроизведения, возможность трансформаций самого сочинения. В философии, науке и культуре это понятие означает не просто превращение одних вещей, процессов, явлений в другие, но переход этих вещей в разные формы. Изменчивость музыкального произведения представляет особую музыкальную философию: она воплощает неизменное через меняющееся, символизирует единое в своей основе через многообразие его форм и отражает идею возникновения мира – образование космоса (упорядоченной композиции) из хаоса (непредзаданной формы).

Алеаторная форма символизировала поиск новых принципов формообразования, не использованных ранее в музыке приемов изложения и развития мысли, способов воплощения оригинальных звуко-образов и художественных идей, изобретение структурных решений, еще не устоявшихся, не закрепленных в композиторской практике и не ставших определенными типами, возможно, поэтому испытанным временем типовым моделям алеаторные формы предпочли новые, выработанные в результате индивидуализации звукового материала и методов его развития. Как импровизируемая полифония ранней европейской музыки в свое время кристаллизовалась в записанную композицию, так и найденные в процессе подготовки и собственно исполнения алеаторных опусов формы, возможно, кристаллизуются в новые типы композиции, характерные для музыки XX столетия. «Всякое углубленное изучение методов и техники музыкаль-

ной импровизации X–XVI веков неизбежно приведет к выводу об импровизаторском происхождении всех известных классических форм и жанров. Вариации, канон, токката, фантазия, даже fuga и сонатная форма когда-то импровизировались, не говоря уже о ранних разновидностях и прообразах этих форм и жанрово-фактурных моделей, которые первоначально были специфическими видами именно импровизаторского творчества» [129, 4].

Метаморфоза структуры, неопределенность очертаний произведения в целом или отдельных его элементов заметно повышает значимость роли исполнителей, инициирует поиск и применение ими новых и разных в каждом выступлении принципов композиции и выразительных средств, жанров и форм. Алеаторика бросает вызов исполнителю «сыграть с автором партию на равных», «стихия свободной, абсолютной игры – вот чего ждет от исполнителя композитор» [54, 391]. Однако, при всей «стихийности» алеаторных форм, в них, как и любых других, изложение и развитие музыкальной мысли направляется оригинальной художественной концепцией, а в основе даже самой подвижной композиции лежит определенный «алгоритм» решения увлекательной творческой задачи, поставленной автором. Композиторы не только рассчитывали на высокий профессионализм интерпретаторов, испытывая его на прочность, но ставили перед ними задачу создать собственную философско-эстетическую концепцию, опираясь на свой вкус и опыт. Отсюда – высокая степень ответственности, которая была возложена на исполнителей, получивших значительную долю авторства. Интерпретатору необходима не только способность творить музыкальный текст в соответствии с замыслом и стилем композитора, но и умение подхватить предложенную им сложную интеллектуальную игру. «Найти код к шараде, истолковать иносказание на языке музыкальных параметров и разгадать канон в давние времена требовало от исполнителя известной смекалки и композиторского опыта. Сегодня для этого понадобится еще и импровизаторская смелость, если не сказать – исполнительский авантюризм, чтобы явить перед слушателями в зале способность, скажем, поддерживать беседу на языке, не объявленном композитором, но с заданной фонетикой или синтаксисом или даже одной морфологией» [54, 391]. Пребывание в тоннеле, на неизведанной территории помогает исполнителям и слушателям если не вернуться к истокам своих художественно-эстетических и мировоззренческих убеждений, чтобы продолжить верить в них, то прийти к новым концептам, соответствующим современному уровню познания бытия. Алеаторика повысила значимость и ответственность не только исполнителя, но и слушателя, которого она не просто увлекала неожиданными поворотами в ходе развертывания событий, но от которого требовала подлинного погружения в совместный творческий процесс, делающий его поистине человеком думающим, познающим, созидющим.

5. Заключение

К развитию алеаторного принципа в музыке привело множество факторов. В научной литературе алеаторика нередко противопоставлялась сериализму и возникновение первого связывалось со стремлением избежать чрезмерной строгости и точности второго как в отношении самой композиции, так и ее нотной записи. Денисов писал, что «внешним толчком к проявлению мобильности явилась слишком жесткая конструктивность серийной музыки. И не случайно, первыми композиторами, открывшими дорогу мобильности, явились именно пионеры сериализма – Штокгаузен, Пуссёр, Булез и Берио» [36, 125]. Лютославский был убежден, что «ответом Кейджа на так называемый тотальный сериализм 50-х годов стало создание чего-то абсолютно противоположного этой доктрине: музыки как продукта случайности. Отсюда и термин “алеаторика”» [64, 232]. В основном обратившиеся к алеаторике европейцы изначально были сериалистами, но к 1960-м годам Булез, Штокгаузен, Берио и Лютославский развили техники письма, в которых алеаторика играла определенную роль. Парадоксально, теперь она служила новым методом контроля. Штокгаузен считал, что индетерминированный процесс оказывает такой же эффект в «статистическом» процессе, как самая сложная и точная нотация. В творчестве Ксенакиса формирование концепции стохастической музыки, как считает В. Ценова, было «сознательной попыткой выйти из тупика тотального сериализма», пришедшего к кризису, поэтому он «жестко predetermined порядку звукоэлементов в сериальной композиции [...] противопоставляет вероятностную причинность» [157, 522], о чем он писал в 1954 году в статье «Кризис серийной музыки». Как известно, в периоды кризиса, когда прежние методы становятся неспособными решить новые проблемы, поставленные современностью, художники ставят эксперименты, направленные на поиск новых концепций, и если те доказывают свою жизнеспособность, актуальность и универсальность, то закрепляются в практике, как это произошло с алеаторикой. Максимальная дифференциация высот, длительностей, регистров, тембра вызвала ощущение однородности ткани. Крайняя степень организации производила противоположный эффект – звуковой «энтропии» произведения. Возможно, сериалисты ожидали от алеаторики то, что она может естественным образом вернуть глубокие и прочные основания музыкальной композиции, вернув искусство к своим корням.

Почти параллельное развитие двух противоположных тенденций не было случайным и по мнению Бриндла: «Интегральный сериализм, создавший новый музыкальный язык в 50-х годах, содержал внутри себя семена саморазрушения. Во-первых, он был чрезмерно сложен и создавал исполнительские трудности, редко соответствовавшие выразительным результатам. Во-вторых, даже разные системы создавали несколько однообразные произведения. Свободная 12-тоновая композиция стала средством избавления от оков этих интеллектуализмов, но кроме нее использованные в дальнейшем другие средства, в конечном счете, принесли еще более плодотворные результаты» [212,

60]. Хичкок, хоть и не связывал алеаторику с сериализмом напрямую, но все же подчеркивал, что «именно в то же самое время, когда создатели электроакустической (такие как Бэббит и Усачевский) и компьютерной музыки (такие как Хиллер и Додж) усиливали личный контроль композитора над музыкальным материалом и его звуковой реализацией, от других композиторов, двигавшихся в другом направлении, исходил абсолютно противоположный импульс» [312, 284]. Гриффитс также считает, что электронная музыка стимулировала опыты со случайностью, поскольку обнажила проблему непредсказуемости результата звуковой реализации сочинения, а также помогала избегать ошибок в исполнении сложного музыкального текста.

Поразительно, но противоположные подходы к сочинению музыки – алеаторный и серийный – в определенной мере пересекались и были не только взаимоисключающими методами сочинения, но и соприкасающимися рядом характерных принципов. Так, Гриффитс подчеркивает, что «в европейской музыке алеаторика уходит своими корнями непосредственно в саму европейскую традицию» [286, 341]. Он имеет в виду не только творческие находки Малларме и Джойса, но и собственно музыкальный сериализм, пермутационная техника которого открыла возможность использования взаимозаменяемых форм или ее более мелких единиц. Сама сериальная техника письма заложила основу для возникновения форм, в которых отдельные секции могли поменять свое местоположение. Результат конкретной звуковой реализации тотально организованных серийных и алеаторных композиций нередко оказывался близким. Выбор совершенного ряда и мастерское оперирование им имело для сериалистов, порой, большую значимость, чем реальное звучание музыки. 12-тоновая система должна была стать организующим принципом, заменяющим атональность. Однако полагаясь на этот принцип и строго придерживаясь правил, обусловленных системой, композиторы при этом теряли контроль за каждым звуком своего произведения. Когда же серийный принцип стал применяться и к другим параметрам, стало очевидно, что тотальный порядок означал тотальную несвободу автора и колоссальную ответственность исполнителя. И «чем больше аспектов музыки становилось управляемыми этими заранее определенными предкомпозиционными правилами, тем меньше композитор сохранял непосредственный контроль музыкального материала» [368, 44]. Исполнитель же, обязанный строго следовать нотному тексту, не всегда мог охватить и точно воплотить абсолютно все равно значимые и важные элементы музыкальной ткани. Лигети писал: «Когда исполнительские указания стали столь сложными, что они больше не могли быть соблюдены, точность исполнения была заменена неопределенностью» [344, 57]. Ч. Уоринен отмечал: «Многие почувствовали, что достигнутая вершина сложности создала музыкальную ситуацию, аналогичную произволу. Возможно, такое чувство было вызвано многими молодыми композиторами, связавшими себя с алеаторической музыкой» [443, 59]. Другими словами, жесткая детерминированность сериализма была лишь внешним толчком для алеаторики, которая в историческом плане стала логически необходимым этапом в развитии современной музыки. «На самом деле потребность вве-

дения категории случайности в музыку ощущалась и композиторами, никак не связанными с сериализмом, в том числе и Лютославским, никогда не принимавшим для своего творчества жесткие каноны сериальной музыки» [17, 274].

Тотальный сериализм трудно отличим от тотальной случайности и на слух, ибо практически невозможен контроль каждого звука строго упорядоченной музыки. Пуссёр точно охарактеризовал разницу между порядком, сконструированным композитором, и воспринимаемым слушателем: «Именно там, где были применены наиболее абстрактные конструкции, нередко создается ощущение поиска себя в результатах алеаторной свободной игры» [371, 93]. Он был уверен в том, что «жесткие сериальные процедуры, определяющие все детали, кажется, уже не выполняют позитивной функции. Например, стремление создать ощутимую симметрию и периодичность, регулярность в подобии и в дифференциации, другими словами, эффективное и распознаваемое упорядочение разных фигур лишь затрудняет восприятие и нарушают симметрию» [371, 95]. Лигети отмечал, что «серийная и созданная манипуляциями со случайностью музыка, несмотря на принципиально противоположные методы работы, становились [...] в значительной мере идентичными [...]. В обоих методах существовали директивы: в серийной методе – директива предварительного формования детерминированных расположений и операций, в методе случайностей – директивы определенных манипуляций с домузыкальным или немзыкальным; игральные кости, монеты или небесные атласы Кейджа ничуть не меньше являются образцами для предварительного формования, чем точные планы композиторов-сериалистов» [40, 203]. Ксенакис считал, что предельная сложность современной музыки имела результат, подобный случайности: «Современная линейная полифония разрушила себя своей собственной сложностью. В действительности слух воспринимает лишь нагромождения нот в разных регистрах. Сложность делает невозможным слежение слуха за запутанными линиями, поэтому ее минимальный эффект состоит в необоснованном и случайном разбрасывании звуков по всему частотному спектру» [446, 11].

С другой стороны, индетерминизм возник не как оппозиция сериализму, а как самостоятельное независимое явление, обусловленное самыми разными эстетическими принципами и творческими поисками. Так, введение случайности в музыку Кейджа было связано с религиозно-философскими представлениями дзен-буддизма о мире и человеке и во многом под его влиянием к алеаторике обратились другие композиторы, создав свои музыкально-теоретические концепции, не имеющие ничего общего с кейджевской. Алеаторика возникла не только как «противовес» сериализму, а как своего рода «лаборатория для экспериментов» и поисков новых форм восприятия. Т. Кюрегян отмечает, что «удушающее действие абсолютной фиксации музыка ощутила, примерив электронные, раз и навсегда зафиксированные, формы бытия. И стремление освободиться от этого удушья подсказало еще одну, четвертую возможность (или даже необходимость) в соотношении стабильного и мобильного (на нее указал Булез): если решительно все стабильно, если музыкальный объект абсолютно недвижим, требуется

мобильное восприятие» [75, 425]. Идея уникальности каждого отдельного звука привела к тому, что американские экспериментаторы отказались не только от какой-либо звуковысотной и метроритмической системы с определенными принципами функциональной дифференциации и соподчинения элементов, но также от традиционных законов и правил упорядочения и организации формы, предпочтя им структуры, основанные на последовательности отрезков времени, свободно и произвольно заполняемых исполнителями звуками. Лютославский посредством алеаторики искал новые выразительные возможности ритма и гармонии, а Булез обратился к категории случайного под впечатлением от книги стихов С. Малларме, имеющей подвижную структуру. Эта работа оказала влияние и на других европейских композиторов-алеатористов воплощенной в ней идеей, что каждый творческий импульс может иметь множество возможных продолжений. Индетерминистские концепции в искусстве отразили характерное восприятие жизни, при котором за устойчивостью и постоянством мира стали видеть его принципиальную нестабильность, изменчивость, непредсказуемость. «В условиях все большего обобщения исследовательского опыта человечества, его знаний о мире искусство еще глубже отражает процесс познания человеком сложности естественных связей и закономерностей» [17, 275]. По замечанию Циммермана, «временность, историчность как сущность человеческого бытия, неповторяемость принимаемых решений, свобода, устремленная в будущее, являются с тех пор (начиная, прежде всего, с Хайдеггера) определяющими для понимания времени в современной философии» [64, 95].

Но далеко не все композиторы были адептами «техники свободы». Так, алеаторику на уровне формы не применял Арво Пярт, чему «препятствовал инстинкт драматурга, увлекавший композитора к созданию новых, в идеале единственных решений» [125, 311]. Луиджи Ноно считал, что «прибегать к принципу случайности как к источнику познания могут только те, кого пугает перспектива самому принимать решения и сопутствующая этому свобода выбора» [129, 62]. Ксенакис, допуская мысль о необходимости новых, более глубоких отношений между музыкой и наукой, в частности, выраженных в стохастической музыке, считал, что те, кто «жонглирует математическими инструментами и электронными игрушками, не поднимает художественного качества своей музыкальной продукции» [71, 25]. Даже Лютославский, по его словам, использовал алеаторику лишь при условии полного контроля над гармонией. Метод же Кейджа и вовсе был ему чужд, а алеаторная концепция американца его «не интересовала ни с философской, ни с музыкальной точки зрения» [6, 95]. Лютославский писал: «Меня не привлекают такие достижения алеаторики, как возведение случайности в ранг основного принципа или преподнесение сюрпризов слушателю и даже композитору в каждой очередной непредсказуемой версии (я имею в виду конкретное исполнение). В моих работах решающее слово всегда остается за автором. Поэтому и введение случайности в строго определенные моменты – лишь способ развития действия, не самоцель» [64, 233]. Ксенакис также скептически относился к кейджевской алеаторике, так как был

убежден в необходимости понимания причинности, характерного для современной физики. В России реакция на алеаторику тоже была разной. Как справедливо замечает А. Соколов, «на почве отечественного музыкального искусства действительно прижились лишь некоторые новые элементы музыкального языка, но никак не общая идейно-эстетическая направленность западного авангарда» и «в лучших образцах отечественной музыки новые средства выразительности оказались поставленными на службу истинно художественному замыслу, лишь расширив возможности композитора, но не подчинив себе его творческую инициативу» [139, 193]. Это относится и к алеаторному принципу, осторожно применяемому отечественными композиторами второй половины XX столетия. Примечательно, что в целом американские и некоторые европейские композиторы воспринимали алеаторику как плодотворную технику и связывали с ней вполне позитивные художественные образы, тогда как русские авангардисты нередко поручали ей образы негативные, сопряженные с состоянием хаоса, деструкции, дисгармонии. Возможно, в неприятии неограниченной алеаторики большинством российских авангардистов сказывалась пропасть, разделяющая два основополагающих принципа в творчестве: сохранение прежних традиций и поиск новых.

Причин антипатии к алеаторике, свободной импровизации и тем более «музыке жребия» со стороны некоторых композиторов XX века несколько. Во-первых, высотная или ритмическая неопределенность выглядела весьма дерзким вызовом на фоне все более укрепляющейся, развивающейся и широко воздействующей на молодых композиторов сериальности и других систем, связанных, напротив, со строгой организацией звуков. После веками складывавшейся традиции все более точной фиксации музыкального произведения, тенденции усложнения нотной записи и отражения в партитуре самых мельчайших деталей, касающихся исполнения задуманного автором, индетерминизм звукового текста выглядел вызовом всей творческой общественности. Европейские композиторы не одно столетие исходили из идеи, что музыка «может включать только точные звуки, исполняемые в точно определенные моменты, а неопределенные, исполняемые наугад, могут создавать только не-музыку. Для таких композиторов, как Штокхаузен, Булез и Берио, погружившихся в ультра-точность интегрального сериализма, было чрезвычайно трудно принять тот факт, что вся их точность могла потерять смысл – Булез никогда не принял такую смелую концепцию и Берио вряд ли принял ее с распростертыми руками» [212, 68]. А Лигети признавался в ненависти к случайности и «уверенно отрицал эффективность алеаторики» [75, 150]. Он считал, что в реальном звучании мобильность композиции не ощутима, а комбинируемая результирующая форма обманчива в своей свободе. К. Дальхаузу многозначность формы также представлялась лишь на бумаге, но не в самом произведении. Лютославский отрицательно относился «к влиянию случайности на форму произведения, называя такого рода алеаторику скорее “выражением неприязни автора к повторениям, чем действительным пристрастием к случайности”» [17, 279].

Во-вторых, эта техника композиции, как и любая другая, принималась не всеми музыкантами в силу их индивидуальных художественно-эстетических принципов и приоритетов. Так, Анри Пуссёр выступая против неограниченной алеаторики, писал: «Некоторые экстремальные композиции, предполагающие исключительную защиту алеаторического, бесформенного, шума и всех других форм неопределенности, бесспорно очень красивы в их “отчаянных” попытках осуществить, выразить (то есть придать форму) тому, что противостоит таким попыткам по определению» [64, 162]. Однако в творческих поисках он «столкнулся с проблемами становящихся все более сложными форм (к тому же мобильных), требующих материала, рассчитанного на тонкое восприятие. Материала, который – в противовес сугубо серийному – не требует постоянных и всеобъемлющих изменений целого, а максимально реагирует (в восприятии) на мельчайшие изменения деталей» [64, 163]. В связи с этим в начале 1960-х годов он все же «почувствовал необходимость заняться этим вопросом, рискуя столкнуться с серьезными трудностями» [64, 163]. Композиторы обратились к алеаторике ткани, отвергая серийную логику в целом или пытаясь освободить музыкантов от необходимости точного исполнения, маловероятного из-за сложности музыкального текста. В любом случае, и в особенности в алеаторной музыке определяющую роль играет художественный талант не только композитора, но и исполнителя. По мнению Ксенакиса, «композитор не только “диагностирует” проблему, но и предлагает выход из ее тупика» [157, 528].

Алеаторика прошла свой эволюционный путь, поскольку случайность в искусстве, изначально воспринимаемая в системе своего рода «мифологического» мышления, стала осмысливаться научно и философски. Алеаторика сложилась в 1950-е годы на гребне второй волны авангарда – эпоху бурных поисков и изобретений, смены художественно-эстетических парадигм и открытий широких горизонтов в области музыки. Переломный во многих отношениях этап в истории искусства был связан с рождением принципиально иного музыкального языка и методов сочинения, радикальной перестройкой системы традиционного формообразования, и переосмыслением основополагающих понятий музыкального творчества, исполнительства, восприятия искусства в целом и обнаружением новых художественно-эстетических парадигм. Алеаторный принцип композиции, освобождая автора от ряда действий в процессе сочинения (например, сложных расчетов, требуемых в серийной или полифонической музыке), позволяет погрузиться в область звуков и их отношений, сконцентрироваться на собственно звучании как таковом, проследить за изменениями внутри звукового материала. Алеаторное произведение, следуя мысли Э. Денисова, поистине живое, как явления природы, и дышит, как живой организм [90, 77].

Первые алеаторные произведения (например, «Музыка перемен» Кейджа или «Двадцать пять страниц» Брауна) были достаточно просты в своей концепции и служили своего рода манифестациями этого принципа композиции. Но вскоре к алеаторике обратились авторитетнейшие композиторы США и Европы, и она перешла от лабораторного экспериментирования к художественным открытиям, став «turning-point» –

«поворотным пунктом» к Новейшей музыке с ее индивидуальными техниками письма и формами. Наряду с полистилистикой и другими явлениями второй половины XX века алеаторика продолжила тенденцию к обширному композиционному синтезу, приведшему к комбинации в одном произведении разных техник письма, жанров и форм. Ключевой период в истории искусства возникает тогда, когда художники стремятся осмыслить глобальные проблемы человеческого бытия, подвергает традиционные творческие принципы испытанию посредством нового материала, формы и содержания произведений, оставляющих в истории глубокие и прочные впечатления. По меткому замечанию Ксенакиса, в 1980-х годах наступил момент, когда нужно «попытаться глубже и в то же самое время мощнее проникнуть в то, что составляет сущность музыки» [71, 25]. Штокхаузен, Ксенакис, Булез видели в музыке проявление универсальных законов, лежащих в основе мироздания, и стремились притворить их в музыке. Взгляд композиторов обращался к сути явлений, а не скользил по их поверхности, поэтому внешняя изменчивость облика музыкального произведения служила для них поводом для серьезных размышлений о бытии, искусстве и человеке.

Алеаторика как принцип композиции подразумевает поиск того нового, что еще не получало воплощения и олицетворяет собой тот дерзновенный дух исканий, который позволяет заглянуть в будущее искусства. Однако алеаторика не является кризисным явлением, а органично вписывается в общую картину развития искусства в XX веке и более того – имеет своих предшественников в старинной музыке и развивает идеи, уже имевшие место в истории искусства. В алеаторике в той или иной мере проявляется преемственность традиций искусства прошлого от самого звукового материала и средств выразительности до структурообразующих принципов произведения и приемов исполнения, и даже за радикальным изменением самой концепции музыкального произведения сохранились исторически присущие композиции закономерности. Неопределенность текста или формы усилила непредсказуемость и непосредственность творческого процесса, оживила профессиональные импровизаторские навыки музыкантов, но в целом – «вернула то, чем музыка всегда владела, и шок, который она вызвала в отвыкшем от исполнительской свободы мире “высокого искусства”, имел более психологическое, чем онтологическое основание» [75, 412–413]. Композитор и исполнитель познают мир не как *tabula rasa*, а как носители богатого социального и культурно-исторического опыта. В самом создании и исполнении произведения искусства человек всегда опирается на определенные традиции, память, убеждения, навыки, теоретические и исторические знания, подготавливающие интеллект творца к формулированию собственной художественной концепции.

Возрождение в алеаторной композиции идей ранней музыки произошло отчасти потому, что для творчества второй половины столетия стала характерна открытость искусства другим сферам интеллектуальной деятельности человечества, многосторонность связей между явлениями современной культуры, полифонизм художественного мышления, трактовка произведения как многогранного, многопланового, меняющегося,

полиморфного объекта, имеющего множество сторон для его рассмотрения. «Многоголосный тип мышления и многосторонняя диалогичность в эпоху постмодерна, соответственно, порождает множество явлений современной культуры, которые наблюдаются в различных видах художественного творчества: дискретность и монтажный принцип, эклектичность и коллажность, интертекстуальность, полистилистика и плюрализм, синтез искусств и взаимодействие жанров, метафоричность и символизм, концептуализм и контекстуализм, увлечение смысловыми лабиринтами и метаязыковой игрой. Другими словами – можно характеризовать перечисленные особенности культуры как глобальную полифонизацию всех компонентов целого, что приводит к увеличению семантической многозначности композиции» [132, 12]. Алеаторика и обусловленная ею подвижная форма стоит в ряду перечисленных явлений и тенденций: она отражает постмодернистскую идею семантической многозначности сочинения и является выражением мироощущения особого рода, сложившегося на данном этапе развития художественной мысли.

В искусстве второй половины XX века ощущение неповторимости каждого акта творческой деятельности и художественного произведения было не менее острым и актуальным, и алеаторика стала его наиболее ярким выражением. «Нынешнее представление о мире как о сложной, хаотической, в сущности, системе заставляет думать не о будущем, [...] а погрузиться в настоящее» [175, 355]. В XX веке нормативными стали неповторимость концепции произведения, индивидуализация состава исполнителей, звукового материала, техники письма, не говоря уже о форме, особенной не только в каждом конкретном сочинении, но и каждом его конкретном исполнении. «Гибкость связей и изменчивость облика произведения, возникающие при введении в него алеаторики, во многом созвучны самому характеру современной эпохи со свойственной ей быстротой перемен и напряженной “полифонией” самых контрастных явлений» [17, 276]. Очевидным было и стремление авторов активизировать восприятие произведения искусства, вовлечь слушателей в творческий процесс, сделав его непосредственным и естественным, каким он был в музыке предшествующих периодов истории. Кроме того, музыка XX века взаимодействовала с различными сферами научной и художественной мысли: искусством различных эпох и стилей, жанрами и формами литературы, живописи, графики, хореографии, а также многочисленными реалиями современной культуры. Отсюда – множество логических оснований произведения, обуславливающее возможность рассматривать, трактовать, интерпретировать его с разных сторон, точек зрения, перспектив. Для композиторов-авангардистов было особенно характерно возрастание диалогичности творчества на различных уровнях – национальных культур и видов искусства, исторических и индивидуальных композиторских стилей, автора и исполнителя. В результате текст и форма произведения, а также его интерпретации стали видаться принципиально множественными, и эта множественность преисполнена большим и таинственным смыслом. Видение мира как принципиально многополярного было характерно для композиторов, следующих как восточным, так и западным рели-

гиозно-философским и научным традициям. «Можно было бы сопоставить буддистские представления о множественности путей к желаемому и восторгающему, к пустоте, к хаосу с представлениями современности об альтернативных множественных возможностях развития истории» [175, 370].

Кульминация применения алеаторики пришлась на 1960–1970-е годы, и этот принцип композиции не только испытал состояние расцвета, но и пережил процесс «модернизации». После пика популярности когда-то общая для западной культуры в целом тенденция сохранила свое значение лишь в творчестве некоторых отдельных композиторов. Штокхаузен вернулся к обычной нотации, Булез начал писать детерминированные композиции и даже пересмотрел некоторые свои ранние сочинения, еще более ограничив исполнителя в свободе выбора. Парадоксально, но даже Кейдж, отказавшийся было от какой-либо авторской намеренности и субъективизма, также использовал традиционную нотацию в своих поздних опусах. В дальнейшем к алеаторике композиторы обращались в поисках новых тембровых, мелодических, ритмических, фактурных возможностей исполнения, оригинальных приемов развития и средств музыкальной выразительности. В итоге алеаторный принцип дал интересный результат, важный для развития теории и практики. Выполнив важную художественно-эстетическую задачу, алеаторика отошла на второй план на рубеже второго авангарда, сменяемого поставангардом, а разработанные и использованные на практике методы введения случайности получили развитие в музыке США, Европы и России среди других разных техник композиции XX века. В результате алеаторика прошла путь от ведущего художественного принципа в творчестве отдельно взятого композитора до одной из многочисленных техник письма и частного композиционного приема. Алеаторика текста или формы послужила достижению определенных музыкальных целей и авторских намерений: Кейджу и Фелдману она помогла усилить значимость каждого звука и шума окружающей среды, Брауну – увеличить роль исполнителей в принятии музыкальных решений, Булезу – оживить музыкальный материал, подвергнутый совершенному рациональному контролю, Лигети – достичь разнообразия и тонкой дифференциации типов фактур, Берно – освободить виртуозность инструменталистов и вокалистов, Кагелю – создать условия для импровизации исполнителей, призванной обнаружить новые звучания и средства выразительности.

Двумя главными проблемами, возникшими в связи с алеаторикой, стали проблемы стиля и эстетической ценности произведений, в создании которых играет роль случайность. Проблема стиля отчасти была обусловлена другими тенденциями современной музыки, такими как тотальный синтез техник письма, жанров, форм и принципов композиции в целом, и алеаторика лишь усложнила эту проблему, но не поставила во главу угла. «Неопределенность доказала, что была одним из самых радикальных новшеств в музыкальной композиции всего XX века. [...] Она может лишить произведение композитора всех отличительных черт и таким образом отдалить его от слушателей. Но немногие композиторы допустили такого растворения стиля» [391, 357]. Действительно, черты

стиля определяются не столько количеством и последовательностью частей, меняющимися благодаря алеаторике формы, сколько самим типом формы, отражающим принцип мышления автора, а также материалом, который композитор в той или иной мере предлагает исполнителям, либо предусматривает такие его качества, которые отвечают замыслам и ожиданиям создателя или определяют стиль письма. Возможно, как никакая другая техника письма, алеаторика ставит перед исполнителями задачу определить и продумать не только внешний уровень композиции – непосредственно чувственный, звуковой слой, но и в первую очередь глубинное, философское измерение художественного произведения – то, что стоит за формой. И. Сниткова пишет о формировании во второй половине XX века особого типа искусства – «искусства порождения идей», где «само сочинение изменяет свой статус, обретая свойства некоего концепта» [134, 160]. К такому роду искусства можно отнести и неограниченную алеаторику, которая, становясь искусством порождения идей, усиливает значимость находки воображения автора и настоящего художественного открытия исполнителя и слушателя.

Вторая проблема – эстетической ценности алеаторных произведений – волновала и волнует большинство композиторов, исполнителей, слушателей, исследователей, и каждый из них ищет свое решение. В сравнении с традиционными принципами композиции алеаторный подход несет в себе новую концепцию музыкального искусства, имевшую общеисторические и общехудожественные причины, полагается на иные оценочные критерии, а также требует особой творческой настройки как исполнителя, так слушателя и исследователя. Алеаторная музыка полагается на художественно-эстетические принципы смысловой неоднозначности, множественности текстовых и структурных интерпретаций произведения искусства, непредсказуемости результата творческого процесса. Как справедливо заметил А. Шнитке, «ничто не может повториться точно» [180, 22]. В этом видится «отражение нового восприятия не только отдельного “опуса”, который перестает быть “отдельным” и, значит, “опусом” [...], но и себя как творца, который тоже включен в некое непрерывное и нескончаемое творчество-творение» [74, 292]. Идея абсолютной игры отличает алеаторное произведение от традиционного: это, пользуясь словами М. Катунян, меньше, чем опус, «потому что текст, реализовавшийся в результате исполнения, не есть исчерпание замысла и смысла пьесы во всей полноте», и одновременно больше, чем опус, «потому что он заведомо охватывает все тексты, рожденные исполнителями на его основе» [54, 396]. Другими словами, алеаторное сочинение – «это своего рода матрица, творящая бесконечные варианты решения» [54, 396].

С одной стороны, полисемантизм, незавершенность, открытость алеаторного опуса, каждый раз реализующего не воплощавшийся ранее ракурс его концепции, делает процесс интерпретации и восприятия произведения динамичным, вовлекая в него всех – от самого автора до слушателя. С другой стороны, за внешним преобразованием звукового облика само разворачивание событий выглядит «бесцельным». Как известно, развитие мысли в музыкальном произведении характеризуется векторностью – наличием

цели движения, его направленностью. Однако искусству известна и творческая установка на ненаправленное течение событий, в западной же культуре второй половины XX столетия «движение “без цели” постепенно становилось эстетически желанным и планируемым» [74, 285]. Случайность в процессе развития музыкальной мысли способна изменить ход событий, отсюда и «бесцельность» некоторых алеаторных опусов: не претерпевая существенных изменений, музыка сохраняет одни и те же качества и состояния. Подобное «статичное время» (то есть “медленное”, бессобытийное) также известно человечеству, но иных эпох и особенно иных, внеевропейских культур. Не устремленность в будущее [...], а растворение в настоящем, самоценность каждого данного момента и, как результат, его “продление” (вплоть до приобщения “к вечности”) суть свойства “человека созерцающего» [74, 286]. Как отмечал П. Булез, «возможно другое отношение к музыкальному предмету – его созерцание. Вслушиваться в звуки, слышать внутреннюю жизнь звуков, видеть, как они растут, трансформируются, могут даже умирать [...]. То, что меня интересует больше всего, – это замена активности созерцанием» [13, 66–67]. Характерное для неевропейских культур музыкальное бытие не как действие и движение, а как пребывание и погружение, открывающие врата в бесконечность, стали эстетически приемлемыми в европейском музыкальном искусстве второй половины XX столетия. Господствовавший ранее в композиционном процессе дуополярный принцип диалектических антитез и контрастов, как отмечает А. Шнитке, в условиях додекафонии был заменен полиполярным принципом, при котором возросли индивидуальные свойства элементов. В результате «сознание относительности всех качеств и их измеримости повлияло коренным образом как на *психологию*, так и на *методику* творчества» [180, 19]. Но с другой стороны, в процессе созерцания композитор, исполнитель и слушатель открыли для себя новые сферы контрастности, выразительности, экспрессии. Что в алеаторной музыке-созерцании может заменить динамику простых контрастов? Думается, что в эпоху более высокой, чем в прежние времена, степени информационной насыщенности, динамика смены информации, возможно, заменит динамику контрастов музыки прошлого.

Алеаторная музыка нацелена на погружение в происходящее здесь и сейчас, она подчеркивает значимость не столько прошлого, сколько настоящего и будущего, и ей важен не столько результат, сколько сам процесс музицирования. Ценность же рождающегося на глазах у публики события состоит в его неповторимости и единственности. Открытая всему новому, алеаторика выдержала натиск эстетики эпатажа, сохранив за собой вечные духовные ценности творчества, красоты, совершенства. Впрочем, только времени подвластно судить, насколько актуальным для мирового музыкального искусства явился принцип алеаторики, давший множество разных концептуальных решений, и только времени суждено отобрать из всего созданного истинно высокохудожественное.

Литература

1. *Акофф Р.* Искусство решения проблем [Текст]. М.: «Мир», 1982. 224 с.: ил.
2. *Антисери Д., Реале Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Том 4. От романтизма до наших дней [Текст]. СПб.: «Петрополис», 1997. 880 с.
3. *Белый Б.* Тест Роршаха: Практика и теория [Текст] / под редакцией Л. Н. Собчик. СПб.: ООО «Каскад», 2005. 240 с.: илл.
4. *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества: Монография [Текст]. М.: «Правда», 1989. 608 с.
5. *Берио Л.* Фрагменты из интервью и статей [Текст] // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы: Сб. статей. Вып. 2 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Музыка, 1995. С. 110–123.
6. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания [Текст]. М.: «Гантра», 1995. 208 с.: илл.
7. *Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы: Исследование [Текст]. М.: «Музыка», 1978. 332 с.: нот.
8. *Богданов К.* Из истории клякс: Филологические наблюдения [Текст]. М.: «Новое литературное обозрение», 2012. 216 с.: ил.
9. *Бретон А.* Манифест сюрреализма [Текст] // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / ред. Л. Г. Андреев. М.: «Прогресс», 1986. С. 40–73.
10. *Брион М.* Моцарт [Текст] / пер. Г. Г. Карпинского. М.: Молодая гвардия, 2007. 340 с: илл.
11. *Булез П.* «Соната, что ты хочешь от меня? (третья соната)» [Текст] / пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы: Сб. статей. Вып. 3 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Государственный институт искусствознания, 2000. С. 148–159.
12. *Булез П.* Главное – это личность: беседа с Н. Зейфас [Текст] // Советская музыка. 1990. №8. С. 32–39.
13. *Булез П.* Музыкальное время [Текст] // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии 95 / ред.-сост. М. С. Старчеус. М.: Московская консерватория, 1995. 176 с.
14. *Булез П.* Ориентиры I: Избранные статьи [Текст] / пер. Б. Скуратова; ред. и предисл. К. Чухрова. М.: «Логос-Альтера», 2004. 199 с.: илл.
15. *Булез П.* Случайно [Текст] / пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы: Сб. статей. Вып. 3 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Государственный институт искусствознания, 2000. С. 137–140.
16. *Булез П.* Форма [Текст] / пер. Т. Цареградской // Слово композитора: Сб. трудов. Вып. 145 / ред. Н. С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. С. 14–20.
17. *Валькова В.* Алеаторика Лютославского и особенности ее использования во Второй симфонии [Текст] // Проблемы музыки XX века: Сб. статей / ред.-

- колл.: В. М. Цендровский, Б. С. Гецелев, Г. Л. Данилейко, О. В. Соколов. Горький: Горьковская государственная консерватория им. М. И. Глинки; Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 272–291.
18. *Ванечкина И., Галеев Б.* Поэма огня: концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина [Текст]. Казань: Издательство Казанского университета, 1981. 168 с., илл.
 19. *Вентцель Е.* Элементы теории игр. 2-е изд. [Текст] М.: «Физматгиз», 1961. 68 с.: илл.
 20. *Виленкин Н.* Популярная комбинаторика [Текст]. М.: Наука, 1975. 208 с.: илл.
 21. *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие [Текст]. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.: нот., илл.
 22. *Гарин И.* Век Джойса [Текст]. М.: «Терра – книжный клуб», 2000. 620 с.
 23. *Гейро Р.* Доклад футуриста Ильи Зданевича «Илиазда» (Париж, 12 мая 1922 г.) [Текст] // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / сост.: М. Мейлаха, Д. Сарабьянова. М.: «Языки русской культуры», 2000. С. 518–540.
 24. *Гервер Л. Л.* Ars combinatoria и полифоническая техника Дж. Фрескобальди [Текст] // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения. Сб. статей по материалам научной конференции 24 февраля 2005 года / ред.-сост. Н. И. Тарасевич; сост. Т. Ф. Генова. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова; изд-во НПФ «ТС – Прима», 2006. С. 87–88.
 25. *Гервер Л.* Музыкальные игры Гайдна и Моцарта или Простой способ сочинять музыку, не зная правил [Ноты]: учебно-игровое пособие. М.: «Классика XXI», 2011. 24 с.: илл.
 26. *Гилберт К., Кун Г.* История эстетики: в 2-х кн. [Текст] М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. 647 с.
 27. *Гильдерман Ю.* Закон и случай [Текст] / отв. ред. В. А. Ратнер. Новосибирск: «Наука», 1991. 200 с.: илл.
 28. *Гнеденко Б.* Курс теории вероятностей [Текст]. М.: «Наука», 1965. 400 с.: илл.
 29. *Гончаренко С.* Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века: Учебное пособие для теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов [Текст]. Новосибирск: Изд-во Новосибирской гос. консерватории, 1997. 172 с.: нот.
 30. *Горюхина Н.* Открытые формы [Текст] // Форма и стиль: Сб. науч. трудов. Ч. I / сост. Е. А. Ручьевская. Л.: ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1990. С. 4–34.
 31. *Григорьева Г.* «Ритуал» П. Булеза [Текст] // Миф. Музыка. Обряд: Сборник статей / ред.-сост. М. Катунян. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. С. 253–262.

32. *Григорьева Г.* Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов вузов [Текст]. М.: Гуманитар. изд. центр «Владос», 2004. 175 с.: нот.
33. *Гуляницкая Н.* Лигети о Лигети: композиторский самоанализ [Текст] // Процессы музыкального творчества: Сб. трудов. Вып. 5 / ред.-сост. Е. Вязкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 88–106.
34. *Дауноравичене Г. Л.* Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов): Автореферат дисс. канд. иск. [Текст] Вильнюс: Государственная консерватория Литовской ССР, 1990. 24 с.
35. *Демидов Н. А.* Журнал путешествия его высокородия господина статского советника, и ордена святого Станислава кавалера Никиты Акинфиевича Демидова. По иностранным государствам с начала выезда его из Санкт-Петербурга 17 марта 1771 года по возвращению в Россию, ноября 22 дня 1773 года [Текст]. М.: Тип. Ф. Гиппиуса, 1786. 164 с.: портр.
36. *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники [Текст]. М.: «Советский композитор», 1986. 207 с.
37. *Дубинец Е.* Мортон Фелдман: «Я рисую, но не на гармоническом языке» [Текст] // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 195–205.
38. *Дубов М.* Проект сонорно-стохастический: Я. Ксенакис, «Тростниковые заросли» [Текст] // Теория современной композиции: Учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: «Музыка», 2005. С. 596–611.
39. *Дубов М.* Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки: Автореферат дисс. канд. иск. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. 18 с.
40. *Дьёрдь Лигети.* Личность и творчество: Сб. статей [Текст] / сост. Ю. Крейнина. М.: Российский институт искусствознания, 1993. 224 с., нот., илл.
41. *Евдаев К.* Давид Бурлюк в Америке. Материалы к биографии [Текст]. М.: «Наука», 2002. 340 с.: илл.
42. *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним [Текст]. М.: «Музыка», 1982. 252 с.: схем., нот.
43. *Екимовский В.* Автомонография [Текст]. М.: Музиздат, 2008. 480 с.: CD.
44. *Екимовский В.* Вперед, к нотации без музыки! [Текст] // Ars Notandi. Нотация в меняющемся мире: материалы междунар. науч. конф. / Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. Сб. 17. С. 113–124.
45. *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Западный музыкальный авангард после второй мировой войны [Текст]. М.: «Музыка», 1989. 303 с.: нот., илл.
46. *Завадский С.* Теория и практика «машинной поэзии». О некоторых зарубежных экспериментах [Текст] // Художественное и научное творчество: Сб. статей / под ред. Б. С. Мейлаха. Л.: «Наука», 1972. С. 54–63.

47. *Запелалова Л. Г.* Открытая форма в композиторском творчестве второй половины XX века: стилевой аспект: Автореферат дисс. канд. иск. [Текст]. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. 27 с.
48. *Запелалова Л. Г.* Особенности формообразования в произведениях алеаторической техники композиции [Текст] // Культура. Наука. Творчество: материалы III Международной научно-практической конференции «Культура. Наука. Творчество». Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2009. С. 294–301.
49. *Зенашвили Т. А.* Французская бестактовая прелюдия: Импровизация или интерпретация? [Текст] // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 115–118.
50. *Зотов А. Ф., Мельвил Ю. К.* Западная философия XX века: в 2-х томах. Т. 1: Учебное пособие [Текст]. Москва: «Интерпракс», 1994. 432 с.
51. *Ивашкин А.* Чарльз Айвз и музыка XX века [Текст]. М.: «Советский композитор», 1991. 473 с.: нот., илл.
52. История философии: Запад – Россия – Восток. Книга четвертая: Философия XX века [Текст] / под ред. Н. В. Мотрошиловой и А. М. Руткевича. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1999. 448 с.
53. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости: К анализу живописных элементов [Текст] / пер. с нем. Е. Козиной. СПб.: «Азбука-классика», 2005. 125 с.: илл.
54. *Катунян М.* «Пение птиц» Э. Денисова: композиция – графика – исполнение [Текст] // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. М.: Московская гос. консерватория, 1999. С. 382–398.
55. *Катунян М.* Глава XV. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» [Текст] // Теория современной композиции: Учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: «Музыка», 2005. С. 465–488.
56. *Катунян М.* Новый тривий XX века: звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) [Текст] // Миф. Музыка. Обряд: Сб. ст. по материалам межд. конф. / ред.-сост. М. Катунян. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. С. 179–194.
57. *Кейдж Дж.* Автобиографическое заявление [Текст] / пер. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Науч. труды. Сб. 46 / ред.-колл.: Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2004. С. 15–34.
58. *Кейдж Дж.* Лекция о Нечто [Текст] / пер. А. Лаугина // *Супонева Г.* Проблемы нотации в музыке XX века. *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. С. 100–104.
59. *Кириллина Л.* Луиджи Ноно [Текст] // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы: Сб. статей. Вып. 2 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Музыка, 1995. С. 11–56.

60. *Кириллина Л.* Лючано Берлио [Текст] // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы: Сб. статей. Вып. 2 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Музыка, 1995. С. 74–108.
61. *Клайн М.* Математика. Утрата определенности [Текст]. М.: «Мир», 1984. 447 с.: илл.
62. *Когоутек Ц.* Алеаторика и музыка тембров [Текст] // Техника композиции в музыке XX века. М.: «Музыка», 1976. С. 236–254.
63. *Колмогоров А.* Математика в ее историческом развитии [Текст]. М.: «Наука», Физ.-мат. лит., 1991. 224 с.: илл.
64. Композиторы о современной композиции: Хрестоматия [Текст] / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.: нот., илл.
65. *Кон Ю.* О теоретической концепции Янниса Ксенакиса [Текст] // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. статей. Вып. 3 / сост. и ред. Л. Н. Раабен. М.: «Музыка», 1976. С. 106–134.
66. *Кон Ю.* Яннис Ксенакис [Текст] // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы: Сб. статей. Вып. 3 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Государственный институт искусствознания, 2000. С. 171–199.
67. *Коренева М.* Литературное измерение абсурда [Текст] // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 477–507.
68. *Корн Г. А., Корн Т. М.* Справочник по математике для научных работников и инженеров: определения, теоремы, формулы [Текст] / пер. И. Г. Арамановича, А. М. Березмана, И. А. Вайнштейна, Л. З. Румшинского, Л. Я. Цлафа, под общ. ред. И. Г. Арамановича. 5-е изд. М.: «Наука», 1984. 831 с.: илл.
69. *Крапивина И.* Проблемы формообразования в музыкальном минимализме [Текст]. Новосибирск: Изд-во Новосибирской гос. обл. науч. библ., 2003. 192 с.: нот., илл.
70. *Кром А.* Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх: Монография [Текст]. Нижний Новгород: Изд. О. В. Гладкова, 2004. 223 с.: нот., илл.
71. *Ксенакис Я.* Пути музыкальной композиции [Текст] / пер. Ю. Пантелеевой // Слово композитора: Сб. трудов. Вып. 145 / ред. Н. С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. С. 22–35.
72. *Куницкая Р.* Пьер Булез [Текст] // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы: Сб. статей. Вып. 3 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Государственный институт искусствознания, 2000. С. 98–136.
73. *Курбатская С.* Сонорные краски и формы в «Трех картинах Пауля Клее» Э. Денисова [Текст] // *Курбатская С., Холопов Ю.* Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. М.: «Сфера», 1998. С. 180–237.

74. *Кюрегян Т.* Глава IX. Музыкальная форма [Текст] // Теория современной композиции: Учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: «Музыка», 2005. С. 266–312.
75. *Кюрегян Т.* Глава XII: Алеаторика [Текст] // Теория современной композиции: Учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: «Музыка», 2005. С. 412–430.
76. *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII–XX веков [Текст]. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.: нот.
77. *Левая Т.* Приметы новой эпохи, или Диалог с 60-ми годами [Текст] // История отечественной музыки второй половины XX века: Сб. статей / отв. ред. Т. Левая. СПб.: «Композитор», 2005. С. 177–206.
78. *Лесли Р.* Поп-арт. Новое поколение стиля [Текст]. Минск: «Белфакс», 1997. 128 с.: фот., илл.
79. *Лиотар Ж.-Ф.* Заметка о смыслах «пост». Постмодернизм: подобию и соблазнам реальности [Текст] // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 56–58.
80. *Лобанова М.* Дьёрдь Лигети: Эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х гг. (критика и размышления) [Текст] // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики: Сб. научных трудов. Вып. 94 / под ред. Л. С. Дьячковой. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. С. 74–92.
81. *Лотман Ю.* Искусствознание и «точные методы» в современных зарубежных исследованиях [Текст] // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: «Акад. проект», 2002. С. 294–314.
82. *Маклыгин А.* Фактурные формы сонорной музыки [Текст] // *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова: Сб. статей / отв. ред. В. С. Ценова. М.: «Композитор», 1992. С. 129–137.
83. *Маклыгин А., Ценова В.* Глава XI. Сонорика [Текст] // Теория современной композиции: Учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: «Музыка», 2005. С. 382–411.
84. *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе [Текст] / сост. Р. Дубровкин. М.: Издательство «Радуга», 1995. 568 с.: илл.
85. Музыка XX века: Энциклопедический словарь [Текст] / под ред. Л. Акопяна. М.: «Практика», 2010. 856 с.
86. Музыкальная графика [Текст] // Лексикон неонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. Бычкова. М.: «РОССПЭН», 2003. С. 310.
87. *Мукаржовский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве [Текст] // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей / под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М.: «Прогресс», 1975. С. 61–70.
88. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции [Текст]. М.: «Музыка», 1982. 319 с., нот.

89. *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия [Текст]. М.: «Музыка», 1972. 383 с.: нот., илл.
90. Неизвестный Денисов. Из записных книжек (1980/81–1986, 1995) [Текст] / публ. и сост. В. Ценовой. М.: «Композитор», 1997. 160 с., илл.
91. *Никифоров А. Л.* Логический позитивизм («Третий позитивизм») [Текст] // История философии: Запад – Россия – Восток. Книга четвертая: Философия XX века / под ред. проф. Н. В. Мотрошиловой и проф. А. М. Руткевича. Москва: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1999. С. 352–359.
92. *Никифоров А. Л.* Эпистемологический анархизм П. Фейерабенда [Текст] // История философии: Запад – Россия – Восток. Книга четвертая: Философия XX века / под ред. проф. Н. В. Мотрошиловой и проф. А. М. Руткевича. Москва: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1999. С. 369–372.
93. *Огурцов А. П.* Индетерминизм [Текст] // Новая философская энциклопедия: в 4-х томах / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; предс. науч.-ред. совета В. С. Степнин. Т. 2. М.: «Мысль», 2001. С. 102.
94. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры [Текст]. М.: «Искусство», 1991. 586 с.
95. *Павич М.* Хазарский словарь [Текст] / пер. с серб. Л. Савельевой. М.: Издательский дом «Азбука-классика», 2003. 352 с.: илл.
96. *Пайтген Х.-О., Рихтер П. Х.* Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем [Текст]. М.: «Мир», 1993. 176 с.: фот., илл.
97. *Папенина А. Н.* Зарубежный музыкальный авангард 1950–60-х годов: композиционно-жанровые принципы и проблемы художественного восприятия [Текст]. Дисс. канд. иск. СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2006. 226 с.: нот., илл.
98. *Петров В.* Инструментальное мультимедиа: о соотношении музыкального и визуального рядов [Текст] // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Социально-экономические науки и искусство». 2013. № 8(83). С. 75–78.
99. *Петров В.* Инструментальный ритуал как разновидность инструментального театра [Текст] // Музыка и время. 2011. № 7. С. 33–37.
100. *Петров В.* Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра: Монография [Текст]. Астрахань: Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. 355 с.: нот., илл.
101. *Петров В.* Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: Автореферат дисс. докт. иск. [Текст]. Саратов, 2014. 43 с.
102. *Петров В.* Инструментальный театр: типология жанра [Текст] // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 161–166.
103. *Петров В.* К теории инструментального театра [Текст] // Музыковедение. 2010. № 4. С. 8–12.

104. *Петров В.* Концепты инструментального театра [Текст] // Музыкаведение. 2012. № 7. С. 13–19.
105. *Петров В.* Модель игры в произведениях инструментального театра (к теории жанра) [Текст] // Диалоги об искусстве: Сб. статей по материалам всероссийской научно-практической конференции. Пермь: ПГИИиК, 2012. С. 228–239.
106. *Петров В.* О событийности сюжетов в произведениях инструментального театра [Текст] // Музыкаведение. 2011. № 12. С. 9–14.
107. *Петров В.* О специфике жанра инструментального театра [Текст] // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 1(27). С. 40–45.
108. *Петров В.* Хеппенинг в искусстве XX века [Текст] // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2010. Том 16. № 1. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2010. С. 212–21.
109. *Петрусева Н.* К анализу Третьей фортепианной сонаты Пьера Булеза [Текст] // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции: Науч. труды. Вып. 2 / сост. Т. Н. Дубравская М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 101–116.
110. *Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Монография [Текст]. М.; Пермь: «Реал», 2002. 352 с., нот., илл.
111. *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов) [Текст]. М.: «Композитор», 2003. 416 с.: нот., илл.
112. *Поспелова Р.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных [Текст]. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2009. 712 с.: нот.
113. Постмодернизм и культура: Материалы «круглого стола» [Текст] // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 3–16.
114. Проблемы музыкального мышления. Сб. науч. трудов [Текст] / сост. и ред. М. Арановский. М.: Музыка, 1974. 336 с.: нот., илл.
115. Проблемы музыкальной драматургии XX века: Сб. статей [Текст] / отв. ред. В. Цендровский. М.: Музыка, 1983. 159 с.: нот., илл.
116. *Просняков М.* «Плюс-минус» Штокхаузена: символ и звучание [Текст] // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия: Simposion Leningrad 1990 / red. U. Dibelius. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994. С. 185–192.
117. *Просняков М.* Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий // Sator tenet opera gotas: Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сб. статей / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 228–237.
118. Психологический словарь [Текст] / под ред. В. Зинченко, Б. Мещерякова. 2-е изд., перераб. и доп. М.: «Педагогика-Пресс», 1996. 440 с.: илл.
119. Психология процессов художественного творчества: Сб. статей [Текст] / отв. ред. Б. Мейлах, Н. Хренов. Л.: «Наука», 1980. 285 с.: илл.

120. *Пушкина Ю. В.* Трактаг Гвидо Аретинского «Микролог» в контексте музыкально культуры Высокого Средневековья: Диссертация канд. иск. [Текст]. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2010. 292 с.: илл.
121. *Рамазанов Н.* Материалы для истории художеств в России [Текст]. Кн. 1. М.: В Губернской типографии, 1863. 321 с.: ил.
122. *Редже Т.* Этюды о Вселенной [Текст] / пер. с ит. Дж. Б. Понтекорво, под ред. Б. М. Понтекорво. Москва: «Мир», 1986. 191 с.: илл.
123. *Роуз Б.* Американская живопись: Двадцатый век [Текст]. Женева, Лозанна, Париж: Skira Booking International, 1995. 175 с.: фот., илл.
124. *Саати Т.* Принятие решений. Метод анализа иерархий [Текст] / пер. с англ. Р. Г. Вачнадзе. М.: «Радио и связь», 1993. 278 с.: илл.
125. *Савенко С.* Musica Sacra Арво Пярта [Текст] // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. М.: «Композитор», 1996. С. 208–228.
126. *Савенко С.* Музыкальные идеи и музыкальная действительность Карлхайнца Штокхаузена [Текст] // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сб. трудов. Вып. 94 / под ред. Л. С. Дьячковой. М. ГМПИ им. Гнесиных, 1987. С. 82–119.
127. *Савенко С.* Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда [Текст] // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. статей Ленингр. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии. Вып. 5 / сост. А. Фарбштейн. Л.: «Музыка», 1983. С. 23–30.
128. *Савенко С.* Приключения в воображаемом пространстве: Заметки о творчестве Д. Лигети [Текст] // Советская музыка. 1987. № 6. С. 110–117.
129. *Сапонов М.* Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения [Текст]. М.: «Музыка», 1982. 77 с.: нот.
130. *Сачков Ю. В.* Индетерминизм [Текст] // Новая философская энциклопедия: в 4-х томах / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; предс. науч.-ред. совета В. С. Степнин. Т. 1. М.: «Мысль», 2000. С. 631–632.
131. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga: история, теория, практика: Учебное пособие для студентов композиторского, историко-теоретического и дирижерско-хорового факультетов музыкальных вузов [Текст]. Кн. 2: Fuga: ее логика и поэтика. М.: «Композитор», 2007. 800 с.: нот. примеры. Кн. 1: Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. 2-е изд. М.: «Композитор», 2009. 512 [1] с.: илл., нот.
132. *Синельникова О. В.* Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля: Монография [Текст]. Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2012. 312 с.: нот., фот., илл.

133. Слово композитора (по материалам второй половины XX века): Сб. трудов [Текст]. Вып. 145 / ред. Н. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. 106 с.: нот., илл.
134. *Сниткова И.* Музыка идей и идея музыки в русском музыкальном концептуализме // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. Материалы международной научной конференции 24–26 сентября 2002 года / отв. ред. Т. И. Науменко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 158–168.
135. Современное западное искусство. XX век: Проблемы и тенденции: Сб. статей [Текст] / отв. ред. Б. Зингерман. М.: «Наука», 1982. 317 с.: илл.
136. Современное западное искусство. XX век: Проблемы комплексного изучения: Сб. статей [Текст] / отв. ред. Б. Зингерман. М.: «Наука», 1988. 277 с.: илл.
137. Современное западное искусство. К критике буржуазной художественной культуры XX века: Сб. статей [Текст] / под ред. Г. Недошивина. М.: «Наука», 1972. 240 с.: илл.
138. *Соколов А.* Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. Заведений [Текст]. М.: «Владос», 2004. 231 с.: нот., илл.
139. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование [Текст]. 2-е изд. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 272 с.: нот., илл.
140. *Соколов А.* О «лирической геометрии» в музыке Эдисона Денисова [Текст] // Музыка Эдисона Денисова: Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 11 / ред.-сост. В. Ценова. М.: Московская государственная консерватория, 1995. С. 65–75.
141. *Соколов А.* Теоретическая концепция Я. Ксенакиса как основа его практического метода композиции [Текст] // Современные зарубежные музыкально-теоретические системы: Сб. трудов. Вып. 105 / отв. ред. Э. П. Федосова. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. С. 50–70.
142. *Суворов О. В.* Иррационализм [Текст] // Новая философская энциклопедия: в 4-х томах / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; предс. науч.-ред. совета В. С. Степнин. Т. 2. М.: «Мысль», 2001. С. 153–154.
143. *Суриц Е.* Балет и танец в Америке: Очерки истории [Текст]. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета, 2004. 392 с.: фот., илл.
144. *Тимошенко А.* Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон): Автореф. дисс. канд. иск. [Текст]. СПб.: Российский институт истории искусств, 2004. 23 с.

145. *Тит Лукреций Кар*. О природе вещей [Текст] / пер. Ф. Петровского, вступ. ст. Т. Васильевой. Серия «Библиотека античной литературы. Рим». М.: «Художественная литература», 1983. 384 с.: илл.
146. *Тишунина Н.* Постмодернизм: еще один взгляд на проблему [Текст] // Векторы развития культуры на грани тысячелетий: Материалы межд. науч. конф. / отв. ред. П. А. Подболотов. СПб.: СПбГУКИ, 2001. С. 264–273.
147. *Филиппова О.* «Новая музыка» композиции эпохи барокко [Текст] / Sator tenet orega rotas: Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сб. статей / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 143–152.
148. *Хаубениток-Рамати Р.* Нотация – материал и форма [Текст] // Современная музыка Австрии: Очерки и документы / сост., пер. и коммент. О. В. Лосевой. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. С. 93–97.
149. *Хаубениток-Рамати Р.* О форме в новой музыке [Текст] // Современная музыка Австрии: Очерки и документы / сост., пер. и коммент. О. В. Лосевой. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. С. 98–102.
150. *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. Диагноз духовного недуга нашей эпохи [Текст]. М.: «АСТ», 2004. 544 с.
151. *Холопов Ю.* «Знаки свыше» [Текст] // *Курбатская С., Холопов Ю.* Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. М.: «Сфера», 1998. С. 137–179.
152. *Холопов Ю.* Гармонический анализ: В 3-х частях. Часть третья: Учебное пособие [Текст]. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 196 с.: нот.
153. *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II: Гармония XX века [Текст]. 2-е изд., испр. и доп. М.: «Композитор», 2005. 624 с.: нот., илл.
154. *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс [Текст]. М.: «Музыка», 1988. 512 с.: нот.
155. *Холопов Ю.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления [Текст] // Проблема традиции и новаторства в современной музыке: Сб. статей / сост. А. М. Гельцман. М.: «Советский композитор», 1982. С. 52–104.
156. *Холопов Ю.* Новые формы Новейшей музыки [Текст] // Оркестр: Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / ред. Г. Лыжов, Д. Петров, С. Савенко. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 380–393.
157. *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов [Текст]. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; Издательский дом «Композитор», 2006. 632 с.: нот., илл.

158. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов [Текст]. М.: «Композитор», 1993. 312 с.: нот., илл.
159. *Холопова В.* К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века [Текст] // Современное искусство музыкальной композиции: Сб. трудов. Вып. 79 / отв. ред. Н. С. Гуляницкая. М.: ГМПИ имени Гнесиных, 1985. С. 17–30.
160. *Холопова В.* София Губайдуллина [Текст]. 1-е изд. М.: «Композитор», 1996. 360 с.: нот., илл. 2-е изд. М.: «Композитор», 2008. 400 с.: нот., илл.
161. *Холопова В.* Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) [Текст] // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: Сб. трудов. Вып. 132 / сост. Э. А. Стручалина. М.: РАМ имени Гнесиных; РГК им. С. В. Рахманинова, 1994. С. 46–69.
162. *Холопова В., Чigareва Е.* Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества [Текст]. М.: «Советский композитор», 1990. 350 с.: нот., илл., фот.
163. *Хомма М.* Алеаторический контрапункт: гармония и ритмика. К истории создания «Трех стихотворений Анри Мишо» Витольда Лютославского [Текст] // Процессы музыкального творчества: Сб. трудов. Вып. 5 / ред.-сост. Е. Вязкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 39–66.
164. *Хрущева Н. А.* Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берлио, Дж. Джойса: Автореферат дисс. канд. иск. [Текст]. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени Н. А. Римского-Корсакова, 2014. 25 с.
165. *Хрущева Н. А.* Литературные ключи к Симфонии Берлио [Текст] // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 109–115.
166. *Хрущева Н. А.* От ирландского цирка до электротризы: джойсовский текст в музыке XX века [Текст] // Музыкальная академия. 2013. № 3. С. 89–95.
167. *Хрущева Н. А.* Поминки по фуге: музыкальные стратегии Джеймса Джойса [Текст] // Opera musicologica. 2012. № 1(11). С. 47–61.
168. *Хрущева Н. А.* Симфония Берлио как открытое произведение [Текст] // Opera musicologica. 2009. № 1. С. 119–132.
169. *Хрущева Н. А.* Случайность и порядок: поэтика Стефана Малларме в «Молотке без мастера» Булеза [Текст] // Opera musicologica. 2013. № 1(14). С. 35–49.
170. *Ценова В.* О современной систематике музыкальных форм [Текст] // Laudamus. К 60-летию Ю. Н. Холопова: Сб. трудов / отв. ред. В. С. Ценова. М.: «Композитор», 1992. С. 107–113.
171. *Чаплыгина М. А.* Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена: Лекция по курсам «Музыкально-теоретические системы», «Современная гармония» [Текст]. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. 96 с.: нот., илл.
172. *Чеботарева Л. Г.* Некоторые аспекты изучения открытой формы: к вопросу о «неклассическом» типе художественного целого [Текст] // Жанрово-стилевые процессы в музыкальном искусстве XVIII–XX веков: Сб. трудов / сост.

- Т. А. Щербакова. Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Серия 6: Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. Вып. 13. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2006. С. 135–146.
173. *Чередниченко Т. В.* Методологические проблемы музыкальной эстетики: на материале зарубежных концепций XX в.: Автореферат дисс. докт. иск. [Текст]. М.: МГДОЛК им. П. И. Чайковского, 1989. 42 с.
174. *Чередниченко Т. В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики: к анализу методологических парадоксов науки о музыке [Текст]. М.: «Музыка», 1989. 221 [1] с.
175. *Чередниченко Т.* Россия 1990-х в слоганах, рейтингах, имиджах: Актуальный лексикон истории культуры [Текст]. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 416 с.: илл.
176. *Швырев В., Юдин Б.* Методологический анализ науки: Его сущность, основные типы и формы [Текст]. М.: «Знание», 1980. 64 с.
177. *Шикин Е. В., Шикина Г. Е.* Гуманитариям о математике: Учебное пособие для вузов (гуманитарные специальности) [Текст]. М.: «Агар», 1999. 332 с.: илл.
178. *Шнеерсон Г.* Алеаторика [Текст] // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 1. М.: «Советская энциклопедия», 1973. С. 26–27.
179. *Шнеерсон Г.* Сериализм и алеаторика – «тождество противоположностей» [Текст] // Советская музыка. 1971. № 1. С. 106–117.
180. *Шнитке А.* Новое в методике сочинения – статистический метод [Текст] // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Сб. статей / ред.-сост. А. В. Богданова М.: Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, 2001. С. 18–22.
181. *Шнитке А.* Эдисон Денисов [Текст] // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы: Сб. трудов / ред.-сост. В. Ценова. М.: Московская государственная консерватория, 1999. С. 272–289.
182. *Шнитке А.* Коллаж и полистилистика [Текст] // Музыкальные культуры народов. Традиция и современность. М.: «Советский композитор», 1973. С. 47–66.
183. *Штокхаузен К.* «Моменты» для сопрано, 4-х хоровых групп и 13-ти инструменталистов [Текст] / пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы: Сб. трудов. Вып. 1 / ред. М. Арановский и А. Баева. М.: «Музыка», 1995. С. 42–45.
184. *Штокхаузен К.* Изобретение и открытие (доклад о генезисе форм) [Текст] / пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы: Сб. трудов. Вып. 1 / ред. М. Арановский и А. Баева. М.: «Музыка», 1995. С. 40–42.

185. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике [Текст] / пер. с ит. А. Щурбелева. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
186. *Эко У.* Поэтики Джойса [Текст] / пер. с итал. и прим. А. Коваля. СПб.: Симпозиум, 2006. 496 с.
187. Энциклопедия искусства XX века [Текст] / сост. О. Краснова. М.: «Олма-Пресс», 2002. 352 с.: илл.
188. *Якимович А.* Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда [Текст]. М.: «Искусство», 2003. 490 с.: илл.
189. *Adorno T. W.* Vers une musique informelle [Text] // Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music / tr. by R. Livingstone. London; New York: Verso Classics, 2002. P. 269–322.
190. *Alburger M.* Available Brown: A Chance Interview with Earle [Text] // 20th Century Music. 1996. May. P. 1–7.
191. *Antonioni T.* Χειρονομίες: Conductor's Improvisation. Basel: Bärenreiter Kassel Basel Tours, 1974. 6 p.
192. *Apel W.* Harvard Dictionary of Music [Text]. Cambridge: Harvard University Press, 1962. 833 p.: illus., music.
193. *Arnason H. H.* Calder [Text]. Princeton: D. Van Nostrand & Co., 1966. 192 p.: illus.
194. *Ashley R., Austin L., Stockhausen K.* Conversation [Text] // Source. 1967. Vol. I. P. 104–107.
195. *Ashton D.* Earle Brown's Continuum [Text] // Arts Magazine. 1982. Nr 1. P. 68–69.
196. *Auden W. H.* The Dyer's Hand and Other Essays [Text]. New York: Random House, 1962. 527 p.
197. *Avison Ch.* Essays on Musical Expression, with Related Writings by William Hayes and Charles Avison [Text] / ed. by P. Dubois. Aldershot: Ashgate, 1988. 223 p.: illus., music.
198. *Ayer A. J.* Chance [Text] // Scientific American. 1965. October. Nr 213 (4). P. 44–54.
199. *Bailey D.* Musical Improvisation: its nature and practice in music [Text]. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1980. 154 p.: illus., music.
200. *Barbara J. La.* Earle Brown's Homage to Alexander Calder [Text] // High Fidelity/Musical America. 1980. Nr 30/7. P. 12–13.
201. *Behrman D.* What Indeterminate Notation Determines [Text] // Perspectives of New Music. 1965. Nr 3/2. P. 58–73.
202. *Bent I. D.* A 12th-century extemporizing technique [Text] // The Musical Times. 1970. Nr 111 (January). P. 33–37.
203. *Berio L.* Form [Text] // The Modern Composer and His World / ed. by K. Beckwith and U. Kasemets. Toronto, 1961. P. 140–145.

204. *Berio L.* Sequenza III [Score]. London: Universal Edition Ltd., 1968. 9 p.
205. *Berio L.* Two Interviews, with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga [Text] / ed. and tr. by D. Osmond-Smith. London; New York: Marion Boyars, 1985. 204 p.
206. *Boehmer K.* Zur Theorie der Offenen Form in der Neuen Musik [Text]. 1st ed. Darmstadt: Tonos-Verlag, 1967. 215 p.: illus., music.
207. *Bois M.* Iannis Xenakis: The Man and his Music [Text]. London: Boosy and Hawkes Music Publishers Limited, 1967. 40 p.: illus., music.
208. *Boulez P.* Alea [Text] / tr. by D. Noakes, P. Jacobs // Perspectives of New Music. 1964. Nr 3(1), Fall-Winter. P. 42–53.
209. *Boulez P.* Aléa [Text] // La Nouvelle Revue Française. 1957. Nr 59. P. 839–857.
210. *Boulez P.* Orientation: Collected Writings by Pierre Boulez [Text] / ed. by Jean-Jacques Nattiez, tr. by Martin Cooper. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 541 p.: illus.
211. *Boulez P.* Sonate, Que Me Veuz-tu? [Text] // Perspectives of New Music. 1963. Nr 1(2) (Spring). P. 32–44.
212. *Brindle R. S.* The New Music. The Avant-garde since 1945 [Text]. London; Oxford; New York: Oxford University Press, 1975. 206 p.: illus., music.
213. *Brown E.* [Interview] [Text] // The Music Makers / ed. by D. Rosenberg, B. Rosenberg. New York: Columbia University Press, 1979. P. 79–91.
214. *Brown E.* Folio (1952/53) and Four Systems [Score]. New York; London: Associated Music Publishers, 1961. 8 p.: fascim.
215. *Brown E.* Form in der Neuen Musik [Text] // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. 1966. Nr 10. P. 57–69. Eng. tr. in: Form in New Music // Source. 1967. Vol. I. P. 48–51.
216. *Brown E.* Module 1 and 2 [Score]. London: Edition Peters, 1970. 8 p.
217. *Brown E.* Some Notes on Composing (1963) [Text] // The American composer speaks. A historical anthology, 1770–1965 / ed. by G. Chase. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1966. P. 299–305.
218. *Brown E.* String Quartet [Score]. Frankfurt: H. Litolff's Verlag; C. F. Peters, 2007 (facsimile print from 1st ed. London: Edition Peters, 1970). 7 p.
219. *Brown E.* The Notation and Performance of New Music [Text] // The Musical Quarterly. 1986. Nr 72/2. P. 180–201.
220. *Brown E.* The Notation and Performance of New Music: Darmstadt Lectures [Text]. Unpublished manuscript, Earle Brown Music Foundation, 1964. 25 p.
221. *Brün H.* Mutatis Mutandis [Score]. Baltimore: Smith Publications, 1995. 12 p.
222. *Buchner A.* Mechanical Musical Instruments [Text] / tr. by I. Urwin. London: Batchworth Press, 1961. 110 p.: illus.
223. *Bukofzer M. F.* Music in the Baroque Era [Text]. New York: W. W. Norton & Company, 1947. 411 p.: illus., music.

224. *Burbank R.* Twentieth Century Music [Text]. London: Thames & Hudson Ltd, 1984. 512 p.: illus., music.
225. *Cage J.* Ryoanji [Score]. New York: Edition Peters, 1985. 17 p.
226. *Cage J.* Silence: Lectures and Writings [Text]. 1st ed. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. 276 p.: illus.
227. *Cage J., Boulez P.* Boulez-Cage Correspondence [Text] / ed. by J.-J. Nattiez, R. Samuels. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 188 p.: illus.
228. *Cardew C.* Nono and Earl Brown [Text] // Musical Times. 1963. March. P. 196.
229. *Cardew C.* Notation-Interpretation, Etc. [Text] // Tempo. 1961. Nr 58. P. 21–33.
230. *Cardew C.* Stockhausen Serves Imperialism and other Articles: with commentary and notes [Text]. London: Latimer New Dimensions, 1974. 126 p.
231. *Carter E.* Letter from Europe [Text] // Perspectives of New Music. 1963. Nr 1(2). P. 195–205.
232. *Castiglioni N.* Masques: a book of dances, chorales, symphonies and phantasies: for twelve instruments [Score]. Mainz: Ars Viva Verlag, 1968. 39 p.
233. *Charles D.* Entr'acte: Formal or Informal Music? [Text] // Musical Quarterly. 1965. Nr 51. P. 144–165.
234. *Charles D.* L'interprète et le hazard [Text] // Musique en jeu. 1970. Nr 3. P. 45–51.
235. *Chase G.* America's music: from the pilgrims to the present [Text]. 3rd ed. Urbana: University of Illinois Press, 1987. 744 p.: illus.
236. *Childs B.* Indeterminacy and Theory: Some Notes [Text] // Composer. 1969. Vol. 1. Nr 1. P. 15–34.
237. *Chipp H.* Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics (California Studies in the History of Art) [Text]. Berkeley: University of California press, 1968. 680 p.: illus.
238. *Chou W.-Ch.* Open Rather Than Bounded [Text] // Perspectives on American Composers / ed. by B. Boretz, E. T. Cone. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1971. P. 49–55.
239. *Clark R. C.* Total Control and Chance in Music: A Philosophical Analysis [Text] // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1970. Nr 28/3. P. 355–360.
240. *Coons E., Krahenbuehl D.* Information as a Measure of Structure in Music [Text] // Journal of Music Theory. 1958. Nr 2. P. 127–161.
241. *Cope D.* New Directions in Music [Text]. 7th ed. Long Grove: Waveland Press, 2000. 259 p.: illus., music.
242. *Cope D.* New Music Composition [Text]. New York: Schirmer Books, 1977. 351 p.: illus., music.
243. *Cott J.* Stockhausen [Text]. 1st ed. New York: Simon and Schuster, 1973. 252 p.: illus., music.

244. *Cozens A.* A New Method of Landscape by Alexander Cozens; with a New Introduction by Michael Marqusee [Text]. Facsimile of 1785 ed. New York: Paddington, 1977. 96 p.: illus.
245. *Cramer C. A.* Alexander Cozen's «New Method»: the Blot and General Nature – Painter [Text] // *The Art Bulletin*. 1997. Vol. 79. Nr 1. P. 112–129.
246. *Cross A.* The Significance of Aleatoricism in Twentieth-century Music [Text] // *The Music Review*. 1968. Nr 29/4. P. 305–322.
247. *Dahlhaus C.* Composition and Improvisation [Text] / tr. by D. Puffett and A. Clayton // *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. P. 265–273.
248. *Deliège C.* Indétermination et improvisation [Text] // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 1971. Nr 2. P. 155–191.
249. *Denton D. B.* The Composition as Aesthetic Polemic: «December 1952» by Earle Brown [Text]. Diss., U. of Iowa, 1987. 133 p.: illus., music.
250. *Determinism and Freedom* [Text] / ed. by S. Hook. New York: Collier Books, 1961. 243 p.: illus.
251. *Deutsch O. E.* Ink-Pot and Squirt-Gun, or «The Art of Composing Music in the New-Style» [Text] // *The Musical Times*. 1952. Vol. 93. September. P. 401–403.
252. *Dialogues with Boulez* [Text] / ed. by R. Di Pietro. Lanham; Maryland; London: The Scarecrow Press, Inc., 2001. 109 p.
253. *Dictionary of Contemporary Music* [Text] / ed. by J. Vinton. New York: E. P. Dutton, 1971. 834 p.: illus., music.
254. *Dine J., Kirby M.* Happenings: An Illustrated Anthology [Text]. New York: Dutton Inc., 1965. 287 p.: illus.
255. *Drew J.* Information, Space, and a New Time Dialectic [Text] // *Journal of Music Theory*. 1968. Nr 12. P. 86–102.
256. *Duckworth W.* Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five Generations of American Experimental Composers [Text]. New York: Schirmer Books, 1995. 489 p.: illus.
257. *Dufallo R.* Trackings: Composers Speak with Richard Dufallo [Text]. New York: Oxford University Press, 1989. 418 p.: illus.
258. *Eschman K.* Changing Forms in Modern Music [Text]. 2nd ed. Boston: E. C. Schirmer Music Co., 1968. 213 p.: illus., music.
259. *Ewen D.* American Composers since 1900: A Biographical Dictionary [Text]. New York: G. P. Putnam's Sons, 1981. 793 p.: illus., music.
260. *Feisst S.* Der Begriff «Improvisation» in der neuen Musik [Text]. Sinzig: Studio, 1997. 283 s.: illus., music.
261. *Feldman M.* Captain Cook's First Voyage: an Interview with Morton Feldman [Text] // *Cum Notis Variorum*. 1989. Nr 131. P. 11.
262. *Feldman M.* Intermission 6 [Score]. New York: C. F. Peters Corporation, 1963. 1 p.

263. *Feldman M.* Interview [Text] // *Soundpieces: Interviews with American Composers* / ed. by C. Gagne, T. Caras. Metuchen, London: Scarecrow Press, 1982. P. 164–174.
264. *Feldman M.* Predetermined/Indeterminate [Text] // *Composer*. 1966. Nr 19. P. 3–4.
265. *Ferland E.* *Improvisation in Nine Centuries of Western Music; an Anthology with a Historical Introduction* [Text]. Cologne: A. Volk Verlag, 1961. 163 p.: illus.
266. *Ferris J.* *America's musical landscape* [Text]. 6th ed. Boston: McGraw Hill, 2010. 464 p.: illus., music.
267. *Flynt H.* *Cage and Fluxus* [Text] // *Writings about John Cage* / ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. P. 279–282.
268. *For the Love of Music. Interviews with Ulla Colgrass* [Text]. Toronto; New York: Oxford University Press, 1988. 200 p.: illus.
269. *Foss L.* *MAP, musical game* [Score]. New York: Pembroke Music Co., Inc., 1978. 27 p.
270. *Foss L.* *The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue* [Text] // *Perspectives of New Music*. 1963. Nr 1/2. P. 45–53.
271. *Foster D.* *October '64: Mobile for piano* [Score]. Paigles, Essex : Anglian, 1982. 6 p.
272. *Frank P.* *Philosophy of Science* [Text]. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1957. 360 p.
273. *Friedemann L.* *Kollektivimprovisation als Studium und Gestaltung neuer Musik* [Text]. Wien: Universal Edition, 1969. 32 p.: illus., music.
274. *Gann K.* *American Music in the Twentieth Century* [Text]. New York: Shirmer Books, 1997. 400 p.: illus., music.
275. *Garner W.* *Uncertainty and Structure as Psychological Concepts* [Text]. New York: Wiley, 1962. 369 p.
276. *Gena P.* *Freedom in Experimental Music: The New York Revolution* [Text] // *Tri-Quarterly*. 1981. Nr 52. P. 223–243.
277. *Gerigk H.* *Würfelmusik* [Text] // *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. 1934. Bd. 16. S. 359–363.
278. *Gieseler W.* *Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenbänge* [Text]. Braunschweig: Moeck Verlag, 1975. 228 s.: illus., biblio., index.
279. *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman* [Text] / ed. by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. 222 p.: music.
280. *Globokar V.* *Ils improvisent ... improvisez ... improvisons* [Text] // *Musique en jeu*. 1972. Nr 6. P. 13–19.
281. *Globokar V.* *Réagir...* [Text] // *Musique en jeu*. 1970. Nr 1. P. 70–77.
282. *Godfrey D., Schwartz E.* *Music since 1945: Issues, Materials, and Literature* [Text]. New York: Cengage Learning, 1993. 560 p.: illus.
283. *Goethals L.* *Two Crystals for piano*. Gent: Rijksuniversiteit, 1968. 29 p.

284. *Goldstein P.* Experiment IX: “Chance Chants”; *Stasick R.* Underground Area One for solo hurdy-gurdy [Text and Score]. Chicago: Hurdy-gurdy Press, 1982. 31 p.
285. *Griffiths P.* A Concise History of Avant-garde Music: from Debussy to Boulez [Text]. New York: Oxford University Press, 1978. New York: Thames and Hudson, 1985. 216 p.: illus., music.
286. *Griffiths P.* Aleatory [Text] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. Vol. 1 / ed. by S. Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 341–347.
287. *Griffiths P.* Boulez [Text]. New York; Melbourne, London: Oxford University Press, 1978. 64 p.: illus., music.
288. *Griffiths P.* György Ligeti [Text]. 2nd ed. London: Robson Books, 1983. 128 p.: illus., music.
289. *Griffiths P.* Modern Music [Text]. London: J. M. Dent, 1981. 331 p.: illus., music.
290. *Griffiths P.* Modern Music and After [Text]. Oxford; New York: Oxford University Press, 1995. 373 p.: illus., music.
291. *Griffiths P.* Modern Music: A Concise History [Text]. New York: Thames and Hudson, 1994. 216 p.: illus., music.
292. *Guaccero D.* L’aléa du son au signe graphique [Text] // Cahiers du CIREM, 1990–1991. Nr 18–19. P. 9–24.
293. *Guido d’Arezzo.* Micrologus [Text] // Corpus Scriptorum de Musica. Vol. 4 / ed. by H. Smits von Waesberghe. Neuhausen: American Institute of Musicology, 1955. 253 p.: illus., facsim.
294. *Gunn B.* Twelve English Songs Serious and Humorous with the Thorough Bass for the Harpsichord Set to Music by the New-Invented Method of Composing with the Spruzzarino to Which is Prefix’d an Occasional Ballad by Way of Preface [Text]. Birmingham, 1752. 72 p.: illus., music.
295. György Ligeti in Conversation with Peter Varnai, Josef Hausler, Claude Samuel, and himself [Text]. London: Eulenburg Books, 1983. 140 p.
296. *Harkleroad L.* The math Behind the Music [Text]. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 2006. 143 p.: illus., biblio.
297. *Harvey J.* The Music of Stockhausen: an Introduction [Text]. Berkeley: University of California Press, 1975. 144 p.: illus., facsim.
298. *Haubenstock-Ramati R.* Musik-Grafik Pre-Texte [Text]. Wien: Adriane Verlag, 1980. 135 p.: illus., biblio.
299. *Haubenstock-Ramati R.* Notation – Material and Form [Text] // Perspectives of New Music. 1965. Nr 4/1. P. 39–44.
300. *Haubenstock-Ramati R.* Petite musique de nuit [Score]. London: Universal Edition Ltd., 1968. 52 p.

301. *Haupenthal G.* Geschichte der Würfelmusik in Beispielen [Text]. Diss., 2 Bde. Saarbrücken: Universität des Saarlandes, 1994. B. 1.: 420 S., B. 2.: 190 S.: nur Notenbeisp.
302. *Hayes P.* Earle Brown Creates Sound Sculpture [Text] // *Aspen Times*. 1981. 30 July. P. 13, cols. 1–4.
303. *Hayes W.* The Art of Composing Music by a Method Entirely New, Suited to the Meanest Capacity [Text]. London: Printed for J. Lion, 1751. 32 p.: illus., facsim.
304. *Hedges S. A.* Dice Music in the Eighteenth Century [Text] // *Music & Letters*. 1978. 59/2. P. 180–187.
305. *Helm E. E.* Six Random Measures of C. P. E. Bach [Text] // *Journal of Music Theory*. 1966. Nr 10/1. P. 139–151.
306. *Herbort H.* «New Discoveries of “Open- Form”» [Text] // *Die Zeit*. 1981. June 5.
307. *Hespos H.-J.* Monske: Ritual für mobile C-Pauke [Score]. Ganderkesee: Hespos, 1996. 7 S.
308. *Hicks M.* Interval and form in Ligeti’ s «Continuum» and «Coulee» [Text]// *Perspectives of New Music*. 1993. Nr 31/1. P. 172–190.
309. *Hiller L. A., Baker R. A.* Computer Cantata: A Study in Compositional Method [Text] // *Perspectives of New Music*. 1964. Nr 3/1. P. 62–90.
310. *Hiller L. A., Isaacson L. M.* Experimental Music [Text]. New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1959. 197 p.: illus., biblio.
311. *Hills P.* Modern Art in the USA. Issues and Controversies of the 20th Century [Text]. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2001. 478 p.: illus., ports., biblio., index.
312. *Hitchcock H. W.* Music in the United States: A Historical Introduction [Text]. 4th ed. New York: Prentice-Hall Inc., 2000. 413 p.: illus., ports., biblio., index.
313. *Hoch P.* Ein Atem ringt in uns. Hörspiel für Solostimmen und Chor [Text and Score]. Wien: Universal Edition, 1973. 16 S.
314. *Holmboe V.* On Form and Metamorphosis [Text] // *The Modern Composer and His World* / ed. by J. Beckwith. Toronto: University of Toronto Press, 1961. P. 134–145.
315. *Holzaepfel J.* David Tudor and the Performance of American Experimental Music, 1950–1959 [Text]. Diss. Ph.D. (music), City University of New York, 1994. 395 p.: illus., music.
316. *Hunter S., Jacobus J.* American Art of the 20th Century: Painting, Sculpture, Architecture [Text]. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1973. 583 p.: illus.
317. *Ives C. E.* Hallowe’ en [Score]. New York: Bomart Music Publications, 1949. 6 p.
318. *Jameux D.* Pierre Boulez [Text]. Paris: Fayard, 1984 (eng. trans. 1991). 492 p.: illus.
319. John Cage [Text] / ed. by R. Kostelanetz. New York, 1970. 237 p., illus., facsim., ports., biblio., index.
320. John Cage: Writer [Text] / selected and introduced by R. Kostelanetz. New York: Limelight Editions, 1993. 283 p.: illus., biblio., index.

321. *Josephson M.* Life among the Surrealists: A Memoir [Text]. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962. 403 p.: ports., biblio., index.
322. *Kaprow A.* Assemblage, Environments and Happenings [Text]. New York: H. N. Abrams, 1966. 341 p.: illus., biblio., index.
323. *Kaprow A.* Happenings in the New York Scene [Text] // Art News. 1961. Nr 3/60. P. 36–39.
324. *Karkoschka E.* Collective Improvisation [Text]. Darmstadt: Tonos Editions, 1973. 23 p.: illus., music., biblio.
325. *Karkoschka E.* Notation in New Music [Text] / tr. by R. Koenig. London: Universal Edition, 1972. 183 p.: illus., music.
326. *Karkoschka E.* Vier Aufgaben für fünf Spieler [Score]. Darmstadt: Tonos, 1971. 5 p.: music.
327. Karlheinz Stockhausen: Klavierstücke I–XI, Mikrophonie I & II [Disc]. Cologne; Winterthur: West German Radio Studios, 1965.
328. *Kasemets U.* Trigon [Score]. Ontario: Don Mills, 1969. 8 p.
329. *Keller M. E.* Improvisation und Engagement [Text] // Melos. 1973. Nr 40. P. 198–203.
330. *Kerner J.* Kleksographien. Mit Illustrationen nach den Vorlagen des Verfassers [Text]. Stuttgart: Deutsche Verlags, 1890. 79 s.: illus.
331. *Kirchmeyer H.* On the Historical Constitution of a Rationalistic Music [Text] // Die Reihe. 1962. Nr 8. P. 11–24.
332. *Kirnberger J. P.* Der allezeit fertige Menuetten und Polonoisenkomponist [Text]. Berlin, 1757. 82 s.: illus., music.
333. *Klein E.* Karlheinz Stockhausen. Piano music [Disc]. Hamburg: The International Music Company AG, 2002.
334. *Klosty J.* Merce Cunningham [Text]. New York: Saturday Review Press, 1975. 218 p.: illus., ports., biblio.
335. *Kostelanetz R.* Conversing with Cage [Text]. 2nd ed. New York: Routledge, 2002. 352 p.: illus.
336. *Kostelanetz R.* John Cage: Documentary Monographs in Modern Art [Text]. New York: Praeger, 1970. 237 p.: illus., biblio.
337. *Kostelanetz R.* Merce Cunningham: Dancing Through Space and Time [Text]. New York: Da Capo Press Inc., 1998. 280 p.: illus., ports., biblio.
338. *Kostelanetz R.* The New American Arts [Text]. New York: Collier Books, 1967. 270 p.: illus., ports., biblio.
339. *Kramer J.* Moment Form in Twentieth Century Music [Text] // Musical Quarterly. Vol. 64. 1978. Nr 2. P. 197–194.
340. *Langer S.* Feeling and Form. A theory of Art Developed from Philosophy in a New Key [Text]. New York, 1953. 242 p.: illus., biblio.

341. *Lebermann W.* Das musikalische Würfelspiel des Iwan Jewstafjewitsch Chandoschkin [Text] // Die Musikforschung. 1974. Nr 27 Jahrgang. Hefte 1–4. 332 ff.
342. Les Musique et aleatoire(s) [Text] / ed. by P. A. Castanet // Cahiers du CIREM (Rouen). 1991. Nr 18–19. 168 p.: illus., music.
343. *Ligeti G.* Metamorphoses of Musical Form [Text] // Die Riehe. 1961. Nr 7. P. 5–19.
344. *Ligeti G.* Some Remarks on Boulez' 3rd Piano Sonata [Text] // Die Reihe. 1959. Nr 5. P. 56–58.
345. *Lipman J.* Calder's Universe [Text]. New York: Viking Press, 1976. 352 p.: illus., biblio.
346. Lutosławski [Text] / ed. by O. Nordwall. Stockholm: Edition Wilhelm Hansen, 1968. 148 p.: illus.
347. *Lutosławski W.* Materiały do monografii [Text] / zestawiał S. Jarociński. Kraków: Polskie Wydawn Muzyczne, 1967. 91 p.: illus.
348. *Lutosławski W.* O roli elementu przypadku w technice komponowania [Text] // Res facta. 1967. Nr 1. P. 35.
349. *Maconie R.* The Works of Karlheinz Stockhausen [Text]. 2nd ed. London; New York; Boston: Oxford University Press; Marion Boyars, 1990. 341 p.: illus., music., biblio.
350. *Mayer L. B.* Emotion and Meaning in Music [Text]. Chicago: University of Chicago Press, 1956. 272 p.: illus., biblio.
351. *McBride J.* Indeterminacy in Music: An Annotated Bibliography of Writings in English [Text]. Diss. Ph.D. (music), Kent State University, 1979. 223 p.
352. *Mellers W.* Music in a New Found Land: Themes and Developments in the History of American Music [Text]. London: Barrie & Rockliff, 1964. 543 p.: illus., music.
353. *Meyer L.* Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-century Culture [Text]. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 376 p.: illus.
354. *Meyer-Eppler W.* Statistic and Psychological Problems of Sound [Text] / tr. A. Goehr // Die Reihe. 1958. Nr 1. P. 55–61.
355. *Mozart W. A.* Instruction to compose without the least knowledge of Music so much Freman Waltzer or Schleifer as one pleases, by throwing a certain Number with two Dice [Text]. Bonn: N. Simrock, 1798; Windmill Farm; Ampleforth, North Yorkshire: Emerson Edition Ltd., 2000. 6 p.: illus., music.
356. *Mozart W.* Anleitung Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componiren, etc. / foreword by F. Spiegl [A facsimile of the edition published by Simrock, Bonn, in 1798]. Liverpool Music Press, 1976. 6 p.: illus., music.
357. *Myers M. Ch.* A Study and Interpretive Analysis of Selected Aleatory Compositions for Orchestra by American Composers [Text]. Diss. Ph.D. (music), Columbia University, 1972. 256 p.: illus., music.

358. *Nelson G. L.* Indeterminacy and Improvisation in the Study of Mid-Twentieth-Century Composition [Text]. Diss. Ph.D. (music), Washington University, 1974. 257 p.: illus., music.
359. *Nettl B.* Folk and Traditional Music of the Western Continents [Text]. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965. 213 p.: illus., music.
360. Neue Musik seit 1945 [Text] / ed. von H. Vogt, unter Mitarbeit von Maja Bard. Stuttgart: Reclam, 1982. 538 s.: illus., music.
361. *Nicholls D.* «Getting Rid of the Glue: the Music of the New York School» [Text] // Journal of American Studies (Cambridge University Press). 1993. Nr 27. P. 335–353.
362. *Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond [Text]. 2nd ed. London: Cambridge University Press, 1999. 196 p.: illus., music.
363. *O'Beirne T. H.* 940369969152 Dice-Music Trios [Text] // The Musical Times. 1968. Nr 109 (October). P. 911–913.
364. *Oesch H.* Zwischen Komposition und Improvisation [Text] // Die Musik der sechziger Jahre / ed. by R. Stephan. Mainz: B. Schott's Söhne, 1972. S. 39–52.
365. *Oliveros P.* Tree/Peace [Score]. Baltimore: Smith Publications, 1984. 8 p.
366. *Perloff M.* The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage [Text]. Princeton: Princeton University Press, 1981. 346 p.: illus.
367. *Petit J.-L.* 13 Passages [Score]. Köln-Rodenkirchen: P.J. Tonger, 1986. 26 p.
368. *Potter G. M.* The Role of Chance in Contemporary Music [Text]. Diss., Ph. D. (music), Indiana University, 1971. 179 p.: illus., music.
369. *Potter K.* Earle Brown in Context [Text] // The Musical Times. 1986. Nr 127/1726 (December). P. 679–683.
370. *Pousseur H.* Music, Form and Practice [Text] // Die Reihe. 1960. Nr 6. P. 77–93.
371. *Pousseur H.* The Question of Order in New Music [Text] // Perspectives of New Music. 1966. Nr 5(1). P. 93–111. Также в: Perspectives on Contemporary Music Theory / eds. by B. Boretz and E. T. Cone. New York, 1972. P. 97–115.
372. *Prieberg F. K.* Musica ex Machina [Text]. Berlin: Verlag Ullstein, 1960. 299 p.: illus.
373. *Pritchett J.* The Music of John Cage [Text]. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 223 p.: illus.
374. *Proctor G.* Canadian Music of the Twentieth Century [Text]. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1980. 297 p.: illus., music.
375. *Ptaszyńska M.* Mobile dla dwóch perkusistów [Score]. Kraków: PWM Edition, 1978. 20 p.
376. *Quist P. L.* Indeterminate Form in the Work of Earle Brown [Text]. Diss. D.M.A., Peabody Institute of the John Hopkins University; Peabody Conservatory of Music, 1984. 207 p.: illus., music.

377. *Ratner L. G.* «Ars combinatoria»: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music [Text] // *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday* / ed. by H. C. Robbins Landon, R. E. Chapman. New York; London: Allen & Urwin, 1970. P. 343–363.
378. *Reese G.* *Music in the Middle Ages* [Text]. New York: W. W. Norton & Company, 1940. 424 p.: illus., music.
379. *Revill D.* *The Roaring Silence: John Cage, A Life* [Text]. New York: Arcade Pub, 1992. 375 p.: illus.
380. *Reynolds R.* Indeterminacy: Some Considerations [Text] // *Perspectives of New Music*. 1965. Nr 4(1). P. 136–140.
381. *Reynolds R.* *Mind Models. The New Forms of Musical Experience* [Text]. New York, 1975. 238 p.: illus.
382. *Rich A.* *American Pioneers: Ives to Cage and beyond* [Text]. London: Phaidon Press Limited, 1995. 239 p.: illus., music.
383. *Ritchie A. C.* *Abstract Painting and Sculpture in America* [Text]. New York: Arno Press, 1969. 159 p.: illus.
384. *Rose G.* *Agazzari and the Improvising Orchestra* [Text] // *Journal of the American musicological Society*. 1965. Nr 18(3). P. 382–393.
385. *Rosenberg H.* *The American Action Painters* [Text] // *Art News*. 1952. Nr 51/8. P. 22–23; 48–50.
386. *Russcol H.* *The Liberation of Sound: an Introduction to Electronic Music* [Text]. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972. 315 p.: illus., music.
387. *Rzewski F.* *Les Moutons de Panurge* [Score]. Tokyo: Zen-On Music Company, Ltd., 1969. 1 p.
388. *Sandler I.* *The New York School: the Painters and Sculptors of the Fifties* [Text]. New York: Harper and Row, 1978. 366 p.: illus.
389. *Scherchen H.* Mozarts «Anleitung zum Komponieren von Walzern vermittelt zweier Würfel» [Text] // *Gravesaner Blätter*. 1956. S. 5–14.
390. *Scratch Music* [Text and Score] / ed. by C. Cardew. London: Latimer New Dimensions, 1972. 128 p.: illus., music.
391. *Simms B. R.* *Music of the Twentieth Century: Style and Structure* [Text]. New York, London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.: illus., music.
392. *Sloan K.* *Alexander and John Robert Cozens: The Poetry of Landscape* [Text]. New Haven: Yale University Press, 1986. 224 p.: illus.
393. *Slonimsky N.* *Modern Composers of Brazil* [Text] // *New Music Edition*. 1942. Nr 16 (1). P. 3–5.
394. *Slonimsky N.* *Music since 1900* [Text]. 5th ed. New York: Macmillan Publishing Company, 1994. 1260 p.: illus., music.
395. *Smalley R.* *Momente: Material for the Listener and Composer* [Text] // *Musical Times*. 1974. Nr 115/1571 (January). P. 23–28.

396. *Smith S. S.* Wounded: for three or four xylophones [Score]. Baltimore: Sonic Art Editions, 2005. 40 p.
397. *Smith S., Smith S.* Musical Notation as Visual Art [Text] // Percussive Notes Research Edition: Percussionist. 1981. Nr 18/2. P. 7–14.
398. *Smith S., Smith S.* Visual Music [Text] // Perspectives of New Music. 1981–1982. Nr 20. P. 75–93.
399. *Solomon D.* Jackson Pollock: a Biography [Text]. New York: Simon and Schuster, 1987. 287 p.: illus.
400. *Stein L.* The Performer's Point of View [Text] // Perspectives of New Music. 1963. Nr 1/2. P. 62–71.
401. *Steinitz R.* Music, math and chaos [Text] // Musical Times. 1996. Nr 137/3. P. 14–20.
402. *Steinitz R.* The dynamics of disorder [Text] // Musical Times 1996. Nr 137/5. P. 7–14.
403. *Stockhausen K.* Plus-Minus [Score]. London: Universal Edition Ltd., 1965. 16 p.
404. *Stockhausen K.* Solo für Melodieinstrument mit Rückkopplung [Score]. Wien: Universal Edition Ltd., 1966. 30 S.
405. *Stockhausen K.* Texte: Werk-Einführungen – elektronische Musik – Weltmusik – Vorschläge und Standpunkte – zum Werk anderer [Text]. Bd. 4 / ed. C. von Blumröder. Köln: DuMont Schauberg, 1978. 696 S.
406. *Stockhausen K.* Texte: Zu eigenen Werken – zur Kunst anderer – Aktuelles [Text]. Bd. 2 / ed. D. Schnebel. Köln: DuMont Schauberg, 1964. 271 S.
407. *Stockhausen K.* Texte: Zur elektronischen und instrumentalen Musik [Text]. Bd. 1 / ed. D. Schnebel. Köln: M. DuMont Schauberg, 1963. 259 S.
408. *Stockhausen K.* Texte: Zur Musik 1963–1970 [Text]. Bd. 3 / ed. D. Schnebel. Köln: DuMont Schauberg, 1971. 397 S.
409. *Stockhausen K.* Texte: Zur Musik 1977–1984: Komposition [Text]. Bd. 5/6 / ed. C. von Blumröder. Köln: DuMont Schauberg, 1989. 680 S.
410. *Stockhausen K.* Texte: Zur Musik 1984–1991: Neues zu Werken vor Licht – zu Licht bis Montag – Montag aus Licht; Dienstag aus Licht – elektronische Musik; Über Licht – Komponist und Interpret – Zeitwende; Astronische Musik – Echos von Echos [Text]. Bd. 7–10 / ed. C. von Blumröder. Kürten: Stockhausen-Stiftung für Musik, 1998. 3038 S.
411. *Stockhausen.* Conversations with the composer [Text] / ed. by J. Cott. New York: Simon and Schuster, 1973. 252 p.: illus.
412. *Stoichausen K.* Klavierstück XI [Score]. London: Universal Edition, 1979. 3 p.
413. *Stoïanowa I.* La Troisième sonate de Boulez et le projet mallarméen du Livre [Text] // Musique en jeu. 1974. Nr 16. P. 9–28.
414. *Stone K.* Music Notation in the Twentieth Century [Text]. New York; London: W. W. Norton & Company, 1980. 384 p.: illus., music.
415. *Stone K.* Problems and Methods of Notation [Text] // Perspectives of New Music. 1963. Nr 1/2. P. 9–31.

416. *Strang G.* The Problem of Imperfection in Computer Music [Text] // Music by Computers / ed. by H. Von Foerster, J. W. Beauchamp. New York: John Wiley and Sons, Inc., 1969. 139 p.: illus.
417. *Stuckenschmidt H. H.* Twentieth Century Music [Text] / tr. by R. Devenson. Toronto: McGraw-Hill Nook Company, 1969. 256 p.: illus., ports., biblio., index.
418. *Stucky S.* Lutosławski and his Music [Text]. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 264 p.: illus., music, biblio.
419. *Sünderman H.* Zweierlei 'Musikalische Graphik' Konkreter Vorschlag zur Problem lösung [Text] // Neue Zeitschrift für Musik. 1967. Nr 128/10. S. 417–420.
420. The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve [Text]. New York, London: Marion Boyars Publishers, 1991. 235 p.: illus.
421. The New Music. Rome Symphony Orchestra/Bruno Maderna [Disc]. RCA Victrola, 1967.
422. The New York Schools of Music and the Visual Arts [Text] / ed. by S. Johnson. 2nd ed. New York: Routledge, 2002. 258 p.: illus.
423. *Thomas E.* Was ist Aleatorik? [Text] // Melos. 1961. Nr 28. S. 7–8.
424. *Thomas G.* «Gioco filarmonico» – «Würfelmusik» und Josef Haydn [Text] // Musicae scientiae collectanea: Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag. Köln: Arno-Volk-Verlag, 1973. S. 598–603.
425. *Thomson V.* Sculpture in Sound [Text] // Time Magazine. 1969. 24 January. P. 49.
426. *Thomson V.* The Abstract Composers [Text] // The Score. 1955. Nr 12 (June). P. 62–64.
427. Three Aspects of New Music: From the Composition Seminar in Stockholm [Text] / ed. by G. Ligeti, W. Lutosławski and I. Lidholm. Stockholm: Nord. musikförl, 1968. 80 p.: illus.
428. *Tomkins C.* Off The Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg [Text]. New York: Picador, 2005. 318 p.: illus., biblio.
429. *Tomkins C.* The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant Garde [Text]. New York: Penguin Books, 1968. 306 p.: illus., biblio.
430. *Tremblay G.* Aubes (ou Initial): trio pour flûte basse, contrebasse et percussion [Partition musicale]. Montréal: Centre de musique canadienne, 1992. 16 p.
431. *Varese E.* The Liberation of Sound [Text] // Perspectives of New Music. 1966. Nr 1. P. 11–19.
432. *Waesberghe Jos. Smits von.* Guido of Arezzo and Musical Improvisation [Text] // Musica Disciplina: American Institute of Musicology. 1951. Vol. 5. P. 55–63.
433. *Watkins G.* Soundings: Music in the Twentieth Century [Text]. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers, 1988. 728 p.: illus., music.
434. *Weinstock H.* Rossini. A Biography [Text]. New York: A. A. Knopf, 1968. 560 p. illus., facsim., music, ports.
435. *Welsh J. P.* Open Form and Earle Brown's Modules 1 and 3 [Text] // Perspectives of New Music. 1994. Nr 32/1. P. 254–290.
436. *Wilson P. N.* Re-Shuffling the Cards [Text] // *Haubenstock-Ramati R.* Mobile For Shakespeare [Disc]. Hat Hut Records Ltd., 1999. P. 1–3.

437. *Wilton A.* Art of Alexander and John Robert Cozens [Text]. New Haven: Yale Center for British Art, 1986. 96 p.; illus.
438. *Wolff C.* Duet II [Score]. New York: Edition Peters, 1962. 6 p.
439. *Wolff C.* Edges [Score]. New York: Edition Peters, 1969. 4 p.
440. *Wolff C.* On Form [Text] // Die Reihe. 1961. Nr 7. P. 26–31.
441. *Wörner K. H.* Stockhausen: Life and Work [Text] / tr. by B. Hopkins. Berkeley: University of California Press, 1973. 270 p.: illus., music.
442. *Wright G. C.* Foss Lukas [Text] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9 / ed. by Stanley Sadie. 2nd ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 116–117.
443. *Wuorinen C.* The Outlook for Young Composers [Text] // Perspectives of New Music. 1963. Nr 1/2. P. 54–61.
444. *Xenakis I.* Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition [Text] / tr. by C. Butchers, G. Hopkins, J. Challifour, S. Kanach. 2nd, revised English edition. Bloomington: Pendragon Press, 1992. 387 p.: illus., music.
445. *Xenakis I.* Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale [Text]. Special issue of La Revue musicale. Nr 253–254. Paris: Richard-Masse 1963. 232 p.: illus.
446. *Xenakis I.* The Origins of Stochastic Music [Text] // Tempo. 1966. Nr 78. P. 9–12.
447. *Xenakis I.* Ad libitum [Text] // The World of Music. 1967. Nr 9(1). P. 17–19.
448. *Yates P.* Twentieth Century Music [Text]. New York: Pantheon Books, 1967. 367 p.: illus., music.
449. *Young L. M., Maclow J.* An Anthology (1963–1970) [Text]. New York: Heiner Friedrich, 1970. 114 p.: illus., music.
450. *Zaripov R. Kh.* Cybernetics and Music [Text] / tr. by M. Kassler // Perspectives of New Music. 1969. Nr 7/2. P. 115–154.
451. *Zeller H. R.* Mallarmé und der serielle Gedanke [Text] // Die Reihe. 1964. Nr 6. P. 5.
452. *Zierolf R.* Indeterminacy in Musical Form (John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Boulez, Stockhausen) [Text]. Diss. Ph.D. (music), University of Cincinnati, College-Conservatory of Music, 1983. 176 p.: illus., music
453. *Zimmermann W.* Desert Plants: Conversations with 23 American musicians [Text]. Vancouver: Aesthetic Research Center Publications, 1976. 373 p.: illus.
454. Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts [Text] / hrsg. von B. Holeczek und L. von Mengden. Ludwigshafen am Rhein: Wilhelm-Hack-Museum, 1992. 359 S.: illus.

Приложение 1
Музыкальные мобили

(сочинения с авторским названием или подзаголовком «мобиль»)

| год | автор | название произведения |
|------------|--|---|
| 1932 | Генри Брант (1913–2008), США | «Мобили» для флейты соло |
| 1949 | Генри Брант | «Оживленные мобили» для флейты соло |
| 1957 | Роман Хаубеншток-Рамати (1919–1994), Австрия | «Интерполяция», мобиль для 1–3 флейт |
| 1958 | Герберт Брюн (1918–2000), Германия | «Мобиль» для оркестра |
| | Роман Хаубеншток-Рамати | «Мобиль для Шекспира» для голоса и 6-ти инструментов |
| | Роман Хаубеншток-Рамати | Мобиль «Маленькая ночная музыка» для камерного оркестра |
| | Анри Пуссёр (1929–2009), Бельгия | «Мобиль» для двух фортепиано |
| 1959 | Сильвано Бусотти (р. 1931), Италия | «Мобиль – стабиль» для скрипки, фортепиано и гитар |
| | Роберт Герхард (1896–1970), Великобритания | «Аудиомобили I, II, III, IV» |
| 1960 | Нильс Вигго Бенцон (1919–2000), Дания | «Пять мобилей» для оркестра ор. 125 |
| | Андре Прево (1934–2001), Канада | «Мобиль» для флейты, скрипки, альты и виолончели |
| 1961 | Лесли Бассет (р. 1923), США | «Мобиль» для фортепиано |
| | Аксель Боруп-Йоргенсен (р. 1924), Дания | «Мобили по Александру Колдеру» для альты, маримбы и фортепиано ор. 38 |
| | Морис Ярр (1924–2009), Франция | «Мобиль» для скрипки с оркестром |
| | Миеко Шиоми (р. 1938), Япония | «Мобили № 1–3» для ансамбля |
| 1962 | Хайнц Холлигер (р. 1939), Швейцария | «Мобиль» для гобоя и арфы |
| 1964 | Дерек Фостер (р. 1943), Великобритания | Мобиль для фортепиано «Октябрь '64» |
| | Талиб-Расул Хаким (1940–1988), США | «Мир-мобиль» для квинтета деревянных духовых |
| | Эрнст Кшенек (1900–1991), Австрия | «Мобиль Фибоначчи» для струнного квартета и фортепиано ор. 187 |
| 1965 | Жаклин Нова (1935–1975), Колумбия | «12 мобилей» для камерного оркестра |
| | Мишель Декуст (р. 1936), Франция | «Мобиль» для ударников от одного до бесконечности |
| | Ричард Фелчиано (р. 1930), США | Мобиль «Сокращения» для духового |

| | | |
|------|--|--|
| | | квинтета |
| | Питер Колман (р. 1937), Австрия | Мобиль «Молизация» для флейты и виб- рафона |
| | Тон Брюнел (р. 1934), Дания | «Мобиль» для 2-х магнитных лент |
| 1967 | Джанин Руефф (1922–1999), Фран- ция | «Мобили» для трубы и фортепиано |
| | Люсьен Готалс (1931–2006), Бельгия | «Мобиль» для 2-х чтецов, виолончели, фортепиано, ударных, 4 кинопроекторов, 4 магнитных лент |
| | Клаус Хашаген (1924–1998), Герма- ния | «Мобиль-сцены II» для фортепиано и электроники |
| 1968 | Брайан Черни (р. 1942), Канада | «Мобиль II» для виолончели |
| | Лусиан Метьяну (р. 1937), Румыния | «Мобили» для ансамбля |
| | Эрнст Видмер (1927–1990), Бразилия | «Рондо мобиль» для фортепиано |
| 1969 | Уильям Карлинс (1932–2005), США | «Музыка для виолончели соло № 2 с мо- биями» |
| | Брайан Черни | «Мобиль IV» для сопрано и оркестра |
| | Пауль-Хайнц Диттрих (р. 1930), Германия | «Стабили и мобили» для 12-ти струнных инструментов |
| | Филип Пирес (р. 1934), Португалия | «Мобили» для камерного оркестра и фортепиано |
| 1970 | Уильям Карлинс | «Графический мобиль» для трех или бо- лее инструментов |
| | Брайан Черни | «Мобиль III» для гобоя |
| | Оле Шмидт (р. 1928), Дания | «Два мобиля» для духовых, ударных и фортепиано |
| 1971 | Алиса Замтер (1908–2004), Германия | «Мобиль» для гобоя и фагота |
| | Уилфрид Йенцш (р. 1941), Германия | «Мобиль» для пяти оркестровых групп |
| | Бент Лоренцен (р. 1935), Дания | «Три мобиля» для аккордеона, гитары и ударных |
| | Поль Арма (1905–1987), Франция | «3 мобиля для кларнета соло» |
| 1972 | Джон Риммер (р. 1939), Новая Зе- ландия | «Мобили» для клавесина |
| 1973 | Вайт Эрдман (р. 1944), Германия | Мобили I, II и III для двух флейт и фор- тепиано |
| | Уолтер Хекстер (р. 1937), Голландия | «Мобили» для оркестра, разделенного на 4 группы |
| | Хью Девис (1943–2005), Великобри- тания | «Мобили с изменениями» для пяти ин- струментов и электроники |

| | | |
|------|---|---|
| | Янгве Ян Тред (р. 1933), Дания | «Мобиль для трио» для аккордеона, электрогитары и ударных |
| | Эрнст Видмер | «Мобиль II» для кларнета и фортепиано |
| 1974 | Флеминг Вайс (1898–1981), Дания | «Три мобиля» для флейты и струнного трио |
| 1975 | Эрнст Видмер | «Мобиль I» для альты и фортепиано |
| | Рок Кордеро (1917–2008), Панама | «Шесть мобилей» для оркестра |
| | Марта Птажиньска (р. 1943), Польша | «Мобиль» для двух ударников |
| | Поль Арма | «Шесть мобилей» для 1, 2, 3 или 4 саксофонов |
| | Эллиот Шварц (р. 1936), США | «Пять мобилей» для флейты, трубы, органа и ленты |
| | Клаус Хайнрих Штамер (р. 1941), Германия | «Мобиль-действие» для струнного оркестра |
| 1976 | Мартин Кристиан Ридил (р. 1947), Германия | «Музыкальный мобиль» для 2-х гобоев и фагота |
| 1977 | Кэрин Блок (р. 1953), США | «Мобили» для большой флейты |
| | Уолтер Хекстер | «Мобиль для Рикки» для кларнета соло |
| | Уско Мерилайнен (1930–2004), Финляндия | «Мобиль» – игра для оркестра |
| 1978 | Брайан Черни | «7 миниатюр в форме мобиля» для альты соло |
| | Эллиот Шварц | «Пятиугольный мобиль» для фортепиано, ленты и слушателей |
| | Хайд Бояджян (р. 1938), США | «Мобиль» для арфы, флейты и виолончели |
| 1979 | Винко Глобокар (р. 1934), Словения | «Труба и мобиль» для оркестра духовых |
| 1980 | Киоко Абе (р. 1950), Япония | «Круглые сутки: 12 мобилей для фортепиано соло» |
| | Иштван Ланг (р. 1933), Венгрия | Прелюдия, 3 мобиля и постлюдия для квинтета духовых |
| | Конрад Бек (1901–1989), Швеция | «Центры-мобили» для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, трубы и литавр |
| | Бенджамин Ли (1924–2010), США | «Мобили» для оркестра |
| | Франсис Мирольо (р. 1924), Франция | Мобили для ударных «Пинг-Сквош 1–3» |
| | Денис Смейли (р. 1946), Новая Зеландия | «Мобили Берна» |
| 1981 | Глен Сталлкоп (р. 1950), США | «Мобили» для двух скрипок и контраба- |

| | | |
|------|---|---|
| | | са |
| | Марк Нейкруг (р. 1946), США | «Мобиль» для 14 инструментов |
| 1982 | Фредрик Кауфман (р. 1936), США | «Мобиль» для струнного квартета |
| | Чарлз Дакин (1930–2006), Великобритания | «Мобили» для сопрано- и тенор-саксофонов |
| 1983 | Элеанор Алберга (р. 1949), Великобритания | «Мобиль I» для струнного оркестра |
| | Рок Кордеро | «Маленькие мобили» для трех фаготов |
| | Рональд Сенатор (р. 1926), Великобритания | «Мобили» для фортепиано |
| 1985 | Кристофер Бокманн (р. 1950), Великобритания | «Мобили для Александра» для духовых и 2-х контрабасов |
| | Отто Йоахим (1910–2010), Канада | «Мобиль для Иоганна Себастьяна Баха» для ансамбля и вокодера |
| 1986 | Фредди ван Лаэр (р. 1945), Бельгия | «Мобиль» для кларнета соло |
| 1986 | Карл-Йозеф Мюллер (1937–2001), Германия | «Мобиль 1» для двух скрипок и альты |
| 1986 | Гуннар Бухт (р. 1927), Швеция | «Фрески-мобили» |
| 1986 | Энтони Ианнаконе (р. 1943), США | «Мобили» для медных духовых и ударных |
| 1987 | Милко Келемен (р. 1924), Хорватия | «Мобиль» для 8-ми ударных инструментов |
| 1987 | Джин Тиранни (р. 1945), США | Мобиль «Последние перевоплощения сразу после заката» для ленты и фортепиано |
| 1988 | Карл-Йозеф Мюллер | «Мобиль 2» для трех виолончелей |
| 1988 | Элеанор Алберга | «Мобиль II» для камерного ансамбля |
| 1988 | Рут Зехлин (р. 1926), Германия | «Пять мобилей» для арфы |
| 1991 | Саймон Бейнбридж (р. 1952), Великобритания | «Мобиль» для английского рожка и фортепиано |
| 1994 | Саймон Бейнбридж | «Мобиль» для альты, флейты, 2-х кларнетов и арфы |
| 1995 | Саймон Бейнбридж | «Мобиль Генри» для консорта виол |
| 1996 | Анри Пуссёр | Мобиль для саксофона-альты и фортепиано «Duel de Capricares» |
| 1998 | Харрисон Бертвисл (р. 1934), Великобритания | «Спокойный мобиль» для 36 труб с сурдинами |

Приложение 2

У. Каземец

«Тригон»

Предисловие

Если «сочинять» означает «упорядочивать музыкальный материал, придавать форму музыкальным идеям», тогда «Тригон» – это композиция.

Форма «Тригона» складывается в результате распределения по регистрам некоего количества музыкальных событий, выбираемых исполнителем(лями), и установления отношений между их временным, высотным, тембровым и динамическим аспектами, а также создания генерального плана их координированного появления в процессе исполнения.

Организация этих отношений основана на весьма простом условии: каждый аспект или «слой» разделен на три области – «высокий», «средний» и «низкий» высотные регистры; «быстрый», «средний» и «медленный» темпы движения; «громкий», «средний» и «тихий» динамические уровни и т. д. Порядок появления этих разных «областей» и их комбинации также исключительно просты, почти классичны в своей концепции. Музыка увеличивает темп движения от медленного до быстрого и возвращается к медленному; ее динамический уровень повышается до максимальной громкости и затем понижается до абсолютной тишины; строгая последовательность устанавливает порядок появления высотных диапазонов и их комбинаций; достигается пропорциональный баланс между тембровой окраской, ритмической организацией, плотностью ткани и интервальным составом отдельных событий, которые должны прозвучать и т. д.

Хотя план соотношения отдельных «слоев» может показаться элементарным и статичным, все они содержат в себе неизмеримо много скрытой сложности и динамизма, если учитывать, что их одновременное появление было рассчитано так, чтобы возникло бесконечное число групп, избираемых исполнителем(лями).

В результате такой манипуляции, когда разные «слои» могут быть сдвинуты по отношению друг к другу любым способом по желанию исполнителей, форма композиции обретает многомерный характер. Она напоминает проволочную конструкцию из нескольких вращающихся с разными скоростями частей. В каждый момент времени зритель видит другой образ (который еще больше меняется, когда человек смотрит с разных сторон или под разным освещением), хотя все эти образы исходят из основной структуры скульптуры. Особый выдвигающий механизм в партитуре, благодаря которому все контуры отдельных партий, как и их комбинаций, возникают из одного и того же зародышевого источника, добавляет еще одно измерение общей композиции опуса.

Какие бы скрытые принципы ни лежали в основе многоуровневой организации этой пьесы, они становятся музыкальной реальностью лишь в результате действий исполнителя(лей). В «Тригоне» исполнитель – это соавтор.

Природа музыкального воображения, уровень технической подготовки, стилистические предпочтения исполнителя и т. д. придают реальным звукам, вошедшим в структурный план партитуры, определенный характер. Она может быть воплощена в виде простой, медитативной миниатюры или в духе блестящей концертной пьесы, в которой используются все возможные инструментально-технические возможности, имеющиеся в распоряжении исполнителей. Не важно, как исполнитель будет трактовать партитуру, ее общая концепция останется неизменной: меняются лишь перспективы, с которых она рассматривается.

Хотя исполнитель абсолютно свободен в своем выборе способа и стиля исполнения, он должен удовлетворять одно требование: какое бы музыкальное действие он ни совершал, оно должно быть выполнено с максимальной уверенностью и абсолютной вовлеченностью.

Поскольку партитура состоит из нескольких отдельных схем, которые исполнитель(ли) должен совместить друг с другом, становится очевидным, что только очень опытный музыкант, который «прожил» с партитурой значительное количество времени и практически наизусть помнит все ее детали, будет в состоянии играть прямо по партитуре. Остальным музыкантам необходимо подготовить свою собственную партитуру или партии. (Примечание: в случае с ансамблевым исполнением подготовка партий возможна только после того, как лидер коллектива предоставит своим коллегам полную информацию о всех требованиях партитуры и сопровождаемых ее примечаниях.) Исполнителям рекомендуется использовать в их собственных партитурах и партиях нотацию любого рода, обычную или нет, которая содержала бы легко воспринимаемую информацию о сложно разворачивающемся исполнении. (Примечание: так как успешное исполнение во многом зависит от точного соблюдения времени, исполнителю необходимо уделять внимание и партитуре и секундомеру, а исполнительские партии в свою очередь должны включать точные данные на этот счет.)

Когда пьеса исполняется под управлением дирижера, тот должен подготовить общий временной план, в котором должны быть указаны моменты вступления и продолжительность всех партий, звучащих в данный период времени. Его система подачи знаков должна быть тщательно продуманной и хорошо отрепетированной. (Примечание: чтобы упростить контроль времени исполнителями, дирижер может регулярно отбивать «семи-тактовую» фигуру, указывающую секунды и базовые временные единицы партитуры. Но в таком случае должно быть глубоко осознано, что течение музыки вне ритма и жесты дирижера – это всего лишь деления, по которым двигается стрелка часов.)

Взгляд на партитуру «Тригона» и сопровождающие ее комментарии могут убедить в том, что это произведение предназначено исключительно для преданных музыкантов, которые не против потратить значительное количество времени и энергии для изучения, подготовки и репетиций партитуры. Но однажды выполненная задача изучения партитуры может принести необычное удовольствие и композитору и исполните-

лю. Познакомившись с партитурой «слой за слоем» и применив на практике выбранные им самим методы соблюдения требований, исполнитель придет к глубоко личному пониманию формы пьесы в целом и намерений композитора. В то же время, обладая полной свободой действий при звуковом воплощении партитуры, следуя стремлениям своей личности, он в состоянии достичь совершенного слияния композиторского идеала формы с его собственным музыкальным видением и темпераментом.

Примечания к партитуре

«Тригон» может быть исполнен как:

1. Соло для любого инструмента, звуковоспроизводящего средства (включая голос человека) или танцора. Продолжительность – 9'48".
2. Трио для разных инструментов (и/или звуковоспроизводящих средств и/или танцора/танцоров), принадлежащих одной и той же «семье» (например, флейта-пикколо, флейта и альтовая флейта); или одной и той же «категории», но разным «семьям» (например, труба, валторна, тромбон); или трем разным «категориям» (например, гобой, виолончель, клавишин). Три инструмента используются как «высокий», «средний» и «низкий» в соответствии с их диапазонами. (Примечание: так как все инструменты звучат в пределах своих полных диапазонов и таким образом имеют совпадающие друг с другом регистры, необходимо решить, какая из частей инструментального диапазона, не совпадающая с двумя другими, будет чаще использоваться во время игры; например, фортепиано в трио с флейтой и альтом будет «низким» инструментом, с пикколо и контрабасом – может расцениваться как «средний» инструмент, тогда как, например, вместе с фаготом и виолончелью – может взять на себя роль «высокого» инструмента.) Продолжительность – 9'48".
3. Концертное трио с комбинацией инструментов, подобной вышеописанному Трио. Продолжительность – 17'09".
4. Нонет для трех трио, соответствующих вышеописанным. Каждое трио включает один «высокий», один «средний» и один «низкий» инструмент, а также назначается в свою очередь как трио «высокого», «среднего» и «низкого» регистра. Решение, касающееся диапазона и тембровых характеристик трио, должен принять дирижер. Продолжительность – 17'09".
5. Ансамбль из 27 инструменталистов (и/или звуковоспроизводящих средств и/или танцоров), разделенных на три нонета (назначенных «высоким», «средним», «низким»), которые в свою очередь состоят из трех трио (также «высокого», «среднего», «низкого» регистра), включающих по три исполнителя (на инструментах «высокого», «среднего», «низкого» регистра) каждый. Продолжительность – 17'09".

Сформировав нонет или ансамбль, дирижер свободно группирует инструменты в трио как единицы «семьи» и/или «категории», либо используя «смешанные» трио, либо объединяя единицы разных «семей» и/или «категорий» в «смешанных» группах.

СВОДНАЯ ПАРТИТУРА «Тригона» состоит из четырех схем: СХЕМЫ ВРЕМЕНИ (в центре), СХЕМЫ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ (сверху и снизу схемы времени), СХЕМЫ ДИНАМИКИ (подвижный лист, который должен быть совмещен со схемой времени) и СХЕМЫ СОБЫТИЙ (колонки слева, справа, сверху и снизу партитуры).

Схемы последовательности, времени и событий можно читать с севера на юг или с юга на север со схемой динамики, вставленной в специально выбранном положении. (Примечание: все исполнители используют одинаково расположенные схемы.)

СХЕМА ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ указывает порядок вступлений инструментов трех основных диапазонов («высокого», «среднего», «низкого») и их комбинаций («высокий и средний», «низкий и средний», «высокий и низкий», «высокий, средний и низкий»), служащий ориентиром как для каждого исполнителя (который делит сравнительные регистры своего инструмента на три пропорциональные, но не обязательно равные единицы), так и для лидера, координирующего вступления участников трио и/или нонета и/или ансамбля.

СХЕМА ВРЕМЕНИ предлагает шкалу времени и соответствующую информацию относительно вступления, длительности и количества событий, которые должны быть исполнены музыкантом в данный отрезок времени.

Шкала времени насчитывает 49 секунд от края до края листа. Каждая из этих 49-секундных единиц разделена на семь 7-секундных ячеек. Продолжительность музыкальных событий внутри этого временного отрезка указана чередованием черных линий (означающих звук) и белых полос (означающих паузу), а также сопровождающими их цифрами (первая означает «количество событий», вторая – «количество секунд, которое занимают эти события»; например $7/4$ значит 7 событий в течение 4-х секунд; $0/3$ – 3-секундная пауза; указанные таким образом события могут быть исполнены в последовательности или одновременности, либо могут частично накладываться друг на друга).

СХЕМА ДИНАМИКИ, вставленная в схему времени, указывает уровень (уровни) громкости, которой должна иметь каждая 7-секундная ячейка. *f* – громко, *m* – умеренно, *p* – тихо, *mf* – *crescendo* от тихого к громкому, *fp* – *diminuendo* от тихого к громкому звучанию. Исполнители могут использовать разные нюансы и оттенки каждого основного уровня (*p*, *m*, *f*) по своему усмотрению.

(Прежде чем использовать схему динамики, подготовьте партитуру следующим образом: 1. вырежьте все 24 прямоугольника на листе со схемой динамики; 2. сделайте разрезы вдоль пунктирных линий над и под схемой времени; 3. подвигайте края листа со схемой динамики, вставленной в разрезы над и под схемой времени, и подгоните схему динамики так, чтобы ее полосы с динамическими знаками оказались над и под числами и буквами схемы времени, и чтобы черные и белые горизонталы с сопровож-

дающими их числами и буквами были полностью видны в любом из 12-ти вырезанных «окошек». Исполнители выбирают любую одну из 12-ти последовательностей, возникающих на схеме динамики.)

СХЕМА СОБЫТИЙ содержит интервальный, ритмический, колористический и инструментально-технический материал разного объема и плотности для звукового воплощения партитуры.

События в трех блоках на западной стороне партитуры должны воплощаться тогда, когда схема последовательности требует вступлений инструментов «высокого», «среднего» или «низкого» регистров; события в трех блоках на восточной стороне партитуры должны воплощаться тогда, когда схема последовательности требует вступлений инструментов смешанных «высокого и среднего», «низкого и среднего» или «высокого и низкого» регистра; два центральных блока, над и под схемами времени и последовательности содержит материал для вступлений инструментов смешанных «высокого, среднего и низкого» регистров. Исполнитель свободно выбирает свою собственную систему выбора материала в каждой из этих колонок и блоков при условии, что он использует каждое событие в любом одном конкретном регистре или смешанном регистре лишь единожды.

(Например, он может выбрать в северо-западном блоке «низкий» регистр, в западном – «высокий», юго-западном – «средний», северо-восточном – «высокий и средний», восточном – «низкий и средний», юго-восточном – «высокий и низкий», а затем, исчерпав материал из каждого блока, повернуть один блок всей своей «системы» вверх или вниз, а потом, исчерпав новый материал, перейти к третьему и последнему повороту блоков. Или же он может использовать материал со всей партитуры, учитывая, что интервальная плотность выше в южной стороне и на правом и левом краях листа, в северной и всех центральных колонках.)

Каждое событие, нотированное посредством символов, соединенных по вертикали, может трактоваться как одновременный или апреджированный аккорд, либо линейная последовательность нот в любом желаемом порядке, либо комбинация того и другого.

Нотные головки трех разных форм – круглой, квадратной и треугольной – означают любые три основные техники игры, произвольно выбираемые исполнителем (например, струнный может трактовать круглые ноты как обычную игру смычком, треугольные – как пиццикато, квадратные – как флажолеты или приглушенные звуки и т. д.). Какая бы интерпретация нотных головок ни была, ее нужно соблюдать на всем протяжении выступления.

Белые нотные головки можно трактовать как долгие, удерживаемые, медленные, непрерывные звуки, легато, трель, тремоло и т. д.

Черные нотные головки можно трактовать как краткие, быстрые, прерывистые звуки, стакато и т. д.

Черно-белые нотные головки объединяют значения белых и черных нот или представляют «третье», «среднее» значение.

При интерпретации цвета нотных головок не должно быть единообразия.

Линии, связывающие нотные головки, символизируют интервалы между отдельными тонами.

Отдельная линия означает интервалы, заполненные полутонами в количестве, равном любому целому числу, за исключением 2 и 3 (т. е. интервалы в 1, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23 и т. д. полутонов).

Двойная линия означает интервалы, заполненные полутонами в количестве, равном числу, делимому на 2, за исключением 6, и кратному двум (т. е. интервалы в 2, 4, 8, 10, 14, 16 и т. д. полутонов).

Тройная линия означает интервалы, заполненные полутонами в количестве, равном числу, делимому на 3, за исключением 12, и кратному трем (т. е. интервалы в 3, 6, 9, 15, 18 и т. д. полутонов).

Короткая косая черта, перечеркивающая интервальные линии, означает «диссонанс» (т. е. 1, 2, 6, 10, 11, 13, 14, 18 и т. д. полутонов), отсутствие линии означает «консонанс» (т. е. 3, 4, 5, 7, 8, 9, 15, 16, 17 и т. д. полутонов).

Толстая черная линия, соединяющая две нотные головки, символизирует кластер (или глиссандо и т. д.) по крайней мере из 12 хроматических тонов (если это возможно).

Ансамбль

Исполнение осуществляется на четырех уровнях: ансамбля, нонета, трио и каждого солиста.

Дирижер участвует в нонете, но не выполняет задачи, обозначенные прописными буквами, которые распределены между тремя участниками каждого трио.

Каждый нонет играет только тогда, когда в схеме последовательности указан его диапазон. Любая единица в схеме последовательности соответствует временному промежутку в 2'27".

Три трио, из которых состоит каждый нонет, выступают как в отдельном трио (музыканты начинают играть одновременно три последовательно расположенные горизонтальные полосы в схеме времени, но каждый исполняет только те, что обозначены относящимися к нему заглавными буквами), но следуют схеме времени подобно тому, как это описано в разделе для нонета в отношении каждого участника трио; продолжительность единицы в схеме последовательности равна 21"; вступления трех следующих один за другим трио, как указано в схеме последовательности, читаются соответственно от левого края, затем от момента 7" и момента 14".

Что касается ограничений, возникающих в свете вышесказанного, каждый музыкант играет как в Соло.

Исполнители, используя инструменты неопределенной высоты, могут полностью пренебрегать интервальными символами, либо могут интерпретировать их по своему желанию (но интерпретация не должна быть единообразной).

(Примечание: на инструментах, которые дают возможность извлекать тоны хроматической шкалы, такие как струнные или незападные инструменты, исполнители могут играть, по-своему трактуя интервальные символы и следуя этой трактовке на всем протяжении или в течение одного периода выступления. Кроме того, при исполнении любого заданного события можно применять разнообразные особые исполнительские техники при условии, что событие сохранит свой основной характер. Исполнители на ударных инструментах, как и танцоры, должны во многом полагаться на свободную интерпретацию всевозможных символов.)

Исполнительские инструкции

Исполнители должны использовать секундомеры.

Соло

Наложите схему громкости на схему времени в любом положении по вашему желанию.

Установите начальные моменты в схеме времени (в левом краю любой горизонтальной полосы) и в схеме последовательности (в левом краю любой секции).

Читайте схему времени слева направо, переходя вниз от одной линии к другой (они отмечены строчными буквами), затем соедините нижнюю часть схемы с верхней и продолжайте играть до тех пор, пока цикл не завершится.

Читайте схему последовательности слева направо, переходя от одной колонки к другой, затем вернитесь к первой и продолжайте играть до тех пор, пока не будут завершены все четыре цикла.

Трио

Участники действуют так же, как в Соло.

Исполнители начинают играть одновременно три последовательно расположенные горизонтальные полосы в схеме времени и громкости (т. е. линии f, g, h; нижняя и верхняя линии схемы должны рассматриваться как следующие друг за другом).

Исполнители начинают играть с одного и того же момента в схеме последовательности.

Основной «принцип» выбора материала из схемы событий может или не может быть одинаков у всех исполнителей.

Концертное трио

Расположите все схемы одним и тем же способом. Установите начальные моменты на схемах времени, громкости и последовательности (одинаковые для всех исполнителей).

Каждый музыкант играет только тогда, когда в схеме последовательности указан диапазон его инструмента, участвующего в исполнении. Каждая единица в схеме по-

следовательности соответствует 49'' горизонтали в схеме времени. (Три блока на схеме последовательности описывают весь процесс исполнения.)

Нонет

Исполнение осуществляется на трех уровнях: каждого солиста, трио и нонета.

Дирижер должен решить, как расположить схему громкости, установить начальные моменты в схемах времени и последовательности и назначить каждому трио по одной отличной от других заглавной букве из ряда либо А, В, С, либо Х, Y, Z.

Вступления трио на схеме времени отмечены в трех следующих друг за другом горизонтальных полосах. Каждое трио следует только горизонтальным полосам, обозначенным относящимися к ним заглавными буквами.

Каждое трио играет только тогда, когда в схеме последовательности указан его диапазон. Любая единица в схеме последовательности соответствует временному промежутку 2'27''. (Один блок в схеме последовательности отражает общий план выступления Нонета.)

Каждое отдельное трио играет так же, как в концертном трио за следующими исключениями: единица на схеме последовательности соответствует временному промежутку 21''; музыкант, который согласно схеме последовательности играет первым, читает свою схему времени, как обычно, с левого края; музыкант, который вступает вторым, читает схему времени с момента 7'' той же горизонтальной полосы; музыкант, который вступает третьим, читает схему времени с момента 14'' той же горизонтальной полосы (чтение каждого нового блока в схеме последовательности начинается с левого края новой горизонтальной полосы; при этом некоторые музыканты обнаружат, что пропускают в схеме времени несколько единиц, хотя каждое трио как целое завершает свои горизонтальные полосы, обозначенные заглавными буквами), повторяя эту процедуру в разных вариантах вступлений инструментов и каждый раз достигая нового блока в схеме последовательности.

Каждый музыкант должен соблюдать ограничения, предписанные ему вышеупомянутыми правилами, а затем продолжать играть так, как в Соло. (Из-за того, что некоторые разделы в схеме времени пропускаются, каждому музыканту доступен лишь ограниченный выбор событий из соответствующей схемы; ему предоставлен выбор из возможных вариантов.)

_____, _____ **цирк по** _____,
 (название композиции) (тема) (прилагательное) (название книги)
 предназначенный для перевода книги в перформанс без актеров, и литературный, и музыкальный, либо только литературный или только музыкальный

Для Клауса Шёнинга

Джон Кейдж

Эдинбург, сентябрь 1979

1. Выберите книгу. Если она не общедоступна, получите разрешение на ее использование от собственника авторских прав. При отсутствии необходимости в этом перейдите ко 2-му этапу и сделайте всё таким образом, чтобы в названии между словами не было никаких связей, имеющиеся в оригинале, либо зашифруйте свой текст так, чтобы слова из первоисточника сами по себе ничего не значили бы (так вы измените название вашего сочинения).
2. Беря имя автора и/или название книги в качестве темы (ряд букв), запишите серию мезостихов с первой до последней страницы. Мезостих означает ряд букв, спускающихся посередине. В данном случае мезостих составляется путем поиска первого в книге слова, содержащего в себе первую букву ряда, за которой в том же самом слове не идет вторая буква ряда. Вторая буква принадлежит второй строке и должна быть найдена в следующем слове, содержащем в себе эту букву, за которым в том же самом слове не идет третья буква ряда и т. д. Если выбран краткий, а не длинный текст, составьте указатель слогов, используемых для записи данной буквы. Не допускайте повторения одной и той же буквы ряда в отдельно взятом слоге. Сделайте иными следующие появления одной и той же буквы. Другие расположенные рядом слова из оригинального текста (перед и/или после срединного слова, включающего букву вертикального ряда) можно использовать по своему усмотрению, ограничившись, скажем, 43-мя буквами слева и 43-мя справа от ряда, выстроив все его буквы вышеописанным способом. Опустите пунктуацию и записывайте вертикальный ряд прописными буквами, а все остальные прописные уменьшите по высоте. Если до конца книги или ее главы мезостих выписан еще не до конца, оставьте его незавершенным или завершите, вернувшись к первой странице книги или ее главы и продолжив искать слова, содержащие необходимые буквы. Записав серию мезостихов до конца, идентифицируйте каждую строку на странице со строкой оригинала, из которой она возникла. Осуществите звукозапись сольного концерта, используя при исполнении текста речь, пение, произнесение нараспев или полуречь-

полупение, либо их соединение или комбинацию. Вычислите временную продолжительность выступления. Вычтите ее из общей продолжительности программы и получите таким образом длину молчания, которое распределите между крупными частями и главами частей, а также в начале и в конце магнитофонной ленты. Тогда у вас будет измеритель в виде напечатанного на машинке или компьютере текста и в виде прочтенного вслух текста, исчисляемые в отношении пространства (страница и строка) и времени (минута и секунда), посредством которого можно будет определить точное местоположение (см. пункт 5 ниже) звуков (см. пп. 3 и 4 ниже).

3. Составьте список мест, упомянутых в книге, и список страниц и строк с каждым упоминанием. Если список получится невообразимо длинным, сократите его каким-либо случайным образом, например, до числа, равного количеству страниц в этой книге.
4. Составьте список звуков, упомянутых в книге, и список каждой страницы и каждой строки, где они упоминаются. Если список получится невообразимо длинным и трудным из-за большого числа разного рода звуков, объедините их в группы и выберите из общего списка те, что связаны с определенными группами.
5. Соберите столько звукозаписей упомянутых в книге звуков (п. 4), сделанных в упомянутых в книге местах (п. 3), сколько сможете. Перезапишите все их одновременно в режиме стерео на одну многоканальную ленту в точные моменты времени (см. п. 2 выше), случайно определяя при этом: а) стереоэффекты (используя столько эффектов, сколько можно будет легко различить), б) их относительную длину (краткий, средний, долгий), в) тип звучания (течение, усиление, включение), г) громкость или последовательность громкостей, д) тип завершения (вибрирование, угасание, выключение). Поместив прозрачную миллиметровку поверх напечатанного или набранного текста, впишите местоположение каждого типа горизонтально по отношению к словам в тексте и вертикально по отношению к доступным дорожкам. Два человека, один из которых звукоинженер, должны выполнять описываемую в данном параграфе работу вместе. Когда многоканальная лента будет заполнена, переходите к следующей. Получив в результате многоканальные ленты получасовой продолжительности, разделите доступное студийное время (оставив несколько дней для окончательного соединения и монтажа лент) сначала на количество получасов, затем на два (звуки места и звуки текста). Это позволит составить график работы так, чтобы каждому аспекту и каждой части композиции было посвящено равное количество времени. Пьеса будет завершена, когда выйдет доступное студийное время.
6. Используя звукозаписи относящейся к делу музыки (в сольном исполнении) или сочиненных вариаций таких соло, случайным образом определите общую программу, включая по крайней мере в два раза больше молчания, чем звучания.

Наложите их на многоканальную ленту, чтобы создать цирк из относящейся к делу музыки.

7. Ничего не стирая, сведите все многоканальные ленты в одну. Материал тогда будет прибывать во множестве форм. В одной из крайних каждая пара дорожек может передаваться через свою собственную звуковую стереосистему. В другой форме (подходящей для радиотрансляции) все дорожки можно будет услышать через одну стереосистему. Также допустимы и другие применения материала, поэтому различные «слои» (2, 3, 4, 6) можно будет услышать по-отдельности или в любых комбинациях, некоторые из них (2, 6) будут записанными, а некоторые или все доступные исполнителям, живыми.

РОЗОВАЯ ЛУНА: церемония

ПОДГОТОВКА

Мандала на обложке партитуры демонстрирует план сценической площадки и местоположение исполнителей. В идеале они должны выступать на открытом воздухе – на зеленом лугу во время полнолуния с восхода до заката луны.

Распланированная мандала является существенной частью пьесы. Участники собираются за несколько часов до события и проектируют мандалу для той площадки, на которой будет проходить представление. Если оно будет на открытом воздухе, нарисуйте белой краской все линии; если в помещении – используйте белую или изоляционную ленту. Размеры мандалы должны быть достаточно большими, чтобы позволить осуществить все действия, по крайней мере, 25 футов [7,62 м] в диаметре. Для каждого сигнальщика нужно положить подушки ярких цветов (большие и удобные). Голубое, красное, желтое и зеленое покрывала размером с простыню для двуспальной кровати каждое нужно положить для танцоров на изображенные на полу треугольники мандалы, символизирующие воду, огонь, воздух и землю соответственно.

Центр мандалы представляет собой цилиндрический лунный тент высотой 12 футов [3,66 м], сделанный из полос ткани. Одна половина по вертикали белая, другая половина – черная. Тент должен быть 4 фута [1,22 м] в диаметре и собран из 6-ти черных полос гладкой шелковой ткани.

КОСТЮМЫ

8 сигнальщиков и 12 исполнителей с покрывалами одеты в белые брюки и белые футболки. Брюки должны быть свободные и удобные. Каждый участник рисует на футболке образ по его или ее собственному выбору. Желательно, что бы это был образ из сновидения.

Лунные фигуры завернуты в зеленую ткань квадратной формы размером 6 футов [1,83 м], собранной в складки вокруг их тел, для выхода и ухода из-под центрального лунного тента. Внутри него фигуры обнажены.

Два курьера облачаются в традиционную дорожную одежду и делают специальный производящий звуки пояс. Он должен представлять собой шнур плетения макраме с висющими на нем ракушками, колокольчиками и бамбуковыми палочками.

Участники процессии одеты в обычную уличную одежду зеленого цвета за исключением тибетского Ламы, который имеет традиционное одеяние, и ведущего, который облачен в черные брюки и белую футболку.

Лунатики могут быть в чем угодно, любой одежде или без нее.

ОСВЕЩЕНИЕ

Освещение должно быть едва уловимым и вызывать ощущение, что оно в подсознании. Никаких острых краев и форм, вибрирующих в свете.

ИНСТРУМЕНТОВКА

Малая лунная трещотка: наполовину черная, наполовину белая трещотка сферической формы (сделанная из папье-маше и высушенных бобов)

Два японских храмовых барабана с походными веревками (очень глубокого звучания)

Две трубы из морских раковин

Камбоджийская трещотка (большого размера)

Пара звонких тарелок (тибетских)

Сигнальщики: каждый сигнальщик должен иметь ударный инструмент, издающий громкий, резкий, сухой звук. Он должен быть легким в использовании долгое время в течение продолжительного исполнения (около двух часов).

РИТУАЛЬНЫЙ ВЫХОД

Чтобы начать церемонию, исполнители появляются один за другим и занимают свои места, указанные в мандале:

первыми – восемь сигнальщиков, которые отмечают точки окружности,

вторыми – исполнители с покрывалами, формирующие 4 группы по трое в треугольных секциях,

третьими – участники процессии по порядку (кроме ведущего), которые будут двигаться по часовой стрелке вокруг мандалы,

четвертыми – две фигуры, которые входят в лунный тент,

пятыми – ведущий процессии, несущий четно-белую лунную трещотку.

Этот ритуальный выход осуществляется очень медленно и сосредоточенно, каждый человек следит за его или ее собственным временем.

ЦЕРЕМОНИЯ

Когда все будут на месте, первый курьер⁶⁴ начинает бежать вокруг мандалы, следя по часовой стрелке. Когда ритм его движения установится, каждый сигнальщик начинает указывать его или ее направление звуками ударных именно тогда, когда курьер пересекает его или ее гребень⁶⁵. Когда все восемь направлений будут четко определены звуками, начинается первый из восьми циклов, состоящий из шестнадцати кругооборотов шествия каждый. Порядок проведения шествия таков:

Ведущий свистит, начинает шуметь черно-белой лунной трещоткой и запускает процессию, медленно движущуюся по часовой стрелке. В конце первого кругооборота ведущий передает лунную трещотку Северному сигнальщику, который должен продолжать шуметь без перерыва⁶⁶.

Каждый исполнитель на двух храмовых барабанах и камбоджийской трещотке производит по одному удару во время каждого кругооборота в течение первого цикла тогда, когда мимо него или нее проходит Северный сигнальщик. На момент ее возвра-

⁶⁴ Два курьера могут чередоваться друг с другом каждые два круга (приблизительно по 30 минут), как во время эстафеты.

⁶⁵ Каждый подсказчик должен стараться проприоцептивно почувствовать курьера в точный момент.

⁶⁶ Лунная трещотка шумит постоянно на протяжении всех восьми циклов церемонии.

щения в конце второго кругооборота ведущий забирает лунную трещотку у Северного сигнальщика. Затем передает лунную трещотку Северо-западному сигнальщику⁶⁷. Барабанщик и исполнитель на камбоджийской трещотке продолжают производить по одному удару, когда проходит Северный сигнальщик, а также один удар, когда с лунной трещоткой проходит сигнальщик, в данном случае – Северо-западный. Лунная трещотка должна передаваться каждому сигнальщику по очереди. Когда она вернется к Северному сигнальщику спустя 16 кругооборотов процессии, будет завершен первый цикл. Ведущий свистит, барабанщик и исполнитель на камбоджийской трещотке производят один удар, когда проходит каждый сигнальщик, яркий звон тарелок и труб из морских раковин непрерывно тянется в течение всего кругооборота.

Второй цикл начинается тогда, когда лунная трещотка передается Северо-западному сигнальщику ($\frac{7}{8}$ кругооборота после окончания первого цикла)⁶⁸. Барабанщик и исполнитель на камбоджийской трещотке теперь производят один удар, когда проходит с лунной трещоткой Северо-западный сигнальщик и последующие сигнальщики по очереди. Второй цикл завершается тогда, когда лунная трещотка вернется Северо-западному сигнальщику таким же образом, каким было отмечено окончание первого цикла. Третий цикл открывает Западный сигнальщик. Тот же процесс продолжается на протяжении восьми циклов, пока каждый сигнальщик по очереди не будет исходной точкой для начала и окончания цикла.

Кроме игры на инструментах участники процессии произносят нараспев на выбранном языке или нескольких языках слово луна, в двух циклах – со словом земля, в двух циклах – со словом вода, в двух циклах – со словом воздух и в двух циклах – со словом огонь. Песнопение не должно быть непрерывным, но с начала и до конца цикла должно оставаться на одной и той же высоте. В новом цикле высота может измениться.

Кроме извлекаемых на ударных инструментах звуков сигнальщики разными способами выкрикивают имена запомнившихся им людей. Выкрик, полностью или частично, должен быть на преобладающем высотном уровне звука, который доносится от любого другого исполнителя. Подсказкой к выкрикам служат участники, в каком порядке они движутся в процессии. Каждого из них, как только он или она проходит, можно считать или не считать подсказкой к выкрику. Громкость выкриков произвольна. Когда сигнальщик шумит лунной трещоткой, он или она заменяет звук ударного инструмента вокальным той же интенсивности в момент подсказки, как только проходит курьер. Кроме того, сигнальщики время от времени поют остальным долгие ноты.

Каждая из четырех групп исполнителей с покрывалами концентрируется на совместном дыхании (каждая группа не зависима от остальных). Вздохи могут быть от самых кратких до самых долгих. Они пытаются петь аккорды, беря звуки вместе, мело-

⁶⁷ Таким образом, трещотка путешествует по направлению часовой стрелки, так как процессия движется по часовой стрелке.

⁶⁸ Каждый цикл состоит из 16 кругооборотов плюс $\frac{7}{8}$ кругооборота для того, чтобы постепенно сдвигать исходную точку отсчета к каждому сигнальщику. Восемь циклов тогда будут состоять из 128 кругооборотов плюс 7 кругооборотов, или 135 кругооборотов всей процессии.

дические фразы, которые отличаются от преобладающих у других исполнителей, но подстраиваемые к гласным звукам, доносящимся от лунных фигур. Кроме того, аккорды могут быть долгими или краткими, повторяться или нет. Исполнители с покрывалами двигаются через ряд форм, используя цветное покрывало своей группы.

Лунные фигуры раздеваются внутри тента и остаются там невидимыми. Они встают спиной к спине. Они сохраняют это тесное друг с другом положение, пока не сделают шаг влево в конце каждого цикла. Их вокальный материал состоит из слова луна на максимально возможных разных языках мира и невербальных звуков, связанных с широким диапазоном эмоциональных переживаний.

Лунные фигуры независимо от других произносят нараспев слово луна на выбранном языке в вокальном стиле, соответствующем этому языку. Произнесение может повторяться бесконечно, либо звук невербально выражать эмоциональные переживания, либо переводить невербальное в одно из вариантов слова луна. Эти вокальные звуки исполняются сравнительно пассивно в течение циклов 1, 2, 5 и 6 и сравнительно активно во время циклов 3, 4, 7 и 8.

Лунатики могут появиться после начала 5-го цикла, чтобы создать ощущение беспорядка, который может возникнуть среди участников или же присутствующих. Лунатики непредсказуемы. Они совершенно не вникают в ситуацию, поскольку страдают безумием, и не могут близко подходить к участникам. Они исчезают во время 7-го цикла. Всем присутствующим разрешается произносить или петь слово луна в течение цикла, подстраиваясь к звукам других исполнителей и помогая отмечать окончание каждого цикла выкрикиванием имен людей, которых они захотели бы вспомнить.

Когда лунная трещотка перестанет шуметь в конце восьмого цикла, курьер останавливается, а все звуки прекратятся, это ритуальный уход каждого исполнителя один за другим, как в начале. Ведущий уходит последним. После этого все приглашаются разделить лунную трапецию.

ПРОЦЕССИЯ: особые предписания

Ведущий:

После того, как ритуальный вход будет завершен и вы окажетесь на месте, курьер начнет ходить вокруг мандалы, двигаясь по часовой стрелке. Когда в ответ курьеру начнут играть все сигнальщики и установится четкий ритм, громким свистом подайте знак к началу процессии. Начинайте медленно шагать по часовой стрелке и шуметь трещоткой. Увеличьте шаг до среднего темпа движения. В конце первого кругооборота передайте трещотку Северному сигнальщику. Передавайте трещотку таким образом, чтобы ее шум был непрерывным. В конце второго кругооборота заберите трещотку и продолжайте шуметь. (Трещотка шумит непрерывно от начала до конца.) Затем передайте трещотку Северо-западному сигнальщику. Повторяйте эту процедуру до тех пор, пока трещотка не попадет ко всем сигнальщикам. Когда вы передадите ее Северному сигнальщику во второй раз, подайте знак к окончанию первого цикла громким свистом и неторопливым движением. Продолжайте медленно шагать до тех пор, пока не забере-

те трещотку и не передадите ее Северо-западному сигнальщику для начала нового цикла (1 и $\frac{7}{8}$ кругооборота). Когда начнется новый цикл, подайте знак громким свистом и увеличьте шаг до среднего темпа движения. Повторяйте эту процедуру на протяжении восьми циклов или до тех пор, пока луна не сядет за горизонт. Когда все циклы будут завершены, прекратите движение и встряхивание трещотки. Дождитесь ритуального ухода. (Ведущий остается последним.)

Храмовые барабаны и камбоджийская трещотка:

После знака, поданного ведущим, шагайте вокруг мандалы. Старайтесь соблюдать дистанцию между человеком перед вами. Произведите один удар, когда достигните Северного сигнальщика. После первого кругооборота продолжайте производить по одному удару, когда достигните Северного сигнальщика и когда достигните сигнальщика, который шумит трещоткой. Когда ведущий подаст знак к окончанию первого цикла (громкий свист), производите по одному удару тогда, когда будете достигать каждого сигнальщика, пока трещотка не будет передана Северо-западному сигнальщику и не начнется новый цикл (1 и $\frac{7}{8}$ кругооборота). Темп движения будет замедляться, когда цикл подойдет к концу, пока не начнется новый. После первого цикла начните пропевать слово луна на выбранном языке; со словом земля для двух циклов; затем воздух – для двух циклов; огонь – для двух циклов и вода – для двух циклов. Найдите точку в мандале в качестве подсказки к началу пения или прекратите его, когда пересечете ее. Подстраивайте пение к преобладающей высоте. Пение не должно быть постоянным, но в течение всего цикла сохранять тот же высотный уровень, на котором оно началось. Новый высотный уровень можно выбрать в следующем цикле.

Трубы из морских ракушек и звонкие тарелки:

Следуйте тем же самым инструкциям, что указаны в разделе «храмовые барабаны и камбоджийская трещотка» касательно движения и пения. Трубы гудят и тарелки звучат только в конце каждого цикла. Звучание труб и тарелок непрерывно с того момента, когда ведущий подает знак к окончанию цикла, и до знака к началу нового (1 и $\frac{7}{8}$ кругооборота).

СИГНАЛЬЩИКИ: особые предписания

После ритуального входа курьер начинает ходить вокруг мандалы позади вас. Когда почувствуете, что ритм кругового движения четко установлен, начните производить по одному удару на своем ударном инструменте именно в тот момент, когда курьер пройдет мимо вашей спины. Это действие лучше осуществлять проприоцептивно (чувствуя телом), чем визуально. Производите один удар каждый раз, когда курьер будет проходить мимо вас на всем протяжении представления. Когда ведущий передаст вам трещотку, замените звук ударного инструмента вокальным, пока ваши руки вновь не станут свободны. Ударный и вокальный звук должен быть очень интенсивным и сухим. После первого цикла время от времени подхватывайте тон, который слышите от кого-то еще, и тяните его. В течение 3-го, 4-го 5-го и 6-го циклов выкрикивайте имена людей, которые помните. Используйте разные голосовые приемы. Подстраивайте весь

или часть выкрика к той высоте, которая преобладает в мандале. Выберите от одного до трех участников процессии, чтобы начать выкрики, как только они пройдут мимо вас. Меняйте количество и выбирайте других участников в каждом цикле. Когда все циклы будут завершены и ведущий остановится, постепенно прекращайте игру до того момента, когда пройдет курьер.

ИСПОЛНИТЕЛИ С ПОКРЫВАЛАМИ: особые предписания

Четыре группы людей с покрывалами представляют четыре стихии – воздух, огонь, воду и землю. Каждая группа использует покрывало индивидуального цвета: воздух – желтого, огонь – красного, вода – голубого, земля – зеленого. Когда все сигнальщики сядут на места, участники с покрывалами группами по трое входят в круг мандалы. Они двигаются к своему цвету и встают так, чтобы их ступни касались кромки собранного в пучок покрывала. Они двигаются, прижавшись друг к другу, держась за руки, если нужно, и наклонив свои головы друг к другу. Они начинают концентрироваться на совместном дыхании как единый организм. Вздохи могут быть от очень кратких до очень долгих.

Когда любой из них захочет отделиться от организма, это можно сделать следующим способом. Глаза закрыты, а ладони прижаты друг к другу впереди на уровне таза; глаза открыты и ладони расправлены (глядя на руки). Руки вывернуты тыльной стороной, как будто человек отстраняется, и продолжают изгибаться в дугу до тех пор, пока кончики пальцев не коснутся головы. Затем руки размыкаются для того, чтобы образовать круг второго положения в жесте, направленном к лунным фигурам в центре мандалы. Только верхняя часть тела поворачивается, колени сгибаются только по необходимости, чтобы помочь произвести жест в центр. Жест должен быть по возможности неукрашенным и обезличенным. Это не мольба или поклонение, а лишь признание без какого бы то ни было ощущения иерархии отношений между лунной и стихиями. Кроме того, это способ установления пространственного соотношения этих двух частей мандалы.

После совершения жеста участник поворачивает ладони к полу, разводит руки в разные стороны тела и снова поворачивается лицом к двум другим членам группы, ожидая, пока они тоже не шагнут назад из единой формы. Когда выйдут все три члена группы, покрывало осторожно раскладывается между ними на полу, и на этом заканчивается пассивная форма. Она разная у каждой стихии.

Пассивная форма воздуха:

Два человека поднимают покрывало с двух углов высоко в воздух и помещают его на голову третьего, аккуратно собирая его вокруг тела так, чтобы оно свисало со всех сторон. Затем двое поворачиваются спинами к завернутой в покрывало фигуре и встают очень близко друг к другу, касаясь телами. Кроме того, двое наклоняют свои головы назад и кладут их на завернутую фигуру. Глаза могут быть открыты или закрыты.

Пассивная форма огня:

Три человека садятся на пол в положении скрещенных ног где-либо возле края покрывала, повернув к нему свои спины. Они вытягивают свои руки назад, чтобы взять покрывало, собирая его в руках на полу и при этом двигаясь телами друг к другу. Как только станет удобно, они поднимают свои руки и покрывают полотном самих себя, сидя так близко, как только возможно (особенно головы должны быть рядом), и покрывают себя так, как только возможно.

Пассивная форма воды:

Три участника движутся к одному краю покрывала, поднимая его в воздух руками высоко над головой, пока покрывало не станет похоже на прямую стену. Затем они оборачиваются в покрывало, высоко держа руки, пока совершенно не обернутся в трубу из покрывала с вершиной, закрытой и стоящей так близко друг к другу, как только возможно.

Пассивная форма земли:

Один человек лежит на покрывале напротив края. Другие двое подходят к другому краю и начинают сворачивать полотно внутрь вместе с лежащей фигурой. Когда человек будет полностью завернут в покрывало и окажется на полу лицом вниз, другие двое ложатся либо со стороны покрытого тела, либо на спины головой к голове или головой к ноге, либо остаются на стороне тела направленным к нему лицом. Тела лежат очень близко, касаясь друг друга по крайней мере в одной точке. Глаза могут быть закрыты или открыты.

У всех пассивных форм есть общие условия: они создаются как целостной единицы; они конструируются *очень* медленно; как только они образовались, настолько быстро, насколько это возможно, прекращается любое движение.

Когда один член группы пожелает нарушить пассивную форму, он или она показывает это другим, начиная делать небольшие покачивающиеся и трясущиеся движения. Они могут быть подхвачены остальными, пока не станет ясно, что все трое хотят нарушить форму (как это произойдет, во многом зависит от реакции и взаимодействия внутри каждой тройки). Как только форма распадется, покрывало без каких-либо особых действий помещается на пол в собранном виде, как было вначале, а трое участников восстанавливают форму целостной единицы.

Каждый человек в группе старается петь ту высоту, которая отличается от той, что слышится от других (лунных фигур, других групп или участников процессии). Однако каждая группа старается подстраивать гласные звуки (но не высоты), которые извлекают лунные фигуры. Аккорды могут быть долгими, краткими, повторяющимися или нет. Динамика произвольна. Эта медитация продолжается на протяжении всего исполнения в первом, втором, пятом и шестом сравнительно пассивных циклах и третьем, четвертом, седьмом и восьмом сравнительно активных циклах.

Нет никаких ограничений в том, сколько раз будут созданы формы. Каждой конструируемой форме предшествует форма целостной единицы и приветствие луны. Форма может измениться только тогда, когда ведущий, несущий лунную трещотку,

дойдет до группы. Изменения совершаются тогда, когда один участник группы произносит вслух название стихии – только «воздух», «огонь», «вода» или «земля».

Активная форма воздуха:

Два человека подходят к краям покрывала, берут за уголки и высоко поднимают его в воздух, образуя между собой волны. Другой участник проходит под поднятым покрывалом и забирает у партнера края полотна в свои руки. Тот, кто освободился, подходит к другому краю. Движение должно быть энергичным и быстрым, как в детской игре прыгалке, а если покрывало не поднято достаточно высоко, нужно подождать следующей волны.

Активная форма огня:

Два человека подходят к краям покрывала, присаживаются на пятки и двигают полотно из стороны в сторону на высоте нескольких дюймов от пола. Другой участник лежит на полу у края покрывала и катится вниз, толкая покрывало руками и ногами. Выкатывается с другой стороны и оказывается на одном из краев покрывала.

Активная форма воды:

Три человека подходят к краю покрывала, руками поднимают его в воздух высоко над головами, пока покрывало не станет похоже на ровную стену. Затем они медленно и тяжело покачивают его из стороны в сторону, оставляя руки поднятыми.

Активная форма земли:

Один человек лежит на покрывале напротив края. Другие двое подходят к другому краю и начинают сворачивать полотно внутрь вместе с лежащей фигурой. Завернутого в покрывало человека можно либо развернуть лежащим на полу, либо поставить в вертикальное положение, а затем развернуть. Форму также можно создать, заворачивая стоящую фигуру, а затем положив ее на пол, чтобы развернуть, либо развернуть, когда человек стоит. Все эти движения производятся медленно.

После завершения восьмого цикла лунная трещотка замолкает. Если форма была начата, группа должна завершить ее прежде, чем вернуться к форме целостной единицы. Когда лунные фигуры уйдут, участники с покрывалами могут покинуть мандалу всей группой из трех человек.

ЛУННЫЕ ФИГУРЫ: особые предписания

После ритуального выхода разденьтесь под лунным тентом. Встаньте спиной к спине. Подождите, пока ритм процессии не установится хорошо. Выделите одного члена процессии, который будет вам подсказкой к началу, как только он или она пройдут мимо. Делайте шаг влево в конце каждого цикла.

Звуковой репертуар:

1. Узнайте названия луны на стольких разных языках, сколько возможно, с соответствующим произношением и звуковым качеством.
2. Придумайте множество разнообразных невербальных звуков, которые были бы выражением отдельных эмоциональных состояний, плача, крика, вздоха, испуга и т. д.

Действия:

1. Вспоминайте или воображайте эмоциональные переживания. В нужный момент в этом воспоминании или воображении предоставьте себе возможность извлечь соответствующий невербальный звук. Он будет наиболее выразительным, если эмоция действительно будет вызвана воспоминанием Ии воображением. Всегда предоставьте себе возможность завершить одно эмоциональное состояние прежде, чем наступит другое.
2. Произносите название луны на выбранном языке. Интонацию можно повторять на той же самой высоте или высотах, что звучат в мантре, либо озвучить единожды.
3. Трансформируйте невербальный звук, который вы уже извлекли с названием луны на выбранном языке.
4. Начиная процедуру либо 1), либо 2). Продолжайте действие, меняя различные эмоциональные состояния или языки. Либо повторяя невербальный звук или название. Когда будет возможно, перейдите к процедуре 3). Чередуйте эти приемы на протяжении всего исполнения, завершая его вместе с окончанием процессии.

КУРЬЕРЫ: особые предписания

Когда ритуальный выход будет завершен, начните свой бег, если возможно, издали, затем по кругу мандалы, двигаясь по часовой стрелке. Меняйтесь по очереди каждые два круга. Продолжайте двигаться после восьмого цикла, пока все сигнальщики не прекратят играть.

ЛУНАТИКИ: особые предписания

Появитесь после того, как начнется пятый цикл. Единственное правило – не касайтесь исполнителей. Тем или иным образом относитесь к мандале так, как вам диктует лунатизм. Уйдите где-нибудь во время седьмого цикла.

Выражаю благодарность:

Дизайнеру лунного тента и костюмов Линде Монтано (март 1978 года)

Автору сцен участников с покрывалами и хореографу Сильвии Д'Арканджело (февраль 1978 года).

Круг (1970)

(эксперимент в коллективном сотрудничестве неограниченного количества исполнителей)

План

Минимум 7 участников, стоящих в круге и использующих только переносимые инструменты, т. е. исключая такие как фортепиано, арфа или электрический орган.

Модели

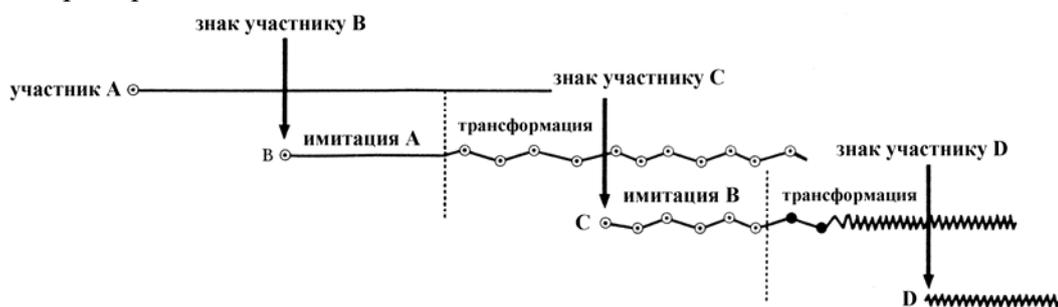
Каждый участник выбирает 2 или 3 модели и запоминает их. Каждый раз модель используется по-новому, меняя регистр, артикуляцию, интенсивность или тембровую окраску звука.

1. непрерывный звук 
2. скольжение между двумя звуками 
3. непрерывный шум 
4. пение 
5. аккорд 
6. речь 
7. свист 
8. одновременные пение и игра 
9. одновременные речь и игра 
10. одновременные пение и свист 

Процесс

Любой участник (А) начинает играть по выбранной модели. После какого-то периода, все еще играя, он подает знак своему соседу В, находящемуся слева или справа. Сосед В сначала должен точно имитировать игру участника А. После какого-то периода участник В начинает *трансформировать* исполненный им материал. Затем участник В, продолжая трансформации своего материала, подает знак своему соседу слева или справа, – участнику А или С. Тот в свою очередь сначала точно имитирует игру участника В, спустя какой-то период начинает трансформировать исполненный им материал, а потом подает знак своему соседу слева или справа и т. д.

Например:



Несколько участников могут начать вместе. Также разрешено играть по модели, даже если игра будет начата в другой части круга. Кроме того, можно подавать знаки

для имитации одновременно и участнику слева и участнику справа. Продолжительность игры по одной модели или ее трансформации произвольна. Вместо имитации допускается игра по модели или удержание паузы.

Трансформации

Каждый участник выбирает группу из двух трансформаций и запоминает ее.

1. двигаться *glissando* вверх или вниз
2. трансформировать материал, который становится либо все более вибрирующим, либо все более статичным
1. сужать интервалы до отдельного звука или расширять отдельный звук до интервала
2. играть все более или все менее громко
1. увеличивать или сокращать длительности
2. трансформировать звук в шум или шум в звук
1. увеличивать или сокращать паузы
2. трансформировать инструментальный звук в пение или свист, либо пение или свист – в инструментальный звук
1. трансформировать в сторону все более контрастной, либо все более единообразной интенсивности (яркости)
2. трансформировать пение, игру или свист в речь, либо речь – в пение, свист или игру
1. трансформировать звук в аккорд или аккорд в звук
2. ускорить или замедлить движение
1. трансформировать материал в сторону большей или меньшей плотности
2. трансформировать звук в трель или вибрацию, либо трель или вибрацию – в обычный звук

Три важных правила

1. Каждый участник имеет право в любой момент войти внутрь круга. Это означает, что все остальные должны немедленно начать имитировать то, что он исполняет. Двое (или даже больше) участников могут войти в круг одновременно. В таком случае имитируйте игру того, кто к вам ближе.
2. Можно сделать несколько отдельных резких восклицаний типа выкриков контрастного характера, кратких звуков, разрозненных выдохов, завываний, шумов, гортанных звуков и т. д. Не имитируйте и не трансформируйте эти восклицания.
3. Каждый участник имеет право подать знак остановки, если он посчитает, что текущая ситуация неинтересна или неразрешима. После генеральной паузы участники опять сосредоточиваются, а один из них заново начинает играть по новой модели.

Каждый участник имеет право подать знак завершения игры.

Коллективная импровизация

Трудности и опасности

Групповая импровизация около десяти лет назад была признана как закономерный результат развития современной музыки. Возникло множество ансамблей, которые заявили о себе во время заметных событий, и многие молодые композиторы, несомненно, предпочитают эти группы классическим составам. Многие преподаватели музыки также осознали необходимость введения импровизации в свою работу: никакая другая музыкальная деятельность не может пробудить и стимулировать фантазию, ответную реакцию, умение устанавливать социальные связи и вообще творческие способности. Этой теме было посвящено огромное число конгрессов и публикаций, но самое важное то, что новый принцип мышления привел к общей импровизации, а затем и концепции музыкального занятия в целом. Несомненно, за последнее десятилетие произошли гораздо более глубокие перемены, чем любые другие «изменения стиля» в нашем столетии.

Итак, я уже общался с преподавателями музыки, осознавшими, что импровизация тем или иным образом влечет за собой трудности. Большая часть их касается литературы, так что это не незнание и вовсе не отсутствие рвения. Поскольку в предыдущих публикациях эти проблемы были рассмотрены слишком кратко, я бы начал с них заново. Библиография в конце текста поможет тому, кто желает познакомиться с основами импровизации.

1. Первая проблема часто состоит в самом музыкальном педагоге. Он вырос как профессионал с музыкой XVIII–XIX веков, из которой в конце концов и исходит его концепция музыки. Хотя он и осознает важность импровизации, он может рассматривать импровизируемую музыку, пусть даже бессознательно, лишь с точки зрения классики и видит ее, таким образом, искаженно. Поэтому в школьном классе ему не хватает смелости из-за преданности флагу и он снова и снова возвращается к «Вольному стрелку как первой настоящей немецкой опере».

Как же можно продвигаться вперед? Ясно одно: нужно знать себя в совершенстве. Неспособность импровизировать не обязательно означает личный или музыкальный недостаток. Почти каждый на всем протяжении музыкальной жизни остается лишенным свободы окружающей обстановкой дома, в школе и личным музыкальным учителем. Тем не менее, учитель должен стараться понять свою ограниченность и не принимать ее как «нормальную» или «естественную», а стремиться преодолеть ее, чтобы он стал способен найти свой собственный путь. Но для этого необходимы интенсивные занятия не только современной музыкой, но также философией, литературой, искусством, социальной психологией и т. д.

Естественно, такие занятия только могут начаться, чтобы принести плоды в скором будущем. Для ближайшей импровизации на текущей неделе можно дать несколько рекомендаций. Полезно быть хорошо подготовленным так, чтобы было больше одной

струны для смычка: только так можно приспособиться к неожиданной ситуации. Уже здесь следует возложить ответственность на учеников и обсудить с ними, какая из следующих возможностей должна быть использована первой:

- а) постепенно ограничиваемый звуковой комплекс ясного характера,
- б) со словами, выражающими характер экспрессии,
- в) различные типы реакции, такие как: имитация, вопрос и ответ, испытание влияния, оказание влияния на группу, договоренность о ритмической или мелодической фигуре,
- г) музыкальная графика,
- д) модель формы, тоже согласованная.

2. Совсем другое дело, когда не учитель, а ученики не воспринимают импровизацию всерьез, поскольку лучше знают, что такое хорошая музыка. Иногда даже не нужно будет прилагать никаких усилий, кроме как собрать вместе заинтересованных учеников из разных классов. С этими «лучше всех знающими» классами лучше начать с самого начала. Теоретическое и экспериментальное рассмотрение базовых акустических концепций, объяснение механизма слуха и процесса восприятия (см. библиографию) могут подготовить почву для акустических упражнений, в которых объединены различные аспекты всего слышимого. То есть можно дифференцировать звуки выбранные, случайные и нежеланные. Звук автомобильного клаксона принадлежит первой группе, шум во время вождения – последней. Можно задаться вопросом, что создает звук: почему прежде всего чувствуется разница между звуками неживого, живого и технического происхождения? Затем следует объяснение шумов: белый он или точно определенный, резкий или приглушенный. В последнем случае можно рассказать о магнитофоне, который даст им возможность услышать звуки и звуковые комплексы одновременно (стерео).

Звук колоколов и инструментальные звуки должны прослушиваться крайне внимательно так, чтобы они привели к новому слуховому сознанию, больше не заинтересованному лишь в «тоне», а во всем, что звучит.

Следующий шаг – это активное создание звуков. Возможно поначалу путем прослушивания того, как звучат разного рода материалы, потом, если возможно, посредством изобретения своих собственных инструментов, что, разумеется, не означает имитацию классических. Опытный учитель способен научить учеников понимать связи, которые не всегда очевидны, например, между металлическим материалом и металлическим звуком флейты. Апробирование материала, знакомство с его запахом, восприятие его звучания, ощущения от него, возможно даже вкусовые, позволят тоньше воспринимать звуки.

Эти упражнения должны чередоваться общим ознакомлением с соответствующей литературой, прослушиванием звукозаписей и их обсуждением.

Вообще следует хоть немного поговорить о том, как преодолеть постоянную трудность с учениками, коллегами и директорами школ, которые отвергают импровизи-

зацию как «бессмыслицу». Можно только вооружиться аргументами и ссылками на общепризнанные авторитеты и попытаться сделать так, чтобы этот род деятельности по крайней мере стал допустим остальными.

3. С совершенно другими проблемами сталкиваются некоторые хорошо сыгранные ансамбли. Здесь нет противодействия со стороны, проблемы исходят из самой импровизации. Среди этих опасностей крайне важными мне кажутся следующие три, поскольку каждый должен привыкнуть к ним, а именно:

- а) забава;
- б) однообразие;
- в) крайняя нетребовательность.

Практически любой инструменталист, освоивший классические техники игры и потратил сотни часов, отрабатывая их, вскоре начнет выделять шутки во время импровизации. С одной стороны, это музыка, которую он в сравнении с классической, считает хаотической; с другой ситуация в целом кажется ему не столько реализацией свободы, сколько произволом и беспорядком. Должно быть совершенно очевидно, что такой способ создания музыки годится скорее для дурачества, чем для традиционного творчества, даже когда импровизирующая группа работает серьезно. Даже в таком случае все те, кто подходит к делу серьезно, видят преимущество и невольно вспоминает пятидесятые, когда постоянно жаловались на то, что новая тогда музыка была такой ужасной и без чувства юмора. Дурачество, становящееся практически неизбежным этапом, через который проходят все новички в области импровизации, по крайней мере, меньшее зло, чем однообразие. Оно действительно вредит любому исполнению произведения искусства. Потому что неконтролируемая природа импровизируемой музыки в основе своей нуждается в высочайшей степени вовлеченности и том, что должно ощущаться, – излучении. Тогда остается не допустить в импровизации всего одну вещь: холодную, аполлоническую интонацию, которая свойственна пространственной перспективе созданной автором формы и которая может достичь высочайшего художественного уровня. Пассивный эстетизм в импровизации остается игрой в отношении орнаменталистов.

В этом контексте следует сделать акцент на том, что детям, молодежи и также взрослым нужно время от времени быть способными свободно и весело пошалить, чтобы войти в игру. И все они, даже самые маленькие, когда содействуют, только выигрывают, доверяя учителю или определенному типу произведения. Вовлеченность и готовность к работе усилятся благодаря не шалости, а полученным навыкам, которые, естественно, не должны становиться сверхвысокими требованиями – это лишь вопрос метода. По существу импровизация может, или следует забавно начать, должна всегда становиться упражнением, а оно должно предъявлять исполнителям максимально возможные ментальные требования.

Итак, мы пришли к одному из главных вопросов, ответ на который все еще будет зависеть и определится той ролью, которую импровизация может добиться и добьется в

нашем музыкальном существовании. Вот он: может ли импровизация, несмотря на невысокую теоретическую подготовку и исполнительское мастерство инструменталистов, все же претендовать на сравнение с нашей старинной музыкой? Если верно то, что только правильная склонность допускает высокий музыкальный стандарт, тогда импровизация останется вводным музыкальным курсом, и должно быть понятно, что ансамбли отойдут от этой практики.

В принципе ответ уже давно известен: мы знаем все виды импровизации, включая неевропейские, такие как джаз или индийская музыка, а также игра по графической или вербальной партитуре, как и абсолютно свободная импровизация, которая может вылиться в музыку, чьи стандарты, конечно, сравнимы со стандартами классической музыки.

Но здесь мы касаемся не только музыкального результата. Именно дети, очень или не очень они одарены как инструменталисты, вовсе не одарены или будущие виртуозы, во время современных общепринятых уроков инструментальной игры развивают фантазию и творческие способности, но также могут развивать многие качества и посредством инструментального произведения. Сейчас любой желающий импровизировать не захочет отставать от инструментальной техники, напротив, благодаря экспериментальному подходу все, что связано с инструментом, будет осмыслено гораздо более всесторонне, чем прежде. Классическая виртуозная техника – лишь один из аспектов инструмента, и теперь занимает иное место. В общем можно сказать, что утраченная «блестящая» и моторная техника более чем компенсирована в развитии творческих способностей. В таком случае все те, кто талантлив как инструменталист, по-прежнему сможет совершенствовать свои способности, а те, кто музыкально одарен отчасти или кто очень и даже слишком музыкален, но не обладает соответствующими инструментальными способностями, откроет новые возможности. Благодаря импровизации любой придет к творческому мышлению и практике, и разовьет способности, которые будут иметь гораздо большее значение в будущем мире, чем заученные навыки и знания.

Как импровизация может предъявить высочайших ментальных требований? Необходимость качественного стандарта не легко определить точно, так как в импровизации всегда есть риск потерпеть неудачу. Даже в успешном исполнении нужно всегда быть готовым принять «слабые» кусочки. Но в отношении импровизации на этот счет как непременно менее достойного музыкального занятия каждый кусок настолько же неправилен, насколько не критично удовлетворение каждой импровизацией.

Такая противоречивая ситуация вызывает необходимость сказать банальность, которой здесь в действительности больше не должно быть. Следует обратить особое внимание на различия в стандарте и качестве импровизации. Это сразу подводит к вопросу, приближающему к самому началу, – об исходных неопределенных целях. Нам следует научить себя различать *стимулы* и *упражнения*.

Стимулы для музыкантов вероятно должны быть использованы только как разрядка между усердными репетициями и достижения чуть большие, чем просто развле-

чение или возможность личностного музыкантского контакта. Группу детей, однако, можно научить сосредоточенному наблюдению в процессе игры на угадывание или «соревнований» или быстрого ответного действия, при помощи чего применение художественного критерия может быть просто ошибочным. Даже сравнительно простые стимулы, безусловно, могут помочь хорошо развить детскую фантазию и изобретательность. Тогда педагогическая значимость может быть совершенно противоположной артистической.

Самый низкий уровень наступает тогда, когда игра происходит до репетиции, высокий же можно достичь в процессе импровизации, чьим цели и методу нужно быть только слегка измененными, чтобы привести к

Упражнениям. Прежде всего, это три категории в зависимости от того, что делает ансамбль: это принятое решение настроиться на сами упражнения, метод работы и критерий.

Упражнения исходят непосредственно из стимулов, и строгим импровизациям не обязательно нужно быть совершенно отличными одна от другой. Импровизации обычно связаны с абстрактными целями, поэтому будут иметь характер скорее исполнения произведения, возможно даже решения проблемы, чем игры.

Как правило, метод работы проявляет себя в различных аспектах. В первую очередь он имеет указания, в основном, больше на пассажи или разработку деталей, и насколько детали стали изящнее.

В целом дискуссия необходимый инструмент в работе такого рода. Безусловно, один человек может вести импровизирующую группу, но он никогда не сможет контролировать каждого участника как в исполнении музыки предыдущих эпох и будет несравненно более зависим от активной, свободной и спонтанной инициативы каждого члена группы, чем дирижер классической симфонии. Этот вклад каждого исполнителя не ограничивается игрой его одного, а включается в дискуссию об общем исполнении. Будет ли она основана на общей или особой концепции, на выстраивании фундамента для игры, так же как критике самого выступления.

Может быть так, что ансамбль очень хороших и опытных исполнителей не хочет или не желает никакой дискуссии. Они знают друг друга настолько хорошо, что не нуждаются ни в каких словах, их игра – это беседа. Или же, что хуже всего, не сама музыка, но тип каждой импровизации один и тот же. Тогда по существу не только музыкальному образованию, но всей музыке необходимо использовать речь, в противном случае ее радиус никогда не достигнет границ деятельности, доступной нам как людям.

Когда дискуссия среди импровизирующих ансамблистов приводит к интенсивной увлеченности их собственной музыкой и постоянный поиск любой неудачи или недостатка и высшего критерия, тогда этот процесс приближается к композиции. Как автор делает наброски, соединяет их, сравнивает, выбрасывает худшие и улучшает другие, так и ансамбль в счастливых обстоятельствах. По этой причине после этой публикации

о коллективной импровизации следующим шагом будет публикация о коллективном сочинительстве.

Таким образом, естественно, нужно осознать произошедшие за последнее десятилетие определенные изменения в значениях слов «композиция», «импровизация» и «интерпретация». Мы все еще можем помнить высказываемую в прессе критику в адрес создателей музыкальной графики, которые считались авторами произведений, возникающих из графики. Этот протест тогда исходил из точки зрения четкого разделения функций и концепций, существовавшего ранее, но со временем эта спекуляция, по крайней мере, частично, была оставлена, что характерно для современных практиков.

В процессе развития высших стандартов должны проходить разного рода дискуссии, вырабатывающие критерии эталонного качества, отличающего лучшее от худшего. До тех пор, пока есть, по крайней мере, общая концепция такого критерия импровизации, более хорошая она или менее – это остается делом случая, как и совершенствование импровизирующего ансамбля. Необходимость поиска такого критерия вступает в противоречие с тем фактом, что в настоящее время не существует общих связующих эстетических ценностей для формирования основы, либо они настолько общие, что не несут никакой практической ценности. Это не значит, что, импровизируя, нужно идти впереди любой формы суждения. Я всегда рекомендовал исходить из критерия «когда – тогда». Когда мы здесь, тогда это не так хорошо, другое лучше. Очень скоро ансамбль поймет для себя общий критерий, который будет хорош, вероятно, только для этого конкретного ансамбля и только в данный момент, давая возможность создать пригодную основу, на которой можно будет работать.

Можно предложить несколько вариантов решения наиболее трудных упражнений, и они должны восприниматься как исходные моменты. Их можно обнаружить почти во всех примерах, приведенных в конце статьи, некоторые – в разных версиях:

Постепенное изменение звуков, видов артикуляции, действий, способов произношения и т. д. Ключевой момент заключается не в том, что друг за другом должны следовать определенные типы звука, как это происходит в многочисленных композициях, имеющих название «Метаморфоза», а также в принципе в вариациях прошлого. Это гораздо большее изменение всего в одном и том же направлении, пока, в конце концов, не будет достигнута определенная форма, и она может, но не должна быть совершенно по-другому создана по отношению к оригиналу. Акцент стоит на процессе изменения, начало и окончание которого можно опознать – тогда любой узнает, где он находится в ходе изменения, не будучи способным заранее предвидеть индивидуальные позиции и ситуации.

Такие изменения имеют долгую протяженность, подобно следующим вариантам – *противоположному времени и процессу соглашения*, которые сейчас практически неизвестны, вряд ли когда-либо реализованные и использованные. Этот феномен обладает своим собственным потенциалом, «ориентированный на настоящее» вместо «непред-

сказуемого», он радикально отличается от принципов форм прошлого, а не просто отрицает их.

Противоположное время означает не только соединение разных темпов и метров в одновременности, но и параллельное убыстрение или замедление в условиях постоянного темпа и/или его увеличения или снижения.

Процесс соглашения – это когда группа импровизирует, например, ритм, и каждый участник стремится исполнить такую фигуру, которая настолько отличается от других, насколько это возможно. (Здесь «отличие» должно быть точно определено и воплощено в отношении используемых длительностей и их последовательностей, звуков, динамики и выбранных темпов.) После того, как это будет достигнуто, все должны по знаку сойтись воедино на одном из ритмов. Задача схождения на одной ноте или мажорном трезвучии проще.

Совпадение разных параметров может показаться излишним упоминать, так как вся музыка состоит из разнообразных одновременных параметров. Однако когда их изымают из обычного контекста и используют независимо друг от друга, тогда возникает трудная проблема. Например, если взять мелодические и динамические волны сначала очень просто, затем более сложно комбинировать и наконец артикуляцию, варьируя интонацию, вместе с разными темповыми изменениями. Образовательная ценность таких упражнений очень высока и выходит далеко за пределы чисто музыкальной сферы.

Упражнение, которое следует сделать любому отдельному исполнителю:

Интонация:

становится выше _____ ниже _____ обычная, становится ниже _____

Следующий шаг – это объединение действующей возможности. Например, можно соединить «движение вперед» вместе с повышением высот, снижением динамики, *legato*. Тогда «движение назад» будет противоположным. Левое и правое направления могут быть соединены с противоположностями, благодаря чему движение в сторону будет казаться настолько иным по отношению к первым двум, насколько это возможно. Действующая возможность тогда становится многомерной. Образовательная ценность таких упражнений также будет весьма высокой.

Музыкально-драматическое воплощение текста осуществил Вольфганг Рошер со своей группой в чрезвычайно оригинальных версиях нескольких поэм Jandl (см. библиографию).

Перевод музыки в графику – исполнение музыкальной графики. В качестве начального упражнения особенно подходит самый простой графический набросок.

Приложение 3

Дж. Кейдж

II. НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ

Статья является второй частью цикла под названием «Композиция как процесс», в которую также входят «Перемены» (№ 1) и «Коммуникация» (№ 3).

Это лекция о композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения. Возьмем, к примеру, Фортепианную пьесу XI Карлхайнца Штокхаузена или «Искусство фуги» Иоганна Себастьяна Баха. В «Искусстве фуги» определены: структура, которая есть деление целого на части, метод, который есть способ соединения нот, а также форма, которая есть выразительное содержание и последовательное изложение. Высотный и ритмический параметры материала также определены. Тембр и динамика, не будучи заданными, не определены. Эта неопределенность делает возможным, чтобы каждое исполнение «Искусства фуги» обладало уникальной обертоновой структурой и громкостным диапазоном. В случае с Фортепианной пьесой XI определены все параметры материала, а также способ соединения нот – метод. Деление целого на части, то есть структура, также определено. Однако последовательность этих частей свободна, что дает возможность создать в каждом исполнении уникальную форму, а значит, уникальное последовательное изложение и уникальное выразительное содержание.

Функция исполнителя в случае с «Искусством фуги» подобна функции человека, заполняющего очерченные контуры цветом. Он может сделать это каким-нибудь упорядоченным способом, который успешно поддается анализу. (Транскрипции Арнольда Шёнберга и Антона Веберна содержат примеры, относящиеся к нашему столетию.) Или же он может выполнить функцию колориста любым способом, не упорядоченным на сознательном уровне (а значит, не поддающимся анализу) – либо произвольно, пробираясь ошупью, следуя велениям своего Я; либо в той или иной степени безотчетно, идя вглубь своего сознания к некоему моменту в своих мечтах, следуя, как при «автоматическом письме», велениям своего подсознательного; либо к некоему моменту в коллективном бессознательном по Юнгу, следуя склонностям человеческого рода и делая нечто, в той или иной степени интересующее всех людей; либо к «глубокому сну» индийской духовной практики – Основанию Майстера Экхарта, отождествляясь в нем с любой случайностью. Или же исполнитель может играть роль колориста произвольно, выйдя за пределы своего сознания к чувственному восприятию и следуя собственному вкусу; либо в той или иной степени безотчетно, используя какое-либо внешнее воздействие на свой разум: таблицы случайных чисел, отражающие научный интерес к вероятности, или случайные действия, в которых он отождествляется с любой случайностью.

Функция исполнителя в случае с Фортепианной пьесой XI – это функция не колористическая, а формообразующая, то есть обеспечивающая последовательное изложение и выразительное содержание. Это невозможно осуществить упорядоченным спосо-

бом, ибо форма, в которой нет стихийности, губит все другие составляющие произведения. Примером тому служат академические штудии, суть которых заключается в копировании всех композиционных элементов своих образцов: структуры, метода, материала и формы. С другой стороны, невзирая на то, сколь строго контролируемы и сколь традиционны структура, метод и материал сочинения, это сочинение будет живым, если форма не контролируема, но свободна и оригинальна. В качестве примера можно привести сонеты Шекспира и хайку Басё.

Тогда каким же образом исполнитель может придать музыке форму в случае с Фортепианной пьесой XI? Он должен выполнять свою функцию придания музыке формы любым неупорядоченным способом (а значит, не поддающимся анализу) – либо произвольно, пробираясь ощупью, следуя велениям своего Я; либо в той или иной степени безотчетно, идя вглубь своего сознания к некоему моменту в своих мечтах, следуя, как при «автоматическом письме», велениям своего подсознательного; либо к некоему моменту коллективного бессознательного по Юнгу, следуя склонностям человеческого рода и делая нечто, в той или иной степени интересующее всех людей; либо к «глубокому сну» индийской духовной практики – Основанию Майстера Экхарта, – отождествляясь в нем с любой случайностью. Или же исполнитель может придать музыке форму произвольно, выйдя за пределы своего сознания к чувственному восприятию и следуя собственному вкусу; либо в той или иной степени безотчетно, используя какое-либо внешнее воздействие на свой разум: таблицы случайных чисел, отражающих научный интерес к вероятности, или случайные действия, в которых он отождествляется с любой случайностью.

Однако, благодаря наличию в Фортепианной пьесе XI двух по существу самых традиционных аспектов европейской музыки, то есть двенадцати звуков октавы (высотный параметр материала) и регулярного пульса (влияющего на элемент метода в композиционных средствах), исполнитель – в тех случаях, когда он подчиняется какому-либо диктату (своих ощущений, своей моторики, своего чувства всеобщего, своего вкуса), – сам придет к тому, чтобы придать форме качества, присущие европейской музыке. Эти случаи будут доминировать над неосознанными, когда исполнитель захочет действовать способом, который соответствует сочиненному произведению. Аспекты формы, присущие традиционной европейской музыке, – это, например, представление целого как временного объекта, имеющего начало, середину и конец, по характеру скорее развивающегося, чем статичного, то есть имеющего кульминацию (или кульминации), контрастирующую со спадом (спадами).

Аспекты неопределенности в композиции Фортепианной пьесы XI с точки зрения ее исполнения не отдаляют это произведение от европейской музыкальной традиции. Между тем суть неопределенности заключается, по-видимому, в том, чтобы создать непредвиденную ситуацию. В случае с Фортепианной пьесой XI использование неопределенности в данном смысле излишне, поскольку оно безрезультатно: это произведение с равным успехом могло бы быть сочинено и таким образом, чтобы все его ас-

пекты были определены. В этом случае оно лишилось бы своей единственной нетрадиционной черты, а именно не была бы напечатана на необыкновенно большом листе бумаги – вместе с приложением, которое можно прикрепить к нему в нескольких местах и расправить, поставив на пюпитр фортепиано, – который упаковывается в картонный тубус для хранения и пересылки по почте.

Это лекция о композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения. Примером такого произведения служит «Перекресток № 3» Мортон Фелдмана. Моя же «Музыка перемен» в качестве такого примера не подходит. В «Музыке перемен» определены: структура, которая есть деление целого на части; метод, который есть способ соединения нот; форма, которая есть выразительное содержание и последовательное изложение, а также материал – звуки и паузы. Несмотря на то, что ни одно исполнение «Музыки перемен» не будет идентично другому (следуя мысли Рене Шара, ново любое действие, даже повторенное), они всё же будут очень похожи друг на друга.

И хотя параметры композиции были predeterminedены случайными действиями, последние в процессе исполнения отсутствуют. Функция исполнителя в случае с «Музыкой Перемен» заключается в том, что он, подобно прорабу, сооружает здание по проекту архитектора. То, что «Музыка перемен» была сочинена методом случайных действий, отождествляет композитора с любой случайностью. Но то, что ее нотация определена во всех отношениях, не позволяет отождествить со случайностью и исполнителя: его работа специально подготовлена для него заранее – следовательно, он не может ничего исполнять от себя самого, но должен постараться отождествить себя в максимально возможной степени с произведением как оно есть. «Музыка перемен» – вещь скорее нечеловеческая, нежели человеческая, ибо она возникла в результате случайных действий. Тот факт, что ее составляющие, хотя это всего лишь звуки, соединились, чтобы держать под контролем человеческое существо, придает «Музыке перемен» пугающий вид Франкенштейна. Разумеется, такая ситуация типична для западной музыки, шедевры которой – это самые пугающие ее образцы; когда дело касается человечности, они лишь превращаются из Франкенштейна в Диктатора.

В случае с «Перекрестком № 3» Мортон Фелдмана структуру можно рассматривать либо как определенную, либо как неопределенную, метод же явно не определен. Высоты и длительности [элементов] материала определены лишь в широких границах (в узких границах они не определены); тембровая характеристика материала, данная через обозначение инструмента – фортепиано, – определена; громкостные параметры не определены. Форма, понимаемая как последовательность различных значений, то есть групп, каждая из которых содержит разное количество звуков (при том, что сами звуки различаются только в широких границах – высокие, средние и низкие), определена – в особенности благодаря тому, что композитор использует в качестве единиц времени специальные ячейки. Впрочем, с других точек зрения ее с тем же успехом можно описать и как неопределенную. Термин «ячейки» связан с тем, что для нотации своего произведения композитор использовал миллиметровую бумагу. По своей функции ячейка сравнима с

зеленым сигналом светофора. Пианист волен исполнить заданное количество звуков в пределах указанного диапазона в любой момент, пока длится ячейка, – так же, как автомобиль может пересечь перекресток в любой момент, пока горит зеленый свет. За исключением метода, который не определен вовсе, композиционные средства характеризует определенность в одних аспектах и неопределенность в других, причем взаимопроникновение этих противоположностей более характерно, чем та или иная из них по отдельности. Таким образом, складывающаяся ситуация не является двойственной: множество центров беспрепятственно взаимопроникают друг в друга.

Функция исполнителя в случае с «Перекрестком № 3» подобна функции фотографа, который использует приобретенную им камеру, чтобы делать фотографии. Композиция допускает бесконечное их количество и никогда не исчерпает себя, поскольку создана не механически: ее можно только прекратить исполнять или потерять ноты. Каким же образом следует исполнять «Перекресток № 3»? Исполнитель может сделать это упорядоченным способом, который успешно поддается анализу. Или же он может выполнить функцию фотографа способом, не упорядоченным на сознательном уровне (а значит, не поддающимся анализу) – либо произвольно, пробираясь ощупью, следуя велениям своего Я; либо в той или иной степени безотчетно, идя вглубь своего сознания к некоему моменту в своих мечтах, следуя, как при «автоматическом письме», велениям своего подсознательного; либо к некоему моменту коллективного бессознательного по Юнгу, следуя склонностям человеческого рода и делая нечто, в той или иной степени интересующее всех людей; либо к «глубокому сну» индийской духовной практики – Основанию Майстера Экхарта, – отождествляясь в нем с любой случайностью.. Или же он может выполнить функцию фотографа произвольно, выйдя за пределы своего сознания к чувственному восприятию и следуя собственному вкусу; либо в той или иной степени безотчетно, используя какое-либо внешнее воздействие на свой разум: таблицы случайных чисел, отражающие научный интерес к вероятности, отождествляясь в них с любой случайностью.

Однажды вечером Мортон Фелдман сказал, что он мертв, когда сочиняет; это напоминает мне слова моего отца-изобретателя, который говорил, что лучше всего работает, когда крепко спит. Оба имеют в виду «глубокий сон» индийской духовной практики. Человеческое Я больше не блокирует действие. Возникает текучесть, свойственная природе. Времена года описывают круг, [состоящий] из весны, лета, осени и зимы, – индийская философия трактует их как сотворение, сохранение, разрушение и успокоение соответственно. Глубокий сон сопоставим с успокоением. Каждая весна приносит случайность – исполнитель тогда будет действовать любым способом – упорядоченным или любым из не упорядоченных сознанием – каким именно, не будет понятно до тех пор, пока его действие не станет реальностью. Природа произведения и осведомленность о мнении самого композитора по поводу его действий, несомненно, предполагают, что исполнитель иногда действует сознательно, а иногда – бессозна-

тельно, исходя из Основания Майстера Экхарта, отождествляя себя с любой случайностью.

Это лекция о композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения. «Индексы» Эрла Брауна не являются подходящим примером. Когда в исполнении произведения участвует множество исполнителей, как в случае с «Индексами», сам факт наличия партитуры, то есть фиксированного соотношения партий, лишает исполнение неопределенности. И хотя таблицы случайных чисел (использованные с допущением отклонений) вносят в сочинение определенность (структура, метод, материал и форма в «Индексах» – всё это определено), в процессе исполнения эти таблицы не используются. Функция дирижера заключается в том, что он, подобно прорабу, сооружает здание по проекту архитектора. Функция инструменталистов заключается в том, что они, подобно рабочим, просто делают то, что им велят. Тот факт, что «Индексы» Эрла Брауна были сочинены с помощью таблиц случайных чисел (использованных с допущением отклонений), отождествляет композитора с любой случайностью, поскольку, допуская отклонения, он продемонстрировал отсутствие научного интереса к вероятности. Однако тот факт, что нотация партий определена во всех отношениях и, более того, партитура предусматривает фиксированное взаимоотношение этих партий, не дает возможности сделать такой вывод ни в отношении дирижера, ни в отношении исполнителей. Ноты, по которым они должны играть, стоят перед ними. Дирижер не может дирижировать от себя, но должен постараться в максимально возможной степени отождествить себя с написанным произведением. Инструменталисты не могут исполнять от себя, но должны максимально слаженно следовать указаниям дирижера. Они отождествляют себя с произведением как таковым, если вообще не самоустраиваются. С такой точки зрения, где каждая вещь и каждое существо рассматриваются как отдаляющиеся от самих себя, ситуация, когда несколько человек подчиняются указаниям одного, который при этом сам находится под контролем – не кого-то другого, а его произведения, – недопустима.

(В связи с этим можно отметить, что некоторые индийские традиционные практики запрещают ансамбли, ограничиваясь лишь сольным исполнением. Такое соло в традиционной индийской практике есть не исполнение чужого сочинения, а импровизация самого исполнителя в пределах, установленных структурой, методом и материалом. И хотя форму как последовательное изложение создает он сам, выразительное содержание имеется не только в одном этом элементе композиции, но и во всех остальных, обусловленных индийской традицией.)

Описанная выше недопустимая ситуация, конечно, свойственна не только «Индексам», но и западной музыке вообще, и ее шедевры являются самыми впечатляющими тому примерами, которые – в тех случаях, когда они связаны не столько с таблицей случайных чисел (использованной с допущением отклонений), сколько с идеями порядка, личных чувств и их объединения, – подразумевают присутствие скорее человека, чем звуков. Звуки «Индексов» – это просто звуки. Если бы в таблицах случайных чисел

не допускались отклонения, тогда звуки были бы не просто звуками, а элементами, действующими согласно научным теориям вероятности, – элементами, действующими взаимосвязанно вследствие равномерного распределения каждого из них, то есть под контролем человека.

Это лекция о композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения. Примером такой композиции являются «Четыре системы» Эрла Брауна. Это произведение могут исполнять как один, так и несколько человек. Нет никакой партитуры – ни для солиста, ни для ансамбля, поэтому исполнение не теряет аспекта неопределенности, даже если в нем участвует несколько музыкантов, поскольку никакого фиксированного соотношения партий нет. Оригинальная нотация представляет собой прямоугольники разной длины и ширины, нарисованные чернилами на отдельном листе картона, разделенном на четыре равные части (они и есть системы). Вертикальные линии прямоугольников означают относительное время. Ширину прямоугольников можно трактовать либо как интервал, если фигура трактуется как плоская, либо как громкость, если она трактуется как объемная. Любую трактовку этого материала можно объединять с любым количеством других трактовок в любой их последовательности, и можно, добавляя или не добавляя паузы между ними, использовать для создания последовательности любой продолжительности. Чтобы преумножить количество возможных трактовок, композитор дает еще одно разрешение – прочитывать лист картона в любом из четырех направлений: справа налево, слева направо, снизу вверх и сверху вниз.

Это дополнительное разрешение меняет ситуацию радикально. Произведение и без того было в высшей степени неопределенным с точки зрения его исполнения. Способ начертания прямоугольников не был сознательно упорядочен. Сделанный безотчетно, от Основания Майстера Экхарта, он отождествляет композитора с любой случайностью. Но при возможности читать лист картона в любом из четырех направлений – справа налево, слева направо, снизу вверх и сверху вниз – рисунок обозначает два разных местоположения или две группы местоположений с их инверсиями. Наличие инверсий – признак сознательности. Следовательно, композитор (хоть и неосознанно, по его словам) далее отождествляет себя не с любой случайностью, а, скорее, с теми событиями, которые связаны с инверсией. То, что могло бы быть недуалистичным, становится дуалистичным. С недуалистической точки зрения, каждая вещь и каждое существо рассматриваются как сущности, и эти сущности беспрепятственно проникают друг в друга. С другой стороны, с дуалистической точки зрения, каждая вещь и каждое существо не рассматриваются как таковые: рассматриваются взаимозависимости и взаимные вмешательства. Для того чтобы избежать этих нежелательных вмешательств и прояснить чьи-либо намерения, дуалистическая точка зрения требует аккуратно объединить эти противоположности.

Если такого аккуратного объединения не хватает в самой композиции, а в случае с «Четырьмя системами» дело обстоит именно так (в силу высокой степени неопределенности), тогда его необходимо компенсировать в исполнении. Функция исполните-

ля – или, как в случае с «Четырьмя системами», каждого исполнителя – заключается в том, чтобы создать некий продукт из имеющегося сырья. Структура – деление целого на части – не определена. Форма – последовательное изложение – также не определена. В известных трактовках оригинального рисунка (у Дэвида Тюдора, например, их достаточно для того, чтобы четыре пианиста исполняли пьесу четыре минуты) определены метод, громкость, тембр и высотность материала. Что касается продолжительности, то она и определена, и не определена, поскольку линии, тянущиеся от нотных головок, указывают отрезок времени, но общее время звучания системы не определено. Функция исполнителя в «Четырех системах» двояка: она заключается в том, чтобы создать и структуру, и форму, то есть обеспечить как деление целого на части, так и последовательное изложение.

Сам композитор, осознавая лишь то, что придал своему произведению неопределенность с точки зрения его исполнения, не признаёт необходимости той двоякой функции исполнителя, которую я описываю. Он не согласен с выраженным здесь мнением о том, что данное им разрешение читать прямоугольники справа налево, слева направо, снизу вверх и сверху вниз обязывает к объединению противоположностей: сознательного упорядочивания – и его отсутствия. Структура должна создаваться организованным образом – так, чтобы успешно поддаваться анализу. (В ходе разных исполнений этого произведения временная продолжительность каждой системы, согласно имеющимся данным, получается разная. Эти показатели соотносятся друг с другом так же, как архитектурные элементы: пятнадцать секунд – и длительности, двукратные или четырехкратные им.) Форму необходимо создать одним или несколькими неупорядоченными способами. Однако вследствие отождествления с рассудочной деятельностью, признаком которой в «Четырех системах» служат инверсии (хоть композитор и не признает этого), уместно использование тех подходов к исполнению, которые не являются сознательно организованными, – особенно если исполнитель хочет поступать в соответствии с тем, что представляет собой произведение, как это было описано здесь. Исполнение в этих случаях будет произвольным, причем исполнитель будет следовать велениям своего Я; либо произвольность исполнения станет результатом особенностей его вкуса и чувственного восприятия.

То, что могло, по причине высокой степени неопределенности, обуславливать причастность к какой угодно случайности (процесс, бесцельный по своей сути), влечет за собой временной объект. Этот объект, чрезвычайно сложный в силу отсутствия партитуры, то есть фиксированного соотношения партий, возможно, аналогичен либо футуристической или кубистической живописи, либо кинофильму, в котором восприятие изображения усложняется из-за мелькания кадров.

На основании того, что оказывается историей перехода от не-дуализма к дуализму (не намеренно – поскольку композитор не придает этим инверсиям того значения, которое уделено им здесь, – а в качестве побочного следствия действия, предпринятого для расширения возможностей), можно сделать следующий вывод: для того чтобы

обеспечить неопределенность в отношении исполнения, композиция сама по себе должна быть определенной. Если это неопределенность недуалистической природы, тогда каждый элемент нотации должен иметь не множество трактовок, которые вступают во взаимоотношения, черпая из единого источника, а одну-единственную. Подобным же образом, хоть это и не относится к «Четырем системам», можно сделать вывод о том, что одно действие в ходе самого процесса сочинения не должно порождать нескольких условных знаков. Когда одно действие относится к более чем одному условному знаку, например и высоты, и громкости, оба параметра, объединенные общим действием, вступают во взаимоотношения. Такие взаимоотношения создают объект, который, в отличие от бесцельного процесса, должен рассматриваться как дуалистический. Неопределенность, имеющая место в ходе создания объекта, а значит, рассматриваемая дуалистически, служит признаком не отождествления с любой случайностью, а просто невнимательности к результату.

Это лекция о композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения. Примером таковой служит «Дуэт II для пианистов» Крисчена Вулфа. В случае с «Дуэтом II для пианистов» структура – деление целого на части – не определена. (Композитор не дал указаний по поводу окончания пьесы) Метод – способ соединения нот – тоже не определен. Ни один из параметров материала (высота, громкость, тембр и продолжительность) не определен, но существуют ограничения «диапазона» каждого из параметров, установленные композитором. Форма – последовательное изложение – непредсказуема. Один пианист начинает играть; другой, замечая какую-нибудь особенную ноту или паузу, являющуюся знаком, реагирует на свое усмотрение любым действием из числа возможных, «вмещая» его в установленные композитором временные рамки. После такого начала каждый пианист реагирует на знаки, подаваемые партнером, не допуская пауз *между* ответами, хотя *внутри* этих ответов паузы есть. Определенные временные отрезки отсчитываются от нуля. Нет ни партитуры, ни фиксированного соотношения партий. Несомненно, «Дуэт II для пианистов» является не одномоментным временным объектом, а процессом, начало и конец которого не имеют для него существенного значения. Конец, равно как и начало, будут определены во время исполнения, но не по внутренней необходимости, идущей от самого действия, а исходя из конкретной концертной ситуации. Если другие пьесы в программе длятся три четверти часа и нужно, чтобы концерт продлился положенное время, тогда «Дуэт II для пианистов» может длиться четверть часа. Если в запасе остается только пять минут, то он может длиться и пять минут.

Функция каждого исполнителя в случае с «Дуэтом II для пианистов» сопоставима с функцией путешественника, которому необходимо успевать на поезда, время отправления которых неизвестно, но вот-вот должно быть объявлено. Он всё время должен быть готов тронуться в путь, быть начеку в этой ситуации и проявлять повышенное внимание. Если он замечает отсутствие подсказки, то сам этот факт уже служит подсказкой к тому, чтобы его «ответы» не были неопределенными (но умещались в уста-

новленные «диапазоны» и временные отрезки). Таким образом, он замечает (или фиксирует для себя, что *не* замечает) подсказку, добавляет один временной отрезок к другому, выбирает, каким будет его ответ (тем временем продолжая отвечать), и, пока секундная стрелка часов доходит до конца одного отрезка и начала следующего, готовит себя к очередному действию (при этом совершая предыдущее), а как только секундная стрелка дойдет до начала очередного временного отрезка, совершает следующее необходимое действие (при этом либо замечая очередную подсказку, либо фиксируя для себя, что он ее *не* замечает), и так далее. Как же каждому исполнителю выполнить эту функцию полной готовности к ситуации неопределенности? Нужно ли ему действовать осторожно с дуалистической точки зрения? Наоборот, разум нужен ему в целостности и сохранности. Его сознание слишком занято, чтобы тратить время на самораздвоение между сознательным и бессознательным. Однако такое самораздвоение всё же имеет место. Просто его направление полностью изменилось. Вместо того, чтобы заставлять бессознательное повернуться к сознательному, сознательное, по причине неопределенности и необходимости срочного принятия решений, само обращается к бессознательному.

Таким образом, исполнитель снова, как и прежде, может либо, «сделать очевидный вывод», либо действовать упорядоченными методами, которые, успешно поддаваясь анализу, оказываются более сложными. Однако внимание его не сосредоточено ни на отношениях, ни на изменениях, ни на приближениях, ни на повторениях, ни на логарифмах: оно направлено внутрь сознания и вовне, на любую случайность. Отворачиваясь от самого себя и от своего субъективного ощущения отделенности от других существ и вещей, он обращается к Основанию Майстера Экхарта, из которого вытекает и к которому возвращается всё непостоянное. «Мысли приходят в голову не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а для того, чтобы их отбрасывали, словно они – пустое место. Мысли приходят в голову не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а для того, чтобы их отбрасывали, словно гнилые бревна. Мысли приходят в голову не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а для того, чтобы их отбрасывали, словно это обломки камней. Мысли приходят в голову не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а для того, чтобы их отбрасывали, словно это холодный пепел давно потухшего огня». Подобным же образом в исполнении «Дуэта II для пианистов» каждый исполнитель, когда он исполняет так, как то предполагает сочинение, даст волю своим ощущениям, своему вкусу, своим движениям, своему чувству всеобщего, ни к чему не присоединяясь, не оставляя своим исполнением никаких следов и не создавая своими действиями преград для текучести природы. Поэтому исполнитель просто делает то, что должен, не раздвигая свой разум и не отделяя его от тела, готового к прямому и мгновенному контакту с его инструментом.

Это лекция о композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения. Такая композиция обязательно экспериментальна. Экспериментальное действие есть действие, результат которого непредсказуем. Будучи непредсказуемым, это действие не

нуждается в оправдании. Оно не нужно ему так же, как не нужно земле и воздуху. Исполнение композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения, всегда уникально. Повторить его невозможно. Каждое следующее исполнение будет уже иным. Поэтому таким исполнением ничего не достигается: его невозможно постичь как временной объект. Аудиозапись такого сочинения имеет не больше смысла, чем почтовая открытка: она сообщает о том, что произошло, в то время как само это действие представляло собой отсутствие знания о том, что еще не произошло.

Необходимо обсудить некоторые практические вопросы, связанные с исполнением музыкальной композиции, которая не определена с точки зрения ее исполнения. Эти вопросы касаются физического пространства исполнения. Эти вопросы также касаются физического времени исполнения. Применительно к физическому пространству исполнения, когда в нем задействованы несколько музыкантов (двое или больше), по ряду причин целесообразно отделять исполнителей друг от друга, сообразуясь с удобством, а также с особенностями действия и архитектуры зала. Такая отделенность позволяет звукам возникать в своих собственных источниках и проникать друг в друга способом, не противоречащим правилам европейской гармонии и теории о соотношениях и интерференции звуковых волн. В случае гармоничных ансамблей в истории европейской музыки самым важным было слияние звуков, поэтому в ансамбле исполнители рассаживались как можно ближе друг к другу, для того чтобы их действия, направленные на создание временного объекта, были эффективны. Однако при исполнении музыки, не определенной с точки зрения ее исполнения, действия исполнителей имеют процессуальный характер, а потому гармоничное слияние звуков в этом случае несущественно. Важна лишь беспрепятственность их появления.

Отделенность исполнителей друг от друга в пространстве, если это ансамбль, полезна именно для того, чтобы добиться такой беспрепятственности и взаимопроникновения, которые являются сутью. Более того, эта отделенность друг от друга в пространстве поможет каждому исполнителю действовать независимо от других: не будучи связан исполнением партии, фиксированной в партитуре, он может направить свое сознание к любой случайности. Когда люди толпятся вместе, есть вероятность, что они будут вести себя скорее как овцы, нежели как благородные существа. Вот почему отделенности друг от друга в пространстве придается значение как средству, которое способствует независимости действий каждого исполнителя. Тогда звуки будут возникать как результат действий, имеющих свои собственные причины, а не как двигательные или психологические результаты других действий и звуков окружающей среды. По сравнению с другими искусствами, не говоря уже о науке, музыка запаздывает с признанием необходимости пространства. В самом деле, поразительно, что музыкальное искусство столь последовательно заставляло исполнителей играть, сбившись в кучу. Давно пора отделить исполнителей друг от друга, чтобы продемонстрировать признание музыкой необходимости пространства, – признание, которое уже произошло в других искусствах, не говоря уже о науке. Кроме того, отмечено, что в большом помеще-

нии участники ансамбля рассаживаются не так, как обычно, когда скученная группа находится в одном конце концертного или симфонического зала. Очевидно, что в большом помещении участники ансамбля будут рассредоточены по всему его пространству. Для этого обычные помещения часто не подходят. Возможно, здесь нужно помещение, по стилю аналогичное зданиям Миса ван дер Роэ в Иллинойском технологическом институте. Некоторые из таких помещений подходят для исполнения композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения. Здесь исполнители не будут сбиваться в группу, в окружении публики. Они по крайней мере рассядутся по отдельности вокруг публики или же, приближая свое расположение к полной реалистичности, они будут находиться среди самих слушателей. В последнем случае дальнейшее отделение исполнителя от слушателей будет способствовать независимости действий каждого, в том числе – всеобщей мобильности.

Необходимо обсудить некоторые практические вопросы, связанные с исполнением музыкальной композиции, которая не определена с точки зрения ее исполнения. Эти вопросы касаются физического пространства исполнения. Эти вопросы также касаются физического времени исполнения. Применительно к физическому времени исполнения, когда в нем задействованы несколько музыкантов (двое или больше), по ряду причин целесообразно наделять дирижера иной функцией, нежели отбивание такта. Ситуацию, когда звуки возникают в результате действий, имеющих свои собственные источники, создать невозможно, если дирижер отбивает такт, чтобы синхронизировать игру. Невозможно создать и такую ситуацию, когда звуки появляются в результате действий, имеющих свои собственные причины, если несколько дирижеров будут тактировать порозному, для того чтобы синхронизировать достаточно сложное исполнение. Отбивать такт не нужно. Всё, что необходимо, – это спокойно следить за временем, периодически бросая взгляд либо на часы, либо на дирижера, который своими действиями заменяет часы. При использовании настоящих часов становится возможным предсказывать время наступления следующей доли благодаря размеренному движению секундной стрелки. Однако когда есть дирижер, который своими действиями заменяет часы, движения его не механические, а постоянно меняющиеся, поэтому, когда секунды отсчитывает дирижер, предсказать время наступления следующей доли невозможно. Когда этот дирижер заменит своими действиями часы в отношении не всей партитуры, а отдельной партии, – по сути, своей собственной партии, а не какой-то другой, – он будет взаимодействовать с исполнителями ансамбля таким образом, что их действиям ничто не будет препятствовать.

Признание музыкой необходимости времени запаздывает по сравнению с осознанием необходимости времени средствами коммуникации, радио и телевидением, не говоря уже о магнитофонной ленте, не говоря уже о воздушных перелетах, об отправлении и прибытиях из любой точки в любое время в любую другую точку в любое другое время, не говоря уже о телефонной связи. В самом деле, поразительно, что музыкальное искусство столь привержено идее совместного тактирования исполнителей,

словно это множество наездников, правящих одной лошадью. Давно пора позволить звукам рождаться независимо от тактирования, для того чтобы продемонстрировать признание музыкой необходимости времени, которое уже произошло в средствах коммуникации, на радио и на телевидении, не говоря уже о магнитофонной ленте, не говоря уже о воздушных перелетах, об отправлениях и прибытиях из любой точки в любое время в любую другую точку в любое другое время, не говоря уже о телефонной связи.

[Форма]

Я хотел бы рассмотреть несколько проблем современной музыки, с которыми сталкивается добросовестный композитор, ищущий нечто большее за простым существованием музыкальной программы, музыкального института или реакции публики.

Эти соображения возникли у меня отчасти в процессе изучения музыкальных программ во время моего недавнего пребывания в Соединенных Штатах – программ, имевших мало общего с нашими нынешними интересами, программ, которые привели к несомненной идее, что музыка может быть лишь миролюбивой и прекрасной страной чудес, Музыкой с большой буквы.

Разумеется, музыка значит нечто большее. Она состоит не только из нот. Музыкальная форма, прежде всего, воплощает и служит доказательством не чувства, которое должно быть испытано, и не *схемы*, которая должна быть проанализирована, и не закрепленной системы коммуникации, посредством которой люди обмениваются звуками и смыслами так же, как товарами в обычной хозяйственной жизни. Это значит, что мы как слушатели должны спросить себя, почему и как существует музыкальное произведение, и не делать вывод поспешно – правильная она или неправильная, прекрасная или ужасная. Такие категории, как правильная или неправильная, прекрасная или ужасная, типичные для рационального мышления, характеризующего тональную эстетику, больше не пригодны для понимания того, почему и как композитор работает сегодня над звуковыми формами и музыкальными действиями, так же, как оппозиция «хорошо или плохо» больше не применяется при рассмотрении фундаментальной проблемы жизни для понимания современной реальности, а лишь представляет модель моральных принципов, которые в свою очередь подразумевают (и мы не должны забывать об этом) идею предзаданного порядка.

Сегодня мы можем рассматривать современную музыку не как закрытую систему, точную и удобную, где предсказуемо все, что происходит, а скорее как разветвленную систему звуков и действий, определяемых и оцениваемых только в их реальности и контексте взаимоотношений, подразумеваемых ими в данный момент. Музыка уже бесспорно сформировалась как язык и даже связала себя со схемами разговорного языка. Но сегодня это, кажется, неизбежно снижает музыку до уровня кодирования обычных ощущений. Эмоциональная и психологическая основа имеет тенденцию преодолевать и замещать схему структурных отношений. Музыка становится каталогом знаков, где в наихудших случаях (простите за клише) труба символизирует войну, гобой рисует мирный пейзаж, 12-тоновый ряд воплощает чувство боли, а электронная музыка – научную фантастику. В некотором отношении то же самое было в модальной системе, где фригийский лад, согласно пифагорейцам, использовался для поднятия военного духа, а гиполидийский – для активизации сексуальной жизни. Обычно в любой форме коммуникации происходит подобный процесс, так как (и мы не должны забывать об этом) информация и смысл не синонимичны. Самый современный музыкальный язык

склонен складываться и формироваться с ориентацией на лингвистическую систему, чем больше он отказывается от своего смысла; и что важнее, чем более предопределены отношения предлагаемых структур, тем слабее критическая оценка слушателей, сталкивающихся с этими структурами.

Это естественный процесс. Не имеет значения, где и когда, но это происходит, поскольку музыка, прежде всего, выполняет магическую или ритуальную функцию. С одной стороны, есть музыкант, который совершает свое действие, защищенный установленными полномочиями или магией, с другой, – слушатели, не желающие ничего иного, кроме как погрузиться в это действие. Кстати, в большинстве случаев музыкальная жизнь, протекающая в концертных залах, все еще основана на такого рода ритуалах, где интерпретатор предается нечто вроде колдовству, а слушатель, способный принимать только такие кодовые сообщения тонального языка, кажется, получает все ту же гарантию порядка и нормы, которую ждет каждую ночь, когда в темноте переключает телевизор, спрятав ноги в тапочки. Иллюзия порядка и равновесия абсолютна. Слушатель, центр статического, неизменного универсума, находит подтверждение всеобщей гармонии в упорядоченности общего языка, в наличии лингвистической системы; но он не воспринимает на слух форму. «Формообразование», как сказал бы живописец Пауль Клее, никогда не происходит в процессе осмысления, вместо этого категории неопределенности формы – консонанс – диссонанс, напряжение – освобождение, ожидание – осуществление, лишь сильнее обостряют желание достичь иллюзорного баланса.

В такой ситуации становится очевидной ответственность композиторов и интерпретаторов, не говоря уже об ответственности составителей программ, перед слушателями, особенно если мы считаем, как писал Анри Пуссёр, что невозможно постичь смысл, происхождение, жизнь формы вне социальных взаимоотношений, из которых исходит эта форма, без воссоздания связей, устанавливаемых ею между индивидуумами, участвующими в музыкальном процессе, в котором складывается форма. И такой подход подразумевает не преследование шедевров системы, а скорее служит доводом против того, что сегодня представляет система. Разве допускаемые Моцартом и Бетховеном нарушения метрических и гармонических формул не могут быть интерпретированы как особый, намеренный способ что-то изменить в этом мире?

В течение всего XIX века композиторы должны были отказываться от все большего и большего подчинения запросам публики. Их язык уже становился более закрытым. Понимая, что происходит, публика моментально отреагировала, и скандальные инциденты, связанные с «Весной священной» и некоторыми опусами Шёнберга, до известной степени свидетельствовали о компетентности слушателей. По крайней мере, с этих позиций можно объяснить отношение к особым языкам современной музыки вплоть до Веберна со всеми его произведениями. Когда в 20-х годах Дариус Мийо, например, наложил друг на друга две мелодические линии, самих по себе очень про-

стных, но в разных тональностях, он символически продемонстрировал отказ композитора действовать согласно установленной *схеме*.

Сегодня ощутимы результаты той революции. Точная реконструкция драматургии сонатной формы, подарившей нам столько классических шедевров, оставляет впечатление разыгрывания семейного спектакля. Слушатели, увлекаемые событиями этой драмы, с самого начала знающие, что их ждет счастливый конец на тоническом аккорде, могут олицетворять общество, по существу нацеленное на строительство плавательного бассейна.

Сегодня композиторы перестают олицетворять то, что они справедливо считают притворством. Музыкальная революция последних пятидесяти лет, закреплённая аналогичными экспериментами в области литературы и живописи, научила нас оценивать музыкальный опыт не как предопределённую *схему*, а как конкретную ситуацию, где созданы, сформированы и развиты элементы коммуникации, которые никогда не были *готовыми*, но всегда должны были *быть* созданными. Другими словами, выбранный материал и форма становятся одним целым. Выражаясь простым языком, музыка больше не может быть, например, переложена для фортепиано; она больше не транспонируема как тональная схема, но представляет одно целое с её конкретной реальностью.

На этом общем принципе в современной музыке основан процесс формообразования, подразумевающий возможность изобретения структурной *схемы* каждый раз в соответствии с природой выбранного материала, что даёт композиторам шанс и необходимость исследования новых сфер генерирования звука – например, электронной, наиболее обсуждаемой сегодня. Общее для электронной и исполняемой на инструментах музыки основание развития, все ещё тесно связанное с качеством звукового материала, заключается в том, что обе они сегодня характеризуются одной и той же стилистической тенденцией, одним и тем же эстетическим принципом, развитым преимущественно на комплексных возможностях серийной техники. Я ссылаюсь на тот факт, что исполнителю ныне предоставляется много свободы.

Европейская музыка не давала такой свободы исполнителю долгое время, точнее, после того периода, когда партия *basso continuo* импровизировалась на клавишине. Существует много произведений, особенно в инструментальной музыке, где исполнитель является уже не средством, посредником, а соавтором. Ему дается более или менее точный план действий, определенное число структур, которые он может упорядочить наиболее близким ему по духу образом. В данном случае композиция снова становится не чем-то готовым, а скорее тем, что ещё только нужно создать, подогнать. Способ коммуникации превращается в способ взаимодействия, и открытая форма такого рода иногда вызывает необходимость разработки новых видов нотации, которые отныне были бы основаны не только на количествах, но и на качествах и звуков, и действий.

Все это напрямую связано с поэтикой *opera aperta* (открытой формы) или, как её называют по-английски, «произведения в движении», которое издавна существовало в

области живописи, литературы и театра. В узком смысле открытая форма означает все те предметы, часто не столь важные и почти всегда очень дорогие, которыми мы с удовольствием наполнили бы свои дома, выстроив в ряд, – от подвесных ламп, секционных библиотек в разных стилях или трансформирующихся кресел до мобилей Колдера и прочее. В широком смысле *opera aperta* характеризует здание Университета Каракаса, спроектированное как школа, выстраиваемая каждый день заново. Стены комнат этой школы двигаются таким образом, что учителя и ученики могут создавать подходящую учебную атмосферу, соответствующую рассматриваемой гуманитарной и архитектурной тематике, постоянно модифицируя внутреннее строение здания. В джазе – ярком примере открытой формы есть джем-сейшн, во время которого на основе заданной темы и гармонической схемы, а также ряда общих стилистических особенностей и находок исполнители в высшей степени непредсказуемым образом выстраивают музыкальный объект и достигают такого исполнения, которое не похоже ни на одно из предшествующих.

В области литературы этот феномен имеет более многочисленные и глубокие корни. Достаточно лишь назвать имена Джеймса Джойса, Малларме, Пруста (до известной степени), Э. Э. Каммингса, Бертольда Брехта и Кафки. И вероятно излишне вспоминать «Книгу» Малларме, которая фактически вдохновила Пьера Булеза на создание одного из самых интересных фортепианных композиций новой музыки – Третьей фортепианной сонаты. То же относится и к произведению Джеймса Джойса, «Улисс» и еще больше – к «Поминкам по Финнегану». Здесь текст действительно открывается множеству всегда-новых прочтений, поскольку настолько изобилует сложными отношениями, что читатель, обращаясь к тексту, каждый раз интерпретирует его по-новому, обнаруживая не только связи между аллюзиями, но и конкретную реальность, которая постоянно изменяется.

Открытость формы проявляется не только в этом плане. Если мы взглянем на сценические произведения Бертольда Брехта, то обнаружим концепцию драматического действия, которое не нуждается в том, чтобы зритель поверил в него, а представляет факты в разрозненном виде, и действительно брехтовская драма с ее мрачайшей экспрессией не предлагает никакого решения. Она заставляет зрителя делать свои собственные критические выводы из того, что он увидел, даже если он попадает в неопределенную ситуацию; произведение открыто так же, как открыта дискуссия; решение ожидаемо и желанно, но должно возникнуть при сознательном содействии аудитории. Произведение в движении становится инструментом в обучении современных людей самонаведению.

В некоторой мере то же самое происходит и в музыке, где композитор указывает интерпретатору отправные пункты, главные линии действия, рекомендации и предложения, на которые исполнитель должен постоянно реагировать новыми способами. И для того, чтобы это осуществить, все должно быть тщательно спланировано, конечно, с точки зрения музыкальной композиции. Я бы сказал, что чем больше свободы дано ин-

терпретатору и слушателям, тем более сложной становится структура произведения и более трудной становится задача композитора. Он должен препятствовать тому, чтобы хаос разрушил все возможные взаимоотношения. Самое важное состоит в достижении определенной степени наполненности структуры, создающей нечто вроде буферной территории между областями хаоса и потенциальных смыслов. (В этом случае был бы полезным анализ «Импровизации на Малларме» Булеза.) Но когда буферная территория не создана, а стремление предоставить свободу интерпретатору достигает своего предела, композитор невольно отказывается даже в принятии свободных решений, не давая никаких намеков на какую бы то ни было интерпретацию.

Но в конце концов ничто не мешает нам обращаться с музыкой как некой системой вероятностей, я бы сказал, *стилем*, мостом между обновляемым материалом и обновляемой концепцией формы, мостом, помогающим нам всегда выходить за пределы всех имеющихся у нас идей о мире и нас самих. В действительности через художественное творчество мы надеемся, если не постичь, то хотя бы приблизиться к сути происходящего.

Нотация – материал и форма

Чтобы бы мы ни говорили о музыкальной нотации, мы имеем в виду создание музыки в смысле композиции как противоположности импровизации, которая видит реальное музыкальное творчество только в спонтанном исполнении музыки. Первая ли представляет развитое, а последняя – примитивное состояние одного и того же материала, которому в нашей западной культуре склонны придавать значение по причине некоторой лености (вялости), – больше это не утверждается во всех частях света с такой уверенностью.

Очевидно, что с точки зрения импровизации нотация либо считается необязательным, препятствующим фактором, либо признается лишь как средство для достижения цели, метод воздействия или стимул. Она рассматривается как посредник между спонтанно возникающей музыкальной идеей и ее немедленным звуковым воплощением. Личность импровизатора, его неделимое сознание и подсознание играют доминирующую роль. Его спонтанность не ограничена системой нотации. Поэтому можно сказать, что музыка, чей идеал – это импровизация, свободна от системы, и что насколько бы ни была записана музыка, она использует произвольный и неопределенный тип нотации и рассматривает его как средство для достижения цели и как метод воздействия.

С другой стороны, созданная композитором музыка неизбежно ограничивается системой, то есть она априори должна быть изобретена посредством мысли, это *sine qua non*⁶⁹ для любого изобретения. В таком случае это музыка, которую мы, западники – с оправданием или без него – желаем рассматривать или признавать искусством.

Подведем итоги: импровизация – это естественный и спонтанный продукт эмоционального состояния, продукт, ограниченный по времени продолжительностью импровизации; тогда как композиция есть продукт мысли, продукт рефлексии без ограничения во времени. (Композиция существует и имеет смысл, даже если она еще не исполнена.)

Только эти систематические характеристики музыкальной нотации, которые априори требуют решений и логической процедуры, эти характеристики делают возможным высокоразвитое искусство музыкальной композиции.

Исходя из вышеизложенного, становится очевидным, что вся история развития (*развитие означает модификацию*) музыки как искусства одновременно суть история изменения музыкальной нотации. Ясно и то, что процесс композиции, который был и остается изобретением музыки, одновременно влечет за собой изобретение графического изображения, зеркально отражающего намерения автора и делающего музыкальную идею произведения понятной не в прямом смысле, а в смысле процедуры, априори передающей информацию самой по себе не в семантическом отношении, а в отношении воспроизводимости опуса. Эта воспроизводимость не связана ни с определенной природой интерпретации, ни с изменчивостью продолжительности исполнения. Она

⁶⁹ Лат. «то, без чего нельзя обойтись», «необходимое условие».

импровизацию, которая снова привнесла в нашу жизнь нечто истинно музыкальное и уникальное. Музыкальная графика в ее самых разнообразных формах от абсолютно графических изображений до кратких графических структур, помещенных в традиционно нотированную композицию, оказала влияние на всю новую музыку в отношении сонорного материала и очевидно обогатила ее. По этой причине можно даже оправдать большую часть абсолютно графической музыки, если она изысканна, чувственна и привлекательна.

Существуют две причины, которые всегда приводят к изменениям в сложившемся способе нотации: одну я бы обозначил как *обнаружение*, другую – как *изобретение*. Мы связываем понятие «открытия» с материалом, а понятие «изобретения» с формой. Если мы по-прежнему будем разделять эти понятия, не возникнет впечатления, что между формой и материалом существует дуализм, поскольку мы убеждены, что только органически соответствующая материалу разработка делает возможным конструирование музыкальной формы.

Следующее определение призвано прояснить эти проблемы: *форма может быть только изобретена; материал может быть только обнаружен*. Трансформация материала в форму, начиная с мельчайших микроструктур и заканчивая заключительной фазой макроструктуры, это непрерывный процесс трансформации *открытого* в *изобретенное*. Только интерпретация делает постижимым и реальным единство материала и формы, становящееся ее результатом. Только таким образом творческую роль воображения можно осознать как силу, которая возвышает обнаруженное до царства изобретенного.

Гигантский научный и технический прогресс недавних лет, изобретение удивительных предметов оборудования в сфере электроники и электроакустики привели к обнаружению новых возможностей в области акустики. Этот заново обнаруженный мир акустических феноменов, который прежде даже не мог быть вообразим, включает в себе бесконечный спектр звуков и шумов. Его изобретение и техническая обработка, а также возможность создания пьесы непосредственно на магнитофонных лентах восхитили композиторов и повлияли на развитие музыки и направление музыкальной мысли в целом. Обнаружение этих новых возможностей привело к изобретению двух новых видов искусства, которые образовали два разных течения: с одной стороны, электронной музыки, с другой – *конкретной музыки*. Впоследствии они объединили свои собственные силы и обычные музыкальные средства. В результате проблемы нотации обретают такой масштаб, что до сих пор достигнуты лишь начальные стадии решений этой проблемы, причем до весьма незначительной степени.

Небольшое количество существующих партитур и графических изображений этих видов музыки делает очевидным, что возможность адекватной нотации зависит от радикального ограничения использованных и технически обработанных типов звучания. Звукошумовые комбинации большей частью еще не были зафиксированы графически недвусмысленным образом, и сейчас электронные машины призваны помочь в этом.

Нотация становится либо видом литературного описания, либо сводом технических данных, осуществляемых компьютером. По моему мнению, эти способы нотации скрывают опасность, когда вместо музыкальной концепции на практике мы имеем звукозапись более или менее механически созданного продукта, следовательно, – опасность фальсификации базового качества музыкальной композиции в целом. Эта фальсификация не намеренна; просто она создается машиной! Это одна из главных причин, почему композиторы вновь обратились к инструментальной и вокальной музыке, которая считалась мертвой: с тем, чтобы сначала глубоко восхититься заново обнаруженными и изобретенными в электронных студиях звуками, а после этого вновь изобрести эти новые звуки, только теперь посредством инструментальной и вокальной музыки.

Все это привело к неожиданному обогащению музыки и, что естественно, к новым типам нотации этих необычных находок.

Использование магнитофонных лент, измеряемых в сантиметрах на секунду, вызвало необходимость графического изображения даже традиционно нотированных музыкальных событий согласно принципу *время равно пространству*. Следовательно, не только музыка, которая прежде была ограничена посреднической ролью метрического деления, но по аналогии также ее нотация в партитуре обрела новое пространственно-временное измерение.

Это логически привело к изобретению нотации «пропорциональных метров». Этот шаг сам по себе должен рассматриваться как победа над метрической скованностью как неотъемлемой частью традиционной музыкальной нотации. Однако это не значит, что традиционная музыкальная нотация будет отвергнута.

Но композитор, работающий в новом и особом состоянии, которое подходит только для конкретной пьесы или данной музыкальной структуры, будет вынужден неоднократно решать для себя, выбрать традиционные и уже хорошо знакомые средства нотации, либо изобрести иные, чтобы отразить новое, желанное и задуманное им музыкальное состояние.

Необходимо будет принять целый ряд решений относительно того, как прийти к соглашению с пространственно-временными отношениями, на которые могут быть оставлены такие аспекты традиционной нотации, какие есть, и что должно быть добавлено или обновлено. В некоторых случаях это может увести так далеко, что даже заставить заранее выбирать тип и размер используемой бумаги, будет ли она с нотными станками или без них, в форме книги или в форме большого листа или неразделенных рулонов.

Все это значит, что еще очень далеко до достижения неподвижного состояния (которое, по моему мнению, всегда подразумевает стандартизацию идей и принятие нескольких уже закрепившихся в практике средств, и как результат – снижение творческих сил), хотя бы из-за постоянно требуемого осмысления этого состояния в целом и вечно необходимого изобретения новых средств для каждой новой пьесы новой музыки. Таким образом, сейчас наступает период бесконечного обновления.

Прежде мы упомянули о существовании второй причины изменений: изобретении и, следовательно, формы тоже.

Так же как в трехмерной живописи все средства служат одной цели привести все их к общему знаменателю в виде «твердой поверхности», все средства традиционной музыкальной нотации мобилизованы для обогащения одной перспективы, сохранения ее и создания состояния стабильности. Все эти классически-стабильные формы основаны на принципе повторения. Так как мы называем любую такую форму, основанную на повторении, «закрытой формой», мы можем сказать, что все такие формы «стабильно-закрытые».

В противовес упомянутому принципу и посредством использования принципа повторения по-иному в новой музыке получили развитие либо так называемые «открытые», либо «динамически-закрытые» формы. Они могут быть неизменными или меняющимися. «Открытая» форма – это непрерывно движущийся от начала до конца поток все новых и новых событий, изложение вечно новых структур. «Открытая форма» может быть неизменной или меняющейся. «Динамически-закрытая форма», которая кристаллизовалась в моем «Мобиле для Шекспира», включает повторение и в то же время придает ему новое значение как вариации. Это меняющаяся и подвижная форма, которая может быть обозначена как «непрерывная вариация посредством повторения». Все эти новые формы и их соединения в той или иной мере связаны с вариабельностью музыкального материала. Реальное усложнение музыкальной нотации начинается с момента перехода от неизменных форм, основанных на недвусмысленной нотации, к меняющимся формам, которые, по крайней мере, частично должны быть основаны на неопределенной нотации.

Из этой точки возникают все наши проблемы нотации и порождаемые ею трудности. У неизменной музыки, как хорошо сфокусированной фотографии, нет никаких причин вступать в конфликт с отсутствием в ее нотации неопределенности. Совсем другое дело с изменчивостью в связи с расплывчатыми очертаниями музыкальных структур, которые, как плохо сфокусированная фотография или фотография движущегося объекта, трактуют время как фактор сотворчества. Это две разные сферы. Та, что осознает свою близость четко сфокусированной фотографии, также трактовала бы время, но она не должна создавать правила для областей, выходящих за пределы ее интересов, поскольку выполнение ее требований разрушило бы другую область. Она также несправедлива и заблуждается, критикуя воздействие фотографий с точки зрения четкости деталей. Мы часто спрашиваем себя: это непонимание или намеренная нетерпимость, которая в разные времена касалась разных форм?

Очевидно, что любая меняющаяся форма уникальна. Следовательно, каждая новая композиция поднимает новые проблемы нотации в связи с материалом, так же как и формой. Каждая новая композиция порождает другую новую борьбу между идеей, рожденной в воображении, и материалом, зависящим от свойств системы и от техники.

Пер. с нем. на англ. К. М. Фриман