

М.В. Переверзева

МОДУЛЬНАЯ ФОРМА В МУЗЫКЕ И МЕТОД ЕЕ АНАЛИЗА

Одним из главных творческих принципов композиторов-авангардистов было создание музыкальных произведений, индивидуализированных в отношении звукового материала, техники композиции и структуры. В результате их поисков в музыке середины и второй половины XX столетия возникли качественно новые формы. Одна из них, *модульная форма*, сложилась на основе алеаторики (от лат. *alea* — случайность) — техники композиции, допускающей индетерминизм музыкального материала или структуры сочинения. Модульная форма подразумевает произвольное количество частей или разделов, их повторений, а также произвольный порядок их следования. Модули формы, как функционально самостоятельные сегменты, могут свободно меняться местами вследствие неопределенности их количества и последовательности. Разная степень мобильности текста и структуры обуславливает количественную *ограниченность* или *неограниченность вариантов формы*. По своему внутреннему строению сегменты модульной формы бывают *моно-* или *полигенными* в зависимости от степени дифференциации мелких единиц. Развитие музыкальной мысли может иметь *конвергентную* и *дивергентную направленность*, когда две и более образно-смысловые линии устремлены к общей цели — кульминации или повторяющейся секции, конечному пределу в своем движении, или же в процессе развития обнаруживают разные тенденции и приходят к несходным результатам. Сочинения, облеченные в модульную форму, обычно записаны с помощью особого рода нотации, когда все секции или блоки пространственно отделены друг от друга, что подчеркивает их независимость и свободный порядок следования.

Модульная форма не имеет аналогий в музыке прошлого из-за ее основы — алеаторной техники, охватывающей разные уровни композиции. От классико-романтических форм модульная в первую очередь отличается отсутствием четкой причинно-следственной связи между элементами и направленности развития мысли. Одна-

ко возможность следования друг за другом сравнительно самостоятельных музыкальных единиц роднит модульную форму с барочной сюитой, допускающей включение и исключение некоторых танцев. В большей степени модульная форма близка некоторым формам, сложившимся в творчестве европейских авангардистов. Так, она обладает качеством «момент-формы» К. Штокхаузена, когда «все происходящее не развивается от определенного начала к неизбежному концу (момент не должен быть просто выводом из предшествующего и источником последующего, частью измеренной длительности): концентрация на <...> каждом “теперь” — создает словно бы вертикальные срезы, проникающие в горизонтальное временное представление, вплоть до вневременности, которую я называю <...> вечностью, наступающей не с концом времени, а достижимой в любой момент»¹. Подобно «вариабельным формам» Штокхаузена, модульная характеризуется неопределенностью условий исполнения произведения. Родственна модульная и «многозначным формам», подразумевающим различные структурные решения одной и той же композиции. Поскольку несколько «вариантов интерпретатора (он сам может быть композитором) — то, какие он выбирает версии для исполнения, — вводятся в композицию», в одном произведении создаются «переходы от полностью детерминированных к относительно многозначным процессам; чтобы возможные решения были не произвольными, но каждое давало развитию формы необратимо новое направление и воздействовало на целое»².

Индивидуализация каждого момента и их случайная комбинация составляют суть модульной формы, однако ее сегменты не только существуют сами по себе, но как единицы связаны с другими и влияют на целое. Сочинение может быть индетерминированным в разной мере, поэтому связь в гармонии, ритмике и фактуре возможна, но не всегда обуславливает порядок следования частей. Определенной функциональной нагрузки сегменты модульной формы не несут, хотя в некоторых сочинениях авторы оговаривают условия исполнения и такие частные детали, как, например, начальные, главные и заключительные разделы композиции. Модульная форма обычно содержит дополнительный конструктивный элемент, либо «правила игры», либо главный принцип действия исполнителей, которым они руководствуются в процессе звуковой реализации

¹ Штокхаузен К. Изобретение и открытие: (доклад о генезисе форм) / пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. М., 1995. Вып. 1 / ред. М. Арановский, А. Баева. С. 41.

² Там же.

алеаторного сочинения. Скрытая или явная формообразующая идея направляет музыкантов в их «строительстве» модульной композиции.

Одной из главных характеристик модульной формы является ее способность претерпевать метаморфозы. В философии, науке и культуре это понятие означает превращение одних вещей, процессов, явлений в другие и обретение ими разных форм. Модульная форма представляет особую музыкальную философию: изменчивость музыкального произведения воплощает неизменное через меняющееся, символизирует единое в своей основе через многообразие его форм и отражает идею возникновения мира (перехода хаоса в космос). Именно возможность трансформаций и метаморфоз влекла художников XX века к открытым мобильным формам.

Понятия модульной системы, конструкции, композиции или структуры существуют в компьютерном программировании, инженерии, строительстве, физике, математике и других областях научной мысли. В экономике предложенная в начале XX века теория случайных блужданий, связанная с бессистемными изменениями курсов валют, цен и т. д., оставалась популярной до начала 1970-х годов. Философия рассматривала индетерминистские системы на протяжении многих веков, и с античности по настоящее время индетерминизм противостоял детерминизму как учение и методологическая позиция, отрицающая объективность причинной связи или познавательную ценность причинного объяснения в науке. Индетерминизм стал актуален в XX веке в связи с развитием квантовой физики, разработкой физико-математических основ явлений самоорганизации и идеи нелинейности, становлением синергетики и другими открытиями. Индетерминизм не столько отрицал взаимосвязь и взаимообусловленность явлений и процессов, сколько допускал неоднозначность, непредсказуемость и неустойчивость взаимосвязей между элементами систем и разнообразие в поведении их отдельных элементов.

Как методологическое основание индетерминизм в разных терминологических вариантах фигурирует также в некоторых религиозных учениях Востока. Согласно буддийской философии все существующее имеет динамичный и изменчивый характер, однако всеобщая изменчивость не переходит в хаос благодаря закону взаимозависимого возникновения дхарм. Бесконечная изменчивость и непостоянство рассматриваются как неотъемлемые свойства человеческого существования, а жизнь — как непрерывная череда возникающих и исчезающих мгновений. Бытие, как волнение истинно-сущей реальности, находится в вечном движении, подвергаясь изменениям и не имея устойчи-

вой формы, поэтому далеко не все в жизни, согласно буддизму, можно определить: значительная часть выходит за границы детерминирующего разума. Индетерминизм воли человека, причинности его выбора, поведения и ответственности за поступки в буддизме связываются с идеей кармической предобусловленности.

В математике и физике категории случайности и неопределенности, с которыми соприкасаются алеаторная техника и модульная форма в музыке, рассматриваются в нескольких учениях. Теория вероятностей посредством комбинаторного анализа, перестановок и сочетаний изучает вероятность наступления тех или иных событий или появления тех или иных объектов, представляемых числами, а также случайные величины в пространстве элементарных событий и стохастические процессы как временные последовательности случайных величин и событий. Один из разделов математики — теория хаоса — изучает сложное поведение детерминированных динамических систем, состояние которых меняется во времени и пространстве и посредством математических операций выстраивает в виде чисел, формул, геометрических фигур или конфигураций модели таких систем, в которые «вписываются» кажущиеся случайными явления и события. Несмотря на непредсказуемость, хаос динамически детерминирован: несмотря на значительную степень зависимости от условий и факторов воздействия на систему, он подчиняется определенным закономерностям. В теории хаос представляется другой формой порядка, так как в динамических системах порядок и хаос чередуются друг с другом. Движение от порядка к хаосу и наоборот является сущностным качеством вселенной.

Научные открытия, связанные со случайностью, увлекали деятелей культуры, причем многие из них предвосхитили новации в области математики, физики и других наук. В начале XX столетия в Америке и Европе царила творческая атмосфера, сделавшая идею мобильности художественных форм актуальной в разных сферах интеллектуальной деятельности человечества. Один из новаторов XX века, вдохновленный идеей обновления искусства Ле Корбюзье широко и смело применял свободные формы в архитектуре. Характерным признаком его стиля были обширные внутренние пространства помещений со «свободным планом», позволяющим избежать изолированных комнат и свободно «перетекать» из одного пространства в другое³. Дж. Сантаяна считал, что

³ В 1940-х годах на основе пропорций человеческого тела зодчий разработал «модулар» — измерительную шкалу, указывающую исходные размеры для строительства и конструирования.

искусство проистекает из физической природы и случайности: необходимым условием красоты, по его мнению, является материальная основа, но и «отдельные благоприятные моменты в эволюции природы способствуют возникновению искусства», человек же «пользуется этой случайностью и с ее помощью создает искусство»⁴.

Проблема случайного в искусстве занимала умы американских живописцев, представителей абстрактного экспрессионизма Дж. Поллока, В. де Кунинга и др. Тяготая к пламенному воплощению сильных чувств и созданию ощущения движения, почти физического присутствия здесь и сейчас, они стремились уйти от замкнутости форм, четкой разграниченности и очерченности пространства к свободной технике и импровизированным пассажам, ярким и не смешанным краскам, наделив выразительностью чистый цвет и жест, к зримо осязаемой фактуре. Отсюда — новая техника письма и открытая форма, главными качествами которых становятся течение и движение, а также ряд других оригинальных новаций и художественных экспериментов, вызвавших широкий резонанс в среде деятелей всех видов искусства. С начала 1940-х годов Джексон Поллок пользовался методом произвольного наложения насыщенных красочных пятен, создавая своего рода динамическую геометрию, живописную хореографию, в которой «стремился наделить общее ощущение огромной властью сил природы»⁵. Этим объясняется его тяготение к быстрому, бессознательному, стихийному исполнению полотна и изобретение техники «дриппинга» — непосредственного выливания из банки, выдавливания из тюбика, стекания с кисти, расплескивания или разбрызгивания краски по холсту. В результате импровизаций возникают открытые для множества смыслов, словно выходящие за края полотна формы, складывающиеся сами собой. Виллем де Кунинг, считавший бессознательное и случайное необходимым элементом художественного творчества, в своих работах предпочитал быстроту исполнения и заставлял линии постоянно двигаться и порождать неопределенные формы, которые сталкиваются, взаимопроникают и перекрываются друг другом. В результате применения автоматической техники письма смысл и форма картины становятся многозначными, неуловимыми, мобильными. Открытая форма Поллока и де Кунинга получит дальнейшее развитие в композициях других живописцев США.

⁴ Гилберт К., Кун Г. История эстетики. СПб., 2000. С. 585–586.

⁵ Роуз Б. Американская живопись. Двадцатый век. Женева, 1995. С. 72.

В годы исканий абстрактных экспрессионистов американский скульптор и художник-абстракционист Александр Калдер создавал мобили — объемные конструкции с подвижными частями. В этот же период хореограф-новатор М. Каннингем в творческом сотрудничестве с Дж. Кейджем разработал хореографическую алеаторику, обусловившую мобильную форму танцевальной постановки. Танцовщика и композитора объединила идея «случайности» как способа создания художественного целого. Случайностью Каннингем «пользуется на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими авторами — музыкантом, художником. Пользуясь “случаем”, Мерс Каннингхэм [правильно: Каннингем] бесконечно расширил круг движений, используемых в танце»⁶.

Новаторские принципы мастера современного танца основывались на его желании ввести возможность исполнения одновременно разных движений, чтобы все танцоры были солистами; использовать случайные комбинации движений с целью достижения эффекта непредсказуемости и непредвиденности, усиливающих выразительность и смысловую глубину хореографического спектакля; наконец, создать многомерное сценическое пространство, где каждая точка равнозначна всем остальным и показывает одну из многочисленных граней художественного образа. «Когда я случайно прочитал известное высказывание Альберта Эйнштейна о том, что “в пространстве нет никаких неподвижных точек”, я подумал, если нет никаких неподвижных точек, тогда каждая точка в равной степени интересна и в равной степени заменяема»⁷. Каннингем уподоблял танец воде, а композицию — текучей, меняющейся, подвижной, нестабильной стихии. Отсюда — многомерная, полилинейная, гибкая и мобильная драматургия хореографического спектакля.

Каннингем выстраивал хореографические спектакли, используя метод случайных действий «И-Цзин»⁸ и множество планов, чертежей и таблиц для отбора и соединения элементов будущего танца. Например, танец «Соло без названия» (1953) создавался

⁶ Суриц Е. Балет и танец в Америке: очерки истории. Екатеринбург, 2004. С. 173.

⁷ The dancer and the dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve. New York; London, 1991. P. 18.

⁸ «И-Цзин» — китайская «Книга перемен», включающая 64 гексаграммы (графический символ, состоящий из шести линий двух видов — непрерывной и прерывистой). Метод гадания сводится к шестикратному подбрасыванию трех монет, определяющих вид гексаграммы. Комбинации линий символизируют взаимодействие двух мироустроительных начал — инь и ян, женского и мужского, темного и светлого, интуитивного и сознательного.

так: сначала хореограф подготовил комплекс движений для рук, ног, торса, головы; затем, подбрасывая игральный кубик, установил их порядок и придумал соединения для выпавших независимых движений; наконец, также случайным образом соединил получившиеся танцевальные фразы. В процессе работы над танцем «Гирлянда» Каннингем заранее подготовил отдельные фразы, состоящие из движений от одного до шестидесяти четырех и схему сцены, разбив ее на шестьдесят четыре квадрата, а затем методом случайных действий определял фразы и местоположения танцовщиков на сцене. Танец формировался сам собой, символизируя, по признанию хореографа, непрерывное изменение, свойственное природе. Другой метод применения фактора случайности заключается в том, что Каннингем определял для каждой части тела все движения и записывал их все на листках бумаги. Затем вытягивал листы, пока у него не собирался полный набор движений для головы, рук, корпуса, ног и т. д. Постановщик сравнивал неповторимость танцевальных фраз, возникающих в случайной комбинации движений, с многообразием форм листьев деревьев: «Хотя все листья как бы одной формы; и в то же время, если взять каждый лист в отдельности, он выглядит иначе»⁹.

Случайность открыла Каннингему не просто путь к свободе, позволившей обнаружить ранее не использованные хореографические возможности, но главное — к неожиданным находкам в отношении и самих движений, и их последовательностей, самым непредвиденным результатам и невиданным ранее комбинациям. Танец приобретает совершенно неожиданный характер из-за необычного сочетания положений частей тела, необычного ракурса, необычной скорости. Случай вводит, по утверждению Каннингема, в мир, стоящий за пределами воображения. При этом меняется само ощущение пространства и времени, форма танца становится мобильной, и когда все участники все время находятся в движении, появляясь в самых неожиданных местах, сцена представляется безграничной.

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

⁹ Суриц Е. Балет и танец в Америке. С. 174–175.

вавшаяся Й. Гайдном игра в кости с цифровой таблицей «Würfelmusik», шуточная инструкция «Как сочинять контрадансы без всякого знания музыки при помощи двух игральных костей» или музыкальная игра с кубиками для сочинения вальсов посредством игральных костей со случайной комбинацией фрагментов (В. Моцарт) и другие¹⁰. В начале XX века в Европе появились произведения с неопределенным инструментальным составом: «Поучительная пьеса» П. Хиндемита — Б. Брехта (1929) для оркестра любого состава, игра для детей «Мы строим город» (1930) с мобильным тембром и свободно меняющейся формой, включающей и исключаящей фрагменты. Поскольку импровизационный джаз был одним из «инициаторов» возрождения интереса композиторов к подвижным структурам, первыми апробировали эффект случайности в музыке именно американцы.

Чарлз Айвз и Генри Кауэлл задолго до европейцев приблизились к алеаторике и связанной с нею вариабельной форме. Фортепианный квинтет «Хэллоуин» (1911) Айвза может исполняться многократно и каждый раз по-разному: первый раз *allegretto* и *pp* второй скрипкой и виолончелью; второй — *allegro moderato* и *mp* первой скрипкой и альтом; третий — все струнные на *f*, фортепиано на *p*; четвертый — *presto* и *ff*, переходя в коду.

Одним из предшественников композиций такого рода был «Мозаичный» струнный квартет № 3 (1935) Генри Кауэлла, в котором заложена идея модульных форм. Последовательность пяти частей квартета произвольна, однако все они должны прозвучать однократно. Части соответствуют распространенным в классических сонатных циклах типам движений: медленное вступление (*Largo*, $\frac{5}{4}$); быстрая I часть (*Allegro*, $\frac{5}{2}$); медленная II часть (*Andante*, $\frac{4}{4}$); танцевальная III часть (*Allegretto*, $\frac{5}{8}$); наконец, оживленный финал (*Allegro non troppo*, $\frac{4}{4}$). Независимость частей квартета подчеркивается их неповторимыми фактурой, артикуляцией, гармонией, ритмомелодическими фигурами, соотношением партий квартета и композицией. Например, контрапунктическую ткань I части (E-dur), состоящей из десяти трехтактовых построений, в которой преобладает *legato*, сменяет сотканная из четырех тончайших нитей (*sul ponticello*, *pizzicato*) полупрозрачная звуковая материя II части, построенной из шести двутактовых групп. Затем следуют III часть с ее подвижным за счет *glissando* кластером *fis-g-gis*, служащим

¹⁰ См. об этом: Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западно-европейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982. С. 60.

фоном для басовой мелодической линии виолончели, с небольшим вступлением и тремя 13-тактовыми секциями (7+13+13+13) и IV часть, в которой изящный танцевальный дуэт срединных голосов, играющих *staccato*, поддерживается *quasi*-остинатным басом, четырехкратно проводящим неизменную шеститактовую секцию, и украшается солирующими фразами скрипки. Венчает же цикл финал в A-dur, представляющий пять вариаций имитационной темы, претерпевающей интонационные, динамические и артикуляционные изменения. Всему квартету и каждой части в отдельности присуща мозаичность построения, при этом объединяет цикл принцип группировки тактов в секции, или блоки, и единства фактуры, гармонии, ритмического рисунка и артикуляции в каждой пьесе. Одним из прототипов модульной формы «Мозаичного квартета» можно считать танцевальную сюиту, строящуюся по принципу чередования разных двух- и трехдольных движений. У Кауэлла же чередуются типы фактуры, артикуляции и ритмические фигуры, и главной композиционной идеей сочинения становится игра фактур, ритмов, штрихов. Обобщенные «модели» классико-романтической музыки композитор предлагает упорядочить по-новому. Поскольку музыкальный материал сочинения стабилен, сочинение обладает неповторимым и неизменным звуковым обликом, а его форма переменчива, но не модульна: все ее версии представляют лишь разные варианты комбинации одних и тех же пяти частей без их повторений. В модульную же форму могли бы войти и многократно прозвучать лишь некоторые части, тогда как другие опуститься вообще. Слушатель найдет повторяющиеся и узнаваемые на слух элементы в каждом исполнении, даже если порядок и стиль исполнения будут разными. В других своих сочинениях Кауэлл создавал «эластичные» формы за счет неточной и неполной нотной фиксации, введения эпизодов *ad libitum* и исполнительской импровизации нескольких тактов.

Вслед за экспериментаторами первой половины века к модульной форме обратились представители экспериментального направления второй его половины. В творчестве композиторов нью-йоркской школы — Дж. Кейджа, М. Фелдмана, К. Вулфа и Э. Брауна — модульная форма получила яркое и оригинальное воплощение. Но если у Айвза и Кауэлла введение элемента случайности было обусловлено идеей игры и не выдвигалось в качестве концепции, то в музыке США середины столетия появились произведения, в которых мобильность текста и формы стала основополагающим принципом композиции, связанным с научными или философскими учениями. Адептов экс-

периментального направления сближала идея мобильности музыкального материала, подвижности формы в целом или отдельных частей сочинения и, как следствие, — многозначности исполнительских решений¹¹. Главной художественной задачей эксперименталисты считали переход от произведения искусства как *объекта* к произведению искусства как *процессу*. Кауэлл отмечал, что Кейдж и его последователи «избавились от клея»¹², то есть разработали новые, нетрадиционные методы композиции, не связанные с тональной или серийной гармоническими системами. «Когда люди почувствовали необходимость склеивать звуки вместе, чтобы достичь целостности, мы четверо, — пояснял Кейдж, — напротив, почувствовали необходимость избавиться от клея, чтобы звуки могли быть самими собой»¹³, а не «средством для создания теорий или выражения человеческих чувств»¹⁴. По мнению Фелдмана, «звуки могли существовать сами по себе <...> только в виде “незафиксированных” элементов»¹⁵. Вдохновленный идеей *нецелостности, несвязности, непоследовательности* музыкальной композиции, воплощенной в первых графических опусах Фелдмана, Кейдж с энтузиазмом писал о своем единомышленнике в «Лекции о Нечто» (1951). Тяготение самого же Кейджа к индетерминизму обусловлено его увлечением философией дзен-буддизма, под влиянием которой он разработал «метод случайных действий».

Третий участник «экспериментального квартета» Браун отмечал: «Принцип индетерминизма в физике и релятивистские концепции в науке и философии навели меня на мысль, что было бы естественным создать мобильное, легко меняющееся произведение искусства, направив развитие музыкального материала по такому пути, который сделал бы исполнение живым и гибким»¹⁶. Вулф также предлагал: «Было бы неплохо избавиться от всего — от мелодии, ритма, гармонии и т. д. Это не значит, что их нужно отрицать или избегать, скорее это значит, что пока происходит что-то еще, они могут возникнуть спонтанно. Нам нужно освободить себя от прямой и безоговорочной последо-

¹¹ Примечательно, что композиторы «экспериментального квартета», особенно Кейдж и Фелдман часто встречались в нью-йоркском баре «Кедр» — том самом, где ранее в результате интеллектуальных бесед и споров между современными живописцами сформировалась эстетика «живописи действия».

¹² Цит. по: *Rich A. American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*. London, 1995. P. 169.

¹³ Ibid.

¹⁴ Цит. по: *Nyman M. Experimental Music. Cage and Beyond*. 2nd ed. London, 1999. P. 50.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Цит. по: *Brown E. [Interview] // The Music Makers / ed. by D. Rosenberg, B. Rosenberg*. New York, 1979. P. 82–83.

вательности намерения и результата, поскольку намерение всегда будет <...> ограниченным, тогда как на конечный результат воздействует много других сил»¹⁷.

Композиторов нью-йоркской школы охватила своего рода алеамания: они использовали методы сочинения, подразумевающие индетерминизм музыкального материала или структуры и множественность интерпретаций, традиционной нотации предпочитали графическую, пространственно-временную и другие виды, а созданному одним автором художественному произведению — импровизированный перформанс. Индетерминизм и «метод случайных действий» Кейджа, мобильная композиция и открытая форма Брауна, «метод подсказывания» Вулфа, свобода вертикальных и горизонтальных отношений между звуками вместо систематических методов композиции у Фелдмана — таковы разные грани «американской алеаторики». Все эти концепты отличались друг от друга по степени контролируемости импровизации и неопределенности текста сочинения, объединяла же их модульная форма.

Одной из первых композиций Кейджа, предшествующей собственно «музыке случайности» и модульной форме, но по-своему воплощающей эти концепты, были «Шахматные пьесы» (1944). Партитура сочинения представляет собой нарисованную чернилами и гуашью шахматную доску с 64-мя клетками с нотосоццами. Рисунок был предназначен для выставки «Образы шахмат», прошедшей зимой 1944–1945 годов в нью-йоркской галерее Дж. Леви и организованной М. Эрнстом и М. Дюшаном. Рисунок является одновременно искусно сделанной музыкальной партитурой пьесы-загадки, скрывающей идею музыкальной мозаики, инструкцией к игре в кубики или кости — издавна существовавших интеллектуальных развлечений или упражнений композиторов. Поскольку нотная запись сочинения похожа на шахматную доску, допустимо предположить, что два исполнителя могут разыграть партию или один пианист может исполнить музыку, переходя от клетки к клетке так, как двигаются пешка, слон или ферзь¹⁸. Однако расшифровка таинственного полотна Кейджа показала, что композитор лишь приближался к идее алеаторики, реально воплощенной лишь несколькими годами позже¹⁹. «Шахматные пьесы» имеют составную форму, включающую 22 секции по 12 тактов. Первый, четвертый и восьмой ряды клеток содержат по три секции, второй и

¹⁷ Цит. по: *Nyman M.* Experimental Music. Cage and Beyond. P. 50.

¹⁸ Слово сочетание «chess pieces» также переводится как «шахматные фигуры».

¹⁹ См. об этом: *Tan M. L.* Chess Pieces by John Cage // Chess Pieces / J. Cage. New York, 2006. P. 1–4.

третий делят друг с другом пять, а пятый, шестой и седьмой — восемь секций. Каждая секция замкнута и независима от других, поэтому может менять свое местоположение, как модульный сегмент или шахматная фигура, перемещающаяся с одной клетки на другую. Теоретически возможно большое число вариантов комбинаций секций. Однако в партитуре очевиден прямой их порядок, если читать партитуру слева направо сверху вниз.

Обращение к «шахматной теме» в творчестве Кейджа неслучайно. Цифра 64 фигурирует также в «И-Цзин», в свою очередь, представляющей один из многих существовавших в Китае и других странах Азии методов гадания — с помощью подбрасывания монет для определения номера гексаграммы с описанием возможных событий. В 1950 году Кейдж познакомился с «Книгой перемен» и вскоре разработал «метод случайных действий», впервые использованный в финале Концерта для подготовленного фортепиано и камерного оркестра (1951) и «Шестнадцати танцах» (1951). Под впечатлением от этой книги методом случайных действий был создан фортепианный цикл «Музыка перемен» (1951–1952). Кейдж вписал в отдельные таблицы с 64-мя ячейками звуки, длительности, динамические и темповые показатели. Затем композитор соединял элементы из разных таблиц произвольно, подбрасывая монетки и определяя таким образом номер ячейки. Так процесс композиции превратился в форму изложения эстетической концепции и философии творчества: Кейдж считал, что художественные открытия принадлежат интуиции, поэтому в процессе сочинения важно равенство объективной и субъективной сил.

При всей внешней свободе «Музыка перемен» обладает строго выверенной во временном плане формой. В ее основе лежит специально созданный композитором числовой ряд $3-5-6\frac{3}{4}-6\frac{3}{4}-5-3\frac{1}{8}$ тактов, согласно которому выстраивается вся пьеса от первого до последнего звука. Каждая пьеса цикла включает 29 тактов на $\frac{4}{4}$ и 30-й — на $\frac{5}{8}$, всего это — 237 восьмых, образующих числовую формулу произведения. Зеркальная симметрия ритмического ряда неточна из-за добавленной к последней группе $\frac{1}{8}$ такта. Так в форме сочинения отражается характеризующий цикл принцип равновесия двух сил мировой гармонии — инь и ян. В самих же пьесах этот принцип влияет на чередование разделов, выдержанных в одном темпе, и разделов, в которых каждая группа тактов звучит в своем особом темпе. Очевидно, что в сочинении Кейджа произвольна лишь координация параметров музыкального материала и его диспозиция внутри стро-

гой формы, тогда как сам материал, числовая формула и темпоритм строго продуманы. В целом композиция основывается на сопряжении покоя и движения, молчания и звучания, подобном взаимодействию инь и ян из «Книги перемен»²⁰. В ней постоянно все меняется, все случается и уходит в никуда, а звуки становятся самими собой. Разнообразным чередованием созданного намеренно и возникшего случайно композитор стремится воплотить буддистскую идею всеобщей изменчивости, неоднозначности, равновозможности, равнослучайности и неотвратимости происходящего в мире.

Собственно модульная форма представлена в ряде других сочинений Кейджа. Одно из самых «манифестных» — Концерт для фортепиано и оркестра (1958). В этом сочинении метод случайных действий получил дальнейшее развитие в концепции индетерминизма, когда один из параметров произведения остается неопределенным и требует досочинения до исполнения или непосредственно в ходе него. Неопределенным может оставаться звуковой материал (звуковысотность или ритмика), время звучания пьесы, инструментальный состав, динамика, артикуляция и т. д. Партитура состоит из ряда независимых оркестровых партий, включая солиста, которые можно использовать в любом количестве, комбинации и порядке вплоть до одной только партии фортепиано. В ней 84 музыкальных фрагмента, избираемых исполнителями по своему усмотрению, неопределенных в отношении момента их звучания в концерте (порядок их появления зависит от расположения фрагментов в партитуре относительно друг друга, при условии чтения партитуры по горизонтали; при одновременной записи фрагментов по вертикали, они исполняются одновременно) и количества повторений.

²⁰ С. Губайдулина применила аналогичный метод «И-Цзин» в пьесе «Чет и нечет» для голоса и саксофонов (1983), где форма и стабильна и мобильна одновременно. Результат гадания по «Книге перемен» определяет здесь не все детали происходящего. 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.

Дж. Кейдж. Концерт для фортепиано и оркестра (фрагмент)

The image displays a complex musical score for John Cage's *Concert for Piano and Orchestra*. It includes staves for various instruments: Violin I (ВН), Violin II (ВН), Viola (В), Cello (ВК), Double Bass (ВК), Piano (П), and Percussion (АК). The score is characterized by its indeterminacy, with many notes and rests connected by lines, indicating that the performer chooses which notes to play. A central graphic notation section features a grid of notes and a sequence of numbers: 1 3 4 5 7 9 5 9 1 0 3 7 1 1 6 4 1 4 4 8 5 3 9 3 3 1 2 1 8 2 3 5 3 2 3 6 4 1 0 1 3 2 4 1 5. The score also includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, and *pp*.

Несмотря на индетерминизм всех уровней композиции, модульная форма Концерта не хаотична. Ранее были изложены некоторые положения теорий вероятности и хаоса в связи с тем, что выработанный ими понятийно-методологический аппарат применим в музыкальном анализе модульной формы, в частности, в процессе поиска вероятностных моделей той или иной алеаторной композиции с подвижной структурой. В теории хаоса существует понятие аттрактора, означающее совокупность состояний и положений, к которым динамическая система стремится или приходит по прошествии времени. Аттрактор обладает определенной структурой, которую можно выразить в виде числовой формулы или геометрической структуры, конфигурации, фрактала, отражающих поведение системы в фазовом пространстве, ее основной принцип действия, конструктивный фактор. Подобного рода «аттракторы» и «конфигурации» можно моделировать и в отношении непредсказуемой по строению модульной формы.

Так, развитие формы в Концерте Кейджа направлено на расширение типов звучностей от «натуральной» музыки к сонорной и конкретной, «модуляцию» нотации из традиционной в графическую, трансформацию концерта в театрализованный перформанс (на странице 58 помещена литера ВТ, означающая передвижение рояля на сцене). Приблизительно в точке золотого сечения увеличивается количество музыкальных фрагментов, плотность ткани, повышается динамика звучания и расширяется диапазон

шумовых элементов, а после кульминационного нарастания следует спад, уменьшается число событий, в партитуре появляется несколько полупустых листов (страницы 41, 54, 58–63). Любой музыкант, взявшись за исполнение Концерта Кейджа, выберет для себя традиционную или нетрадиционную вероятностную модель построения произведения, опираясь на художественный вкус и опыт, а также жанрово-стилистические ассоциации с музыкой прошлого и настоящего.

Музыкальный стиль Фелдмана тесно связан с техникой и образностью художников-абстракционистов, таких как Поллок, де Кунинг, Гастон, Ротко. Сам композитор говорил, что «новое изобразительное искусство заставило его стремиться к новому звуковому миру, который был бы более направленным, непосредственным, физическим, чем всё, что до этого существовало...»²¹. Чистота тембровых красок, изысканная простота гармоний, длительное пребывание в одном состоянии, удержание каждого звука вплоть до его растворения в тишине — эти свойства музыкального языка Фелдмана ведут свое происхождение из работ американских абстракционистов. Каждый звук он уподоблял цветовому пятну или линии, а смену гармоний — накладыванию красок на живописную поверхность, так как визуальное искусство, по мнению композитора, может научить музыку «большей восприимчивости к медленному наблюдению за внутренней тайной своего материала»²².

Экспериментальная музыка увлекала Фелдмана непредвиденностью результата, труднодостижимой в условиях строгой гармонической или ритмической системы. Он стремился освободить звуки от каких-либо взаимосвязей, метра и ритма, чтобы позволить им быть самими собою, и призывал исполнителей просто слушать звуки и играть их наиболее естественно и красиво. А для этого необходима «независимость от композиционной риторики», в частности, выраженная в «избегании систематических методов сочинения»²³, свободе вертикальных и горизонтальных отношений между звуками, графической и другой нетрадиционной нотации, которая, по словам Фелдмана, не только определяет стиль пьесы, но и говорит о сочинении больше, чем любая использованная в нем система. Так, применяемая композитором неточная нотация служит своего

²¹ Цит. по: *Дубинец Е.* Мортон Фелдман: «Я рисую, но не на гармоническом языке» // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 196.

²² Там же.

²³ *Chase G., Slonimsky N.* Morton Feldman: [Introductory essay] // *Soundpieces: Interviews with American Composers* / ed. by C. Gagne and T. Caras. Metuchen [etc.], 1982. P. 164.

рода «плавающей камерой, которая запечатлеывает очень знакомые образы как историческое зеркало»²⁴ — такими, какие они есть. Вместо точных высот Фелдман указывает лишь регистры (низкий, средний и высокий), а длительности заменяет прямоугольниками разной длины. Неопределенность фелдмановских партитур отвечала кейджевской идее независимости звуков между собой, а «пространство графических ячеек Фелдмана было подобно пустому пространству кейджевских ритмических структур, всегда беспристрастно принимающему все звуки»²⁵. Фелдман служил для Кейджа образцом для подражания как композитор, сделавший шаг от деяния к созерцанию, от утверждения истины к ее поиску в лабиринтах Бытия, объективному запечатлеванию происходящего, поскольку обязанность композитора, по его убеждению, не сочинять, а «принимать все, что перед тобой, избегая привязанности к результату, — значит быть бесстрашным, быть полным любви, происходящей из чувства причастности к чему бы то ни было»²⁶.

Следующим шагом к либерализации звуков в музыкальном произведении стала их случайная последовательность в «Перемене 6»²⁷ (1953) Фелдмана, которая — исторически старше концептуально близкой ей Фортепианной пьесы XI (1956) Штокхаузена. В пьесе Фелдмана исключительное внимание уделено тому, как свободно комбинируемые звуки и аккорды соотносятся между собой в темброво-колористическом и пространственно-временном планах, причем вне какой-либо диалектики развития, так как одной из своих главных целей автор считал достижение минимума контраста. «Пьеса начинается с любого звука и продолжается любым другим, — говорится в предисловии. — Нажимая клавиши с минимальной силой, держите каждый звук до тех пор, пока он станет едва слышимым. <...> Все звуки должны быть настолько тихими, насколько это возможно»²⁸. В связи со Скрипичным концертом Фелдман признавал, что он «вообще не интересуется интервальными отношениями», но «думает, что пьесе необходима некая “интервальная логика”», поскольку «без ясных интервальных отношений пьеса многое потеряла бы»²⁹. И в «Перемене 6» обнаруживается определенная логика ин-

²⁴ Ibid. P. 170.

²⁵ Pritchett J. The music of John Cage. Cambridge; New York, 1993. P. 67.

²⁶ Кейдж Дж. Лекция о Нечто / пер. А. Лаугина // Проблемы нотации в музыке XX века / Г. Супонева. М., 1993. С. 100.

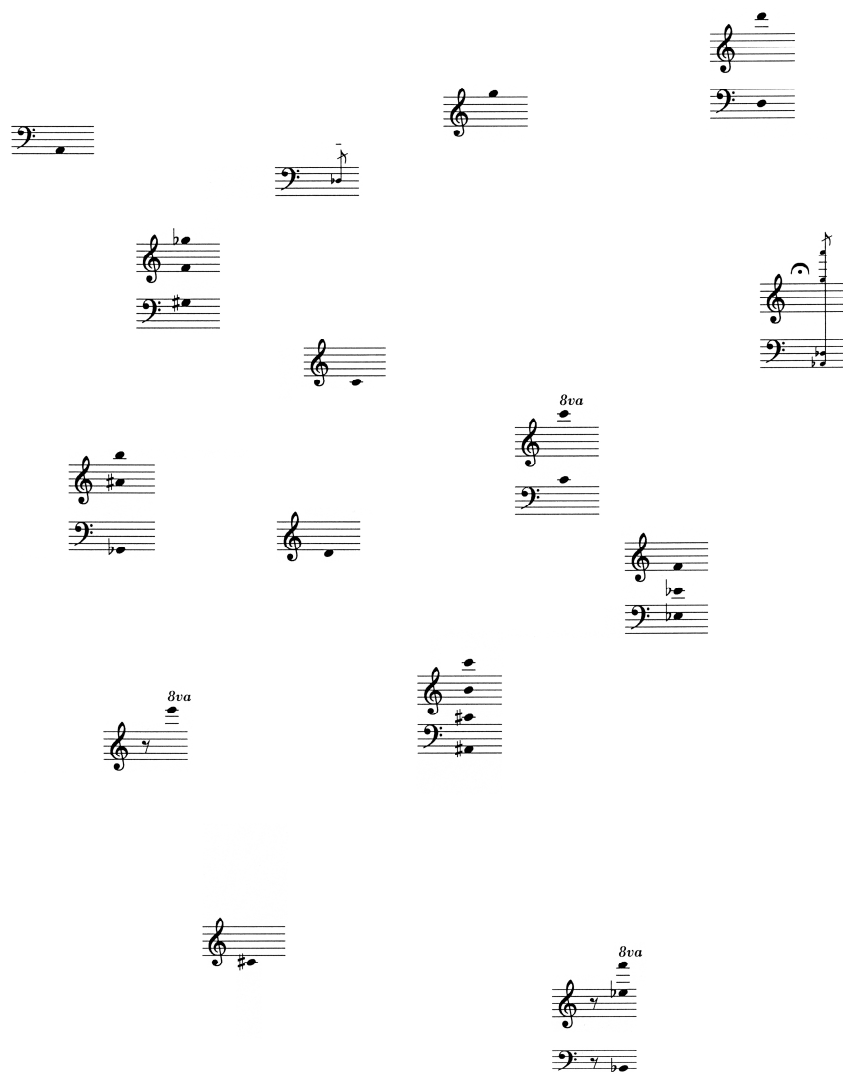
²⁷ Англ. intermission можно также перевести как «остановка», «пауза», «перерыв».

²⁸ Feldman M. Intermission 6. New York, 1963. P. 1.

²⁹ Chase G., Slonimsky N. Morton Feldman. P. 172.

тервальных отношений, на основе которой можно построить вероятностную модель формы сочинения.

М. Фелдман. «Перемена б»



Музыкальный материал пьесы включает 7 однозвучков, 2 двузвучия, 4 трехзвучия и 2 четырехзвучия; все они принадлежат 12-тоновому ряду, рассредоточенному в диапазоне $Ges-f^4$. Каждое созвучие занимает свое место в последовательности элементов, словно заполняющих пространство между полюсами консонанса и диссонанса. Например, если однозвучки A , des , c^1 , cis^1 , d^1 , g^2 и e^4 принадлежат сфере консонанса, то четырехзвучие $Ais-cis^1-h^1-c^3$ является самым диссонансным в пьесе; остальные элементы в разной степени тяготеют к тому или иному полюсу и располагаются в порядке возрастания остроты звучания. Так, оба двузвучия $d-d^3$ и c^1-c^4 консонансны и занимают второе (после однозвучков) место в ряду созвучий пьесы. Далее следуют трехзвучия и четырехзвучия: несмотря на общее для них качество — наличие консонансной основы и

диссонансной вершины (б.9 и м.9), они выстраиваются по степени остроты звучания: $es-es^1-f^1$, $B-es^2-f^4$, $gis-f^1-ges^2$, $Ges-ais^1-h^2$, $As-des-g^2-a^3$ и $Ais-cis^1-h^1-c^3$. Группы звуков автор трактует как чистые и производные краски, чередующиеся друг с другом и образующие радужную палитру. В каком же порядке исполнителю выстроить все цвета?

Композитор все же «подсказывает» алгоритм решения исполнительской задачи. В пьесе неизбежно чередование двух полюсов, о чем свидетельствует один из авторских эскизов, в котором равномерно чередуются кон- и диссонансы. Несмотря на то, что это предварительный набросок, он представляет одно из возможных композиционных решений сочинения — вероятностных моделей формы:



В данной последовательности очевидна кульминационная зона, основанная на повторяющихся звуках c^1 , cis^1 и d^1 , имеющих в пьесе особое значение: во-первых, однозвучия c и d вдвойне дублируются в двузвучиях $d-d^3$ и c^1-c^4 , а cis звучит в пьесе четырежды; во-вторых, c^1 в октавном и высотном отношении является «осевым тоном» системы $Ges-f^4$, в-третьих, те же тоны c и cis входят в четырехзвучие $Ais-cis^1-h^1-c^3$. Этим «рассредоточенным» кластером Фелдман открывает один из эскизов к пьесе с кульминацией в диапазоне c^1-d^1 , завершая композицию «компромиссным» кварто-квинтовым созвучием $B-es^2-f^4$. Кроме того, учитывая то, что большинство аккордов имеет широкое расположение, да и все звуки 12-тонового ряда разбросаны в шести октавах, движущийся полутоновый кластер c^1-d^1 в среднем регистре контрастирует остальным элементам музыкальной ткани, привлекая к себе внимание слушателей, как яркое пятно на полотне абстракциониста. Таким образом, модульная композиция не лишена «интервальной логики», на которую будет ориентироваться исполнитель.

Вулф также стремился в своем творчестве к активизации творческой инициативы исполнителя, выступая за соучастие, называемое им «парламентским партнерством», в котором нет места «монархической власти» автора или «диктата» дирижера. Композитора увлекала «либеральная демократия», когда музыкант принимает самостоятельные решения в процессе своего выступления. Так, в пьесах 1950-х годов композитор фиксирует лишь отдельные параметры звукового материала (высоту, тембр, динамику, длительность) и время звучания. Вскоре он разрабатывает собственный «метод подсказывания»³⁰, заключающийся в том, что выбор одного инструменталиста зависит от того, что исполнит другой. Исполнение сочинения становится полуигровой ансамблевой импровизацией.

Как отмечал Вулф, в музыке прошлого «последовательность единиц определялась до исполнения и была предсказуемой. Карлхайнц Штокхаузен в *Klavierstück XI* воплотил идею изменяющейся, 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»³¹. Исполнителям Дуэта (1958) необходимо сыграть ряд секций, включающих независимый музыкальный материал. Продолжительность звучания указана точно, остальные же параметры — приблизительно, и перед каждой музыкальной единицей даны «подсказки». «Алгоритм» действий исполнителей таков: «Каждый пианист придумывает свой индивидуальный порядок появления структурных единиц (всего их 15 от $\frac{1}{16}$ до $42\frac{1}{5}$ секунд звучания), зависящий от последовательного выбора той единицы, которую нужно сыграть; но не как у Штокхаузена, на глаз, а в связи с тем, что он услышал. Десять типов звучания (например, *ff* в высочайшей октаве, пиццикато в среднем регистре, 11 секунд тишины) в партии одного фортепиано служат подсказками тех единиц, которые должен сыграть другой пианист, и наоборот»³². Таким образом, Вулф воплощает идею случайности в рамках четкой временной структуры: не координируя партии, он фиксирует некоторые параметры музыкального материала, предусматривая определенные события в той или иной мере не-

³⁰ Англ. *cueing* — букв. «намеки», «подсказывание», «подача сигнала», «аллюзия».

³¹ Вулф К. О форме / пер. М. Переверзевой // Композиторы о современной композиции. М., 2009. С. 116–117.

³² Там же. С. 117.

определенных условиях. Каков же формообразующий принцип модульной композиции Вулфа?

В основе Дуэта для пианистов II лежит последовательность 15-ти структурных единиц, означающих время звучания в секундах: 0 (или любое время звучания) — 5 — $5\frac{1}{16}$ — 7 — $10\frac{2}{5}$ — $11\frac{1}{4}$ — $14\frac{1}{2}$ — 17 — $17\frac{7}{10}$ — 18 — 20 — $24\frac{77}{80}$ — 25 — 39 — $42\frac{1}{5}$. В каждой же партии используется лишь 11 единиц: 0, 5, 7, $11\frac{1}{4}$, $17\frac{7}{10}$, 18, 20, $24\frac{77}{80}$, 25, 39 и $42\frac{1}{5}$ у первого и $5\frac{1}{16}$, 7, $10\frac{2}{5}$, $11\frac{1}{4}$, $14\frac{1}{2}$, 17, 18, 20, 25, 39 и $42\frac{1}{5}$ у второго пианиста. Десять секций имеют подсказки, среди них три пары, объединенные либо регистром, либо динамикой, либо артикуляцией, и три секции тишины:

- | | | |
|---|-------------------------------------|----------------------------|
| 1 | высокий регистр <i>ff</i> | низкий регистр <i>pp</i> |
| 2 | высокий регистр, исключая <i>ff</i> | низкий регистр приглушенно |
| 3 | средний регистр <i>ff</i> | 22 секунды тишины |
| 4 | <i>pizz mf</i> | 12 секунд тишины |
| 5 | <i>pizz</i> , исключая <i>mf</i> | 5 секунд тишины |

0

Одиннадцатая секция в каждой партии Дуэта дана «без подсказки» («по сие»).

К. Вулф. «Дуэт для пианистов II» (начало партии первого пианиста)

(В прямоугольниках первое число, поставленное перед двоеточием, указывает время звучания в секундах, второе, после двоеточия, — количество извлекаемых тонов, которые исполнитель выбирает или по своему усмотрению, или из групп звуков, обозначенных прописными латинскими буквами — *a, b, c, d, e, f, g, h, i*; в ряде секций после двоеточия записаны длительности нот.)

Каждая секция включает группу или несколько звуковых групп, предваряемых обведенным кружком примечанием. Один или оба исполнителя могут начать с секции «без подсказки». Затем, импровизируя в пределах указанных параметров, музыкант прислушивается к тому, что играет его партнер и по окончании данной секции сразу переходит к следующей с соответствующими указаниями. Например, первый пианист еще до окончания импровизируемой им секции может услышать высокий звук на *ff* другого пианиста, поэтому переходит к секции «высокий регистр *ff*». Все группы звуков включают четко разделенный на 3 высотные зоны материал: низкого (большая октава и первые звуки малой), среднего (первая и вторая октавы) и высокого (третья и четвертая октавы) регистров (как в графических партитурах Фелдмана), так что понятие «нарек» не трудно. Если же он не ясен, можно снова сыграть секцию «без подсказки».

Порядок следования групп лишь внешне кажется случайным. Поскольку любой фрагмент можно повторить любое количество раз, как только возникает аллюзия на него, а секция «без подсказки», три секции тишины и «парные» группы с близкими высотными, динамическими или артикуляционными показателями также могут появляться в пьесе многократно, возможна рондообразная форма. Общность материала обуславливает вероятностную модель формы Дуэта. Партии пианистов объединяют не только структурные единицы числового ряда, но и звуковые группы, обозначенные буквами *a, b, e, g* и *h*, а также отдельные группы, например, *cis-fis³* у первого пианиста в секции «без подсказки», у второго — «высокий регистр *ff*», или *Es-e¹-gis³* у первого в секции «высокий регистр, исключая *ff*», а у второго — «средний регистр *ff*»; в секции «5 секунд тишины» в обеих партиях есть группа *h-d¹* и по одному тону — *h* и *b* соответственно в секции «средний регистр *mf*» первой и «12 секунд тишины» второй партии. На протяжении пьесы в каждой партии звуковые группы используются многократно, например, группа «*a*» — по 6 раз, «*e*» — по 5, «*h*» — по 3, «*b*» и «*g*» — по 2. В итоге партии пианистов постоянно соприкасаются теми или иными общими параметрами как в области времени звучания (структурные единицы), так и звуковысотного материала (группы

звуков), отвечая идее дуэта или диалога на высшем уровне, и модульная композиция оказывается вполне предсказуемой. Наличием близкого звуковысотного материала композитор «намекает» на то, что форма сочинения по своей сути близка джазовой импровизации, в которой пианисты музицируют на основе нескольких заданных музыкальных «тем».

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

В ансамблевых опусах 1960-х годов Браун воплотил концепцию «открытой формы», или модульной композиции со свободной, нелинейной последовательностью музыкального материала, как в «Доступных формах I» для 18-ти инструментов (1961). Партитура состоит из шести независимых страниц, включающих по 4–5 музыкальных событий (на страницах партитуры события обозначены цифрами и ограничены сплошными линиями). Фрагменты произвольно комбинируются по выбору дирижера, поэтому сочинение может обретать всевозможные формы. По словам Брауна, ни одно из двух исполнений подобной композиции «не приведет к тому же самому результату, а сочинение будет сохранять свой индивидуальный облик от исполнения к исполнению благодаря неизменному характеру основных событий»³³. Какие же события придают

³³ *Brown E. Some Notes on Composing (1963) // The American composer speaks. A historical anthology, 1770–1965 / ed. by G. Chase. Louisiana, 1966. P. 301.*

опусу индивидуальный облик, целостность и единство? Какова вероятностная модель формы сочинения?

Близкие по музыкальному материалу и качеству звучания фрагменты «Доступных форм I» придают произведению целостность и сохраняют свой неизменный характер на всем протяжении развития формы. Так, первые пять фрагментов родственны по своему звуковому материалу, воплощающему первую из *трех образно-смысловых сфер* произведения — активно-действенную (две другие — созерцательная и лирическая). Этот материал обновляется за счет подключения новых тембров, освоения других регистров, варьирования динамики и штрихов. 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 звучит весь оркестр. На третьей и четвертой страницах партитуры также представлены ансамблевые фрагменты, но автор не ограничивается сменой тембрового колорита, а использует ранее не применявшиеся штрихи и способы звукоизвлечения.

Композиционные функции фрагментов обусловлены их характером звучания. Первые пять нотных систем первой страницы и последняя система шестой страницы играют роль вступления и завершения композиции, поскольку включают сравнительно устойчивый по типу изложения и развития материал (политембровые россыпи), но не индивидуализированный по фактуре, а потому близкий по своему значению «общим формам движения» в классической музыкальной форме. Среди групп второй и третьей страниц преобладают блоки со сравнительно «нейтральным», связующе-разработочным материалом, развивающим пуантилистический тематизм. Однако среди них все же выделяются секции 4 второй и 2 третьей страниц, имеющие темброво-фактурные связи с секциями 2 четвертой, 4 пятой и 1–3 шестой страниц в виде длительно выдержанных аккордов духовых и струнных, либо духовых с виолончелью или альтом. С одной стороны, этот мягкий сонор воплощает вторую, созерцательно-лирическую (в сравнении с активно-энергичной первой) образно-смысловую сферу сочинения, с другой — служит фоном для изложения иных по качеству звучания систем.

Э. Браун. «Доступные формы I» (4-я страница)

The image shows a page of a musical score for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Flute, Oboe, Eb clarinet, Bb clarinet, Bass clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Harp, Piano, Orch. bd., Mamba, Tympan, Xylophone, Vibraphone, Tympan, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is annotated with large, stylized numbers 1, 2, 3, 4, and 5, which are part of the modular composition. The numbers are drawn in a thick, grey, hand-drawn style. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Harp' and 'Celeste'. The page is numbered 4 at the top right.

Фрагменты четвертой, пятой и шестой страниц играют в модульной композиции новые роли и вносят свежие краски в общую палитру сочинения. Так, центральный блок четвертой страницы заметно отличается от всех остальных по типу фактуры и характеру звучания: если в предыдущих системах доминировала пунтилистическая ткань,

политембровые россыпи и пятна, то в системе 3 четвертой страницы колористический квартет (арфа, фортепиано, колокольчики, ксилофон) импровизирует в заданном высотном диапазоне, используя качественно новые выразительные средства для воплощения третьей, лирической образно-смысловой сферы композиции. Самый неопределенный в сочинении материал получает наиболее яркое и оригинальное художественное оформление 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 «бархатные» по звучанию) в исполнении арфы, фортепиано, колокольчиков, ксилофона, вибратона и маримбы, либо флейты, гобоя и кларнетов (секции 3–5). Последняя же страница, с одной стороны, выполняет функцию коды (о чем свидетельствует долгий аккорд духовых и альты на фоне приглушенных звуков вибратона, имеющий две кульминационные волны), а с другой — воссоздает музыкальный материал начала сочинения, тем самым, сближая первые две сферы сочинения — активно-действенную и созерцательную, и оставляет его форму открытой. Таким образом, описанные выше три образно-смысловые сферы сочинения, воплощенные разными музыкальными средствами (разбросанные по всему диапазону точки первой, неподвижные по высоте линии второй и переливающиеся пятно четвертой страницы), появляясь на всех этапах музыкальной композиции, определяют общий характер звучания произведения и указывают возможную модель развития формы. Рассмотрим одну из них.

Бруно Мадерна исполнил опус Брауна с Римским симфоническим оркестром в 1962 году³⁴. В его «версии» форма имеет рондообразные черты. Роль рефрена здесь играют «магические» глиссандо и «завораживающие» фигуры колористической группы инструментов из фрагментов 3 и 5 четвертой страницы, «скрепляющие» форму сочинения. Порядок следования страниц сложен — 4–1–4–2–4–3–6–5–1, но логичен — тембро-колористическое варьирование материала четвертой страницы образует здесь рассредоточенную форму второго плана, при этом кульминационные две последние страницы занимают нужное место, и завершает «Доступные формы I» «нейтрально-

³⁴ При анализе использовалась звукозапись «Доступных форм I» с диска: The New Music: Rome Symphony Orchestra / Bruno Maderna. RCA Victorola. VICS-1239. B002ZBR00G. 1967.

кодовый» материал начала сочинения. Радужные перезвоны фрагмента 4 третьей страницы в высоком регистре периодически приостанавливают развитие формы, с одной стороны, и придают ей целостность, с другой. Дирижера словно притягивает этот импровизационный фрагмент, поэтому он многократно возвращается к нему, каждый раз исполняя по-разному и подолгу любуясь его мерцающим блеском.

Введенный Брауном на все уровни композиции и предусмотренный замыслом сочинения элемент случайности не приводит к непредвиденному результату в процессе исполнения и восприятия произведения. Сама же алеаторная техника, как показал анализ формы, не дает *полной свободы*, а *ограничивается* авторской мыслью и *направляется* художественной идеей, предопределяющей модель формы сочинения. «Свобода не может воспроизвести композитора»³⁵, — справедливо заметил Фелдман, хотя алеаторы не допускали полного произвола в интерпретации сочинения. Не даром Фелдман подчеркивал, что Кейдж «вообще никогда не говорил, что “все позволено”»³⁶. При всем внешнем индетерминизме алеаторные сочинения экспериментаторов исходят из весьма традиционных композиционных принципов общности материала, повторения структур, движения формы к цели, направляющей исполнителей в выстраивании формы произведений.

Алеаторика и модульная форма стали воплощением индивидуальных творческих идей экспериментаторов, таких как *новый принцип формообразования, музыкальное произведение как процесс, разделение созидательных функций* между композитором и исполнителем. Фелдман говорил, что «большинство музыкальных форм по своей сути всего лишь “короткие истории”, которые начинаются, развиваются и оканчиваются»³⁷. Формы направленного развития Фелдман считал исчерпанными, и последним великим творцом таковых, по его мнению, был Стравинский. Среди новых же концепций Фелдман выделял связанные с серийной техникой, хотя они имели успех в сравнительно коротких пьесах. Поэтому каждый экспериментатор вел поиски новых музыкальных форм и находил свои, индивидуальные: числовые ряды другим композиционным принципам предпочитал Кейдж; для Вулфа имела значение общность временного ряда и звуковысотных групп обеих партий, их взаимосвязь и диалогичность; характер звучания собы-

³⁵ Цит. по: Дубинец Е. Мортон Фелдман: «Я рисую, но не на гармоническом языке». С. 195.

³⁶ Chase G., Slonimsky N. Morton Feldman. P. 167.

³⁷ Ibid. P. 172.

тий предопределял форму в инструментальных сочинениях Брауна. Для Фелдмана же было важно не столько общее построение пьесы, сколько каждый ее момент, даже если он не имеет причинно-следственной связи со всем предшествующим и последующим, поэтому он не стремится завершать пьесу, исходя из каких-либо ожиданий. Форма его алеаторных сочинений образуется вследствие «простого изложения фрагментов материала», причем композитора «не интересует такой аспект, как завершенность» или «необходимость создать то, что мы считаем превосходной цельной музыкальной пьесой»³⁸. Однако и в простом изложении фрагментов материала есть определенная музыкальная логика.

Алеаторика в музыке XX века стала одним из видов профессионального импровизаторского творчества, имеющего давнюю традицию и проявляющегося в разных формах. Модульная стала одной из таких форм, сложившихся в 1950-е годы на гребне второй волны авангарда — переломном этапе в истории музыкального искусства, связанном со сменой художественно-эстетических парадигм, рождением принципиально иного музыкального языка и методов сочинения, радикальной перестройкой системы традиционного формообразования и обнаружением новых «кристаллизующих» принципов композиции. Индетерминистские концепции возникли в юной, энергичной, предприимчивой американской музыкальной культуре в то время, когда европейские композиторы разрабатывали серийную технику с ее тотальной организацией всех параметров сочинения, и при этом отразила характерное восприятие жизни, при котором за устойчивостью и постоянством мира стали видеть его нестабильность, изменчивость, непредсказуемость. Индетерминизм стал некоей исходной точкой нового пути развития музыкального искусства. В дальнейшем использованные в произведениях американских композиторов методы работы со случайностью получают развитие в музыке США, Европы и России как одни из многочисленных техник композиции XX века.

³⁸ Ibid.