

4. *Плотин*. Избранные трактаты : [в 2 т.] / Плотин ; пер. с древнегреч. под ред. Г.В. Малеванского. – М. : Изд-во «РМ», 1994. – Т. 1. – 128 с.
5. *Судзуки, Д. Т.* Мистицизм: христианский и буддистский / Дайсэцу Тейтаро Судзуки ; пер. с англ. А. Мищенко. – Киев : София, Ltd, 1996. – 288 с.
6. *Философия древности и средневековья // Антология мировой философии : [в 4 т.] / ред.-сост. В.В. Соколов; ред. кол. : В.В. Соколов [и др.]; вступ. ст. В.В. Соколова. – М. : Мысль, 1969. – Т.1. Ч.1. – 576 с.*

\*

## ИМПРОВИЗАЦИОННЫЕ ОСНОВЫ АЛЕАТОРИКИ

**Г. В. Денисенко**

Московский государственный университет культуры и искусств



В статье рассматривается современное музыкальное направление – алеаторика с точки зрения импровизации как одной из его культурфилософских основ. Автор анализирует творчество Дж. Кейджа и других современных композиторов.

Ключевые слова: импровизация, алеаторика, индетерминизм, открытая форма.

Article is devoted improvisation as by one of philosophical bases of a chance music. The author analyzes creativity of J. Cage and other modern composers.

Key words: improvisation, chance music, open form, indeterminism.

Импровизационность – первооснова, из которой выросла практика музыкального искусства, поскольку импровизация лежит в основе любого творческого процесса. Сам смысл понятия (от лат. *improvisus* – неожиданно, внезапно) говорит о спонтанности этого процесса. В области музыки практика импровизации дала импульс к появлению и формированию большинства видов композиционной и исполнительской деятельности. Многие музыкальные направления современности базируются именно на импровизационных началах, к их числу относится и алеаторика, представляющая собой технику с незакрепленными структурами, использующую не контролируемое композитором время.

Алеаторика вызвала большой интерес у серьезных композиторов XX столетия как

метод сочинения, допускающий элемент случайности в тексте и структуре произведения с целью усиления непосредственности его исполнения и восприятия. Этот метод сформировался в 1950-е годы в США на гребне второй волны авангарда – переломном этапе в истории музыкального искусства, связанном с радикальной перестройкой системы традиционного формообразования и обнаружением новых принципов композиции. Неопределенность очертаний сочинения в целом или отдельных его элементов в частности заметно оживляет исполнение сочинения и способствует поиску новых средств выразительности и разных форм импровизации для каждого отдельного случая. Мобильность текста дает музыканту возможность представить собственную интерпретацию произведения, исхо-

дя из собственного художественного вкуса и опыта.

Музыкальный индетерминизм отразил 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, а использованные в произведениях американских композиторов методы работы со случайностью как одни из многочисленных методов композиции XX века получили дальнейшее развитие в музыке не только США, но и Европы и России.

Творчество нью-йоркских экспериментаторов 1950–1960-х годов было вдохновлено их первыми опытами со случайностью и открытиями в результате этих опытов художественными перспективами. В эти годы Дж. Кейдж, К. Вулф и Э. Браун создали самые значительные свои произведения, достигли успехов не только в композиторской, но и исполнительской деятельности, получили мировую известность. В то же время алеаторный период был необходим для воплощения индивидуальных творческих идей, таких как *новый принцип формообразования, музыкальное произведение как процесс, в котором созидательные функции поделены между композитором и исполнителем.*

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»; Янис Ксенакис в процессе создания стохастической композиции следовал законам и формулам теории вероятностей и применял в композиции теорию игр; наконец, Пьер Булез заложил теоретическую основу алеаторики, написав ряд алеаторных сочинений; впоследствии большое число композиторов в разных странах обра-

щалось к той или иной форме алеаторики. Чем же был обусловлен их интерес к импровизационному, случайному в музыке?

Тяготение Кейджа к импровизационному началу объясняется его увлечением философией дзен-буддизма и эстетикой искусства Востока, под влиянием которых он и разработал «метод случайных действий». Согласно буддийскому учению, бытие есть волнение истинно-сущей реальности: оно находится в вечном движении, подвергаясь изменениям, не имеет устойчивой формы и стабильной структуры, поскольку человеческие желания, мысли и деяния нарушают изначальные и сущностные состояния мироздания – покой и неподвижность. Неустойчивость и непостоянство представляются неотъемлемыми свойствами земного существования, а жизнь – непрерывной чередой возникающих и исчезающих мгновений. Лишь при условии отсутствия личностных желаний, мыслей и деяний возможно восстановление покоя и неподвижности бытия.

На основе парадигмы изменчивости реального мира с его неопределенной формой и представления о человеческой причастности к такому состоянию Бытия в творчестве Кейджа сформировалась концепция индетерминизма, а эстетической константой стала случайность как объективный фактор, преодолевающий субъективность автора. Главной целью искусства Кейдж считал то, что оно должно «отрезвить и успокоить ум, сделав его способным воспринимать божественные влияния», предназначение же художника видел в «имитации природы ее же способом действия» (2, с. 20). Музыка в этом случае служит средством обнаружения и развертывания сущего, скрытого в звуках и явлениях окружающей среды. Кейдж считал, что творческие открытия принадлежат интуиции, поэтому в процессе сочинения важно равенство объективной и субъективной сил.

В 1950 году Кейдж познакомился с «Книгой перемен» («И-Цзин») (5) – основой философской импровизации в китайской культуре, в результате чего разработал «метод случай-

ных действий», который и использовал в финале Концерта для подготовленного фортепиано и камерного оркестра и «Шестнадцати танцах» (1951), а затем в фортепианном цикле «Музыка перемен» (1952). Кейдж сочинил и выписал в отдельные таблицы, включающие по 64 ячейки, звуки, длительности, динамические и темповые показатели. Затем композитор соединял элементы из разных таблиц произвольно, подбрасывая монетки и выясняя номер ячейки. Таким образом, «Музыка перемен» создана посредством метода случайных действий, хотя музыкальный материал полностью сочинен автором.

В. Лютославский, подобно Кейджу, считал, что «все подлинное в музыке – результат вдохновения» (3, с. 233), но его увлечение алеаторикой, называемой им контролируемой, или фактурной, было более ограниченным. Композитор подчеркивал, что самое важное для него – возможность творческой активизации музыкального воображения благодаря свободным временным отношениям между звуками, «возможности обогащать ритмику, не увеличивая исполнительских трудностей, а также свободной, индивидуализированной игре музыкантов» (3, с. 232). Именно эти тенденции алеаторной техники интересовали Лютославского в первую очередь: «они дают более объемное видение звука, которое при иных условиях осталось бы только в ... воображении» (3, с. 233).

К. Штокхаузен тяготел к «сравнительной неопределенности» в музыке и импровизационным формам, поскольку стремился «расширить количественные измерения с помощью технических средств ... в направлении качественных характеристик восприятия» (4, с. 41) при условии использования определенных действий с переменными «во взаимосвязи, во взаимном ограничении» (4, с. 41). В «многозначных» же формах композитор «попытался зафиксировать для всех моментов ... многие различные равноправные решения» таким образом, чтобы «варианты интерпретатора (который сам может быть композитором) ... вводятся в композицию» (4, с. 41). Штокхаузену

это было необходимо для того, чтобы «в одном произведении создать переходы от полностью детерминированных к относительно многозначным процессам», «возможные решения были не произвольными, но каждое давало развитию формы необратимо новое направление и воздействовало на целое» и «была возможна ответственная, а не мнимая свобода, но тот или другой выбор не давал бы “лучшего” или “худшего” результата» (4, с. 41).

К. Вулф в своем творчестве 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 исполнитель сам принимает решения в процессе выступления. В пьесах 1950-х годов он фиксирует лишь отдельные параметры звукового материала (высоту, тембр, динамику, длительность) и время звучания, а позднее разрабатывает собственный «метод подсказывания», при котором выбор одного инструменталиста зависит от того, что исполнит другой, поэтому их действия строго взаимосвязаны. Исполнение сочинения, с точки зрения Вулфа, должно стать в итоге полуигровой ансамблевой импровизацией, требующей от партнеров предельной внимательности.

Как отмечал Вулф, в музыке прошлого «последовательность единиц определялась до исполнения и была предсказуемой. Карлхайнц Штокхаузен ... воплотил идею изменяющейся, 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» (1, с. 116–117). В упомянутом Дуэте (1958) исполнители должны были сыграть ряд секций, включающих не объединенный ни тональными, ни серийными принципа-

ми музыкальный материал. Продолжительность звучания фрагментов 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 1/16 до 42 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» (1, с. 117). Посредством «метода подсказывания» Вулф воплощает идею случайности, импровизационности в рамках четкой временной структуры: он фиксирует некоторые параметры музыкального материала, предусматривая определенные события в той или иной мере неопределенных условиях. И эта степень ограничения свободы, то есть случайности в рамках конструктивной идеи, отличает произведения Вулфа от тотально индетерминированных опусов Кейджа.

Принцип индетерминизма, предполагающий мобильность материала и формы сочинения, также был близок Э. Брауну. Композитор, увлекавшийся в юности джазом и игравший на трубе в биг-бэнде, рассматривал художественное произведение как некое импровизированное акустическое событие, происходящее непосредственно здесь и сейчас и захватывающее как исполнителя, так и слушателя. в формировании системы художественно-эстетических взглядов Брауна важную роль сыграли встреча с Кейджем, увлекшим молодого композитора индетерминистскими идеями, и знакомство с аналогичными тенденциями в изобразительном искусстве, в частности, с подвижными конструкциями – мобилями А. Калдера и «живописью действия» Дж. Поллока. Браун приходит к идее,

что одна и та же композиция может подчиняться разным принципам формообразования, а сама форма – менять свои очертания.

Композитор предпочитал, чтобы форма его произведения «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 приносит особую энергию в творческий процесс и художественный результат» (6). Браун сравнивал метод произвольного распределения краски по холсту Поллока со спонтанным выбором исполнителями элементов музыкального материала. «Я старался сочинять так, – признавался композитор, – чтобы мои решения <...> были сведены к минимуму настолько, насколько это возможно, а спонтанность и непосредственность были бы самыми важными и существенными качествами произведения» (6, с. 302). Благодаря индетерминизму материала становится возможным большое число различных вариантов исполнения пьесы. Браун писал: «Естественность и мобильность элементов <...> способствуют их более тесной и глубокой “взаимосвязи” на всем протяжении единого процесса – от создания пьесы до ее конкретной звуковой реализации» (6, с. 300). В каждом исполнении, которое Браун называл «совместным приключением», подразумевающим активное творческое соучастие музыкантов, сочинение обретает новую форму.

В ансамблевых опусах 1960-х годов Браун воплотил концепцию «открытой формы» со свободной, нелинейной последовательностью музыкального материала и подвижной структурой. Такое произведение включает мобильные элементы, поэтому в каждой новой реализации в зависимости от выбора исполнителем музыкальных фрагментов оно обретает разные очертания. Так происходит в «Доступных формах I» для 18 инструментов (1961). Партитура состоит из шести независимых страниц, включающих по 4–5 музыкальных событий. Фрагменты произвольно комбинируются по выбору дирижера, начинающего с

любого фрагмента любой из страниц партитуры и двигающегося в любом направлении, повторяя или пропуская разделы и каждый раз выстраивая новую форму. «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 производству» (6).

Таким образом, можно сказать, что алеаторика в музыке XX века стала одним из видов профессионального импровизаторского твор-

чества, имеющего давнюю традицию и проявляющегося в разных формах. Мобильность текста дарует музыканту значительную долю авторства, возможность представить собственную интерпретацию произведения и придать ему неповторимый звуковой облик, опираясь на собственный художественный вкус и опыт. Неопределенность очертаний целого или отдельных частей пьесы способствует поиску новых средств выразительности и в каждом случае разных форм. Однако только *разумное* использование права выбора, творческая *одаренность* и профессиональное *мастерство*, которые, впрочем, необходимы для исполнения любого другого произведения искусства или импровизации на сцене, вместе позволяют исполнить алеаторную композицию на высоком художественном уровне.

#### Примечания

1. Вулф, К. О форме / К. Вулф; пер. М. Переверзевой // Композиторы о современной композиции.
2. Кейдж, Дж. Автобиографическое заявление / Дж. Кейдж; пер. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: [науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 46] / ред. кол.: Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова, М.В. Переверзева. – М.: Мос. гос. консерватория, 2004. – С. 20.
3. Лютославский, В. [О новых техниках, форме и смысле] / В. Лютославский; пер. Е. Михалченковой // Композиторы о современной композиции: [хрестоматия] / ред. кол. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. – М., 2009. – С. 233.
4. Штокхаузен, К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе форм) / К. Штокхаузен; пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. – М., 1995. – Вып. 1.
5. См.: Щуцкий, Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен» / Ю.К. Щуцкий. – М.: Восточная литература, 2003. – 606 с.
6. Brown, E. Some Notes on Composing (1963) / E. Brown // The American composer speaks. A historical anthology, 1770–1965 / ed. by G. Chase. – Louisiana State University Press, 1966. – P. 299–300.

\*