

ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО

М.В. Переверзева

МУЗЫКА, СЛУЧАЙНОСТЬ И ИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ

Аннотация: в музыке второй половины XX столетия возникли художественно-эстетические концепции и методы работы, в которых случайность стала неизменным фактором сочинения и исполнения композиции, как в алеаторике — технике письма, допускающей индетерминизм музыкального материала и структуры произведения. Алеаторное сочинение может иметь мобильный материал и стабильную форму, стабильный материал и мобильную форму или же мобильные материал и форму. Одной из главных проблем подобной композиции, особенно в условиях подвижности всех элементов музыкальной ткани, была проблема формообразования. Однако даже если произведение основывается на принципе абсолютно случайной последовательности частей или комбинации звуковых элементов, целостность и единство его форме придают особые структурообразующие факторы, которые рассматриваются в статье на примере сочинений американских композиторов 1950-1960-х годов.

Ключевые слова: культурология, музыка, случайность, алеаторика, индетерминизм, мобильный, модульный, форма, композиция, структура.

На протяжении многих веков создание музыкального произведения подразумевало всестороннее развитие образно-смысловой идеи, тщательный отбор средств выразительности, проработку каждой детали, строгое следование логике мысли. Казалось, что ни один звук в пьесе не может быть случайным. Но во второй половине XX столетия возникли художественно-эстетические концепции и методы работы, в которых случайность стала неизменным фактором сочинения и исполнения музыкальной композиции. Одной из них стала *алеаторика*¹ — техника письма, допускающая индетерминизм музыкального материала и структуры произведения. Неопределенными могут быть высота или длительность звуков, артикуляция или динамика, число исполнителей и тембровый состав, количество и последовательность частей, принцип взаимодействия элементов музыкальной системы. В композиторской практике сложилось несколько видов алеаторики и областей ее применения, хотя в целом алеаторное сочинение может иметь мобильный материал и стабильную форму, ста-

бильный материал и мобильную форму или же мобильные материал и форму.

Алеаторика стала одним из видов профессионального импровизаторского творчества, которое имеет давнюю традицию и в некоторых восточных культурах является основополагающим. Многие крупные композиторы XX века тяготели к той или иной форме музыкального индетерминизма. Одним из источников вдохновения и увлечения подвижными структурами был импровизационный джаз и возможно поэтому первыми апробировали эффект случайности в музыке именно американские композиторы. Ч. Айвз и Г. Кауэлл создали первые «модульные» композиции; Дж. Кейдж, начиная с конца 1940-х годов, ориентировался на принцип неопределенности музыкального материала или формы и использовал «метод случайных действий»; К. Вулф разработал индивидуальный «метод подсказывания»; Э. Браун воплотил в своем творчестве идею «открытой формы», обусловленной мобильностью текста. Впоследствии композиторы из других стран обращались к той или иной форме алеаторики: К. Штокхаузен писал музыку в «вариабельных» и «многозначных формах»; Я. Ксенакис в процессе создания стохастической композиции следовал законам

¹ Лат. *alea* — игральная кость, жребий, случайность, риск, дерзание.

и формулам теории вероятностей и применял в композиции положения теории игр; В. Лютовский, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина и многие другие применяли ограниченную, или контролируруемую алеаторику. Теоретическая же разработка техники, изложенная в статье «Aléa»², принадлежит французскому композитору, автору ряда знаковых алеаторных сочинений П. Булезу.

Одной из главных проблем алеаторной композиции, особенно в условиях подвижности всех элементов музыкальной ткани, была проблема формообразования. Алеаторика противоречит самой идее формы как единого и органичного целого, где всё взаимообусловлено, и лишает сочинение неизменного индивидуального облика, легко узнаваемого на слух в любом исполнении. Алеаторные сочинения имеют модульные и открытые формы, так как их разделы — функционально самостоятельные сегменты могут свободно меняться местами вследствие индетерминизма их количества и последовательности, которая может быть любой и бесконечной. Однако даже если произведение основывается на принципе абсолютной алеаторики, особые структурообразующие факторы придают ему целостность. Сегменты модульной формы не только существуют сами по себе, но как единицы связаны с другими и влияют на целое. Адепты случайности в музыке придумывали свои рецепты «приготовления» формы; в некоторых сочинениях авторы оговаривали условия исполнения и частные детали, такие как начальные и заключительные разделы композиции. Поэтому модульная форма подразумевает определенные «правила игры», которые исполнители соблюдают в процессе звуковой реализации алеаторного сочинения.

Свободный порядок следования структур усиливает непосредственность исполнения и восприятия произведения, способствуют поиску в каждом случае разных форм. Поэтому одной из важнейших качественных характеристик модульной композиции является ее способность претерпевать метаморфозы. В философии, науке и культуре это понятие означает не просто превращение одних вещей, процессов, явлений в другие, но переход этих вещей в разные формы. Алеаторика представляют особую музыкальную фило-

софию: вариабельность произведения воплощает неизменное через меняющееся, символизирует единое в своей основе через многообразие его форм. Именно возможность трансформаций и метаморфоз привлекала художников XX века к алеаторной технике и открытым мобильным формам. Но были и другие причины увлечения композиторов случайностью в музыке.

Модульные принципы построения системы и категория случайности изучаются в разных науках и применяются в разных видах искусства. Термин *modular* в отношении к конструкции, системе или структуре применяется в инженерии, строительстве, компьютерном программировании и других областях научной мысли. В экономике в начале XX века была предложена теория случайных блужданий, связанная с бессистемными изменениями курсов валют, цен и т.д. В математике и физике категории случайности и неопределенности, с которыми соприкасаются алеаторная техника и модульная форма в музыке, рассматриваются в нескольких учениях. Теория вероятностей посредством математических операций анализирует вероятность наступления событий или появления объектов, а также случайные величины и стохастические процессы. Теория хаоса изучает сложное поведение динамических систем, состояние которых меняется во времени и пространстве, и выстраивает модели таких систем в виде чисел, формул, конфигураций. Философия рассматривала индетерминистские системы на протяжении многих веков, и с античности по настоящее время индетерминизм противостоял детерминизму как учение и методологическая позиция, отрицающие объективность причинной связи или познавательную ценность каузального объяснения в науке. Индетерминизм стал актуален в XX веке в связи с развитием квантовой физики, разработкой физико-математических основ явлений самоорганизации, становлением синергетики и другими открытиями. Он не столько отрицал взаимообусловленность явлений и процессов, сколько допускал неоднозначность, непредсказуемость и неустойчивость взаимосвязей между элементами систем и разнообразие в поведении их отдельных составляющих.

Как методологическое основание индетерминизм в разных терминологических формах фигурирует также в некоторых религиозных учениях Востока. Так, согласно буддийской философии все существующее имеет динамичный характер, однако всеобщая изменчивость не переходит в

² Boulez P. Aléa // La Nouvelle Revue Française. 1957. № 59. P. 839-857. Рус. пер. в кн.: Пьер Булез. Ориентиры I: Избранные статьи. М., 2004. С. 106-122.

хаос благодаря закону взаимозависимого возникновения дхарм, формирующих физические и психические феномены. Неотъемлемым свойством человеческого существования представляется непостоянство, а жизнь — непрерывной чередой возникающих и исчезающих мгновений. Бытие как волнение истинно-сущей реальности находится в вечном движении и не имеет устойчивой формы, поэтому значительная часть происходящего выходит за границы детерминирующего разума. Индетерминизм воли человека, его выбора, поведения и ответственности в буддизме предобусловлен кармически.

Научные открытия, связанные со случайностью, а также религиозные учения если не повлияли, то увлекли деятелей культуры, причем многие из них предвосхитили новации в области математики, физики и других наук. В начале XX столетия в Америке и Европе царила творческая атмосфера, сделавшая идею мобильности художественных форм актуальной в разных сферах интеллектуальной деятельности человечества. Один из новаторов XX века, вдохновленный идеей обновления искусства Ле Корбюзье широко применял свободные формы в архитектуре. Характерными признаками его стиля были обширные внутренние пространства помещений со «свободным планом», позволяющим избежать изолированных комнат и свободно «перетекать» из одной в другую. Дж. Сантаяна считал, что искусство протекает из физической природы и случайности: необходимым условием красоты, по его мнению, является материальная основа, но возникновению искусства способствуют и «отдельные благоприятные моменты в эволюции природы»: «человек пользуется этой случайностью и с ее помощью создает искусство»³.

Проблема случайного в искусстве занимала умы американских живописцев, творцов абстрактного экспрессионизма. Они стремились уйти от замкнутости форм, четкой 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 наделять общее ощущение огромной властью сил природы»⁴. 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 неопределенные 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 абстрактных экспрессионистов американский скульптор и художник-абстракционист Александр Калдер создавал мобили — объемные конструкции с подвижными частями. В этот же период хореограф-новатор М. Каннингем разработал хореографическую алеаторику, обусловившую мобильную форму танцевальной постановки. Танцовщица 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»⁵. Новаторские принципы мастера танца-модерн 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

³ Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Кн. 2. М., 2000. С. 585-586.

⁴ Роуз Б. Американская живопись. Двадцатый век. Женева; Лозанна; Париж, 1995. С. 72.

⁵ Суриц Е. Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург, 2004. С. 173.

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»⁶. 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»⁷. 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 все 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 закрепленных за ними тонов (Г. д'Ареццо), метание четырех подковных гвоздей для определения порядка мелодических фрагментов для дальнейшей сочинительской работы (М. Фогт), практиковавшаяся Й. Гайдном игра в кости с цифровой таблицей «Würfelmusik», шуточная инструкция «Как сочинять контрадансы без всякого знания музыки при помощи двух игральных костей» или музыкальная игра с кубиками для сочинения вальсов посредством игральных костей со случайной комбинацией фрагментов (В. Моцарт) и другие⁸. В начале XX века в Европе появились произведения с неопределенным 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 исключающей фрагменты.

Но задолго до европейцев американцы Чарльз 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: первый раз *allegretto* и *pp* второй скрипкой и виолончелью; второй — *allegro moderato* и *mp* первой скрипкой и альтом; третий — все струнные на *f*, фортепиано на *p*; четвертый — *presto* и *ff*, переходя в код. Последовательность пяти частей в «Мозаичном квартете» (1935) Кауэлла может быть произвольной. Исходный вариант отражает распространенный в классических сонатных циклах порядок: вступительное *Largo*, энергичное *Allegro* I части, лирическое *Andante* II части, танцевальное *Allegretto* III части, наконец, оживленный финал *Allegro non troppo*. Независимость частей квартета подчеркивается 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. Главной композиционной идеей сочинения становится игра фактур, ритмов, штрихов, своего рода перестановка и реорганизация

⁶ The dancer and the dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve. New York; London: Marion Boyars Publishers, 1991. P. 18.

⁷ Суриц Е. Балет и танец в Америке: Очерки истории. С. 175.

⁸ См. об этом: Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982. С. 60.

обобщенных «моделей» классико-романтической музыки.

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. Но если у Айвза и Кауэлла введение элемента случайности обусловлено идеей игры и не выдвигалось в качестве концепции, то в музыке США середины столетия появились произведения, в которых мобильность текста и формы стала основополагающим принципом композиции, вдохновленным или обусловленным научными или философскими учениями⁹.

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»¹⁰, 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»¹¹, а не «средством для создания теорий или выражения человеческих чувств»¹². По мнению Фелдмана, «звуки могли существовать сами по себе [...] только в виде “незафиксированных” элементов»¹³. 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»¹⁴. 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 еще, 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»¹⁵.

Композиторов нью-йоркской школы охватила своего рода алеамания: они были очарованы идеей *нецелостности, несвязности, непоследовательности, мобильности* музыкальной композиции, подвижности формы в целом или отдельных ее 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 неопределенности текста сочинения. Охарактеризуем алеаторные техники композиторов нью-йоркской школы и индивидуальные формы их сочинений.

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 «четырем 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

⁹ 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».

¹⁰ Rich A. American Pioneers: Ives to Cage and Beyond. London, 1995. P. 169.

¹¹ Ibid.

¹² Цит. по: Nyman M. Experimental Music. Cage and Beyond. 2nd ed. London, 1999. P. 50.

¹³ Ibid.

¹⁴ Цит. по: Brown E. [Interview] // Rosenberg D., Rosenberg B. The Music Makers. New York, 1979. P. 82-83.

¹⁵ Nyman M. Experimental Music. P. 50.

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 ее же способом действия»¹⁶. «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.

Одной из первых композиций Кейджа, предшествующих собственно «музыке случайности» и модульной форме, но по-своему воплощающих эти концепты, были «Шахматные пьесы» (1944). Партитура сочинения представляет собой нарисованную чернилами и гуашью шахматную доску с 64-мя клетками с нотонасцами. Пьеса-загадка воплощает идею «музыкальной мозаики», игры в кубики или кости — издавна существовавших интеллектуальных развлечений или упражнений композиторов. 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 ферзь¹⁷. Изобретательный «визуальный каламбур» Кейджа вводит нас в игру, заставляющую искать другие возможные варианты следования секций, хотя в «Шахматных пьесах» композитор лишь приближался к идее алеаторики, реально воплощенной лишь несколькими годами позже.

В 1950 году Кейдж познакомился с «Книгой перемен» «И-Цзин», представляющей один из многих существовавших в Китае и других стран Азии методов гадания с помощью подбрасывания монет для определения номера гексаграммы с

описанием возможных событий. Вскоре композитор разработал «метод случайных действий» 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 ее 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. Каждая пьеса цикла включает 29 тактов на $\frac{1}{4}$ и 30-й — на $\frac{5}{8}$, всего — 237 восьмых, образующие числовую формулу произведения. 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 не уловима на слух, и разделов, в которых каждая группа тактов звучит в своем 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 все меняется, все 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 ин-

¹⁶ Кейдж Дж. Автобиографическое заявление / Пер. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Научн. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 46 / Редкол.: Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова, М. В. Переверзева. М., 2004. С. 20.

¹⁷ Словосочетание «chess pieces» также переводится 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». См.: Nyman M. *Experimental Music. Cage and Beyond*. P. 58.

детерминизма, когда один из параметров произведения остается неопределенным и досочиняется исполнителем. Неопределенным 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, неопределенных 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 ее развитие направлено на расширение типов звучностей от натуральной музыки к сонорной и конкретной, нотация переходит из традиционной в графическую, концерт трансформируется в театрализованный перформанс. Приблизительно в точке золотого сечения увеличивается количество музыкальных фрагментов, повышается плотность ткани, динамика звучания и расширяется диапазон шумовых элементов, а после кульминационного нарастания следует спад, уменьшается число событий, в партитуре появляется несколько полупустых листов. 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...»¹⁸ 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 — 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»¹⁹.

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»²⁰, 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 запечатлеывает очень знакомые образы как историческое зеркало»²¹ — запечатлеывает такими, какие они есть. Вместо точных 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»²². 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 рефлексии происходящего, поскольку обязанность композитора, по его убеж-

¹⁹ Там же.

²⁰ 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.

²¹ Morton Feldman // *Soundpieces: Interviews with American Composers*. P. 170.

²² Pritchett J. *The music of John Cage*. Cambridge, 1993. P. 67.

¹⁸ Цит. по: Дубинец Е. Мортон Фелдман: «Я рисую, но не на гармоническом языке» // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 196.

дению, 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»²³.

Следующим шагом к либерализации звуков в музыкальном произведении стала их случайная последовательность в «Перемене 6»²⁴ (1953) Фелдмана — первой пьесе в собственно модульной форме. Исключительное внимание автор уделяет 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 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»²⁵. 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»²⁶. 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, и каждое из них занимает свое 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. 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. Несмотря на то, что это предварительный набросок, он представляет одно из возможных композиционных решений сочинения. Также в предполагаемой 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 своем искусстве стремился к активизации творческой инициативы исполнителя, выступая за соучастие, называемое им «парламентским партнерством», в котором нет места «монархической власти» автора или «диктата» дирижера. Композитора увлекала «либеральная демократия», когда 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»²⁷, 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. Карлхайнц Штокхаузен в *Klavierstück XI* воплотил идею изменяющейся,

²³ 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., 1993. С. 100.

²⁴ Англ. intermission в названии сочинения «Intermission 6» можно также перевести как «остановка», «пауза», «перерыв».

²⁵ Feldman M. Intermission 6. New York: C. F. Peters Corporation, 1963.

²⁶ Morton Feldman // Soundpieces: Interviews with American Composers. P. 172.

²⁷ Англ. cueing — букв. намек, подсказывание, подача сигнала, аллюзия.

непредсказуемой последовательности структурных секций, определяемой согласно случайному порядку их появления, и неопределенности 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»²⁸. Исполнителям Дуэта (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; 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»²⁹. Таким образом, Вулф воплощает идею случайности в рамках четкой временной структуры: не координируя партии, он фиксирует некоторые параметры музыкального материала, предусматривая определенные события в той или иной мере неопределенных 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 — $17\frac{1}{10}$ — 18 — 20 — $24\frac{7}{80}$ — 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 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, среднего и высокого регистров, так что понять намек не трудно.

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

²⁸ Вулф К. О форме / Пер. М. Переверзевой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М., 2009. С. 116-117.

²⁹ Там же. С. 117.

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 дирижера, поэтому сочинение может обретать всевозможные формы. По словам Брауна, ни одно из двух исполнений подобной композиции «не приведет к тому же самому результату, а сочинение будет сохранять свой индивидуальный облик от исполнения к исполнению благодаря неизменному характеру основных событий»³⁰. Какие же события придают алеаторному опусу индивидуальный облик, целостность и единство?

Целостность произведению придают и свой неизменный характер на всем 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 и ксилофон — импровизирует в указанном 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 чем свидетельствует долгий аккорд духовых и альты на фоне приглушенных звуков вибратона), а с другой — воссоздаст музыкальный материал начала сочинения, тем самым, оставляя его форму открытой.

Таким образом, описанные выше три образно-смысловые сферы сочинения, воплощенные разными музыкальными средствами, появляясь на всех этапах музыкальной композиции, определяют общий характер звучания произведения и указывают возможную модель развития формы. Введенный 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 дает *полной свободы*, а *ограничивается* авторской мыслью и *направляется* художественной идеей, предопределяющей вероятностную модель формы сочинения.

Индетерминистские концепции возникли на кульминационной волне развития серийной техники с ее тотальной организацией всех параметров сочинения — в переломный момент в истории музыкального искусства, связанный с рождением качественно нового музыкального языка, оригинальных методов сочинения и нетрадиционных форм. Свобода и импровизационность способствовали поиску неизвестных ранее тембровых, мелодических, ритмических и фактурных решений, а мобильность композиции дала музыкантам возможность не просто представить свою интерпретацию пьесы, но придать ей неповторимый звуковой облик. В дальнейшем использованные в произведениях композиторов США методы работы со случайностью получают развитие в музыке Европы и России среди других техник современной музыкальной композиции. Модульная форма стала воплощением художественно-эстетической идеи музыкального произведения как *открытого творческого процесса*, в котором созидательными функциями наделены и композитор и исполнитель. Алеаторика же выразила дух исканий, необходимый для того, чтобы открывать новые и неожиданные перспективы в области музыкального искусства.

³⁰ 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. 301.

Список литературы:

1. Nyman M. *Experimental Music: Cage and Beyond* [Текст] — Second edition, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1999. 216 pp. ISBN 0-521-65297-9.
2. Pritchett J. *The music of John Cage*. Cambridge, 1993.
3. Rich A. *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*. London, 1995.
4. Rosenberg D., Rosenberg B. *The Music Makers*. New York, 1979.
5. *Soundpieces: Interviews with American Composers* / Ed. by C. Gagne and T. Caras. Metuchen; New Jersey; London: Scarecrow Press, 1982.
6. *The American composer speaks. A historical anthology, 1770—1965* / Ed. by G. Chase. Louisiana State University Press, 1966.
7. *The dancer and the dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. New York; London: Marion Boyars Publishers, 1991.
8. 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., 2004.
9. *Композиторы о современной композиции: Хрестоматия* / Ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М., 2009.
10. Сапонов М. *Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения*. М., 1982.
11. Суриц Е. *Балет и танец в Америке: Очерки истории*. Екатеринбург, 2004.