



М. В. Переверзева

(Москва)

БЕРМУДСКИЙ ТРЕУГОЛЬНИК АЛЕАТОРНЫХ ФОРМ

Оригинальность названия статьи обусловлена тем, что в зарубежном и российском музыкознании существует множество понятий, означающих формы, сложившиеся на основе применения алеаторики, в которых случайность играет определенную роль на том или ином этапе сочинения или исполнения произведения. Среди них – понятия неопределенной (Дж. Кейдж), открытой (Э. Браун), мобильной (Э. Браун, Э. Денисов), неотграниченной (В. Ценова), вариативной (В. Холопова), множественной и вариабельной форм (К. Штокхаузен) и формы-мобиля (Т. Кюрегян).

В творчестве американского композитора понятие «неопределенности» синонимично термину «алеаторика». С 1950-х годов Кейдж применял «метод случайных действий» и принцип индетерминизма, которым посвятил ряд лекций и статей. В своих работах он рассматривал неопределенные в отношении звуковой реализации композиции, «дающие возможность создания в каждом концерте уникальной формы, а значит, уникальной морфологии последовательности, уникального смыслового содержания» [6, 35]. К таковым он относил Фортепианную пьесу XI Штокхаузена, «Перекресток 3» Фелдмана, «Индексы» Брауна и другие пьесы. Интерпретатора при этом Кейдж уподоблял «фотографу, который использует приобретенную камеру для создания фотографий», так как неопределенная композиция «допускает бесконечное их количество и никогда не исчерпается, поскольку создана не механически» [6, 36]. Таким образом, неопределенной он называл музыку, допускающую случайность в процессе создания или звуковой реализации пьесы, разделяя индетерминизм исполнительского и композиционного процессов.

Кейдж оперировал тесно связанными со случайностью понятиями неопределенности, ненамеренности и хаоса. Другие же композиторы, опиравшиеся на иные художественно-эстетические принципы, а позднее и исследователи ввели новые обозначения техник письма и форм, связанных с фактором случайности. Термин «алеаторика» широко распространился после появления знаменитой статьи Булеза «Aléa» [4], посвященной проблемам мобильной композиции. Кроме того, фигурировали «неопределенная» (indeterminacy), «случайная музыка» (random music), «музыка случайности» (music of chance) или импровизация [11, 60]. Со временем в музыковедческой практике сложились две терминологические традиции: в



Новом свете и англоязычной музыковедческой литературе было распространено понятие **indeterminacy**, возникшее в работах Кейджа и относившееся и к сочинению, и к исполнению, и к нотации музыки; в Старом же вслед за появлением знаменитой статьи Булеза, который хотел отделить свою случайность, ограниченную рамками конструктивной идеи, от «chance music» Кейджа, в среде композиторов и музыковедов закрепилась **aleatory**. Зарубежные музыковеды, например, Х. У. Хичкок упоминает несколько слов, обозначающих музыку, «написанную посредством случайных или произвольных методов», так что «устраняются намерения и решения композитора», который «создает не фактические нотные системы с упорядоченными взаимоотношениями, а лишь первичный музыкальный материал, в сущности, требующий от исполнителя упорядочения – “составления”», а в некоторых случаях лишь ограничивается «указаниями, касающимися физической деятельности или помещения, в котором ее нужно осуществить» [7, 284]. Среди них – «алеаторная, индетерминированная, случайная, импровизируемая и произвольная (стохастическая) музыка» [7, 284]. Все эти термины имеют локальное значение, так как между упомянутыми концептами есть большая разница. В творчестве одного композитора неопределенность может допускать совершенно произвольные действия исполнителя, тогда как у другого текст точно зафиксирован в нотах, но допускает некоторую свободу выбора, причем одного музыкального параметра.

Эрл Браун ввел понятие «открытой» формы в связи с «мобилями» – подвижными скульптурами А. Колдера, идею которого композитор стремился воплотить в музыке. Однако мобильными он называет формы произведений с отдельными подвижными эпизодами, тогда как открытыми – формы с незакрепленной, неопределенной и произвольной последовательностью частей или разделов. По Денисову, когда «структуры стабильны, но между ними установлены взаимоотношения, предполагающие известную множественность реализаций» [2, 119], а также в случае «мобильности и структуры и самой формы» [2, 122] возникают «мобильные формы». С ними отчасти соприкасаются «вариабельные» и «многозначные» формы Штокхаузена, представляющие собой отдельные типы в его собственной системе. «Вариабельные» он характеризует сравнительной неопределенностью условий исполнения произведения, расширением количественных измерений в пользу качественных характеристик восприятия и использованием определенных процессов во взаимном ограничении с вариабельными. «Многозначными» же Штокхаузен называет формы, в которых он стремился «зафиксировать для всех моментов данного контекста [...] многие различные равноправные решения», когда «варианты интерпретатора (который сам может быть композитором) – то, какие он выбирает версии для исполнения, – вводятся в



композицию» для того, «чтобы возможные решения были не произвольными, но каждое давало развитию формы необратимо новое направление и воздействовало на целое» и каждый выбор «не давал бы “лучшего” или “худшего” результата» [7, 40–41].

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

Примечательно, что кейджевский термин «неопределенность» в большинстве случаев точнее характеризует алеаторные формы, поскольку далеко не все индетерминированные элементы выбираются исполнителями по случайному принципу. С другой стороны многие алеаторные формы вовсе не индетерминированы, какими кажутся на первый взгляд. Алеаторные формы едины в том, что для слушателя (а порой и для самого автора) результат творческого процесса исполнителя оказывается, хоть и предвиденным, но непредсказуемым.



Следующим шагом после выбора общего термина, характеризующего отдельную группу форм, должна быть их классификация по общему критерию – подвижности (именно поэтому за рубежом распространен термин *mobile form*). И по этому признаку алеаторные формы делятся на группы, образующие тот самый треугольник. Поскольку индетерминизм может быть частичным или тотальным и охватывать как некоторые параметры музыкальной композиции (высоту или длительность, штрихи, динамику или тембр звуков), так и целое, алеаторная форма также может быть подвижной в разной степени, а в иных случаях представленной в нотах в виде отдельных сегментов системы без их конкретной последовательности или заданного порядка, то есть зафиксированной формы как таковой. В целом в композиторской практике сложились три типа алеаторных форм, имеющие три разных степени стабильности структуры и определенности типа диспозиции материала, от которых зависит и узнаваемость сочинения «на слух»:

- в *мобильной форме* (термин Э. Брауна [9], Э. Денисова [2], В. Ценовой [6]) диспозиция материала неизменна, но некоторые фрагменты импровизационны, поэтому может варьироваться общее время звучания пьесы;

- в *вариабельной форме* (термин К. Штокхаузена [7]) последовательность изложения мысли может меняться, но количество «версий» формы ограничивается определенными условиями или авторскими предписаниями, не влияющими на общую концепцию сочинения, а лишь допускающими разницу средств ее воплощения;

- в *модульной¹ форме* последовательность частей (разделов, секций, блоков, групп, формант, фрагментов и т. д.) разнообразна и произвольна, не закреплена в тексте и не предобусловлена, так что подвижная форма переходит уже на качественно иной уровень: она может основываться на разных структурообразующих принципах, а само произведение – менять художественную концепцию и звуковой облик, поскольку принадлежит скорее не автору, но исполнителю (в пользу этого термина, отражающего особую концепцию музыкальной формы, говорит наличие произведений под названием «Модуль» Э. Брауна, 1966, 1969, 1972; Л. де Пабло, 1967; И. Анхальта, 1967; Дж. Пери, 1969; М. Пауэлла, 1985; Т. Косуги, 1990 и других).

Мастерами подвижных форм были американец Эрл Браун и австриец Хаубеншток-Рамати. В их творчестве представлены разные типы алеаторных форм.

¹ Модульный (от лат. *modulus* – мера, модуль; *modus* – способ, модус, образ, норма) означает сборный, состоящий из модулей – взаимодействующих частей, автономных, сменных элементов конструкции; модульный принцип организации или построения, применяемый в компьютерном программировании, архитектуре, дизайне и других областях человеческой деятельности.



Среди сочинений Брауна преобладают алеаторные формы мобильного и модульного типов. Так, ансамблевая пьеса «Ходограф 1» для флейты, фортепиано, челесты, оркестровых колокольчиков, вибратона и маримбы (1959) включает как стабильные, так и мобильные секции, и форма сочинения мобильна. Первые из них, называемые автором в предисловии к партитуре «определенными системами», выписаны в нотах полностью с указанием высоты, динамики, тембра, приблизительной длительности и точного времени звучания (15 секунд на одну нотную систему), а также способов звукоизвлечения, создающих красочные сонорные эффекты. Мобильные же секции – три «неопределенные системы», которые исполнители должны импровизировать, ориентируясь на авторские комментарии, касающиеся общего характера действий инструменталистов, либо вообще пропустить, сыграв только четко зафиксированный композитором материал. «Неопределенные системы» изображены в виде прямоугольника, устанавливающего границы приблизительного звуковысотного диапазона, подходящего разным инструментам, используемым в исполнении данной пьесы или имеющимся в распоряжении музыкантов. Алеаторические фрагменты можно исполнить любыми инструментами в любом количестве и любой комбинации, причем общий для всех участников ансамбля высотный диапазон должен быть разным в каждом случае. Эпизоды спонтанной импровизации музыкантов могут прозвучать в исполнении всего лишь одного инструменталиста, пока остальные участники ансамбля молчат в течение указанных 15-ти секунд.

В сочинениях 1960-х годов Браун воплотил концепцию «открытой формы» со свободной, нелинейной последовательностью музыкального материала и подвижной структурой, обуславливающей модульную форму сочинений. Произведение, написанное в «открытой форме», включает мобильные элементы и обретает в каждой новой реализации разные очертания в зависимости от выбора исполнителем музыкальных фрагментов. Так происходит в «Доступных формах I» для 18-ти инструментов (1961), написанных для исполнения в Дармштадте. Партитура состоит из шести независимых страниц, включающих по 4–5 музыкальных событий. Обозначенные цифрами и ограниченными линиями фрагменты произвольно комбинируются по выбору дирижера, поэтому сочинение может обретать всевозможные 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. При всей «случайности» формы в сочинения, все же, есть стабилизирующий фактор – наличие близких по музыкальному материалу и характеру звучания фрагментов, придающих произведению целостность. Первые пять фрагментов композиции, играющие роль



вступления, едины по своему музыкальному материалу, поэтому при любой их последовательности общий характер звучания останется неизменным. Вначале участвуют почти все инструменты оркестра, а затем они объединяются в разные по тембровому составу ансамбли, исполняющие фрагменты на второй, третьей и четвертой страницах «Доступных форм». Например, во второй секции второй страницы задействованы всего 6 музыкантов, играющих на бас-кларнете, фаготе, валторне, тромбоне, маримбе и контрабасе; затем сумрачный колорит звучания сменяется блестящими тембровыми красками арфы, фортепиано, оркестровых колокольчиков, ксилофона, вибратона, скрипок, альтов и виолончелей, занявших средний и высокий регистры; в следующем фрагменте представлены все духовые и струнные инструменты, тянущие один аккорд, который приостанавливает развитие «Доступных форм» и ставит своеобразную точку в конце одного из этапов развертывания музыкальной композиции:

The image shows a handwritten musical score for an orchestra, spanning two pages. The instruments listed on the left are: Flute, Oboe, Eb clarinet, Bb clarinet, Bass clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Harp, Piano, Mrid. lat., marimba, Xylophone, Vibraphone, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is written in a dark ink on a light background. A large, stylized number '2' is drawn over the score, indicating the second section of the piece. The number is composed of thick, dark lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and a small inset box on the right side of the page.



На третьей и четвертой страницах партитуры также представлены ансамблевые фрагменты, но автор не ограничивается лишь сменой тембрового колорита, а использует ранее не применявшиеся штрихи и разнообразные способы звукоизвлечения: у струнных – *sul tasto*, *sul ponticello*, у духовых – сурдины и разные техники игры, помогающие создать красочные сонорные эффекты, у арфы, фортепиано и ксилофона, а также инструментов струнной смычковой группы – *glissando* и *arpeggio*, микрохроматические интонации и подвижные сонорные комплексы. Все это приводит к кульминации – громкой, когда участвует почти весь оркестр (первая секция пятой страницы) или тихой, представляющей собой длительно тянущиеся аккорды, исполняемые ансамблями, включающими арфу, фортепиано, колокольчики, ксилофон, вибрафон, маримбу или флейту, гобой и кларнеты (третья, четвертая и пятая секции пятой страницы). Последняя страница партитуры включает четыре секции, выполняющие функцию коды, о чем свидетельствует заключительный аккорд духовых, играющих с сурдинами на фоне приглушенного звучания остальных инструментов оркестра. Этот аккорд охватывает три из четырех «кодовых» секций композиции, за которыми следует четвертая, воссоздающая музыкальный материал начала сочинения.

В статье «Нотация – материал и форма» Хаубеншток-Рамати отмечал, что *«форма может быть только изобретена; материал может быть только найден»* [2, 41] и в своем творчестве ярко воплотил эту идею. Под музыкальным развитием он понимал прежде всего модификацию и изменение, которые в свою очередь обусловлены обнаружением материала и изобретением формы. «Трансформация материала в форму, начиная с наименьшей микроструктуры и заканчивая последней фазой макроструктуры, это непрерывный процесс трансформации *обнаруженного в изобретенное»* [2, 41]. Изобретение музыкальной формы Хаубеншток-Рамати уподоблял тасованию игральных карт как способу материализации формы. «В этом и заключается единый процесс композиции: если то, что было найдено, не будет трансформировано, а останется простым материалом, тогда это не композиция, как я это понимаю» [5, 1]. Композитор называл свои мобили «динамическими закрытыми формами»: «Форма “закрыта”, поэтому после завершения одной фазы ее элементы будут снова использованы в процессе создания новой фазы. Но так как различные элементы образуют фазы различной длины, каждое дальнейшее повторение будет “динамическим”, то есть, иными словами, каждый раз будет возникать новый контекст» [5, 2]. Отсюда – трактовка музыкальной формы как непрестанно меняющейся, подвижной и динамичной системы, «ускорение» которой придает многозначная графическая запись. Хаубеншток-Рамати отмечал, что «композитор должен сегодня “мыслить формой”, он должен изобретать



концепции формы» [1, 100], чему и посвятил свое творчество. Исследователи проводят параллель между концепциями формообразования у Хаубенштока-Рамати и подвижными скульптурами А. Колдера, отмечая, что его музыкальные партитуры «очень близки по духу *искусству мобиля* и часто записаны полуграфически, так что исполнители следуют определенным путям наугад» [4, 75]. Однако принцип изобретения концепций формы в не меньшей степени характерен и для живописи действия абстрактных экспрессионистов.

Среди музыкальных мобилей Хаубенштока-Рамати – «Интерполяция» для 1–3 флейт (1957), «Маленькая ночная музыка» для камерного оркестра (1958), «Мобиль для Шекспира. Сонеты №№ 53 и 54» для голоса и шести исполнителей (1958), «Связи» для ударных и магнитофонной ленты (1958), Первый (1973) и Второй (1977) струнные квартеты и другие. Таинственные формы-лабиринты имеют опусы графической музыки, например, Дуэт для гитары и ударного инструмента (1972) и другие. Принцип комбинации мобильных и стабильных разделов и графическая нотная запись применяются даже в масштабных произведениях автора, таких как «Картина I» (1967), «Картина II» (1970), «Картина III» (1971), триада «Ноктюрнов» (1981–1985) и особенно опера на текст Ф. Кафки «Америка» (1964/1992), главная идея которой – смысловая и образная многозначность отразилась на варьировании музыкальной формы и звукового облика сочинения.

Один из первых мобилей Хаубенштока-Рамати «Интерполяция» включает 25 разных по длине, количеству музыкального материала, характеру звучания и функционально неравных секций, названных автором формантами. Восемь могут служить исходными при прямом движении (их начала разные по характеру) и семь других при ракоходном; в обоих случаях можно начать с самой верхней системы, выполняющей обе функции. Развернутые форманты имеют несколько пунктирных линий, соединяющих их с соседними, находящимися выше или ниже, которым может следовать музыкант, отсюда – множество вариантов исполнения мобиля. Впрочем, свобода выбора исполнителя не полна: действия музыканта отчасти предопределены композитором, продумавшим возможные варианты. При разных исходных формантах особое расположение пунктирных линий исключает некоторые группы нот в одних и тех же строках, которые прозвучали бы при выборе другой исходной форманты, то есть линии направляют интерпретаторов к определенным формантам и исключают другие, так что все возможные формы сочинения в результате представляют пусть и значительно отличающиеся друг от друга, но продуманные композитором варианты комбинаций частей.

Звуковой облик «Интерполяции» значительно варьируется из-за свободы выбора количества музыкантов, поэтому форма данного сочинения модульная. Если пьеса в исполнении одной флейты длится 4–5 минут, то при участии 3-х флейт она занимает уже



около 12-ти минут. Причем играть может как один виртуоз на 1, 2 или 3 флейтах, так и два или три инструменталиста. Если выступает один человек, то он трижды исполняет разные версии формы. В ансамблевом же музицировании второй и третий флейтисты спонтанно выбирают лишь несколько, более или менее продолжительных оригинальных и ракоходных формант, разделяя их небольшими паузами. Таким образом, каждое повторение одной и той же форманты будет налагаться на одновременно исполняемую версию и увеличивать плотность ткани. Распределение формант, их продолжительность и совмещение друг с другом полностью определяются интерпретаторами. Партитура в таком случае служит партиями для всех интерпретаторов:

Допуская множественность и непредсказуемость комбинаций материала мобилей, автор при этом полностью контролировал форму в целом и процесс развития драматургии. Именно поэтому он подчеркивал разницу в применении принципа мобиля американскими и европейскими композиторами: «Американцы очень хороши в тасовании карт, но они не включаются в игру с этими картами. Я решил создать игру с этими заново перетасованными картами, и получился мобиль» [5, 1]. Так, в «Мобиле для Шекспира. Сонеты №№ 53 и 54»



четко очерчены границы макроформы: здесь два шекспировских сонета разделяет краткая интерлюдия и предваряют инструментальные секции определенной продолжительности, хотя исполнители при этом могут начать с любого фрагмента партитуры и перейти к любому другому, играя в самостоятельно выбранном темпе. Драматургическое развитие пьесы состоит из пяти этапов: инструментальная прелюдия, вокально-инструментальный сонет № 53, инструментальная интерлюдия, вокально-инструментальный сонет № 54 и инструментальная постлюдия:

Партитура мобиля разделена на три поля: внешнее содержит 12 музыкальных секций для сопрано или меццо-сопрано и ударника 3 (античные тарелочки, кастаньеты, мараки); срединное включает 10 секций для фортепиано и челесты; внутреннее состоит из 6 секций для ударников 1 (4 вуд-блока, 2 бонго, 2 темпль-блока, 4 том-тома) и 2 (медные тарелки, средняя и большая тарелки, там-там), а также вибратона или маримбафона. Каждый исполнитель может начать с любой секции своего поля, а затем читать партитуру по или против часовой стрелки. Нотная запись секций определена в разной степени: например, партия сопрано выглядит эскизно и представляет лишь одну из композиторских версий, предложенных для исполнения произведения. В ней точно лишь то, что каждой секции соответствует одна строка сонета из 10-ти слогов. Темп и динамику происходящего задает



дирижер. Темп варьируется от быстрого до медленного, поэтому движение может быть как весьма энергичным, так и очень спокойным. При каждом повторении секции музыкантам следует по-иному интерпретировать звуковой материал.

Первый струнный квартет Хаубенштока-Рамати имеет переменную форму. Цикл состоит из 4-х секций (А, В, С и D), расположенных таким образом, что образуется четкая концентрическая форма $A \leftarrow B \leftarrow C \leftarrow D \rightarrow C \rightarrow B \rightarrow A$ с неподвижной осью симметрии. При этом три из четырех разделов подразумевают несколько описанных и графически изображенных композитором версий формы. Например, первая и соответственно последняя часть (А) допускает лишь 12 возможных комбинаций 9-ти звуковых систем (a, b, c, d, e, f, g, h, i), причем система «е» должна прозвучать дважды, а та, что будет исполнена первой, – повториться в конце эпизода. Система «е» попадает в точки пересечения, неизбежного при переходе от одной группы к другой, чем и обусловлено ограничение числа комбинаций.

Вторая и шестая части (В) имеют 4 полностью детерминированные модификации. Третья и пятая же части (С) также обходятся 12-ю «фигурами», складывающимися в процессе перемещения 11-ти звуковых систем, и две из них – «а» и «е» вновь проводятся дважды. Таким образом, концентрическая форма квартета варьируется из-за того, что местоположение структурных единиц закреплено, но сами единицы внутренне нестабильны, вследствие чего звуковой облик сочинения меняется от исполнения к исполнению. Например, четвертая часть (D) состоит из 36 систем, разделенных в свою очередь на 4 партии (А, В, С, D) по 12 систем каждая; музыканты делят между собой партии, но могут играть их как в прямом (1–12), так и в обратном порядке (12–1):



Мобильные формы встречаются во Втором струнном квартете. Цикл состоит из шести частей разного характера, жанра, формы и даже стиля, следующих в любом порядке: I «Горькая радость, по-венски», II «Довольно быстро», III «Канон I», IV «Неистово», V «Канон II» и VI «Грустный вальс». Однако существующая между ними связь на основе общего материала и характера движения, система множественных интонационных, ритмических, артикуляционных, фактурных и иных реминисценций делают форму мобиля подобной рондо и образуют интонационную арку над ней, что отмечает и сам автор. Мобиль подвижен на уровне не только частей, но и разделов внутри них, однако эти разделы складываются в традиционные и легко узнаваемые формы, пусть и претерпевающие метаморфозу.

Первая часть разделена на четыре краткие противопоставляемые друг другу секции:

- А – это своего рода «воспоминание наоборот», так как в начале в партиях 2-й скрипки и альты воспроизводится фрагмент рефрена последней части «Грустный вальс»;

A Bittersüß; "wienerisch"
(Wie ein langsamer Walzer)

frei

VI. II (Vla.)

ppp (VI. II)

mp

ppp

mp

ppp

- В включает ряд аккордов с интервальными отношениями, как в секции D, исполняемых *ppp*, «почти шепотом»;
- С выполняет функцию тремолирующего «вступления» к венскому вальсу, представляющему вариант 2-й части «венской песни» и постепенно снижающему динамику так же, как и рефрен;

C Äußerst ruhig
sul pont.

mp

ppp

G.P.

G.P.

G.P.



- D – по сути, главная секция 1-й части, 16-тактовый линейный мобиль с четырьмя разными по материалу партиями.

Секции A и C выполняют в мобиле тематическую функцию, а первая часть в целом играет роль рефрена. Эти два тематических элемента появляются на всем протяжении квартета, образуя рондообразную форму с системой арок и интонационных переключек.

Во второй части (A, B, C, D, E, F) очевидны очертания сонатной формы, в которой принцип контрастирования тематического материала применен в отношении к двум типам динамики и тембра. В пьесе звучит тремоло, близкое по характеру тремоло секции C и особенно F первой части, включающей вторую реминисценцию на тематизм «Грустного вальса». Секции B и E выделяются импровизационными фигурациями с алеаторной ритмикой, несинхронным движением голосов и имитационными приемами, предвосхищающими каноны квартета. Третья часть – это сравнительно стабильный мобиль благодаря принципу изоритмического канона. Ритм одинаков для всех исполнителей, но при свободной импровизационной игре музыкантов он становится подвижным и текучим.

The image shows a musical score for six staves, labeled a through f. Each staff contains a sequence of rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. Staves a, b, and c are marked with a circled 'P1', while staves d, e, and f are marked with a circled 'P2'. The score includes dynamic markings such as '>' (accent) and 'accel.' (accelerando). The patterns are arranged in a way that suggests a canon or a series of overlapping rhythmic lines.

Часть разделена на 20 (a – w) секций и исполняется всеми четырьмя инструментами канонически со свободными сдвигами по времени, но всегда на точно указанных высотах. Сначала вступает первая скрипка и играет до секции s, в секции b подключается вторая скрипка и участвует до секции t, альт и виолончель присоединяются к ансамблю соответственно в секциях c и d, а доигрывают пьесу до секций u и w. В каждой партии по пять пар разных звуков (P1–P5), исполняемых на основе общей, канонически имитируемой ритмической последовательности. Музыканты переходят от одной пары к другой,



постепенно охватывая все пять пар, а затем по арочному принципу, характерному для квартета в целом, вновь возвращаются ко второй и первой, завершая ими канон.

Четвертая часть «Неистово» состоит из 9-ти секций (А – I), образующих форму куплетной песни с припевом. Первая с восходящими, подобными кластерам *glissandi*, на высоком динамическом уровне; во второй два ритмических пласта звучания «трусся» друг о друга со сдвигом по времени, образуя стретту; третья продолжает звуковую идею первой, а четвертая – второй, при этом образуются четыре кратких ритмических цикла непрерывно повторяющихся парных структур; пятая, шестая, седьмая и восьмая секции следуют тому же принципу чередования пар; девятая служит кодой с неожиданным изменением тембрового и ритмического материала: четыре непрерывно повторяемых аккорда арпеджио *tr* отображают хореографию движений правых рук исполнителей, держащих смычки. Пятая часть представляет второй изоритмический канон, в котором указаны лишь четыре партии, но не назначены инструменты, и поскольку любая из партий может быть исполнена любым музыкантом, возможны 16 вариантов реализации канона. Любой инструмент может вступить соответственно в секциях a, b, c или d, а прекратить игру на n, a, b или c. В отличие от первого канона, во втором много флажолетов, глissандирующих и тремолирующих фигур, как в секции С первой и других частей, но здесь они имеют возбужденный характер и образуют витиеватые мелодические изгибы. «Грустный вальс» (VI часть квартета) является попыткой одновременно создать и разрушить мелодию «венской песни». Инструментальные партии как бы разрываются мелизмами, рассекаются широкими скачками и паузами, так что теряют целостность очертаний. Здесь всего 2 секции, в чередовании образующие форму рондо с повторением частей: АВАВА. Секция А – рефрен в форме двухчастной песни; это



мобиль с четырьмя подвижно соотносящимися по горизонтали партиями. Секция В – тот же тихий «шепот» рефрена, образующий «стабильный мост» к возвращающемуся тематизму.

Подвижность музыкальной формы Хаубенштока-Рамати во многом была обусловлена неопределенностью звуковой ткани сочинений, которая действительно должна быть «найдена» самими музыкантами. В мобилях композитора важную роль играли изысканные звучания и выразительные темброво-красочные эффекты, создаваемые исполнителями. Отсюда – алеаторика отдельных параметров материала и использование графической нотации, посредством которой автор стремился ярко отобразить характер звучания музыки, обогатить и детализировать образно-смысловой контекст. Так, в «Маленькой ночной музыке» для камерного оркестра, которая «была задумана как мобиль», посредством нотации автор «пытался воплотить идею “темброкрасочной композиции” в визуальном аспекте партитуры» [3, 1]. В записи применены «пропорциональные метры», определяемые лишь в соотношении друг с другом. Эта приблизительность была необходима для преодоления регулярного и одномерного движения инструментов, возникающего при наличии общей метроритмической единицы, и концентрации внимания исполнителей на тембровом качестве звучания. В условиях «пропорциональных метров» отсутствие общей метроритмической единицы дает возможность одновременной артикуляции разных длительностей, деления времени на несколько параллельных, дифференцированных по темпу уровней и свободной расстановки акцентов. В результате возникает эффект меняющегося, пульсирующего, колеблющегося, спонтанного, свободного и многомерного движения благодаря асинхронности взятий звука разными музыкантами. В данном произведении идея мобиля воплощается не столько на уровне формы в ее последовательном изложении, сколько на уровне соотношения партий по горизонтали – подвижного, изменчивого, живого. Так, в первой «Конstellляции» 13 разделов от А до М, состоящих из разных фактурных форм сонорики. Эти пятна, линии и полосы неодинаковы по продолжительности, поэтому все 13 эпизодов характеризуются несинхронными вступлениями голосов и сдвигами материала по времени. Например, в «Коллаже» и «Серенаде» есть россыпи из очень быстро исполняемых нот, передаваемых от инструмента к инструменту с горизонтальными смещениями. В целом в «Ночной музыке» чередуются разделы взволнованного и спокойного характера, что символизирует равновесие стабильных и мобильных разделов формы.

Идея варибельных форм воплощена в ряде сочинений Штокхаузена, в которых исполнителям необходимо выбрать для каждого концерта не только порядок следования материала и одну из авторских «версий» формы, но и подготовить партитуру как таковую. Автору важна неповторимость и индивидуализация каждого варианта формы, однако под



воздействием многих структурообразующих факторов при всей свободе выбора музыкант, строго соблюдающий все авторские указания в «схеме интерпретации», неизбежно «выходит» на предусмотренную Штокхаузенем версию сочинения и достигает ожидаемых автором результатов.

В «Соло» (1965–1966) Штокхаузена для одного исполнителя на любом мелодическом инструменте и 4-х ассистентов, необходимых для работы с электронным оборудованием, определенная, контролируемая автором степень свободы допускается на всех уровнях и этапах исполнения композиции – от нотной строки до формы в целом. Записанные в пределах 3-х октав высоты могут транспонироваться на октаву выше или ниже (в зависимости от диапазона инструмента). Солист может по своему усмотрению выбрать 4 разных по тембровой окраске штриха – N, или обычный, I, II и III, используемые на одном или нескольких инструментах, а также варьировать штрихи одного и того же символа. Дифференциации тембров также можно достичь с помощью электроакустических средств (контактных микрофонов, фильтров, модуляторов и т. д.). Кроме четырех штрихов солист должен разными средствами воспроизводить тихие, средние и громкие шумы. Каждая нотная страница представляет разные комбинации штрихов:

- N→II→N N→II→N N→II→N N→II→N N→II→N N→II→N;
- III→N N N→III→N→III II I I N I N I;
- I II III II→N→II→N II→N→II N III→N→III→N→III;
- N I N II N III;
- I I I I I;
- III+N III+N I+N II+N I+N II+N.

Во время выступления музыкальный материал солиста записывается на магнитофонную ленту, а затем, в той или иной степени преобразованный за счет совмещений и фильтрации, снова воспроизводится по цепи обратной связи через громкоговорители с разной по времени задержкой, соединяясь таким образом, уже с новым материалом солиста. Версии формы отличаются не только временем звучания секций, особенностями записи и воспроизведения исполняемого солистом, деталями в трактовке самого материала, но в первую очередь – последовательностью типов его изложения («структур совмещения»): полифонического, аккордового или блочного (со всеми комбинациями и модификациями типов за счет пауз, акцентов, вставок).

Несколько вариантов формы имеет «Эпифания» (1960–1963) Беррио – группа из семи оркестровых пьес, которые могут следовать так, чтобы в результате образовалось три разных



«четырехгранника» или вместе с пятью пьесами для голоса соло сформировать десять разных «Эпифаний» («Появлений»). Возможны сотни вариантов следования 12-ти пьес, но Берно указывает лишь 13: он предпочитает такие варианты, которые наиболее убедительно, всесторонне и эмоционально выразительно воплощают концепцию. Варибельный тип алеаторной формы также представлен Третьей сонатой Булеза, в которой при определенных, оговоренных автором условиях (секция «Комментарий» имеет лишь два местоположения), возможны 8 разных вариантов следования 4-х формант. Столько же комбинаций частей допускает канадец Брайан Черни в своем сочинении «Семь миниатюр» для скрипки соло (1978). Исполнитель может выбрать порядок следования пьес из следующих вариантов:

I	II	III	IV	V	VI	VII
III	II	I	IV	V	VI	VII
I	II	III	IV	VII	VI	V
III	II	I	IV	VII	VI	V
V	VI	VII	IV	I	II	III
V	VI	VII	IV	III	II	I
VII	VI	V	IV	I	II	III
VII	VI	V	IV	III	II	I

Черни написал несколько музыкальных мобилей с подвижным местоположением импровизационных частей или разделов, но ограничивал количество версий формы. В данном сочинении неизменным остается положение IV миниатюры, открывают цикл либо I, либо III, а завершают V или VII. Драматургическое значение этих групп очевидно: IV пьеса, выполняющая функцию лирико-философского центра цикла, наиболее стабильна по материалу и развернута в сравнении с остальными, изобилует долго тянущимися созвучиями и паузами, отделяющими музыкальные фразы, сдержанна по характеру и звучит на низком динамическом уровне. Крайние «тройки» частей разнообразны в отношении мелодики, ритмики и гармонии, импровизационны по типу развития, контрастны в эмоционально-образном плане, насыщены яркими тембровыми красками и играют роль скорее разработочных частей формы. Внутри «троек» в свою очередь есть также разделы с неизменным местоположением: это II и VI миниатюры, которые в окружении мобильных частей создают ощущение устойчивости, поскольку в композиционном плане более стройны – открываются и завершаются ритмически-ровно повторяющимися на одной высоте звуками:



IV ♩ = 60

PIANO

PIANO

PIANO

PIANO

В XX столетии индетерминистский методологический подход стал актуальным в связи с развитием квантовой физики, исследованием динамических систем, нерегулируемых процессов самоорганизации и нелинейности, обнаружением спонтанных отклонений в движении атомов, становлением синергетики и другими открытиями внутренне неустойчивых и изменчивых феноменов. Он не столько отрицал взаимообусловленность явлений и процессов, сколько признавал внутреннюю активность и самодвижение материи, неоднозначность, непредсказуемость и неустойчивость связей между элементами систем, множественность закономерностей их развития и разнообразие в поведении отдельных составляющих. На основе теоретико-вероятностных методов исследования и статистических систем был разработан ряд качественно новых базисных моделей бытия и познания – моделей вероятностного мира, которые характеризуются неоднозначностью связей между исследуемыми объектами и индетерминизмом систем и процессов. Со второй половины XX века в философии и науке уделяется внимание внутренней активности явлений, свойства которых зависят от их состояния, меняющегося под воздействием множества факторов, а также самодетерминации как принципа функционирования и поведения сложных динамических систем. Научные открытия, переосмыслившие фактор случайности в окружающем мире, в первую очередь дали понять, что возможен иной ход творческого процесса, а произведение искусства в его звуковом воплощении, как любая динамическая система, может обретать в каждом случае разные, неповторимые формы, а само произведение задействовать не только автора, но исполнителя и слушателя.



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

ЛИТЕРАТУРА

1. Булез П. Алеа / Пер. Б. Скуратова // Пьер Булез. Ориентиры I: Избр. ст. М.: Логос-Альтера, 2004. С. 106–122.
2. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. С. 112–136.
3. Когоутек Ц. Алеаторика и музыка тембров // Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. С. 236–254.
4. Кюрегян Т. Глава XII: Алеаторика // Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 412–430.
5. Лютославский В. [Об алеаторике] / Пер. Е. Михалченковой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 232–233.



6. *Ценова В.* О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова / Отв. ред. В. С. Ценова. М.: Композитор, 1992. С. 107–113.
7. *Штокхаузен К.* Изобретение и открытие (доклад о генезисе форм) / Пер. С. Савенко // *XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы*. Вып. 1 / Ред. М. Арановский и А. Баева. М.: Музыка, 1995. С. 40–42.
8. *Boulez P.* Aléa // *La Nouvelle Revue Française*. 1957. Nr 59. P. 839–857.
9. *Brown E.* [Interview] // *Rosenberg D., Rosenberg B.* *The Music Makers*. New York: Columbia University Press, 1979. P. 80–91.
10. *Cage J.* *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. 276 p.
11. *Cardew C.* Notation-Interpretation, Etc. // *Tempo*. 1961. Summer. Nr 58. P. 21–33.
12. *Griffiths P.* Aleatory // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Vol. 1 / Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 341–347.
13. *Hitchcock H.* *Music in the United States: A Historical Introduction*. 4th edition. Upper Saddle River: Prentice-Hall Inc., 2000. 413 p.
14. *Potter G.* *The Role of Chance in Contemporary Music*. Diss., Ph D. (music): Indiana University, 1971. 179 p.
15. *Reynolds R.* Indeterminacy: Some Considerations // *Perspectives of New Music*. 1965. Fall-Winter. Nr 4 (1). P. 136–140.
16. *Simms B.* *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York, London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.
17. *Smith Brindle R.* *The New Music. The Avant-garde since 1945*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1975. 206 p.
18. *Yates P.* *Twentieth Century Music*. New York: Pantheon Books, 1967. 367 p.