

УДК 78.01, 78.02, 781.1, 781.5, 781.61, 781.65, 785.7

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ АЛЕАТОРИКИ АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

© 2011 г. **М.В. Переверзева***
*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского*

Одним из основных эстетических принципов американских композиторов экспериментального направления было создание музыкальных произведений, индивидуализированных в отношении звукового материала и принципов его развития. В результате их поисков возникли оригинальные методы сочинения, среди них алеаторика – техника композиции, допускающая индетерминизм музыкального материала и структуры сочинения. Алеаторика рассматривается в работе на примере сочинений Дж. Кейджа, М. Фелдмана, Э. Брауна и К. Вулфа.

Ключевые слова: экспериментальная музыка, живопись действия, мобиль, случайность, алеаторика, индетерминизм, импровизация, модульная форма.

В XX веке музыка США развивалась во многом под знаком экспериментализма. Этой линии творчества придерживались крупные композиторы и первой, и второй половины столетия от Чарлза Айвза до Ла Монте Янга. Новаторский подход характерен для молодой культуры в целом. Одним из главных эстетических принципов американских авангардистов было создание музыкальных произведений, индивидуализированных в отношении звукового материала и принципов его развития. В результате их поисков возникли оригинальные методы сочинения и качественно новые формы, не имеющие аналогов в искусстве прошлого. Среди них *алеаторика* (от лат. *alea* – игральная кость, жребий, случайность, риск, дерзание) – техника композиции, допускающая индетерминизм музыкального материала и структуры сочинения (неопределёнными могут быть высота или длительность звуков, артикуляция или динамика, число исполнителей и тембровый состав, количество и последовательность частей). Алеаторика сформировалась на переломном этапе истории музыкального искусства Запада, связанном с рождением принципиально иного музыкального языка и новых методов сочинения, радикальной перестройкой

* ПЕРЕВЕРЗЕВА Марина Викторовна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкально-информационных технологий и редактор отдела периодических изданий Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. E-mail: melissasea@mail.ru

системы формообразования. Неопределённость очертаний произведения и свободный порядок следования частей усиливают непосредственность его исполнения и восприятия, способствуют поиску новых средств выразительности, а также в каждом случае разных форм. Мобильность композиции даёт музыкантам возможность не просто представить свою интерпретацию пьесы, но и придать ей неповторимый звуковой облик.

Алеаторика стала одним из видов профессионального импровизаторского творчества, имеющего давнюю традицию, а в некоторых культурах актуальную до сих пор. Одним из инициаторов возрождения интереса к подвижным структурам был импровизационный джаз, и, возможно, поэтому первыми апробировали эффект случайности в музыке именно американские композиторы. Они называли свои индетерминистские концепты по-разному: Джон Кейдж начиная с конца 1940-х годов ориентировался на принцип неопределённости музыкального материала или формы и использовал «метод случайных действий»; Крисчен Вулф разработал индивидуальный «метод подсказывания»; Эрл Браун воплотил в своём творчестве идею «открытой формы», обусловленной мобильностью текста. Впоследствии композиторы из других стран обращались к той или иной форме алеаторики: Карлхайнц Штокхаузен писал музыку в «вариабельных» и «многозначных» формах; Янис Ксенакис в процессе создания стохастической композиции следовал законам и формулам теории вероятностей и применял в композиции положения теории игр; Витольд Лютославский, Альфред Шнитке, София Губайдулина и многие другие применяли ограниченную, или контролируруемую, алеаторику. Теоретическая же разработка техники, изложенная в статье «Aléa» [10], принадлежит французскому композитору Пьеру Булезу, автору ряда знаковых алеаторных сочинений.

В музыковедческой литературе используются разные термины, означающие алеаторную технику. Американские композиторы, пионеры в области алеаторики, а вслед за ними и музыковеды США применяли термины «музыка случайности» (*chance music*), «неопределённость» (*indeterminacy*) или «импровизация» (*improvisation*), а после публикации статьи Булеза появился обобщающий термин «алеаторика, алеаторная музыка» (*aleatory, aleatory music*). Ни один из них не охватывает всех явлений музыкальной культуры, связанных с мобильностью текста или структуры, поскольку каждый характеризует индивидуальный композиционный принцип, который может действовать лишь в одном сочинении. Терминологическое разнообразие обусловлено тем, что в композиторской практике сложилось несколько видов алеаторики и областей её применения, хотя в целом сочинение может иметь мобильный материал и стабильную форму, стабильный материал и мобильную форму или же быть мобильным в целом.

Одной из главных проблем алеаторной композиции, особенно в условиях подвижности всех элементов музыкальной ткани, была проблема формообразования. Не имея строгой внутренней организации и допуская многовариантность диспозиции структурных единиц, алеаторная форма представляет последование независимых частей, фрагментов, формант, групп, систем. Формы

алеаторных сочинений модульные и открытые, так как их разделы – сменные, функционально самостоятельные сегменты могут свободно меняться местами вследствие индетерминизма их количества и последовательности, которая может быть любой и бесконечной. Индивидуализация каждого момента составляет суть модульной формы, однако её сегменты не только существуют сами по себе, но как единицы связаны с другими и влияют на целое. Сочинение может быть мобильным в разной мере, поэтому в некоторых сочинениях авторы оговаривают условия исполнения и такие частные детали, как, например, начальные, главные и заключительные разделы композиции. Модульная форма обязательно содержит конструктивный элемент, своего рода «правила игры», главный принцип действия исполнителей, которым они руководствуются в процессе звуковой реализации алеаторного сочинения. Штокхаузен, например, отмечал, что на практике каждая форма «имеет свою собственную схему», а для определённых сочинений «изобретаются специальные формы» [9, с. 42].

Качественной характеристикой модульной формы является её способность претерпевать метаморфозы. Именно возможность трансформаций и метаморфоз привлекала художников XX века к открытым мобильным формам. Но были и другие причины увлечения композиторов случайностью в музыке.

Проблема случайного в искусстве занимала умы американских живописцев, творцов абстрактного экспрессионизма. Они стремились уйти от замкнутости форм, чёткой разграниченности и очерченности пространства к свободной технике и импровизированным пассажам, выразительным линиям и жестам, зримо осязаемой фактуре. 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 начала 1940-х годов Джексон Поллок пользовался методом произвольного наложения насыщенных красочных пятен, создав «живопись действия», в которой «стремился наделить общее ощущение огромной властью сил природы» [6, с. 72]. Этим объясняется его тяготение к быстрому, бессознательному, стихийному исполнению полотна и изобретение техники «дриппинга» – непосредственного выливания из банки, выдавливания из тюбика, стекания с кисти, расплескивания или разбрызгивания краски по холсту. В результате импровизаций возникают открытые для множества смыслов, словно выходящие за края полотна формы, складывающиеся сами собой. Виллем де Кунинг, считавший бессознательное и случайное необходимыми элементами художественного творчества, в своих работах предпочитал быстроту исполнения и заставлял линии постоянно двигаться и порождать неопределённые формы, которые сталкиваются, взаимопроникают и перекрываются друг другом. В результате применения автоматической техники письма смысл и форма картины становятся многозначными, неуловимыми, мобильными. Открытая форма Поллока и де Кунинга получит дальнейшее развитие в работах других живописцев США и Европы.

В годы исканий представителей абстрактного экспрессионизма американский скульптор и художник Александр Калдер создавал мобили – объёмные

конструкции с подвижными частями. В этот же период хореограф-новатор М. Каннингем разработал хореографическую алеаторику, обусловившую мобильную форму танцевальной постановки. Танцовщика вдохновляла идея «случайности» как метода художественного творчества, которым он «пользуется на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими авторами – музыкантом, художником» [8, с. 173]. Новаторские принципы мастера основывались на его желании ввести возможность исполнения одновременно разных движений, чтобы все танцоры были солистами; использовать случайные комбинации движений с целью достижения эффекта непредсказуемости и непредвиденности, усиления выразительности и смысловой глубины спектакля; 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 точек”, я подумал, если нет никаких неподвижных точек, тогда каждая точка в равной степени интересна и заменяема» [14, р. 18]. Каннингем уподоблял танец воде, а композицию – текучей, меняющейся, подвижной, нестабильной стихии. Отсюда – многомерная, полилинейная и мобильная драматургия хореографического спектакля.

Каннингем выстраивал хореографические спектакли, используя метод случайных действий «И-Цзин» и множество планов и таблиц для отбора элементов будущего танца. Для «Соло без названия» (1953) хореограф сначала придумал движения для всех частей тела; затем, подбрасывая игральный кубик, установил их порядок; наконец, также случайным образом соединил танцевальные фразы. В процессе работы над «Гирляндой» (1976) Каннингем заранее подготовил отдельные фразы, состоящие из движений от 1-го до 64-х, и схему сцены, разбив ее на 64 квадрата, а затем методом случайных действий определял фразы и местоположения танцовщиков на сцене. Танец формировался сам собой, символизируя непрерывное изменение, свойственное природе. Постановщик сравнивал неповторимость танцевальных фраз, возникающих в случайной комбинации движений, с многообразием форм листьев деревьев: «Хотя все листья как бы одной формы; и в то же время, если взять каждый лист в отдельности, он выглядит иначе» [8, с. 175]. Случайность открыла Каннингему путь не просто к свободе, позволившей обнаружить ранее не использованные хореографические возможности, но к неожиданным комбинациям движений. При этом изменилось само ощущение пространства и времени, и когда все участники всё время находятся в движении, появляясь в самых неожиданных местах, сцена представляется безграничной.

В музыке создание произведения посредством случайности изначально не имело под собой серьезных художественно-эстетических и тем более религиозно-философских оснований, которые появились у композиторов-авангардистов США. Широко известны такие «игры», как перестановка латинских гласных и закреплённых за ними тонов (Г. д'Ареццо), метание четырёх подковных гвоздей для определения порядка мелодических фрагментов для даль-

нейшей сочинительской работы (М. Фогт), практиковавшаяся Й. Гайдном игра в кости с цифровой таблицей «*Würfelmusik*», шуточная инструкция «Как сочинять контрдансы без всякого знания музыки при помощи двух игральные костей» или музыкальная игра с кубиками для сочинения вальсов посредством игральные костей со случайной комбинацией фрагментов (В. Моцарт) и другие [7, с. 60]. В начале XX века в Европе появились произведения с неопределённым инструментальным составом: «Поучительная пьеса» П. Хиндемита – Б. Брехта (1929) для оркестра любого состава, игра для детей «Мы строим город» (1930) с мобильными тембром и формой, включающей и исключаящей фрагменты.

Но задолго до европейцев американцы Чарлз Айвз и Генри Кауэлл приблизились к алеаторике и связанной с нею модульной форме. Фортепианный квинтет «Хэллоуин» (1911) Айвза может исполняться многократно и каждый раз по-разному: сначала *allegretto* и *pp* второй скрипкой и виолончелью; затем – *allegro moderato* и *mp* первой скрипкой и альт; потом – все струнные на *f*, фортепиано на *p*; наконец, – *presto* и *ff*, переходя в код. Последовательность пяти частей в «Мозаичном квартете» (1935) Кауэлла может быть произвольной. Исходный вариант отражает распространённый в классических сонатных циклах порядок: вступительное *Largo*, энергичное *Allegro* I части, лирическое *Andante* II части, танцевальное *Allegretto* III части, наконец, оживлённый финал *Allegro non troppo*. Независимость частей квартета подчёркивается их неповторимыми фактурой, артикуляцией, гармонией, ритмомелодическими фигурами, соотношением партий квартета и структурой. «Квартету» Кауэлла присуща мозаичность построения, не лишаящая, однако, сочинение внутренней целостности: неким стабильным и объединяющим началом в цикле служат принципы группировки тактов в секции или блоки и единства средств музыкальной выразительности в каждой части квартета.

Вслед за экспериментаторами первой половины века к модульной форме приступили эксперименталисты второй его половины. В творчестве представителей нью-йоркской школы – Дж. Кейджа, М. Фелдмана, К. Вулфа и Э. Брауна алеаторная техника получила яркое и оригинальное воплощение. Главной художественной задачей эксперименталисты считали переход от произведения искусства как *объекта* к произведению искусства как *процессу*. Кауэлл отмечал, что Кейдж и его последователи «избавились от клея», то есть разработали новые, нетрадиционные методы композиции, не связанные с тональной или серийной гармоническими системами. «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» [19, р. 169], а не «средством для создания теорий или выражения человеческих чувств» [17, р. 50]. По мнению Фелдмана, «звуки могли существовать сами по себе... только в виде “незафиксированных” элементов» [17, р. 50]. 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 про-

изведение искусства, направив развитие музыкального материала по такому пути, который сделал бы исполнение живым и гибким» [11, р. 82-83]. Вулф 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 ещё, они могут возникнуть спонтанно. Нам нужно освободить себя от прямой и безоговорочной последовательности намерения и результата, поскольку намерение всегда будет... ограниченным, тогда как на конечный результат воздействует много других сил» [17, р. 50].

Композиторов нью-йоркской школы охватила своего рода алегамания: они были очарованы идеей *нецелостности, несвязности, непоследовательности, мобильности* музыкальной композиции, подвижности формы в целом или отдельных её частей, использовали методы сочинения, подразумевающие индетерминизм музыкального материала 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 неопределённости текста сочинения.

Тяготение **Джона Кейджа** к индетерминизму объясняется его увлечением философией дзен-буддизма и эстетикой искусства Китая и Индии, под влиянием которых он и разработал «метод случайных действий». Согласно «четырёх благородным истинам», человеческие желания, мысли и деяния нарушают изначальные состояния мироздания – покой и неподвижность. Лишь при условии отсутствия личностных желаний, мыслей и деяний возможно восстановление искомых покоя и неподвижности. На основе этих представлений в творчестве Кейджа сформировались принципы ненамеренности и индетерминизма, а эстетической константой стала случайность как объективный фактор, преодолевающий авторскую субъективность. Вслед за индийским мыслителем А. Кумарасвами главной целью искусства Кейдж считал то, что оно должно «отрезвить и успокоить ум, сделав его способным воспринимать божественные влияния», предназначение же художника видел в том, чтобы «имитировать природу её же способом действия» [4, с. 20]. «Успокоить ум» для него означало освободиться от страстей, желаний, намерений; под «божественным влиянием» композитор понимал объективные, данные свыше и свободные от личного вкуса и выбора феномены Бытия, которые должны органично включаться в музыкальное произведение.

В 1950 г. Кейдж познакомился с «И-Цзин», 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. Вскоре композитор разработал «метод случайных дейст-

вий» и создал фортепианный цикл «Музыка перемен» (1952). Кейдж сочинил и выписал звуки, длительности, динамические и темповые показатели в 4 отдельные таблицы с 64-мя ячейками каждая. Затем композитор соединял элементы из разных таблиц произвольно, подбрасывая монетки и выясняя номер ячейки. Так процесс композиции превратился в форму изложения философии творчества Кейджа: он считал, что художественные открытия принадлежат интуиции, поэтому в процессе сочинения важно равенство объективной и субъективной сил.

При всей внешней свободе «Музыка перемен» обладает строго выверенной во временном плане формой. В её основе 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. Ритмический ряд симметричен благодаря концентрической последовательности и асимметричен из-за добавленной к последней группе $\frac{1}{8}$ такта. Так в форме сочинения отражается характеризующий цикл принцип равновесия двух сил мировой гармонии – инь и ян. В самих же пьесах этот принцип влияет на чередование равномерных по темпу разделов, когда макроритмическая структура почти неуловима на слух, и разделов, в которых каждая группа тактов звучит в своём собственном темпе. В сочинении Кейджа произвольна лишь координация параметров музыкального материала и его диспозиция внутри строгой формы, тогда как сам материал, числовая формула и темпоритм строго продуманы. В целом композиция основывается на сопряжении покоя и движения, молчания и звучания, подобном взаимодействию инь и ян из «Книги перемен». В ней постоянно всё меняется, всё случается и уходит в никуда, а звуки становятся самими собой. Чередованием созданного намеренно и возникшего случайно композитор стремится воплотить буддистскую идею всеобщей изменчивости, неоднозначности, равновозможности, равнослучайности и неотвратимости происходящего в мире.

Собственно модульная форма представлена в ряде других сочинений Кейджа. Одно из самых знаковых – Концерт для фортепиано и оркестра (1958), в котором метод случайных действий получил дальнейшее развитие в концепции индетерминизма, когда один из параметров произведения остаётся неопределённым и досочиняется исполнителем. Неопределённым может оставаться звуковой материал (звуковысотность или ритмика), время звучания пьесы, инструментальный состав, динамика, артикуляция и т.д. Партитура состоит из ряда независимых оркестровых партий, включая солиста, которые можно использовать в любом количестве, комбинации и порядке вплоть до одной только партии фортепиано. В ней 84 музыкальных фрагмента, избираемых исполнителем по своему усмотрению, неопределённых в отношении момента их звучания в концерте (порядок появления зависит от расположения в партитуре относительно предыдущего и последующего фрагментов) и количества повторений. Несмотря на индетерминизм всех уровней композиции, модульная форма Концерта не хаотична, и её развитие направлено на расширение типов звучностей от натуральной музыки к сонорной и конкретной, нотация переходит из традиционной в графическую, концерт превращается в театрализованный перформанс.

Любой музыкант, взявшись за исполнение Концерта Кейджа, выберет для себя традиционную или нетрадиционную вероятностную модель построения произведения, опираясь на художественный вкус и опыт, а также жанрово-стилистические ассоциации с музыкой прошлого и настоящего.

Музыкальный стиль **Мортон 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...» [3, с. 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. Каждый звук он уподоблял цветовому пятну или линии, а смену гармоний – наложению красок на живописную поверхность, так как визуальное искусство, по мнению композитора, может научить музыку «большей восприимчивости к медленному наблюдению за внутренней тайной своего материала» [3, с. 196].

Экспериментальная музыка увлекала Фелдмана непредвиденностью результата, труднодостижимой в условиях строгой гармонической или ритмической системы. Он стремился освободить звуки от каких-либо взаимосвязей, 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» [13, р. 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 нём система. Так, применяемая композитором неточная нотация служит своего рода «плавающей камерой, которая запечатлевает очень знакомые образы как историческое зеркало» [16, р. 170] – запечатлевает такими, какие они есть. Вместо точных высот Фелдман указывает лишь регистры (низкий, средний и высокий), а длительности заменяет прямоугольниками разной длины. Неопределённость 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» [18, р. 67]. Фелдман служил для Кейджа образцом для подражания как композитор, сделавший шаг от деяния к созерцанию, от утверждения истины к её поиску в лабиринтах Бытия, объективной рефлексии происходящего, поскольку обязанность композитора, по его убеждению, не сочинять, а «принимать всё, что перед тобой, избегая привязанности к результату, – значит быть бесстрашным, быть полным любви, происходящей из чувства причастности к чему бы то ни было» [5, с. 100].

Следующим шагом к либерализации звуков в музыкальном произведении стала их случайная последовательность в «Перемене 6»^{*} (1953) Фелдмана – первой пьесе в собственно модульной форме. В ней свободно комбинируемые звуки и аккорды соотносятся между собой в темброво-колористическом и пространственно-временном планах, причём вне какой-либо диалектики развития, так как одной из своих главных целей Фелдман 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» [15]. В связи со Скрипичным концертом композитор 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» [16, р. 172]. И в «Перемене 6» обнаруживается определённая логика интервальных отношений, на основе которой можно построить вероятностную модель формы сочинения.

Музыкальный материал пьесы включает 7 однозвучков, 2 двузвучия, 4 трёхзвучия и 2 четырёхзвучия, и каждое из них занимает своё место в последовательности элементов между полюсами консонанса и диссонанса, выстраивающихся по принципу возрастания остроты фонизма – от самых благозвучных отдельных тонов до терпких аккордов. Звуковые комплексы автор трактует как чистые и смешанные краски, чередующиеся друг с другом и образующие радужную палитру оттенков. И композитор «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. Также в предлагаемой последовательности очевидна кульминационная зона, основанная на повторяющихся звуках до, до-диез и ре, имеющих в пьесе особое значение: они входят в разные созвучия пьесы, включая самый диссонантный, и в высотном отношении являются центральными, «осевыми» тонами в отношении к остальным аккордам, расположившимся в нижнем и верхнем регистрах. Учитывая то, что большинство аккордов имеет широкое расположение (их звуки рассредоточены в разных октавах), чередующиеся близлежащие тоны до, до-диез и ре в среднем регистре контрастируют 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.

Крисчен Вулф в своём искусстве стремился к активизации творческой инициативы исполнителя, выступая за соучастие, называемое им «парламентским партнёрством», в котором нет места «монархической власти» автора или «диктата» дирижёра. Композитора увлекала «либеральная демократия», когда

^{*} Англ. *intermission* в названии сочинения «Intermission 6» можно также перевести как «остановка», «пауза», «перерыв».

музыкант принимает самостоятельные решения в процессе своего выступления. 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»*, заключающийся в том, что выбор одного инструменталиста зависит от того, что исполнит другой. Исполнение алеаторного сочинения становится полуигровой ансамблевой импровизацией.

Как отмечал Вулф, в музыке прошлого последовательность единиц определялась до исполнения и была предсказуемой. Его же увлекала композиция с меняющейся, непредсказуемой, случайной последовательностью структурных секций и неопределённой продолжительностью. Так, исполнителям его «Дуэта для пианистов II» (1958) необходимо сыграть ряд секций, включающих независимый музыкальный материал. Продолжительность звучания указана точно, остальные же параметры – приблизительно, и перед каждой музыкальной единицей даны «подсказки». «Алгоритм» действий исполнителей таков: «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... 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» [1, с. 117]. Таким образом, Вулф воплощает идею случайности в рамках чёткой временной структуры: не координируя партии, он фиксирует некоторые параметры музыкального материала, предусматривая определённые события в той или иной мере неопределённых условиях. Каков же формообразующий принцип алеаторной композиции Вулфа?

В основе «Дуэта для пианистов II» лежит последовательность 15-ти структурных единиц, означающих время звучания в секундах: 0 (или любое время звучания) – 5 – $5\frac{1}{16}$ – 7 – $10\frac{2}{5}$ – $11\frac{1}{4}$ – $14\frac{1}{2}$ – 17 – $17\frac{7}{10}$ – 18 – 20 – $24\frac{77}{80}$ – 25 – 39 – $42\frac{1}{5}$. При этом в каждой партии используется лишь 11 из 15-ти единиц. Одна секция в каждой партии Дуэта дана «без подсказки», десять остальных имеют подсказки, среди них 3 пары объединены либо регистром, либо динамикой, либо артикуляцией, и три секции означают молчание одного из пианистов. Каждая секция включает группу или несколько звуковых групп, предваряемых примечанием. Один или оба исполнителя могут начать с секции «без подсказки». Затем, импровизируя в пределах указанных параметров, музыкант прислушивается к тому, что играет его партнёр и по окончании данной секции сразу переходит к следующей с соответствующими указаниями. Например, первый пианист ещё до окончания импровизируемой им секции может слышать высокий звук на *ff* другого пианиста, поэтому переходит к секции «высокий регистр *ff*». Все группы звуков включают чётко разделённый на

* Англ. *cueing* – букв. «намёк», «подсказывание», «подача сигнала», «аллюзия».

3 высотные зоны материал: низкого, среднего и высокого регистров, так что понять намёк нетрудно.

Порядок следования групп лишь внешне кажется случайным. 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, возникает наибольшая вероятность рондообразной формы. Партии пианистов объединяют не только структурные единицы числового ряда, но и отдельные звуковые группы с одинаковыми высотными диапазонами и тонами. К тому же, на протяжении пьесы в каждой партии близкие по составу звуковые группы используются многократно. В результате партии пианистов постоянно соприкасаются теми или иными общими параметрами как в области времени звучания (структурные единицы), так и звуковысотного материала (группы звуков), и модульная композиция оказывается вполне предсказуемой. Наличием близкого звуковысотного материала композитор «намекает» на то, что форма сочинения по своей сути близка джазовой импровизации, в которой пианисты музицируют на основе нескольких заданных музыкальных тем или популярных мелодий.

Эрлу Брауну также был близок принцип индетерминизма, предполагающий мобильность материала и формы сочинения. Важную роль в формировании системы художественно-эстетических взглядов Брауна сыграли увлечение джазом и импровизацией, встреча с Кейджем, «заразившим» молодого композитора индетерминистскими идеями, и знакомство с подвижными конструкциями Калдера и работами Поллока. Под впечатлением от мобилей и «живописи действия» Браун приходит к идее, что одна и та же композиция может подчиняться разным принципам формообразования, а сама форма – менять свои очертания, как подвижные конструкции Калдера или линии на полотнах Поллока. Композитор предпочитал, чтобы форма его произведений складывалась непосредственно во время исполнения. Он сравнивал метод произвольного распределения краски по холсту со спонтанным выбором исполнителями элементов музыкального материала, в результате чего становится возможным большое число различных вариантов исполнения произведения, меняющего свой облик как объект, рассматриваемый с разных точек зрения.

В ансамблевых опусах 1960-х годов Браун воплотил концепцию «открытой формы» со свободной, нелинейной последовательностью музыкального материала, как в «Доступных формах I» для 18-ти инструментов (1961). Партитура состоит из шести независимых страниц, включающих по 4–5 музыкальных событий. Фрагменты произвольно комбинируются по выбору дирижёра, поэтому сочинение может обретать всевозможные формы. По словам Брауна, ни одно из двух исполнений подобной композиции «не приведёт к тому же самому результату, а сочинение будет сохранять свой индивидуальный облик от исполнения к исполнению благодаря неизменному характеру основных событий» [12, р. 301]. Какие же события придают алеаторному опусу индивидуальный облик, целостность и единство?

Целостность произведению придают и свой неизменный характер на всём протяжении развития формы сохраняют близкие по музыкальному материалу и качеству звучания фрагменты «Доступных форм I». Эти фрагменты представляют разные типы музыкального материала, воплощающие *три образно-смысловые сферы* произведения, и характер звучания фрагментов обуславливает их композиционные функции. Так, первые пять секций родственны по характеру звучания и принадлежат *первой, активно-действенной образной сфере*. Среди групп второй и третьей страниц выделяются секции с длительно выдержанным аккордом духовых и струнных: это мягкое созвучие воплощает *вторую, лирическую образно-смысловую сферу* сочинения. Фрагменты 4, 5 и 6 страниц играют в модульной композиции новые роли. Так, в системе 3 четвертой страницы колористический квартет (арфа, фортепиано, колокольчики, ксилофон) импровизирует в заданном высотном диапазоне, воплощая *третью, созерцательную сферу* композиции. Пятая страница партитуры приводит развитие формы к кульминации, когда участвует почти весь оркестр, последняя же, с одной стороны, выполняет функцию коды (о чём свидетельствует долгий аккорд духовых и альт на фоне приглушённых звуков вибратона), а с другой – воссоздает музыкальный материал начала сочинения, тем самым оставляя форму сочинения открытой. Таким образом, описанные выше три образно-смысловые сферы сочинения, воплощённые разными музыкальными средствами, появляясь на всех этапах музыкальной композиции, определяют общий характер звучания произведения и указывают возможную модель развития формы. Рассмотрим одну из них, принадлежащую Бруно Мадерне – дирижёру, исполнившему опус Брауна с Римским симфоническим оркестром в 1962 году.

В «версии» Мадерны форма имеет рондообразные черты. Рефренную роль здесь играют «магические» глиссандо и «завораживающие» конфигурации колористической группы инструментов из фрагментов второй и четвёртой страниц, «скрепляющие» форму сочинения. Порядок следования страниц сложен – 4–1–4–2–4–3–6–5–1, но логичен: тембро-колористическое варьирование материала четвёртой страницы образует здесь рассредоточенную форму второго плана, при этом две последние кульминационные страницы занимают нужное место, а завершает алеаторную композицию материал начала сочинения, подводя итог. Радужные перезвоны в высоком регистре из четвёртой страницы придают форме целостность. Дирижера словно притягивает этот фрагмент, поэтому он многократно возвращается к нему, каждый раз исполняя по-разному и подолгу любясь его мерцающим блеском.

Введённый Брауном на все уровни композиции и предусмотренный замыслом сочинения элемент случайности не приводит к непредвиденному результату в процессе исполнения и восприятия произведения. Сама же алеаторная техника, как показал анализ формы, не даёт *полной свободы*, а *ограничивается* авторской мыслью и *направляется* художественной идеей, предопределяющей модель формы сочинения.

Алеаторика и модульная форма стали воплощением таких творческих идей композиторов США экспериментального направления, как *новый прин-*

цип формообразования, музыкальное произведение как процесс, подразумевающий соучастие композитора и исполнителя, наделяемого созидательными функциями. Индетерминистские концепции возникли в тяготеющей ко всему новому американской музыкальной культуре в то время, когда европейские композиторы разрабатывали серийную технику с её тотальной организацией всех параметров сочинения, и при этом отразили характерное восприятие жизни, при котором за устойчивостью и постоянством мира стали видеть его нестабильность, изменчивость, непредсказуемость. Алеаторика стала некоей исходной точкой нового пути развития музыкального искусства, и в дальнейшем использованные в произведениях американских композиторов методы работы со случайностью получают развитие в музыке США, Европы и России как одни из многочисленных методов сочинения XX века.

Список литературы

1. *Вулф К.* О форме / Пер. М.В. Переверзевой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 112–119.
2. *Гилберт К., Кун Г.* История эстетики. Кн. 2. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. 647 с.
3. *Дубинец Е.* Мортон Фелдман: «Я рисую, но не на гармоническом языке» // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 195–205.
4. *Кейдж Дж.* Автобиографическое заявление / Пер. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 46 / Редкол.: Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова, М.В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2004. С. 15–34.
5. *Кейдж Дж.* Лекция о Нечто / Пер. А. Лаугина // *Супонева Г.* Проблемы нотации в музыке XX века. *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: «Петит», 1993. С. 100–104.
6. *Роуз Б.* Американская живопись: Двадцатый век. Женева. Лозанна. Париж: Skira Bookking International, 1995. 175 с.
7. *Сапонов М.* Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: «Музыка», 1982. 77 с.
8. *Суриц Е.* Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета, 2004. 392 с.
9. *Штокхаузен К.* Изобретение и открытие (доклад о генезисе форм) / Пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 1 / Ред. М. Арановский и А. Баева. М.: «Музыка», 1995. С. 40–42.
10. *Boulez P.* Aléa // *La Nouvelle Revue Française*. 1957. No. 59. P. 839–857. Рус. пер. в кн.: Пьер Булез. Ориентиры I: Избранные статьи / Пер. Б. Скуратова. М.: «Логос-Альтера», 2004. С. 106–122.
11. *Brown E.* [Interview] // *Rosenberg D., Rosenberg B.* The Music Makers. New York: Columbia University Press, 1979. P. 80–91.

12. *Brown E.* Some Notes on Composing (1963) // The American Composer Speaks. A Historical Anthology, 1770-1965 / Ed. by G. Chase. Louisiana State University Press, 1966. P. 299-305.
13. *Chase G., Slonimsky N.* [Introductory essay] Morton Feldman // Soundpieces: Interviews with American Composers / Ed. by C. Gagne and T. Caras. Metuchen. New Jersey. London: Scarecrow Press. 1982. P. 164.
14. The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve. New York. London: Marion Boyars Publishers, 1991. 235 p.
15. *Feldman M.* Intermission 6. New York: C.F. Peters Corporation, 1963. 1 p.
16. *Morton Feldman.* Soundpieces: Interviews with American Composers / Ed. by C. Gagne and T. Caras. Metuchen, New Jersey, London: Scarecrow Press, 1982. P. 164-174.
17. *Nyman M.* Experimental Music. Cage and Beyond. 2nd ed. Cambridge. London: Cambridge University Press, 1999. 196 p.
18. *Pritchett J.* The Music of John Cage. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 223 p.
19. *Rich A.* American Pioneers: Ives to Cage and Beyond. London: Phaidon Press Limited, 1995. 239 p.