

## Marina PEREVERZEVA Aleatoric technique: to the problem of terminology

### Марина ПЕРЕВЕРЗЕВА Алеаторика: к проблеме терминологии

Исторически сложилось так, что первые исследования феномена алеаторики провели композиторы. Каждый из них опирался на индивидуальные художественно-эстетические принципы в применении этого метода сочинения; возможно, поэтому и существует такое множество терминов, обозначающих разные техники письма и формы, связанные с фактором случайности. Вслед за композиторами несходными понятиями пользовались и музыковеды. Зарубежные исследователи, например, Х.У. Хичкок и Р. Смит Бриндл, упоминают несколько терминов, обозначающих музыку, «написанную посредством случайных или произвольных методов», так что «устраняются намерения и решения композитора», который «создает не фактические нотные системы с упорядоченными взаимоотношениями, а лишь первичный музыкальный материал, в сущности, требующий от исполнителя упорядочения — „составления“», а в некоторых случаях лишь ограничивается «указаниями, касающимися физической деятельности или помещения, в котором ее нужно осуществить» [13, с. 284]. Таким образом, Хичкок охватывает широкий круг явлений, называемых «алеаторной, индетерминированной, случайной, импровизируемой и произвольной (стохастической) музыкой» [13, с. 284], предлагая объединить их кейджевским словосочетанием «экспериментальная музыка» — творческое действие с результатом, который невозможно предвидеть.

Однако другие авторы, включая самого Кейджа и последовавших за ним композиторов и музыковедов по обе стороны океана, предпочитали иные термины. Среди них — «неопределенная» (indeterminacy),

In Russian and foreign musicology there are many terms that indicate different kinds of compositional techniques and forms connected with chance factor. John Cage introduced the concept of 'indeterminacy' into practice and this word, as well as such notions as 'chance music', 'improvisation', and 'mobile form', was used in the New World musicological works. The term 'aleatory' came into common use after Pierre Boulez's famous article *Alea* and soon became universal in the Old World.

**Key words:** indeterminacy, chance music, aleatory, improvisation, mobile, variable, modular form.

В отечественном и зарубежном музыковедении существует множество терминов, обозначающих разные техники письма и формы, связанные с фактором случайности. Джон Кейдж ввел в обиход понятие «неопределенности», которое фигурирует в работах исследователей Нового Света наряду с понятиями «музыка случайности», «импровизация» и «мобильная форма». Термин «алеаторика» широко распространился после появления знаменитой статьи Пьера Булеза «Aléa» и вскоре стал универсальным в Старом Свете.

**Ключевые слова:** неопределенность, музыка случайности, алеаторика, импровизация, мобильная, варибельная, модульная форма.

«случайная» (random) или «алеаторная» (aleatory), «музыка случайности» (music of chance) или импровизация (контролируемая, тотальная и др.) [17, с. 60]. Эти термины имеют локальное значение, так как между упомянутыми концептами есть существенная разница. В творчестве одного композитора неопределенность может допускать совершенно произвольные действия исполнителя, тогда как у другого текст точно зафиксирован в нотах, но допускает некоторую свободу выбора, причем одного музыкального параметра. В статьях Кейджа рассматриваются неопределенные в отношении создания и исполнения композиции, «дающие возможность создания в каждом концерте уникальной формы, а значит, уникальной морфологии последовательности, уникального смыслового содержания» [10, с. 34]. К таковым он относит, например, «Фортепианную пьесу XI» Штокхаузена, «Перекресток 3» Фелдмана, «Индексы» Брауна и другие пьесы. Интерпретатора при этом Кейдж уподобляет «фотографу, который использует приобретенную камеру для создания фотографий», так как неопределенная композиция «допускает бесконечное их количество и никогда не исчерпается, поскольку создана не механически» [10, с. 35]. Таким образом, неопределенной он называет музыку, допускающую случайность в ходе как звуковой реализации, так и самого сочинения, которое «отождествляет композитора со всем, что бы ни случилось» [10, с. 36], другими словами, разделяет алеаторику исполнительского и композиционного процессов.

Большинство диссертаций, защищенных в США и связанных с теми или иными аспектами алеаторной музыки, включают в свои названия понятие «неопреде-

ленности». Брайан Симмс именует так главу своей книги, посвященную разного рода алеаторным техникам [16]. Он подчеркивает, что в истории музыки «период после Второй мировой войны был примечателен не только вспышкой серийной композиции, но и новшеством противоположного рода — неопределенностью. Элемент музыкального произведения является *неопределенным*, если он выбран случайно или если его воплощение исполнителем не точно установлено в партитуре. Эти две ситуации соответственно будут называться „неопределенностью композиции“ и „неопределенностью исполнения“. Для описания музыки неопределенной структуры также используется термин *алеаторика*, хотя некоторые европейские авторы обозначали этим словом ограниченную неопределенность» [16, с. 357]. В дальнейшем автор вводит такие термины, как «неопределенная композиция», «ограниченная неопределенность исполнения» и «неопределенные техники» [16, с. 358, 369], отмечая при этом, что «ограниченное применение неопределенности европейскими авторами, такими как Булез и Лютославский, было названо „алеаторикой“ для того, чтобы отличить ее от более широкого использования случайности среди американских композиторов. Термин алеаторика в этом ограничительном смысле объяснен Вернером Мейер-Эпплером в его статье „Статистические и психологические проблемы звука“: „Процесс должен быть назван алеаторическим, если его течение определено в целом, но детали зависят от случайности“» [16, с. 369].

Роджер Рейнолдс в статье «Неопределенность: некоторые соображения» [15] пытается систематизировать все термины и выстраивает своеобразную иерархию «случайностей»: «Мне видятся импровизация, неопределенность и случайность последовательными степенями тенденции оставлять детали неустановленными. Последние две отличаются от импровизации тем, что понятие „общей практики“ в них исключено априори. Если автор стремится к свободной стилизованной импровизации, необходим должным образом разработанный ряд правил. Если же, с другой стороны, композитор стремится к неопределенной ситуации, могут отсутствовать какие-либо предпочтительные решения и вообще в связи со случайностью отсутствовать какие-либо „правила“» [15, с. 136]. Впрочем, главными понятийными категориями у него остаются неопределенность и случайность. Под первой Рейнолдс понимает ожидаемые и появляющиеся в известных пределах музыкальные события, неопределенные лишь до свершения самого факта, и называет ее труднодостижимым, но манящим идеалом. Случайность же, как наиболее общую ситуацию, равно допускающую все события, он считает «опасной целью, почти всегда — недостижимой, несмотря на частоту, с которой этот термин применяется» [15, с. 136]. Впрочем, тревогу у него вызывают обе тенденции, поскольку «они посягнули на одни из самых деликатных областей художественной личности: мастерство, выразительность и индивидуальность» [15, с. 136]. Музыка же

случайности, называемая Рейнолдсом техникой композиции, грешит вседозволенностью в отношении деталей. «Автор музыки случайности должен предложить некую среду, в которой будут регулярно появляться (обычные) звуковые события однозначно определенного мира. [...] Он должен достичь неповторимого результата без помощи того, что известно под мастерством (систематическое упорядочивание деталей)» [15, с. 136].

Несомненно, неопределенность и случайность — понятия широкие, применяемые в самых разных областях человеческой мысли и означающие отсутствие стабильности, неизменности или постоянства в каком-либо феномене или процессе. Исследователи приходили к выводу о необходимости устранить путаницу в терминологии, избирая для своих трудов какое-то одно определение. Например, Г. Поттер в своей диссертации взял за основу термин «случайность», «музыка случайности», при необходимости используя другие дефиниции. Кроме того, он дифференцирует понятия «алеаторики», «импровизации», «неопределенности», а также «беспорядка» (disorder), «произвольности» (randomness), «неясности» (uncertainty) и «открытости» (openness) [14, с. 17]. Алеаторику он рассматривает синонимом случайности, хотя отмечает, что Х.-К. Мецгер относит этот термин лишь к параметрам музыкального произведения, считая «алеаторными» такие процессы, чей ход детерминирован в целом, тогда как детали зависят от случайности» [14, с. 17]. Алеаторными, таким образом, могут быть любые аспекты музыкального произведения (так же термин «алеаторика» трактуется в Гарвардском словаре). В связи с «беспорядком» в смысле «случайности», означающей по сути отсутствие порядка, Поттер ссылается на Ксенакиса, применявшего этот термин к связям высшего уровня, когда складывающееся множество случайных событий образует единство разнородностей. Изначально математическая дефиниция «произвольность» сближается Поттером со «случайностью» как свободный выбор без определенной цели, направления, принципа или метода; однако этот выбор все же обусловлен статистическими возможностями, присущими физической ситуации или «состоянию дел» [14, с. 21]. «Неясность» ученый трактует в узком смысле и конкретизирует неопределенностью значения знаков нотации для исполнителя и непредсказуемостью конкретной звуковой реализации для композитора. Наконец, «открытой» музыковед называет ситуацию с неизвестным результатом. В итоге Поттер в разных контекстах использует разные термины в связи с конкретными произведениями и их авторами, тогда как термин «случайность» (в сочетании «случайно определенная» или «приписываемая случайности») фигурирует на протяжении всей его работы, означая «отсутствие намерения или замысла в творческом процессе композитора» [14, с. 22]. Причем автор ссылается на определение «случайности» в Оксфордском словаре как отсутствия намеренной или установленной причины, детерминанты, закономерности и упорядоченной последовательности событий. В русском же языке в отно-

шении к музыке это понятие имеет некорректный смысл, поэтому необходима иная дефиниция. Кроме того, как показывает анализ, в музыкальном произведении, вообразившем случайность на том или ином этапе своего существования, вполне могут проявляться авторские или исполнительские намерения, причины, детерминанты, закономерности, наконец, сознательный выбор, основанный на вкусах, предпочтениях, традициях.

Термин «алеаторика» широко распространился после выхода в свет знаменитой статьи Булеза «Aléa» [8], посвященной проблемам мобильной композиции, и вскоре стал универсальным. В результате в музыковедческой практике сложились две терминологические традиции: в Новом Свете и англоязычной музыковедческой литературе было распространено понятие *indeterminacy*, возникшее в работах Кейджа и относившееся и к сочинению, и к исполнению, и к нотации музыки; в Старом Свете же вслед за появлением работы французского композитора, который хотел отделить свою «случайность», ограниченную рамками конструктивной идеи, от «chance music» Кейджа, в научной среде закрепился термин *aleatory*. «Всеохватность» последнего обусловлена не только его значением (случайность, тем или иным образом воздействующая на произведение искусства), но и практикой использования в музыковедческой литературе, в том числе в комбинации с другими терминами. Так, П. Гриффитс относит термин «алеаторика» к «музыке, чья композиция и/или исполнение в большей или меньшей степени не определены автором» [12, с. 341]. Под композицией имеется в виду как произведение в целом, так и его структура, построение. При этом музыковед уточняет, что термин «алеаторика», или «алеаторический», охватывает практически всю музыку второй половины века. Когоутек также одним термином объединяет разные типы музыки и разделяет «композиторскую алеаторику» и «исполнительскую алеаторику», а также «малую» и «большую алеаторику» [3]. Лютославский назвал определенный тип музыки «контролируемой алеаторикой, ограниченной алеаторикой, или фактурной алеаторикой, а саму технику подобного сочинения (по крайней мере, в отдельных деталях) окрестил *алеаторическим контрапунктом*» [5, с. 232].

Но существует и разница в применении термина «алеаторика». Так, Денисов называет варьируемые компоненты музыкальной ткани «мобильными», «нерегламентированными», «неопределенными», «импровизационными», а под «алеаторикой» понимает лишь «один из наиболее распространенных в наше время приемов введения мобильности в музыку», поскольку наиболее типичными чертами этой техники, по его мнению, является «большая доля случайного при реализации алеаторических сочинений и недетерминированность формы» [2, с. 127]. Причем чисто алеаторические приемы, «вводящие большую мобильность элементов», он находит лишь во второй части «Концерта-буфф» С. Слонимского, тогда как в отношении «классических» сочинений

Штокхаузена, Булеза, Пуссёра, связываемых с этой техникой в научной литературе последних лет, использует то же понятие «мобильности». Впрочем, Денисов четко определяет разницу между этими явлениями: «Алеаторика отличается от ограниченной мобильности тем, что сам выбор при реализации предоставляется тому или иному случайному фактору (наиболее элементарный способ — бросание игральные кости, определяющих комбинацию структур). По этой причине такие сочинения, как “Klavierstück XI” Штокгаузена или „Caractères“ Пуссера не являются алеаторическими (точно так же, как введение групп в подчиненных структурах в четвертой части „Солнца инков“, или ритмическая мобильность в „Импровизации на Малларме III“ П. Булеза и третьей части „Жалоб Щазы“ А. Волконского — не алеаторические приемы)» [2, с. 127]. Денисов, безусловно, прав в том смысле, что понятие алеаторики относится не ко всем музыкальным произведениям, в процессе сочинения или исполнения которых какую-либо роль сыграл фактор случайности: техник было множество, но все они разные по своей сути, поэтому требуют более конкретного, точного и качественного определения. С другой стороны, понятие мобильности текста и формы, введенное Брауном и разработанное Денисовым, также охватывает многие явления современной музыки, однако мобильность в ней в сравнении с мобильностью элементов музыки прошлого имеет качественно новые свойства и характеризует наиболее общую черту всех алеаторных сочинений и техник композиции. Этот термин отражает одно из свойств алеаторных композиций в целом, но не дифференцирует их по степени подвижности, поэтому не может быть основным определением композиций, основанных на алеаторной технике письма.

Смит Бриндл называет алеаторные параметры «неопределенными» и лишь с «неопределенной» формой связывает термин «алеаторика»: «Этот род музыки, где абсолютно определенные элементы комбинируются случайным образом, возможно наиболее близок к тому, что для некоторых из нас означает термин „алеаторика“» [17, с. 73]. Исследователь подчеркивает: «Хотя этот термин используется в отношении многих явлений, от неопределенных в малой степени до полностью импровизируемых, более правильно было бы применять его только к той музыке, элементы которой определены точно, но комбинируются случайно. Если же сами музыкальные элементы были произвольны или неопределены, они не могут участвовать в „алеаторных“ комбинациях» [17, с. 75]. Возникновение самих терминов «алеаторика» и «алеаторический» Смит Бриндл связывает не с работой Булеза, а прежде всего с использованием Кейджем игры в кости для определения параметров звукового материала в период интегрального сериализма. К. Кардью считал «пьесу неопределенной, если исполнитель (или исполнители) непосредственно участвует в создании формы произведения» [11, с. 21]. Этот же термин предпочитал всем остальным Кейдж: «Если любой

аспект остается не установленным автором, музыка неопределенна в исполнении» [10, с. 36]. В таком ракурсе «неопределенность» синонимична «алеаторике» в значении исполнительского выбора отдельных параметров сочинения. Однако для самого Кейджа понятие «неопределенность» гораздо шире даже сферы формообразования музыкального произведения и охватывает религиозно-философские аспекты, по сути, поглощая и «случайность», и «алеаторику», и «импровизацию».

Другие авторы, например, П. Йейтс, связывали термин «алеаторика» с авторским или исполнительским выбором на уровне деталей (порядка следования событий, интерпретации знаков нотации); Йейтс называл алеаторным «более или менее контролируемый выбор альтернативных действий или материала в процессе композиции или исполнения или и того и другого одновременно» [18, с. 323]. Я. Ксенакис приравнивал понятия «алеаторики», «случайности» и «импровизации», отдавая предпочтение последнему: «„алеаторика“, по сути „музыкальная импровизация“ означает, что исполнителю оставлен выбор» [14, с. 18]. Но термин «импровизация» имеет устоявшееся значение как искусство музицирования, создания произведения непосредственно в процессе исполнения музыки. Импровизация в народной, джазовой или восточной религиозной музыке может быть обусловлена каким-либо контекстом (художественный вкус и опыт исполнителя, его навыки, техника игры и знания в области музыкальных жанров, стилей, методов сочинения, наконец, эстетических принципов), но не предопределена никем, кроме самого исполнителя. Импровизация же алеаторной музыки (например, графических или вербальных партитур) представляет особый род исполнительского искусства, который можно скорее назвать свободной интерпретацией авторского замысла. Сам термин «импровизация» не может служить синонимом «алеаторике».

Очевидно, что все вышеупомянутые явления термин «алеаторика» объединяет как наиболее универсальный. Однако для того, чтобы он включал несколько других понятий-синонимов «случайности», следует обозначать им не конкретный метод сочинения или исполнения музыкального произведения, а шире — наиболее общий принцип композиции, в той или иной мере допускающий воздействие фактора случайности на процесс создания или исполнения музыкального произведения. Называя алеаторику именно принципом (*лат.* principium — основа, начало), а не методом (*греч.* methodos — способ, прием, образ действия), мы подчеркиваем то, что в композиторской практике сложилось множество техник письма и форм, сопряженных со случайностью, но называемых по-разному. Так, в узком смысле термин означает ограниченную алеаторику — технику композиции, развитую в творчестве европейских композиторов второй половины XX века (Лютославского, Пуссёра, Берио и многих других). Фактор случайности может быть основным или одним из нескольких положений системы, единствен-

ной руководящей идеей или законом упорядочивания материала или формы, действующим наряду с прочими законами, главным или дополнительным условием создания или звуковой реализации произведения. Алеаторный принцип означает вовлечение случайных действий в творческий процесс в целом, методы же сочинения, основанные на этом принципе, имеют более конкретные и разные названия, отражающие их специфику. Метод случайных действий и принцип индетерминизма Кейджа; идея независимости звуков и неточная нотация Фелдмана; метод подсказывания Вулфа; принцип мобили и открытой формы Брауна; музыкальные мобили Брауна, Карлинса, Кардью, Пуссёра, Трамбле, Фостера, Хаубенштока-Рамати, Черни, Экхардт-Граматы и многих других авторов; стохастическая композиция Хиллера и Ксенакиса; переменные и многозначные формы Штокхаузена; случайность в рамках конструктивной идеи Булеза; импровизируемые, графические и вербальные партитуры, музыка-действие, хэппенинг, музыкальные игры и т.д. — все это разные формы претворения алеаторного принципа.

Та же многозначность терминов свойственна и теории форм, сложившихся на основе применения алеаторики. В научной литературе существуют понятия «открытой» (Э. Браун), «мобильной» (Э. Браун, Э. Денисов), «неограниченной» (В. Ценова), «вариативной» (В. Холопова), «множественной» и «формы-мобили» (Т. Кюреган). Так, Эрл Браун ввел понятие «открытой» формы в связи с «мобилями» — подвижными скульптурами А. Колдера, идею которого композитор стремился воплотить в музыке. Однако мобильными он называет формы произведений с отдельными подвижными эпизодами, тогда как открытыми — формы с незакрепленной, неопределенной и произвольной последовательностью частей или разделов. По Денисову, когда «структуры стабильны, но между ними установлены взаимоотношения, предполагающие известную множественность реализаций» [2, с. 119], а также в случае «мобильности и структуры и самой формы» [2, с. 122] возникают «мобильные формы». С ними отчасти соприкасаются «переменные» и «многозначные» формы Штокхаузена, представляющие собой отдельные типы в его собственной системе. «Переменные» он характеризует сравнительной неопределенностью условий исполнения произведения, расширением количественных измерений в пользу качественных характеристик восприятия и использованием определенных процессов во взаимном ограничении с переменными. «Многозначными» же Штокхаузен называет формы, в которых он стремился «зафиксировать для всех моментов данного контекста [...] многие различные равноправные решения», когда «варианты интерпретатора (который сам может быть композитором) — то, какие он выбирает версии для исполнения, — вводятся в композицию» для того, «чтобы возможные решения были не произвольными, но каждое давало развитию формы необратимо новое направление и воздействовало на целое» и каждый

выбор «не давал бы „лучшего“ или „худшего“ результата» [7, с. 40–41].

В общей систематизации современных форм В. Ценова относит алеаторные формы к группе «с особым подходом к материалу», по типу процессуальности выделяет «неограниченные, открытые формы (непрерывно продолжающиеся, без определенного начала и предуганной точки окончания)» [6, с. 109], а также по степени стабильности музыкального текста различает «мобильные формы (с незакрепленной, меняющейся от исполнения к исполнению связью между элементами)», в том числе «мобильные на уровне ткани», «мобильные на уровне общей структуры» и, наконец, «импровизированные формы с заранее заданной структурой и материалом» и «без заранее заданных структуры и материала» [6, с. 110]. Таким образом, исходя из разных критериев, Ценова различает алеаторные, открытые, мобильные и импровизированные формы, деля последние на несколько подгрупп. Впрочем, особый подход к материалу в музыкальной практике XX века подразумевают не только алеаторные, но и открытые, и мобильные, и импровизированные формы; импровизированные же в свою очередь могут быть и мобильными, и открытыми; открытые также мобильны и импровизируемы. Все эти виды представляют, по сути, один тип *алеаторной формы* — *музыкальной композиции, в которой принцип случайности в той или иной степени воздействует на структуру или диспозицию (изложение и развитие) материала произведения в процессе его звукового воплощения*. Разные степени воздействия случайности качественно отличают типы алеаторной формы друг от друга. Термин «алеаторная форма» применялся в зарубежных работах и закрепился в русскоязычной музыковедческой литературе [4; 6]. Он представляется наиболее универсальным, точным, применимым к произведениям композиторов, использующих самые разные техники письма и допускающих фактор случайности в тексте или построении пьесы.

Поскольку индетерминизм может быть частичным или тотальным и охватывать как некоторые параметры музыкальной композиции (высоту или длительность, штрихи, динамику или тембр звуков), так и целое, алеаторная форма также может быть подвижной в разной степени, а в иных случаях представленной в нотах в виде отдельных сегментов системы без их конкретной последовательности или заданного порядка, то есть зафиксированной формы как таковой. В целом в композиторской практике сложились три типа алеаторных форм, имеющие три разных степени стабильности структуры и определенности типа диспозиции материала, от которых зависит и узнаваемость сочинения «на слух»:

— в *мобильной форме* (термин Э. Брауна [9], Э. Денисова [2], В. Ценовой [6]) диспозиция материала неизменна, но некоторые фрагменты импровизаци-

онны, поэтому может варьироваться общее время звучания пьесы;

- в *вариабельной форме* (термин К. Штокхаузена [7]) последовательность изложения мысли может меняться, но количество «версий» формы ограничивается определенными условиями или авторскими предписаниями, не влияющими на общую концепцию сочинения, а лишь допускающими разницу средств ее воплощения;
- в *модульной форме* последовательность частей (разделов, секций, блоков, групп, формант, фрагментов и т.д.) разнообразна и произвольна, не закреплена в тексте и не предобусловлена, так что подвижная форма переходит уже на качественно иной уровень: она может основываться на разных структурообразующих принципах, а само произведение — менять художественную концепцию и звуковой облик, поскольку принадлежит скорее не автору, но исполнителю (в пользу этого термина, отражающего особую концепцию музыкальной формы, говорит наличие произведений под названием «Модуль» Э. Брауна, 1966, 1969, 1972; Л. де Пабло, 1967; И. Анхальта, 1967; Дж. Пери, 1969; М. Пауэлла, 1985; Т. Косуги, 1990 и других).

Сложившиеся в практике алеаторные формы, в которых случайность сыграла свою роль на том или ином уровне композиции или повлияла на процесс исполнения, по сути, исчерпываются описанными мобильным, вариабельным и модульным типами, отражающими три этапа последовательной «мобилизации» структуры — от условно-устойчивой через нестабильную и многогранную к «разобранной» на части. Впрочем, для некоторых композиторов (Фелдман, Вулф, Хаубеншток-Рамати, Фелциано, Кардью и многие другие) имела значение именно способность алеаторной формы претерпевать метаморфозы в ходе воспроизведения. Внутри же групп мобильные, вариабельные и модульные алеаторные формы систематизируются по разным критериям — технике письма и принципам изложения и развития тематизма, драматургическим закономерностям и особенностям диспозиции материала и т.д. и, следовательно, могут представлять как традиционный (сюита, соната, рондо), так и индивидуальный (серийно-алеаторный, сонорно-алеаторный) род композиции. Алеаторика символизировала именно поиск структурных решений, еще не устоявшихся, не откристиллизовавшихся и не закрепленных в композиторской практике и не ставших определенными типами, поэтому авторы или исполнители алеаторных опусов применяли традиционные либо нетрадиционные, специально разработанные, «стратегии» формообразования. Музыковедам же остается также выработать терминологическую стратегию по отношению к алеаторике, принесшей оригинальные и плодотворные результаты в сокровищницу музыкального искусства XX века.

**Литература:**

1. Булез П. Алеа / Пер. Б. Скуратова // Пьер Булез. Ориентиры I: Избр. ст. М.: Логос-Альтера, 2004. С. 106–122.
2. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. С. 112–136.
3. Когоутек Ц. Алеаторика и музыка тембров // Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. С. 236–254.
4. Кюрегян Т. Глава XII: Алеаторика // Теория современной композиции / Отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 412–430.
5. Лютославский В. [Об алеаторике] / Пер. Е. Михалченковой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 232–233.
6. Ценова В. О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. К 60-летию Ю.Н. Холопова / Отв. ред. В.С. Ценова. М.: Композитор, 1992. С. 107–113.
7. 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.
8. Boulez P. Aléa // *La Nouvelle Revue Française*. 1957. Nr 59. P.839–857.
9. Brown E. [Interview] // *Rosenberg D., Rosenberg B. The Music Makers*. New York: Columbia University Press, 1979. P.80–91.
10. Cage J. Silence. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. 276 p.
11. Cardew C. Notation-Interpretation, Etc. // *Tempo*. 1961. Summer. Nr 58. P.21–33.
12. Griffiths P. Aleatory // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> edition. Vol. 1 / Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. P.341–347.
13. *Hitchcock H. Music in the United States: A Historical Introduction*. 4<sup>th</sup> edition. Upper Saddle River: Prentice-Hall Inc., 2000. 413 p.
14. Potter G. The Role of Chance in Contemporary Music. Diss., Ph D. (music): Indiana University, 1971. 179 p.
15. Reynolds R. Indeterminacy: Some Considerations // *Perspectives of New Music*. 1965. Fall-Winter. Nr 4 (1). P.136–140.
16. Simms B. Music of the Twentieth Century: Style and Structure. New York, London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.
17. Smith Brindle R. The New Music. The Avant-garde since 1945. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1975. 206 p.
18. Yates P. Twentieth Century Music. New York: Pantheon Books, 1967. 367 p.

## Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются), либо присылаются по электронной почте (musicus\_cons@mail.ru). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

### ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

**Объем** статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный.

**Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный.

**Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные „”.

**Нотные примеры** — в формате \*.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или \*.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (пример 5). **Сноски** — постраничные.

**Список литературы** составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата \*.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях; разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину)). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.