

3. **Ванечкина И. Л., Галеев Б. М.** «Музыкальная графика» как эффективный метод музыкального воспитания // Профессиональная подготовка учителя музыки. Межвузовский сборник научных трудов. — Казань: КГПИ, 1990. — С. 113–127.
4. [Галеев Б. М. и др.] Пространственная музыка: история, теория, практика. — Казань: Фэн, 2004. — 266 с.
5. **Галеев Б. М.** Прибор для исследования пространственно-слуховых синестезий // Материалы Третьей конференции «Свет и музыка». — Казань: КАИ, 1975. — С. 212–216.
6. **Галеев Б. М.** Светомузыка: становление и сущность нового искусства. — Казань: Татнигоиздат, 1976. — 272 с.
7. **Галеев Б. М.** Система искусств в эпоху компьютерной революции // Научный Татарстан, 1996, № 3. — С. 18–20.
8. **Галеев Б. М.** Трансформация «мелодия – рисунок» // Электроника, музыка, свет (к 100-летию со дня рождения Л. С. Термена). Материалы международной научно-практической конференции. — Казань: Фэн, 1996. — С. 172–174.
9. **Галеев Б. М.** Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве). — Казань: КГУ, 1987. — 264 с.
10. **Галеев Б. М., Сайфуллин Р. Ф., Галиуллин И. К.** «Пространственная музыка» и способы ее технической реализации // Материалы Третьей конференции «Свет и музыка». — Казань: КАИ, 1975. — С. 140–144.
11. **Галеев Б. М.** Музыкальная композиция методом рисования // Электронная технология и музыкальное искусство. — Новосибирск: НГК, 1990. — С. 51–54.
12. **Галеев Б. М.** Навечно в памяти народной // Театрализованные праздники и зрелища. 1964–1972. — М.: Искусство, 1976. — С. 122–127.
13. **Галеев Б. М.** Принципы слухозрительной полифонии // Материалы Третьей конференции «Свет и музыка». — Казань: КАИ, 1975. — С. 76–84.
14. **Галеев Б. М.** Проблема синестезии в искусстве // Искусство светящихся звуков. — Казань: КАИ, 1973. — С. 67–88.
15. **Галеев Б. М., Ванечкина И. Л.** От «Прометей» к «Мистерии» (концепция слухо-зрительной полифонии А. Н. Скрябина) // Искусство светящихся звуков. — Казань: КАИ, 1973. — С. 29–66.
16. **Галеев Б. М., Скороходов В. М.** Из рисунка — в мелодию // Синестезия: содружество чувств и синтез искусств. — Казань: КГТУ, 2008. — С. 236–241.
17. **Галеев Б. М., Шумилов А. Е., Пиотровский Д. В.** Компьютерно-графическое моделирование мелодических

структур // Новости искусственного интеллекта, 1995 (Специальный выпуск). — С. 87–95.

18. **Денисов Э. В.** Музыка и машины // **Денисов Э. В.** Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М.: Сов. композитор, 1986. — С. 149–162.
19. **Малахальцев А.** «Поющий шамаиль» в Музее ислама. (Интервью с Б. М. Галеевым) // Республика Татарстан, 2005, № 124/125.
20. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. и общ. вступ. ст. В.П. Шестакова. — М.: Музыка, 1971. — 688 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли).
21. **Орлов Г. А.** Временные характеристики музыкального опыта // Проблемы музыкального мышления. Сб. статей. Сост. и ред. М. Г. Арановский. — М.: Музыка, 1974. — С. 272–302.
22. **Перовская Е. И., Соловьева Н. А.** Компьютерное моделирование музыкального пространства для описания, исследования и сравнения интерпретаций на основе математических методов // Четвертая международная конференция «Средства математического моделирования». Тезисы докладов. — СПб.: СПбГУ, 2003. — С. 219.
23. **Сайфуллин Р. Ф., Даминов Р. Ф.** Динамический свет, звук и архитектура // Искусство светящихся звуков. Сб. статей СКБ «Прометей». — Казань, 1973. — С. 162–180.
24. **Смирнова М. В., Соловьева Н. А.** Анализ исполнительских интерпретаций и математические методы исследования // Современное музыкальное образование-2002. Материалы Международной научно-практической конференции. — СПб.: РГПУ, 2002. — С. 94–99.
25. **Ульянич В. С.** Компьютерная музыка и освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве. Автореферат дисс... канд. искусствоведения. — М., 1997. — 24 с.
26. **Cooke D.** The Language of Music. — London: Oxford University Press, 1962. — 289 p.
27. **Hiller L. A., Isaacson L. M.** Experimental Music. Composition with an Electronic Computer. — New York – Toronto – London: McGraw-Hill, 1959. — 176 p.
28. **Osgood Ch., Suci J., Tannenbaum P.** The Measurement of Meaning. — Urbana, Illinois: Illinois University Press, 1957. — 520 p.
29. **Schillinger J.** The Schillinger System of Musical Composition. V. 1–2. — New York: Carl Fischer, 1946.

Marina PEREVERZEVA

## To the problem of aleatory music forming

*Алеаторика вызывает интерес у композиторов как метод сочинения, допускающий элемент случайности в тексте произведения с целью усиления непосредственности его исполнения и восприятия. При этом одной из главных проблем алеаторной пьесы, особенно в условиях мобильности всех ее уровней, является проблема формы. Структурообразующими факторами в «музыке случайности» служат организующие числа и числовые ряды, сюжетная драматургия и характер развития музыкальных событий, закономерности гармонической системы и серийной формулы, которые рассматриваются в статье на примере «классических» алеаторных сочинений США и Европы.*

**Ключевые слова:** алеаторика, индетерминизм, музыка случайности, мобильность, вариабельность, открытая форма, импровизация, интерпретация, метод случайных действий, метод подсказывания, ритмическая структура, организующее число, техника групп, серийная формула.

*Aleatory arouses interest of composers as a method of composition admitting a chance element in the creative work text for the purpose of intensification of its performance and perception spontaneity. At the same time one of the main problems of an aleatory music is the form problem especially in the conditions of mobility of all its levels. The organizing numbers and numerical series, dramatic concept and character of musical events development, laws of harmony system or the serial formula serve as structure formation factors of «chance music» which are considered in «classical» American and European aleatory works in the article.*

**Key words:** aleatory, indeterminacy, chance music, mobility, variability, open form, improvisation, interpretation, chance operation method, cuing method, rhythmic structure, organizing number, groups technique, serial formula.

## К проблеме формообразования алеаторной музыки

**А**леаторика вызвала интерес у крупных 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 на гребне второй волны авангарда — переломном этапе в истории музыкального искусства, связанном с радикальной перестройкой системы традиционного формообразования и обнаружения новых «кристаллизующих» принципов композиции. Неопределенность очертаний произведения в целом или отдельных его элементов заметно оживляет исполнение сочинения и способствует поиску новых средств выразительности — тембровых красок, ритмических узоров, мелодических рисунков, штриховых приемов, а также различных форм. Мобильность текста дарует музыканту значительную долю авторства и возможность представить собственную интерпретацию произведения и придать ему неповторимую форму, опираясь на собственный художественный вкус и опыт.

Многие композиторы XX столетия тяготели к той или иной форме музыкального индетерминизма, называя свои алеаторные концепции по-разному. Джон Кейдж, начиная с конца 1940-х годов, ориентировался на принцип неопределенности музыкального материала или формы и использовал «метод случайных действий»; Крисчен Вулф разработал индивидуальный «метод подсказывания»; Эрл Браун воплотил в своем творчестве идею «открытой формы», обусловленной мобильностью текста; Карлхайнц Штокхаузен писал музыку в «вариативных» 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 техники *aléa*, написав одноименную статью и ряд алеаторных сочинений. Впоследствии большое число композиторов США, Европы и России обращалось к той или иной форме алеаторики. Чем же был обусловлен их интерес к случайности в музыке?

Тяготение Дж. Кейджа к индетерминизму объясняется его увлечением философией дзен-буддизма и эстетикой искусства Востока, под влиянием которых он и разработал свой «метод случайных действий». Главной целью искусства Дж. Кейдж считал то, что оно должно «отрезвить и успокоить ум, сделав его, таким образом, способным воспринимать божественные влияния», предназначение же художника видел в том, чтобы «имитировать природу ее же способом действия» [5, с. 20]. «Успокоить ум» для него означало освободиться от страстей, желаний, привязанности и намеренности; под «божественным влиянием» композитор понимал объективные, данные свыше и свободные от личного вкуса и выбора события реальной

жизни. Поэтому цель музыки, по Дж. Кейджу, состоит в том, чтобы служить средством обнаружения и развертывания сущего, скрытого в звуках и явлениях окружающей среды.

Согласно буддийскому учению, Бытие есть волнение истинно-сущей реальности: оно находится в вечном движении, подвергаясь изменениям, не имеет устойчивой формы и стабильной структуры. Отсюда — буддийские представления о бесконечной изменчивости и непостоянстве как неотъемлемых свойствах земного существования и жизни как непрерывной череде возникающих и исчезающих мгновений. Так, на основе парадигмы всеобщей изменчивости реального мира как неустойчивой и неопределенной формы Бытия в творчестве Дж. Кейджа сформировалась концепция индетерминизма, а эстетической константой стала случайность как нейтрально-объективный фактор, преодолевающий субъективность личностно-авторского начала. Служа зеркалом для отражения жизни, подлинное искусство, по Дж. Кейджу, рождается интуитивно и спонтанно, непосредственно здесь и сейчас.

В 1950 году Дж. Кейдж познакомился с «Книгой перемен» «И-Цзин»<sup>1</sup>, на основе которой разработал «метод случайных действий», впервые использованный им в финале Концерта для подготовленного фортепиано и камерного оркестра и «Шестнадцати танцах» (1951)<sup>2</sup>. Под впечатлением от этой книги методом случайных действий был создан фортепианный цикл «Музыка перемен» (1952). Дж. 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. В целом, «Музыка перемен» создана посредством метода случайных действий, однако музыкальный материал полностью сочинен автором.

Метод случайных действий получил дальнейшее развитие в концепции индетерминизма, когда некоторые параметры материала произведения остаются неопределенными и требуют досочинения до или непосредственно в процессе исполнения. Графическая нотация позволяет варьировать звуковысотность и ритмику, динамику и артикуляцию, время звучания пьесы и инструментальный состав. Ярким примером индетерминизма служит Концерт для фортепиано и оркестра (1958). В партии фортепиано 84 — музыкальных фрагмента, избираемых исполнителями по своему усмотрению, неопределенных в отношении звукового материала и момента их появления в концерте (в зависимости от графического расположения в партитуре относительно предыдущего и последующего фрагментов).

Примечательно, что В. Лютославский также считал, что «все подлинное в музыке — результат вдохновения»

<sup>1</sup> «И-Цзин» — китайская «Книга перемен», включающая 64 гексаграммы с описанием возможных событий. Метод гадания по «Книге перемен» сводится к шестикратному подбрасыванию трех монет, определяющих вид гексаграммы. Комбинации линий символизируют взаимодействие двух начал — женского и мужского, темного и светлого, интуитивного и сознательного. В их разнообразном чередовании обнаруживается главный принцип — все в мире изменчиво, текуче, неоднозначно, равновозможно, равнослучайно. Дж. Кейдж считал, что творческие открытия принадлежат интуиции, поэтому в процессе сочинения важно равенство объективной и субъективной сил.

<sup>2</sup> Метод случайных действий, но иного рода, ранее использовался в «Шахматных пьесах» (1943). Нотная запись сочинения похожа на шахматную доску с черными и белыми клетками, содержащими нотные системы. Два исполнителя могут разыграть шахматную партию (сначала ходят белые, затем черные) или один пианист может исполнить музыку, переходя от клетки к клетке так, как двигаются фигуры.

[10, с. 233], возможно, поэтому и был увлечен алеаторикой, но ограниченной, называемой им контролируемой или фактурной. Обращение к ней последовало за прослушиванием Концерта для фортепиано и оркестра Дж. Кейджа, знакомство с которым стало поворотным моментом в музыкальной карьере В. Лютославского, когда он «понял, какой глубокий смысл могли бы внести в его музыку элементы случайности, введенные особым образом» [10, с. 232]. Речь идет об активно-творческой стимуляции музыкального воображения, благодаря свободным временным отношениям между звуками, «возможности обогащать ритмику, не увеличивая исполнительских трудностей, а также свободной, индивидуализированной игре музыкантов» [10, с. 233]. Все эти потенции алеаторной техники, по словам В. Лютославского, «интересуют его более всего: они дают более объемное видение звука, которое при иных условиях осталось бы только в его воображении» [10, с. 233].

К. Штокхаузен тяготел к «сравнительной неопределенности» в музыке и вариабельным формам, поскольку стремился «расширить количественные измерения с помощью технических средств [...] в направлении качественных характеристик восприятия» при условии использования определенных действий с вариабельными «во взаимосвязи, во взаимном ограничении» [19, с. 41]. В «многозначных» же формах композитор «попытался зафиксировать для всех моментов [...] многие различные равноправные решения» таким образом, что «варианты интерпретатора (который сам может быть композитором) [...] вводятся в композицию» [19, с. 41]. К. Штокхаузену это необходимо для того, чтобы «в одном произведении создать переходы от полностью детерминированных к относительно многозначным процессам», сделать так, чтобы «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» [19, 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 увлекла «либеральная демократия», когда исполнитель принимает 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. К. Вулф использует, по выражению М. Наймана, «“shorthand” notation» — «стенографическую нотацию» [23, с. 67]<sup>3</sup>, эскизно набрасывая группы нот. Вскоре он разрабатывает собственный «метод подсказывания»<sup>4</sup>, заключающийся в следующем: выбор одного инструменталиста зависит от того, что исполнит другой, поэтому их действия строго взаимозависимы. Исполнение сочинения становится полуигровой ансамблевой импровизацией, требующей от партнеров предельной внимательности.

Как отмечал К. Вулф, в музыке прошлого «последовательность единиц определялась до исполнения и была

предсказуемой. К. Штокхаузен в Klavierstück XI 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» [3, с. 116–117]. В упомянутом Дуэте (1958) исполнителям необходимо сыграть ряд секций, включающих не объединенный ни тональными, ни серийными принципами 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  $\frac{1}{16}$  до  $42 \frac{1}{5}$  секунд звучания), зависящий от последовательного выбора той единицы, которую нужно сыграть; но не как у К. 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» [3, с. 117]. Таким образом, посредством «метода подсказывания» К. 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. И эта степень ограничения свободы, то есть случайности в рамках конструктивной идеи, отличает произведения К. Вулфа от тотально индетерминированных опусов Дж. Кейджа, таких как Вариации, «Музыка для фортепиано или для колоколов».

Э. Брауну также был близок принцип индетерминизма, предполагающий мобильность материала и формы сочинения. Композитор, в юности увлекавшийся 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. Важную роль в формировании системы художественно-эстетических взглядов Э. Брауна сыграли встреча с Дж. Кейджем, увлекшим молодого композитора индетерминистскими идеями, и знакомство с подвижными конструкциями А. Калдера<sup>5</sup> и работами Дж. Поллока<sup>6</sup>. Под впечатлением от мобилей и «живописи действия» Э. Браун приходит к идее, что одна и та же композиция может подчиняться разным принципам формообразования, а сама форма — менять свои очертания как подвижные конструкции А. Калдера или линии на полотнах Дж. Поллока. Композитор предпочитал, чтобы форма его сочинений складывалась непосредственно во время исполнения, и это желание возникло под влиянием «метода работы и произведений Джексона Поллока, у которого непосредственность “контакта” с материалом имеет большое значение и привносит особую энергию в творческий процесс и результат» («the working process and the works of Jackson Pollock, in which the immediacy

<sup>3</sup> М. Найман отмечает, что принцип спонтанности решений К. Вулф развивал в пьесах, написанных для пианиста Дэвида Тюдора, «отчасти выступая против Тюдора, который всегда полностью продумывал пьесу перед исполнением» (“partly as a reaction against Tudor, who would always work out a piece fully beforehand” [23, с. 68]).

<sup>4</sup> Англ. cueing — букв. «нарек», «подсказывание», «подача сигнала», «аллюзия».

<sup>5</sup> Александр Калдер (1898–1976) — американский скульптор и художник-абстракционист, создатель мобилей — объемных конструкций с подвижными частями из металла или другого материала.

<sup>6</sup> Джексон Поллок (1912–1956) — американский живописец, яркий представитель абстрактного экспрессионизма. Дж. Поллок покрывал полотно плотной сетью линий, расплескивая жидкую краску по холсту, лежащему на полу, произвольно водил над холстом рукой с большой кистью, с которой стекала краска, или выдавливая краску из тюбика (метод «дриппинга»).

and directness of “contact” with the material is of such importance and produces an intensity in the working and in the result» [21, с. 299–300]). Браун сравнивал метод произвольного распределения краски по холсту Дж. Поллока со спонтанным выбором исполнителями элементов музыкального материала и в своих пьесах стремился к тому, чтобы его решения «были сведены к минимуму настолько, насколько это возможно, а спонтанность и непосредственность стали бы самыми важными и существенными качествами произведения» («were minimized as much as possible, while qualities of spontaneity and immediacy were considered to be the most direct and essential aspects of the work» [21, с. 302]). Благодаря индетерминизму материала становится возможным большое число различных вариантов исполнения пьесы. Браун писал: «Мне кажется, что естественность и мобильность элементов [...] способствуют их более тесной и глубокой “взаимосвязи” на всем протяжении единого процесса — от создания пьесы до ее конкретной звуковой реализации» («I have felt that the conditions of spontaneity and mobility of elements [...] create a more urgent and intense “communication” throughout the entire process, from composing to the final realization of a work» [21, 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 Э. 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-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 все возможные формы. Дирижер, контролирующий динамику и темп, начинает с любого фрагмента любой из страниц партитуры и двигается в любом направлении, повторяя или пропуская разделы и выстраивая свою последовательность событий. В этом и подобных произведениях, как писал композитор, его интересует возможность усиления творческого начала в исполнительском процессе. «Я предпочитаю, чтобы сочинение и его будущая форма основывались на непосредственных и спонтанных решениях, принимаемых дирижерами в отношении к созданному материалу — “событиям”, а также уникальных качествах дирижеров и условиях каждого исполнения. За исключением основного материала, всё меняется и, по моему мнению, делает творчески взаимозависимыми композитора, материал, дирижеров, музыкантов и слушателей» («I prefer, however, to base the work and its formal future on the immediate and spontaneous responses which occur to the conductors in relation to the composed basic material — the “events” — and to the unique qualities of the conductors and the conditions of each performance. With the exception of the basic materials, these are all variables, and my intention is that they become creative correlatives between the composer, the materials the conductors, the musicians, and the audiences» [21, с. 300]).

Далеко не все композиторы были адептами «техники свободы». Так, алеаторику на уровне формы не приме-

нял А. Пярт, чему, вероятно, «препятствовал инстинкт драматурга, увлекавший композитора к созданию новых, в идеале единственных решений» [15, с. 311]. Л. Ноно считал, что «прибегать к принципу случайности как к источнику познания могут только те, кого пугает переспектива самому принимать решения и сопутствующая этому свобода выбора» [Цит. по: 16, с. 62]. Даже В. Лютославский, по его словам, использовал алеаторику «лишь при условии полного контроля над гармонией» [9, с. 95], а метод Дж. Кейджа и вовсе был ему чужд: «Меня не привлекают такие достижения алеаторики, как возведение случайности в ранг основного принципа или преподнесение сюрпризов слушателю и даже композитору в каждой очередной непредсказуемой версии (я имею в виду конкретное исполнение). В моих работах решающее слово всегда остается за автором. Поэтому и введение случайности в строго определенные моменты — лишь способ развития действия, не самоцель» [11, с. 233].

Сам термин (от лат. *alea* — игральная кость, жребий, случайность, риск, дерзание) появился в музыковедческой литературе второй половины XX века после публикации статьи П. Булеза «*Aléa*» [20]. Французский композитор выступал против тотальной алеаторики, поскольку считал, что в принципе случайности «ощутимо раздвоенные самой идеи композиции», и автор, «не чувствуя ответственности за собственное произведение, пускается в колдовские проказы из-за неосознанной слабости, путаницы и ради кратковременного утешения» [Цит. по: 16, с. 63]. В своем творческом процессе П. Булез достиг относительного равенства рационального и иррационального в «случайности естественной», ограниченной «пределами заданной сетки наиболее вероятных появлений» [Цит. по: 16, с. 63]. Исполнителям он предлагал соответствующие его замыслу варианты организации мобильных элементов и возможные способы координации партий в строго детерминированной серийной композиции для того, «чтобы изначально свойственная любому живому музицированию подвижность повлияла в оправданной мере и на всю композиционную структуру, которая не должна быть бескомпромиссно зафиксированной» [Цит. по: 16, с. 63], а само произведение — «лишаться своего наиболее значительного достоинства: неожиданности» [Цит. по: 18, с. 494].

В композиторской практике существует несколько видов алеаторики и областей ее применения. Индетерминированной может быть как музыкальная ткань, так и композиционная структура произведения, поэтому возможны следующие варианты алеаторной композиции: мобильный материал — стабильная форма, стабильный материал — мобильная форма, наконец, мобильный материал — мобильная форма<sup>7</sup>. По степени неопределенности элементов произведения разделяют ограниченную (управляемую, контролируемую, малую) и неограниченную (свободную, неконтролируемую, большую) алеаторику<sup>8</sup>, она может влиять как на композиционный, так и на исполнительский процесс; наконец, мобильность музыкального материала может быть обусловлена звуковысотной, ритмической, тембровой, артикуляционной, динамической, фактурной, темповой и другими видами алеаторики.

Одной из главных проблем алеаторной композиции в условиях подвижности ее структуры и особенно мобильности всех уровней произведения является про-

<sup>7</sup> Подробнее о типах их соотношения см.: [4, с. 112–136].

<sup>8</sup> Подробнее о видах алеаторики см.: [6, с. 236–254; 7, с. 412–430].

блема формообразования. «Либеральная» техника противоречит самому принципу *opus perfectum et absolutum* и идее формы как некоего единого и органичного целого, где всё взаимосвязано и взаимообусловлено. Так, А. Пуссёр отмечал: «Некоторые экстремальные композиции, предполагающие исключительную защиту алеаторического, бесформенного, шума и всех других форм неопределенности, бесспорно очень красивы в их «отчаянных» попытках осуществить, выразить (то есть придать форму) тому, что противостоит таким попыткам по определению» [9, с. 162]. Проникшая в музыкальное произведение случайность лишает композитора творческой инициативы в первую очередь в сфере формообразования. По мнению П. Булеза, в той или иной степени композиция «выявляет тенденцию к высшему совершенству, к самой безупречной и непоколебимой объективности» [цит. по: 16, с. 63], тогда как случайность наполняет ее «жестко расчлененной, раздробленной и рассредоточенной субъективностью», а место дисциплины занимает произвол «мгновенного, изменчивого и капризного выбора исполнителя» [цит. по: 16, с. 63].

Кроме того, что само сосуществование фактора случайности и строгой композиционной структуры ставится под сомнение, у алеаторной формы есть много серьезных «недостатков». Среди них — статика, незамкнутость, дезинтегрированность, дробность и самое главное — отсутствие индивидуально-неповторимого облика сочинения. Как писал Д. Лигети, алеаторная форма «не имеет направленности и не развивается, а отдельные моменты в ее границах принципиально взаимозаменяемы и по своей функции, и по месту своего расположения» [8, с. 198]. Не имея строгой внутренней организации и допуская многовариантность диспозиции структурных единиц, алеаторная форма рискует превратиться в бесконечное последование независимых частей, фрагментов, разделов, формант, групп, систем, событий. Для некоторых композиторов такая метаморфоза была приемлемой. Так, К. Вулф отмечал, что «форму в музыке можно рассматривать как временную продолжительность программы», поскольку музыкальное произведение — это «театральное событие, занимающее определенное время, и его продолжительность может быть непредсказуемой» [3, с. 112].

Ограниченная алеаторика позволяет достичь большей стабильности формы даже при условии подвижности и варибельности ее элементов. В сочинениях В. Лютославского, таких как «Венецианские игры» для оркестра, Струнный квартет, Вторая симфония и другие, в которых применяется контролируемая алеаторика, форму определяет преимущественно гармоническое развитие. Используя относительно индетерминированный материал, композитор, по его словам, «ставит перед собой одну цель: обеспечить сохранность облика сочинения» [9, с. 97]. Например, первая секция «Венецианских игр» строится по принципу постепенного развития лежащего в основе всех инструментальных партий, неизменного 12-звучия. Другие эпизоды коллективной импровизации в этом сочинении также основываются на звуковых константах (одном или нескольких 12-звучиях, моно- или полиаккордах), сообщающих музыкальному образу неизменность. В струнном квартете импровизация первой алеаторной секции «вписывается» в контуры звукового поля: начинаясь с унисона  $es^1$ , оно постепенно включает все большее число звуков (сначала в нисходящем направлении —  $d^1, des^1, c^1, h, b$ , затем в восходящем —  $e^1, f^1, ges^1, g^1, as^1, a^1$ ), охватывающих малосекундовое 12-звучие  $b-a^1$ , затем число звуков

также постепенно уменьшается, и все инструменты сходятся в унисоне  $e^1$ . Во Второй симфонии с целью преодоления статичности и обогащения мелодических возможностей, помимо общей для всех партий гармонической константы, автор вводит в коллективную импровизацию индивидуальные лейтзвуки некоторых инструментов, например,  $D, F$  первого,  $Cis, E$  второго и  $C, Es$  третьего кларнетов, малосекундовое 6-звучие фортепиано и вибратона.

Применяя ограниченную алеаторику, В. Лютославский, по его словам, «гарантирует полный контроль как над ритмической сферой произведения, так и [...] над звуковысотной организацией», а при разных исполнениях алеаторных секций *ad libitum* «получается приблизительно идентичный звуковой результат» [12, с. 135]. Так, в одном из фрагментов «*Paroles tissées*» посредством ограниченной алеаторики автор достигает эффекта несовпадения партий и ритмического разнообразия, благодаря разной продолжительности фраз и ритмического оформления. Однако сами фразы строго организованы по высоте: все звуки принадлежат общему малосекундовому аккорду, охватывающему диапазон  $h^1-dis^2$ . Таким образом, алеаторные секции в сочинениях В. Лютославского воплощают определенную конструктивную идею и выполняют в сочинении важную выразительно-смысловую, а в иных случаях и гармоническую функцию, ибо только техника коллективного *ad libitum* позволяет «достичь такого ритмического богатства и индивидуальной экспрессии отдельных партий» [12, с. 139].

Относительно строго алеаторная форма в сочинениях «Пение птиц» для магнитофонной ленты и рояля (1969) Э. Денисова и «Диалог для магнитофонной пленки и импровизации» (1986) С. Губайдулиной, из названия которых уже ясна «расстановка сил»: записанная на ленту музыка здесь символизирует нечто постоянное, тогда как импровизируемая на сцене — нечто изменяющееся. Соотношение стабильного и мобильного факторов композиции в этих случаях таково, что при каждом новом исполнении будет меняться лишь направленность развития, но не сама форма, «отпечатанная» на звукозаписи. Иная по своей сути алеаторная форма в пьесе С. Губайдулиной «Чет и нечет» для голоса и саксофонов (1983). Здесь случай, а точнее, результат гадания по «Книге перемен» определяет далеко не все важные детали происходящего. Так, в пьесе неизменны сонорный характер материала, последовательность шести эпизодов и порядок появления в них шести саксофонов, направленность постепенного изменения уровня звучания — от высокого до низкого. Все это делает линию драматургического развития четкой и непрерывной и позволяет воплотить художественный замысел произведения, в котором начало, развитие внутри, кризис, пребывание в мире, развитие вовне и исход представляют этапы необратимого течения времени, ведущего от молодости к старости.

Однако произведение может обладать целостностью и единством, даже если оно основывается на принципе свободной алеаторики. Адепты даже самых «либерально-демократических доктрин» по-своему решали проблему формы и придумывали свои рецепты ее «приготовления». К. Штокхаузен отмечал, что в практике каждая форма «имеет свою собственную схему, типичную и незаменимую, которая требует индивидуальных методов композиции», а для определенных сочинений «изобретаются специальные формы» [19, с. 42]. Несмотря на то, что «алеаторные формы, внешне создающие нередко впечатление простых, на самом деле оказываются наи-

более проблемными» [18, с. 112], попытаемся проанализировать «классические» образцы алеаторных произведений с точки зрения их индивидуальной формы.

Алеаторные опусы Дж. Кейджа, какими бы индетерминированными они ни казались, обязательно содержат в себе какую-либо конструктивную идею. Например, в ансамблевом сочинении «Рёандзи»<sup>9</sup> импровизационные партии флейты, гобоя или голоса с приблизительно указанными вне метра и ритма высотами и способами звукоизвлечения «поддерживаются» ритмически-остинатным материалом в партии ударных, служащей фундаментом единой конструкции сочинения. По замечанию автора, шумы ударных инструментов подобны «рыхлому песку сада камней» («raked sand» of the garden) — они извлекаются тихо, спокойно, без заметных динамических изменений, играя роль стабильного элемента композиции и символизируя нечто вечное и неизменное. Партию флейты (гобая или голоса) автор называет «садом звуков» («garden» of sounds), которые следует исполнять так, как если бы это были «звуковые события, происходящие в природе» («like sound events in nature»), то есть свободно и непринужденно [22, с. 1]. Соло ударных открывает «Рёандзи», заполняет паузу между двумя секциями вокальной или инструментальной партий и завершает композицию.

Другое произведение Дж. Кейджа, в котором случайность проникала в самый процесс творения, — «Музыка перемен». При всей внешней свободе оно обладает строго выверенной формой. В основе сочинения 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. Каждый раздел 4-частного цикла (пьесы следуют друг за другом подряд, не прерывая единого движения музыки) включает 30 тактов на  $\frac{4}{4}$  и один — на  $\frac{5}{8}$ , образующие числовую формулу произведения. Ритмический ряд «Музыка перемен» двойственен по своей природе: с одной стороны, симметричен благодаря последовательности 3–5–6 ↔ 6–5–3, с другой — асимметричен из-за добавочных долей в  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{1}{8}$  такта, придающих «куполообразной» структуре неустойчивость. Таким образом, в ритмической структуре сочинения отражается характеризующий весь цикл принцип равновесия двух противоположных сил мировой гармонии — *инь* и *ян*. В самой же форме этот принцип влияет на чередование, например, «равномерных» по темпу разделов, в которых ритмическая структура почти не уловима на слух, и разделов, в которых каждая группа тактов звучит в своем собственном темпе. Так, на всем протяжении первой пьесы из 3 тетради «Музыка перемен» сохраняется умеренный темп (80 ударов в минуту), тогда как в следующей — то замедляется, то ускоряется: 80–52–92–84–152–52 ударов в минуту соответственно (пример 1).

В последующих пьесах цикла темповая картина иная: в третьей — 52–52–52–63–63–63; четвертой — 63–63–92–92–72–72; пятой — 60–92–92–63–63–84; шестой — 84–63–80–184–88–88 и, наконец, седьмой — 56–56–72–84–84–84. Таким образом, каждый раздел цикла характеризует индивидуальный ритм движения, и его разнообразие лишает пьесу монотонности. Рельеф формы сочинения также возникает в результате тембро-колористического насыщения и уплотнения фактуры, повышения динамического уровня и увеличения скорости потока звуковых событий, а затем разряжения звуко-

вой атмосферы, истончения ткани, общего затихания и приостановки движения. Композиция в целом основывается на сопряжении покоя и движения, постоянного и изменяющегося, молчания и звучания, подобном взаимодействию *инь* и *ян* из «Книги перемен». Таким образом, произвольна в цикле Дж. Кейджа лишь координация параметров музыкального материала и его диспозиция внутри строгой формы.

Развитие формы индетерминированного Концерта Дж. Кейджа происходит за счет расширения диапазона звучностей от натуральной музыки к сонорной и конкретной. Нотация также «модулирует» из традиционной в графическую, само же концертное исполнение становится все более театрализованным: на одной из страниц фортепианной партии помещена литера, означающая передвижение рояля на сцене. Приблизительно в точке золотого сечения увеличивается количество музыкальных фрагментов, уплотняется фактура, а после кульминации следует спад, уменьшается число событий, в партитуре появляется несколько полупустых листов. Кульминационное нарастание осуществляется увеличением плотности ткани, динамики звучания и обогащением материала шумовыми элементами.

Фортепианная пьеса XI (1956) К. Штокхаузена основывается на авторской «технике групп», предполагающей любой порядок 19-ти звуковых блоков со стабильным музыкальным материалом, комбинируемых исполнителем в процессе выступления. Выбор может быть как абсолютно спонтанным, так и относительно намеренным, обусловленным, например, характером звучания материала. При всей свободе выбора существуют и ограничительные факторы. К. Штокхаузен предлагает пианисту выбирать один из 6-ти темпов — от очень

Пример 1

<sup>9</sup> Рёандзи — сад камней в японском городе Киото, представляющий собой прямоугольную засыпанную белым гравием площадку с 15-ю камнями. С какой бы стороны ни смотреть на сад, видно лишь 14 камней, каждый раз один из них исчезает из поля зрения. Сад был создан для медитаций: созерцание песка и камней дает возможность обрести душевный покой и равновесие.

быстро до очень медленного, ориентироваться на 6 основных динамических уровней от **ff** до **ppp** и 6 типов артикуляции от legato до staccato с их модификациями. При переходе к следующей группе музыкант учитывает выписанные справа от нотных систем «темпа, динамику и артикуляцию и произвольно переходит к любой другой группе, которую исполняет в соответствии с этими указаниями» («the tempo, dynamic and attack indications that follow, and looks at random to any other group, which he then plays in accordance with the latter indications» [24, с. 1]). Таким образом, каждая из 19 групп «может быть исполнена в любом из шести темпов, динамических уровней и типов артикуляции» («each can thus be played at any of the six tempi and dynamic levels and with any of the six types of attack» [24, с. 1]). Это «организующее число» играет здесь роль стабилизирующего фактора композиции. Другим таким фактором выступает троекратное использование каждого из 6 видов темпов и 6 уровней динамики; лишь единожды блок исполняется ad libitum в отношении темпа и единожды — в отношении динамики. Таким образом, во время исполнения регулярно повторяются одни и те же темпы, достигаются одни и те же уровни динамики (пример 2).

Что же касается функций блоков, они становятся очевидными при сравнении музыкального материала. Во-первых, фрагменты не равнозначны по объему и характеру звучания. В пьесе преобладают структуры сонорного типа с пуантилистическими россыпями и полихромными пятнами от кластеров до флажолетов. Иного плана фрагменты с повторяющимися мелодикоритмическими группами. Среди них выделяется несколько однородных по музыкальному материалу, развернутых систем, безусловно, значимых в сочинении и, возможно, играющих «тематическую» роль, тогда как остальные — 1-, 2- и 3-тактовые звуковые блоки — выполняют функцию связующе-переходных элементов. Таким образом, мелкие системы символизируют своего рода «блуждание», крупные же — некое «пребывание»,

причем первые вносят в форму момент неопределенности, вторые — относительной стабильности. В любой последовательности групп эти разделы композиции, имеющие единый характер, благодаря общности фигураций и их повторению, будут приковывать внимание слушателей, а для исполнителей служить направляющей нитью в выстраивании формы.

В Третьей фортепианной сонате П. Булез объединил возможности сериализма и алеаторики, таким образом, создав своего рода «прецедент» в истории музыки: он сформулировал свою концепцию контролируемой алеаторики как *случайности в рамках определенной структурной идеи*. В одной из работ П. Булез писал о важности «раскрыть диалектику композиции» [2, с. 144], что особенно интересно сделать в отношении к его алеаторному произведению. Допуская перестановку пяти формант сонаты, композитор учел 8 возможных при исполнении версий их комбинации, отвечающих авторскому замыслу. Антифония, Троп, Конstellация (или Конstellация-Зеркало), Строфа и Секвенция могут следовать друг за другом лишь в таком порядке, чтобы в центре оказывались Конstellация или ее ракоходная версия. Вокруг этой оси группируются остальные разделы формы, однако согласно принципу неразрывности пар Строфа – Секвенция и Антифония – Троп. Таким образом, «взаимозаменяемость обнаруживает одну особенность — внутренняя пара формант Троп – Строфа становится внешней и наоборот» [13, с. 104]. Диспозиция материала самих формант отражает тот же принцип: какой-либо раздел формы имеет строгое местоположение, остальные могут меняться местами определенным образом, так что в результате вновь образуется ограниченное число вариантов. Таким образом, главной конструктивной идеей Сонаты является замкнутый круг, который обнаруживается и в гармонической системе сочинения.

Соната основана на серии *e-f-h-fis-gis-g-b-c-a-d-cis-es*, сегменты которой имеют явное или скрытое симметричное строение и одинаковое интервальное

Пример 2

The image displays a complex musical score for piano, organized into 19 distinct sections labeled T 1 through T 19. Each section is presented on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *ppp*. Some sections also feature articulation symbols like accents and slurs. The sections are arranged in a non-linear fashion across the page, reflecting the aleatoric nature of the piece where the order of performance is determined by the performer. The overall layout is dense and detailed, typical of a professional musical manuscript.

содержание, а звуки — определенные вертикальные и горизонтальные отношения. Последовательность используемых П. Булезом четырех форм серии, выбранных по принципу интервальной общности, образует замкнутую круговую систему, круговая же пермутация используется в развитии серии и т. д.

Кроме строгой высотной организации в произведении действуют и другие структурообразующие факторы, например, ритмический ряд, ритмические ячейки, темповые структуры, точечная и линейная динамика. В целом, алеаторная форма Сонаты одновременно стабильна, что обусловлено определенным расположением формант и разделов и сериализацией параметров музыкальной ткани, и мобильна, благодаря перестановке самих формант и подвижности их внутренней структуры, а также изощренной разработке всех параметров звуковой системы.

Таким образом, генератором формы в алеаторных произведениях может служить основной или дополнительный принципы композиции, что обусловлено методом сочинения автора, типом тематизма или другими факторами развития музыкальной мысли. «Секрет» формы алеаторного сочинения могут хранить «организующие числа» (К. Штокхаузен) и числовые ряды (Дж. Кейдж), особая комбинация и количество разделов, соответствующие сюжетной драматургии (С. Губайдулина), закономерности гармонического развития (В. Лютославский) или серийной формулы (П. Булез), а также характер изложения и развития материала, пропорции частей композиции, очертания структуры целого и т. д.

Поскольку в творчестве современных авторов «музыкальная форма вместе с гармонией, инструментовкой и тематизмом оказывается индивидуальным фактором выражения образно-смыслового содержания произведения» [17, с. 107], алеаторика также несет определенные выразительные и смысловые функции. Ярким примером тому служат «Доступные формы I» Эрла Брауна, в которых мобилен и материал, и структура сочинения.

По словам Э. Брауна, «ни одно из двух исполнений не приведет к тому же самому результату, а сочинение будет сохранять свой индивидуальный облик от исполнения к исполнению благодаря неизменному характеру основных событий» («No two performance will arrive at the same formal result, but the work will retain its identity from performance to performance through the unchanging basic character of the events» [21, с. 301]). Какие же события придают опусу индивидуальный облик, а форме — целостность и единство? И как исполнители решают проблему формообразования алеаторного сочинения?

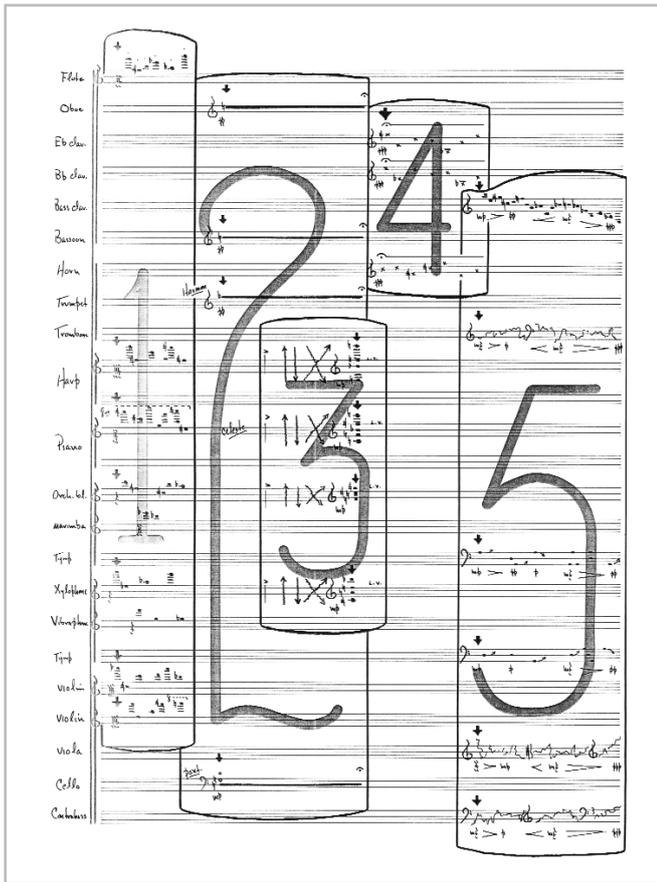
При всей неопределенности событий в «Доступных формах I» есть стабилизирующий фактор — наличие близких по музыкальному материалу и характеру звучания фрагментов, придающих произведению целостность и сохраняющих свой неизменный характер на всем протяжении музыкального развития. Так, первые пять фрагментов родственны по своему звуковому материалу, воплощающему один из трех образно-смысловых аспектов произведения. Этот материал непрерывно обновляется за счет подключения новых тембров, освоения других регистров, варьирования динамики и штрихов (пример 3).

Вначале участвуют почти все инструменты оркестра, затем они объединяются в разные по тембровому составу ансамбли, исполняющие фрагменты на второй, третьей и четвертой страницах партитуры; на пятой же и шестой (за исключением нескольких эпизодов) вновь

Пример 3

Пример 4

Пример 5



звучит весь оркестр. Так, во второй секции второй страницы задействованы бас-кларнет, фагот, валторна, тромбон, маримба и контрабас, после сумрачный колорит их звучания сменяется блестящими тембровыми красками арфы, фортепиано, колокольчиков, ксилофона, вибратона и струнных, занявших средний и высокий регистры, в следующем же фрагменте духовые и струнные тянут аккорд, приостанавливающий движение и символизирующий окончание одного из этапов развертывания музыкальной формы (пример 4). На страницах партитуры также представлены ансамблевые фрагменты, но автор не ограничивается сменой тембрового колорита, а использует ранее не применявшиеся штрихи и новые способы звукоизвлечения: у струнных — *sul tasto*, *sul ponticello*; у духовых — сурдины и другие приемы игры, помогающие создать красочные сонорные эффекты; у арфы, фортепиано и ксилофона — *glissando* и *arpeggio*, сливающиеся в полихромное пятно большого диапазона (пример 5).

Характер звучания того или иного фрагмента обуславливает его функцию в форме сочинения Э. Брауна. Так, первые пять систем и последняя система шестой страницы играют роль вступления и завершения композиции, поскольку включают сравнительно устойчивый по типу изложения и развития материал, но не индивидуализированный по фактуре, а потому близкий по своему значению «общим формам движения» в классической музыкальной форме. Среди групп второй и третьей страниц «Доступных форм I» также преобладают блоки с функционально «нейтральным», связующе-разработочным материалом, развивающим пуантилистический тематизм. Однако среди них все же выделяются секции 2.4<sup>10</sup> и 3.2, имеющие темброво-фактурные связи с секциями 4.2, 5.4 и 6.1–6.3 в виде аккордового «сталактита» духовых и струнных, либо духовых с виолончелью или альтом. С одной стороны, этот мягкий сонор служит фоном для изложения других звуковых систем, с другой — воплощает второй, созерцательно-лирический (в сравнении с активно-энергичным первым) образно-смысловой аспект сочинения.

Пример 6



Играют новые роли и добавляют свежие краски в общую палитру сочинения фрагменты 4, 5 и 6 страниц, вокруг которых и происходит самое интересное. Так, центральный блок четвертой страницы заметно отличается от всех остальных по типу фактуры и характеру звучания: если в предыдущих системах доминировала пуантилистическая ткань, политембровые россыпи и пятна, то в системе 4.3 колористический квартет (арфа, фортепиано, колокольчики, ксилофон) импровизирует на заданный высотный диапазон, используя качественно новые выразительные средства для воплощения третьего образно-смыслового аспекта композиции. Самый неопределенный в отношении материала раздел формы получает наиболее яркое и оригинальное художественное решение и потому привлекает к себе особое внимание исполнителей и слушателей. Пятая страница партитуры приводит развитие формы к громкой кульминации, когда участвует почти весь оркестр (секции 1–2), а затем тихой, представляющей собой длительно тянущиеся аккорды (родственные сонору со второй страницы, но в ином тембровом качестве, более бархатном по звучанию) в исполнении арфы, фортепиано, колокольчиков, ксилофона, вибратона и маримбы, либо флейты, гобоя и кларнетов (секции 3–5, пример 6). Последняя же страница, с одной стороны, выполняет функцию коды, о чем свидетельствует долгий аккорд духовых и альт на фоне

<sup>10</sup> Здесь и далее первая цифра означает номер страницы, вторая — номер «события».

приглушенных звуков вибратона, имеющий две кульминационные волны, а с другой — воссоздает музыкальный материал начала сочинения, тем самым сближая первые два аспекта сочинения и оставляя его форму открытой.

Таким образом, описанные выше три образно-смысловых элемента сочинения, воплощенные разными музыкальными средствами (разбросанные по всему диапазону точки первой, неподвижные по высоте линии второй и переливающееся пятно четвертой страницы), появляясь на всех этапах музыкальной композиции, определяют общий характер звучания произведения и указывают возможные направления развития формы.

Как же функциональность звуковых блоков влияет на формообразование «Доступных форм I»? Сравним две интерпретации сочинения, которые принадлежат автору, выступавшему с Оркестром Французского радио в 1961 году в Париже, и Бруно Мадерне, исполнявшему опус Э. Брауна с солистами Римского симфонического оркестра в 1962 году в Венеции.

В первом случае порядок страниц таков, что форма приобретает четкую направленность развития и включает обе кульминации — громкую и тихую: 6 (события 3, 2, 4 и 1) — 2 и 1 (чередование близких по характеру звучания фрагментов обеих страниц) — 4 и 3 (изложение выборочных систем с повторением 4.3) и, наконец, пятая страница. Причем в повторении некоторых фрагментов «Доступных форм» обнаруживается определенная закономерность. Э. Браун направляет внимание слушателей на наиболее яркие с его точки зрения моменты композиции. Таковыми являются аккорд системы 6.1, на фоне которого звучит весь материал последней страницы, «отвечающие» ему и взаимно отражающиеся «сталактиты» секций 2.4 и 4.2, увлекшие дирижера и заставившие подолгу ими любоваться, и дважды исполненный фрагмент 5.1 с нисходящей фразой фортепиано в самом низком регистре. Таким образом, выбранный автором порядок фрагментов «направил» форму сочинения от его коды к кульминации, и в процессе развития не нарушил единой линии движения, становящегося все более оживленным и насыщенным.

Вторая «версия» формы в исполнении Б. Мадерны имеет черты сходства с классическим рондо с развернутой кодой. Рефренную роль здесь играют «магические» глиссандо и «завораживающие» фигурации колористической группы ансамбля из фрагментов 4.3 и 4.5, «прослаивающие» всю форму сочинения. Порядок следования страниц более сложен, чем в первом случае: 4–1–4–2–4–3–6–5–1, при этом темброво-колористиче-

ское варьирование материала четвертой страницы образует здесь рассредоточенную форму второго плана. Эти радужные перезвоны в высоком регистре периодически приостанавливают развитие формы, с одной стороны, и придают ей целостность, с другой. Дирижера словно притягивает этот фрагмент, поэтому он многократно возвращается к нему, каждый раз исполняя по-разному и подолгу любясь его мерцающим блеском.

Таким образом, введенный Э. Брауном во все уровни композиции и предусмотренный замыслом сочинения, элемент случайности не подразумевает обязательный эффект непредвиденности в процессе исполнения и восприятия произведения, а сам автор все же сохраняет свою власть над художественным результатом. Сама же алеаторная техника, как показал анализ формы, *никогда* не дает *полной свободы* и не допускает произвола исполнителя, а *ограничивается* авторской мыслью и силой художественной идеи. Абсолютная случайность исключает саму себя.

Все, о чем шла речь выше, — это лишь «алгоритмы» или «стратегии» исполнительских решений. Главное — понять, складываются ли в результате случайного выбора и подразумеваются ли авторами какие-либо «фигуры», структуры, системы, очертания и т. д. Ведь форма и содержание неотделимы друг от друга. Найдя направляющую нить к пониманию авторского замысла, исполнитель узнает секрет композиции алеаторного произведения, придающей ему неповторимый звуковой облик. Каждое музыкальное сочинение есть роман с определенным «сюжетом» и формой художественного воплощения, раскрыть которые — задача исполнителя.

Алеаторика открыла новые и неожиданные перспективы в области методов композиции, средств выразительности и формы. Возможно, она и есть тот самый «дух исканий, чтобы заглядывать немножко вперед», о котором писал П. Булез [1, с. 133]. Импровизационность и свобода способствовали поиску исполнителями неизвестных ранее тембровых, мелодических, фактурных возможностей, а также дали возможность по-новому прочувствовать музыкальное время. Впоследствии композиторы сочли алеаторный путь исчерпанным и предпочли искать новые направления творческого развития, которые все же были найдены в процессе решения indeterminированных задач. Несомненно то, что алеаторика приоткрыла для *слушателя* завесу тайны рождения музыкального произведения, для *исполнителя* — тайны авторского замысла, а для самого *композитора* — тайны, скрытой в его собственном творении.

#### Список литературы

1. Булез П. Беседа с Эдисоном Денисовым / Пер. Э. Денисова // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 131–143.
2. Булез П. Вопрос наследия / Пер. Н. Ренёвой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 144–146.
3. Вулф К. О форме / Пер. М. Переверзевой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 112–119.
4. 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.
5. Кейдж Дж. Автобиографическое заявление / Пер. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. / Ред. колл.: Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2004. — С. 15–34 (Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского; Сб. 46).
6. Когоутек Ц. Алеаторика и музыка тембров // Техника композиции в музыке XX века. — М.: Музыка, 1976. — С. 236–254.
7. Кюрегян Т. Глава XII: Алеаторика // Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — С. 412–430.
8. Лигети Д. Форма в новой музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество / Рос. ин-т искусствознания; Сост. Ю. Крейна. — М.: РИИ, 1993. — С. 190–207.
9. Лютославский В. Алеаторика // Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. — М.: Тантра, 1995. — С. 94–98.
10. Лютославский В. [О композиторской технике] / Пер. И. Никольской // Композиторы о современной композиции:

Хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 233–234.

11. **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.

12. **Лютославский В.** О ритмике и звуковысотной организации в технике композиции с применением ограниченного действия элемента случайности // Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. — М.: Тантра, 1995. — С. 135–151.

13. **Петрусева Н.** К анализу Третьей фортепианной сонаты Пьера Булеза // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции. Вып. 2 / Сост. Т. Н. Дубравская. — М.: Московская консерватория, 1995. — С. 101–116 (Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского; Сб. 9).

14. **Пуссёр А.** Техника I: «Ваш Фауст» (из книги «Апофеоз Рамо») / Пер. Е. Дубравской // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 162–187.

15. **Савенко С.** Musica Sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР: Вып. 2 / Ред.-сост. В. Ценова. — М.: Композитор, 1996. — С. 208–228.

16. **Сапонов М.** Искусство импровизации. — М.: Музыка, 1982. — 77 с.

17. **Ценова В.** Наука и искусство музыкального мышления Пьера Булеза // Музыкально-теоретические системы: Учебник / Отв. ред. В. С. Ценова. — М.: Композитор, 2006. — С. 486–502.

18. **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.

19. **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.

20. **Boulez P.** Aléa // La Nouvelle Revue Française. 1957. № 59. — P. 839–857.

21. **Brown E.** Some Notes on Composing (1963) // The American composer speaks. A historical anthology, 1770–1965 / Ed. by G. Chase. Louisiana State University Press, 1966. — P. 299–305.

22. **Cage J.** Ryoanji [for Flute]. — New York: Edition Peters, 1984. — 17 p.

23. **Nyman M.** Experimental Music. Cage and Beyond. 2nd ed. — Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1999. — 216 p.

24. **Stokhausen K.** Explanation of markings // Klavierstück XI. — London: Universal Edition, 1979. — P. 1.

Irina SKVORTSOVA

## Artistic and musical iconography of Art Nouveau

Статья посвящена рассмотрению музыкальной иконографии модерна, отражающей содержательный смысловой слой произведений, вобравших в себя наиболее распространенные темы, сюжеты и мотивы стиля модерн.

В ней последовательно рассматривается иконографический слой, получивший наглядно-визуальное воплощение в живописи и архитектуре и по-своему отраженный в сочинениях русских композиторов конца XIX – начала XX веков. Среди них: проекция так называемой «философии жизни», проявления жизненных сил, обновления, тема весны, образы вечной женственности, мир сказки, мистические мотивы, типично барочные мифологемы сна, сада, зеркала, особое отношение к сказке и др.

**Ключевые слова:** модерн, русская музыка, иконография, «философия жизни».

The article is devoted to the music iconography of Art Nouveau and its interrelations with works that have accumulated the most popular themes, subjects and moments of Art Nouveau.

Author considers the iconography layer of visual arts, its influence and reflections in music works by Russian composers at the edge of XIX and XX centuries. Including view of «life philosophy», renewal, spring theme, images of eternal femininity, world of fairy-tales, mystic motifs and typical baroque mythologems (dream, garden, mirror, special attitude to fairy-tales etc).

**Key words:** Art Nouveau, Russian music, iconography, «life philosophy».

Ирина СКВОРЦОВА

## Общехудожественная и музыкальная иконография модерна

Понятие иконографии, казалось бы, распространяется лишь только на визуальные искусства. Вместе с тем оно приобретает обобщенный смысл, как некий содержательный слой конкретного направления искусства или стиля,

включающий темы, сюжеты, мотивы произведений. «К каждому виду искусства можно, хотя бы условно, применить понятие иконографии», — совершенно справедливо пишет Д. В. Сарабьянов [4, с. 170]. Если обратиться к справочникам, то мы

обнаружим следующее определение термина иконография: «Иконография (от греч. eikon — «изображение, образ» и графия), в изобразительном искусстве строго установленная система изображения каких-либо персонажей или сюжетных сцен. [...] Под