

### АЛЕАТОРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ ТРАДИЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ ОРГАНИЗАЦИИ

В музыке второй половины XX века алеаторная форма не только стала областью новаций и экспериментов, но обрела «семантическую многовариантность, обуславливающую структурную неоднозначность», а также стерла грани между «художественной концепцией, обозначенной автором, и ее непредсказуемым воплощением исполнителем», благодаря которому каждый раз «происходит «рождение» новой композиционной и семантической идеи музыкального произведения» [3, 3]. Принцип случайности в той или иной степени воздействовал на диспозицию материала произведения в процессе его звукового воплощения и предопределил разную меру изменчивости структуры, нередко самого типа формы, а также звукового облика в целом. В некоторых произведениях непредустановленная автором и некристаллизованная в нотном тексте форма стала трактоваться как исключительно результирующая и становящаяся лишь в процессе исполнения. Алеаторные опусы, в которых не точно определены последовательность и количество разделов, могли следовать разным структурно-логическим принципам организации, и такой плюрализм методов формообразования современной музыки весьма характерен для второго авангарда. Использование в произведениях искусства разных форм стало если не художественной парадигмой XX века, то приемлемым фактом для таких композиторов, как Кейдж, Браун, Вулф, Фелдман, Штокхаузен и др.

При этом подвижная и зачастую неопределенная алеаторная форма требовала некоей статичности и детерминированности на крупном или мелком ее уровне. Организующую функцию обеспечивали драматургические закономерности, звуковысотная или ритмическая системы, особенности диспозиции материала, иные конструктивные силы и факторы, влияющие на построение целого и сообщающие опусу архитектурное единство. Стабилизирующий принцип явно или скрыто присутствует в характере звукового материала, его изложении и развитии, технике письма, методе упорядочения материала, тех или иных правилах игры или условиях координации партий и т.д. Авторы и исполнители алеаторных опусов применяли традиционные, либо специально разработанные, индивидуальные «стратегии» формообразования. В результате некоторые алеаторные композиции приобретали очертания форм прошлого (вокальных форм средневековья и возрождения, инструментальных форм барокко и классицизма), представленных, однако, в весьма трансформированном виде, а также получали новые, обусловленные уникальной художественной концепцией.

В соответствии с классификацией Э.В. Денисова подвижных композиций, сочетающих стабильное и мобильное начала, к первой группе относятся произведения с мобильным текстом при стабильной структуре, ко второй — с мобильной структурой при стабильном тексте,

к третьей — с мобильным и текстом и структурой. В целом в композиторской практике XX столетия сложились три типа алеаторных форм, имеющих разные меры стабильности структуры, от которой и зависит узнаваемость сочинения в каждом исполнении. К первому типу (мобильные формы) относятся формы, подвижные лишь на уровне отдельных элементов ткани; ко второму (вариабельные) — имеющие ограниченное число вариантов структуры; к третьему (модульные) — те, в которых меняется порядок изложения материала, так что сами формы меняются бесконечное число раз ввиду их изначальной неопределенности [подробнее см.: 7]. Подвижность алеаторной формы на уровне лишь текста, но не порядка его изложения, представляет ту меру мобильности, которая приемлема для композиции на основе традиционных принципов организации. Мобильные алеаторные формы, в отличие от вариабельных и модульных, как правило, имеют четкую диспозицию материала (последовательность тем, секций, фрагментов или эпизодов), и, несмотря на неопределенность некоторых его параметров, порядок изложения мысли в них существенно не меняется. Именно поэтому возможно сочетание таких несочетаемых категорий, как алеаторика и традиционные формы: композиторы XX века обращались к последним, как и их старшие коллеги, а стабильность структуры позволила сохранить традиционные формы даже в условиях мобильного текста.

Следует отметить, что алеаторные композиции наследовали лишь отдельные принципы организации целого или типовые структурные модели прошлого. Отсутствие в большинстве случаев тематического материала и тонально-гармонического развития в традиционном понимании, подвижность ткани или структуры не позволяют алеа-

торным произведениям отвечать всем требованиям классико-романтических форм. Но главное — они обладают такими нехарактерными для традиционной формы качествами, как «каузальность событий», обуславливающая детерминированный или индетерминированный результат, полная или частичная «фиксация происходящего», сообщающая форме стабильность или мобильность, «финальность — показатель завершенности» [4, 290–291], предопределяющая закрытость или открытость композиции. Традиционные и новые формы имеют принципиальное различие не только на уровне материала, но в первую очередь — на уровне общей концепции формы. Если формам классико-романтической традиции «известен лишь один подход: от наименьшего смыслового и конструктивного элемента — мотива, к все более крупным единствам — теме и далее, вплоть до формы целого», то в современном формообразовании равно приемлемы иные модели: «Движение от малого к крупному, от частного к общему, то есть индуктивный подход»; «движение от крупного к малому, от общего к частному, то есть дедуктивный подход»; «видение формы лишь в малом плане — на уровне отдельных моментов, соответственно — момент форма» и «видение формы лишь в крупном плане — на уровне общей концепции, соответственно — концепт-форма» [4, 280]. Кроме того, во многих алеаторных произведениях становление целого путем сложения и монтажа обуславливает аддитивную гомо- и гетерогенную форму, ненаправленная векторность движения делает ее статической, а афункциональная логика элементных отношений порождает функциональную индифферентность. В отсутствии иерархии композиционных уровней, каузальности событий и полной фиксации текста алеаторная форма в любой малой части равна целому,

индетерминирована и подвижна, а потенциальная бесконечность процесса развертывания оставляет ее открытой. Все же рассмотрим ряд любопытных примеров, в которых при мобильности в изложении и развитии материала, а также структуре целого обнаруживаются те или иные принципы традиционного формообразования. Большинство образцов принадлежит типу мобильных форм, хотя есть и исключения, когда варибельная или модульная алеаторные композиции также подчиняются методам организации музыки прошлого. Порядок примеров будет обусловлен переходом от барочных форм к классико-романтическим.

Однородная по материалу мобильная форма сочинения «Организм» (1972) для органа соло Матиаса Бамерта<sup>1</sup> («Organism» for organ solo), строится по принципу развития ядра. По строению пьеса близка барочной одночастной форме типа развертывания, завершаемой заключительным кадансом. Здесь интонационно взаимосвязанные секции формируют единый музыкальный тематизм, в условиях алеаторики текста «досочиняемый» исполнителем. Длина каждой секции относительна (продолжительность страницы 10–15 секунд) и определяется исполнителем. Процесс образования формы представляет собой нечто вроде развития организма, в котором каждая составляющая важна для функционирования целого и взаимосвязана с предыдущей и последующей. Пьеса начинается и завершается звуком *fis*, из которого вырастает весь тематизм. Между этими двумя точками создается целая палитра разнообразных органичных звучаний. В пяти разных моментах сочинения исполнителю нужно импровизировать на 1, 2, 3, 4 или 5 мотивов, и каждый следующий мотив содержит все больше и больше звуков (от отдельного звука до развернутых мелодических фраз). Удлинение самих мотивов и увеличение их количества

символизирует постепенное формирование «Организма». Нотация пьесы приближительная, поэтому музыкант скорее импровизирует, чем исполняет точно выписанные ноты, однако он придерживается четкой последовательности событий и качественно не меняет материал. Основные его составляющие таковы: исходный длительно тянущийся звук *fis*, из которого постепенно вырастают все остальные тематические элементы — разного рода кластеры, глисандо, фигурации, украшаемые шумами (от ударов ног по педалям и др.), голосовыми эффектами (шипение, гул и др.) и пять 15-минутных импровизаций на один, два, три, четыре и пять заданных мотивов. Внутри пьесы есть несколько еще более подвижных разделов: это графические секции, исполняемые в любом порядке. Внутренняя взаимосвязь мотивов и фраз, а также рост и развитие материала из одного звука обуславливают единство формы.

Процесс формирования тематизма предопределяет структурную основу формы: последовательный рост построений, мелодическое нарастание числа голосов, расширение диапазона звучания и т.д. Вначале из звука *fis*<sup>2</sup> образуются сонорные пятна (кластеры), затем *fis*<sup>2</sup> растет динамически, регистрово, дробится ритмически и дополняется шумами от ударов ногами по педалям:

The image shows three staves of musical notation, each representing a different instrument. The first staff is labeled 'Sw. Ged. 8'' and shows a single note on a treble clef staff with a dynamic marking of 'ppp'. The second staff is labeled 'Flute 8'' and shows a series of notes on a treble clef staff with a dynamic marking of 'p'. The third staff is labeled 'Rohrflöte 8'' and shows a series of notes on a treble clef staff with a dynamic marking of 'p'. The notation is sparse and focuses on the development of sound over time.

Наконец, из него вырастает  $g^3$  и другие звуковысоты, образуя краткий мотив. Постепенно организм обретает характерные черты:



Затем разнонаправленные глissандо и меняющиеся по высоте кластеры символизируют развитие тематизма. А активный рост прерывается первой импровизацией на первый мотив — расширяющийся кластер из звука  $fis^2$ :

IMPROVISATION



В импровизации первый мотив разрабатывается следующим образом: повторяются в разных комбинациях и развиваются исходные элементы материала, появляются новые, включая шумы, развернутые ритмические группы и потоки фигураций, охватывающие уже весь диапазон инструмента. Вторая импровизация задействует два мотива: фигурацию и два кратких кластера; третья — три: мелодический интервал  $b^2 - as^3$ , тянущийся звук  $a^2$  и широкий кластер в низком регистре; четвертая — четыре: краткие кластеры с форшлагами, нисходящее глissандо, шумы от ударов ногами и движущиеся внутри кластеры; пятая — пять мотивов: восходящее глissандо, растущий вверх кластер из ядра-источника  $fis^2$ , фигурацию, тремоло на тритоне и краткие кластеры ладонью. Все элементы импровизаций интонационно связаны, близки сонорно-тембровыми качествами и представлены в экспозиции:



Между ними происходит развитие тематизма, включающее периодические возвращения исходного тона и достигающее две яркие кульминации. Более развернута вторая кульминация на основе расходящихся в разные стороны глissандо и фигураций, охватывающих весь диапазон органа на уровне  $ff$ :



Барочное развертывание данной формы действует в условиях неклассической звуковысотной системы и материала и обуславливается сонорным тематизмом мотивно-составного характера, построением формы на основе мотива и его развитием



импровизационного характера, проведением мотива по принципу смены не тональностей, а тембровой окраски, фактурных форм сонорики, ритмического рисунка. Идея гармонического «круга», реализуемая в традиционных формах, здесь заменена идеей тембрового «круга», воплощаемая посредством разнообразных способов колорирования и оттенения исходного тона и связанных с ним мотивов, получающих не тонально-гармоническое, а темброво-красочное развитие. Становление формы в пьесе представляет непрерывное течение мысли: плавное изменение материала постепенно приводит к возникновению новых его качеств, но в результате преобразований возвращается к исходному состоянию. Завершается «Организм» тянущимся тоном *fis*<sup>2</sup>, постепенно растворяющимся в тишине. Этот тон обеспечивает единство формы и выполняет функцию заключительного каданса.

Ограниченная импровизация на две темы под названием «Повестка дня» для оркестра (1970) Бернарда Рендса<sup>2</sup> («Agenda») представляет собой мобильную композицию с экспозицией и развитием двух звуко-образов сочинения, близкую барочной сонатной типа развертывания, во всяком случае, строение пьесы напоминает модель этой формы. Барочное развертывание отражается на изложении тематизма по типу ядра, основанного на общих формах движения (разумеется, не тех, что были в эпоху барокко, а связанных с новым звуковым материалом — сонорными точками, пятнами, полосами, линиями) и его развертывания (повторения с ритмическими, регистровыми, динамическими и тембровыми изменениями). Последовательность изложения мысли и диспозиция материала неизменны, однако

ткань сочинения подвижна из-за нескольких факторов. Оркестр состоит из трех больших групп инструментов — духовых, струнных и ударных. Вследствие значительного количества последних допустимо участие от двух до шести исполнителей, обозначенных буквами от А до Г. Синхронизация инструментов произвольна как между группами, так и внутри них. Алеаторика материала обусловлена отсутствием точно выписанного метроритма. В пьесе также есть свободно интерпретируемые музыкантами графические секции, в которых детерминирован лишь приблизительный высотный диапазон звуков: верхний, средний, нижний. Как сами секции, так и звуковые последовательности внутри них могут следовать в любом порядке. Стабилизирующую функцию в форме выполняют традиционно нотированные разделы с четким метроритмом. На протяжении всей пьесы развернутые эпизоды свободной импровизации оркестра периодически сменяются моментами с точной синхронизацией взятий и снятий звука, указываемых дирижером.

Форма пьесы Рендса имеет определенную структуру и направленность развития, а также своего рода «фокусирующие моменты» — чередование экспозиционных и развивающих эпизодов, генеральные паузы, кульминации. «Повестка дня» включает экспозиционное изложение тематизма двух типов наподобие барочного развертывания ядра и дальнейшее его многоэтапное развитие, включающее несколько эпизодов коллективной импровизации на основной тематизм и два «мобиля-вставки» с импровизацией на новый тематизм, но не содержит репризного возвращения материала, а лишь завершается кодой. Представим структуру пьесы в виде таблицы:

секция	композиционная функция	материал и характер его изложения в разных инструментальных группах
A–B	вступление	россыпь неопределенных высот в группе ударных с постепенным подключением струнных и духовых, представление всех групп оркестра
C–D	экспозиция и развитие первого типа тематизма	изложение тематизма первого типа с участием всех групп, преобладание фигураций и репетиций на одном звуке, отдельных тонов у ударных, генеральная пауза
E–F		развитие тематизма с кратким вкраплением материала партии духовых из вступления (F)
G	экспозиция и развитие второго типа тематизма	изложение тематизма второго типа у духовых и струнных: первые извлекают высочайшие однозвуки, вторые импровизируют на фоне отдельных звуко-точек ударных, меняя высотно-ритмические фигуры, чтобы достигнуть несинхронизированной и нерегулярной игры («сложной ритмической ситуации», по замечанию автора), а также приемы игры
H	развитие тематизма обоих типов и импровизация	развитие тематизма второго типа: непрерывная импровизация ударных и струнных в любом порядке и комбинации инструментов
I		первый «мобиль-вставка» с коллективным музицированием всего оркестра на основе указанного материала с периодическим подключением и отключением второго ударника; секция состоит из четырех звуковых групп, порядок следования которых определяется дирижером, а материал может использоваться любое число раз, комбинироваться, налагаться друг на друга любым способом
J–K		развитие тематизма первого типа (кластеры у струнных и мелодические фразы у духовых)
L–M		несинхронное повторение звуковых групп у всего оркестра, прерываемое «генеральными паузами» и образующее динамический рельеф <i>ff – rrr – rr – ff</i> , <b>первая кульминация пьесы</b>
N–O		длящиеся и динамически нарастающие линии и полосы во всех трех звуковых группах с беззвучным выдуванием воздуха из духовых, шипением, шепотом и одновременным произнесением вслух самими музыкантами своих имен, названий инструментов, даты и места исполнения и названия пьесы («Agenda») и дальнейшим повторением этих слов в любом порядке с динамической волной от <i>rr</i> до <i>fff</i> , <b>вторая кульминация пьесы</b>
P		продолжение развития тематизма первого типа с импровизацией струнных, асинхронно накладываемыми линиями духовых и произнесением букв <i>a, e и n</i> , как они звучат в слове «Agenda», на фоне одновременных аккордов струнных, генеральная пауза; второй «мобиль-вставка» — импровизация на заданный материал, секция состоит из четырех звуковых групп, порядок следования которых определяется дирижером, а материал может использоваться любое число раз, комбинироваться, налагаться друг на друга любым способом; кода пьесы — движущийся кластер струнных <i>fff – rrrrr</i> , служащий фоном для трех динамически гаснущих аккордов духовых и приглушенного шепота исполнителей



автором звукорядов: *B-des-es-e-f-as-b*, *B-c-des-es-f-ges-as-b* и *B-Ces-c-des-es-e-f-ges-g-as-a-b*.

Циклические формы характерны для многих алеаторных композиций. Например, «13 пассажей» (1985) для саксофона-альта и вибрафона или маримбы Жана-Луи Пети представляют собой, по словам автора, «музыкально-строительный комплект» или «набор для построения музыки», в котором 13 эпизодов могут быть упорядочены произвольно исполнителями согласно их собственному вкусу

и желанию. Интерпретаторы сами выбирают порядок и количество эпизодов, различных по материалу, фактуре, характеру звучания: строго зафиксированных в нотах дуэтов, полуимпровизационных с изначально неопределенным текстом (см. фрагменты из III и VII частей). Это сюита в модульной форме [подробнее см.: 7] — цикл обособленных пьесостояний, не взаимосвязанных, не взаимообусловленных, а потому свободно нанизываемых друг за другом в произвольном порядке:

В «Импровизационном концерте № 2» (1971) для камерного оркестра Нормы Бикрофт<sup>4</sup> («Improvvisazioni concertanti № 2») концертная форма барочного типа сохраняет четкие очертания, несмотря на обилие алеаторных фрагментов. Сочинение тонально и развивается в направлении периодического отдаления от центра с и возвращения к нему, при этом дополнительными интонационно-определяющими и гармонически-конструктивными элементами являются лейтинтервалы полутона и тритона. В этом современном варианте концерто grosso эпизоды контролируемой импровизации приходятся на выступления инструментальных ансамблей, соответ-

ствующие разделам *solì* в концертной форме и противопоставляемые *tutti*.

Первая из пяти органных пьес 1969–1975 годов «Туманность (рондо) для органа» (1969/1976) Бенгта Амбреуса<sup>5</sup> («Nebulosa (rondo) pro organo») состоит из пяти секций от А до Е, исполняемых таким образом, что в результате мобильная композиция строится по принципу рондо. Первая секция пьесы играет роль многократно проводимого и меняющегося изнутри рефрена: он содержит четыре группы импровизируемого материала, которые могут меняться местами в пределах секции. Поскольку материал рефрена варьируется, устойчивую часть композиции, как ни



парадоксально, скорее составляют эпизоды: они вносят обновление, но при этом являются более стабильными по материалу в сравнении с рефреном. Последовательность изложения музыкальной мысли, а также характер звучания (тематизм, фактура, темп, динамика, штрихи, регистровка) в них неизменны: В — Grave, С — Capriccioso leggier, D — quasi ex abrupt, violent, con fuoco, E — Lento, rubato molto e portato. Однако роль рефрена играет все же материал секции А, поскольку в конце секции В (Grave) есть указание «Интерлюдия А 2–3», что значит возвращение второй и третьей групп материала первой секции. После секции С следует первая группа материала рефрена, эпизоды же D и E звучат без перерыва, завершает пьесе повторение всей секции А.

В результате структура мобильного рондо такова: А–В–А–С–А–D–E–А. Подвижность композиции обусловлена тем, что при повторении рефрен звучит не полностью, а материал внутри каждого блока может быть исполнен как последовательно, так и одновременно (в виде мелодии, аккордов, арпеджио, тремоло и т.д.). При полном проведении рефрена блоки 1, 2 и 4 могут быть исполнены как по-отдельности, так и в комбинации друг с другом. Исполнитель вправе изменять регистровку во время двух интерлюдий (между секциями В и С, С и D) и коды, а также отключать или включать мотор и т.д. Фактором стабилизации формы служит общее время звучания пьесы (не больше 12 минут) и отдельных секций (С — 20, D — 45 секунд). Характерен также материал «Туманности» — статичные кластеры (без изменения высоты), движущиеся в разных направлениях кластеры и кластеры с произвольным изменением высот на легато. Эти звучности сообщают пьесе неповторимый звуковой облик.

Алеаторные композиции редко следуют принципам классико-романтических песенных форм и малого рондо, однако виртуозная концертная пьеса «Музыка для виолончели соло № 2 с мобилями» (1969) М.У. Карлинза<sup>6</sup> («Music for Cello Alone № 2 with mobiles») близка по очертаниям простой двухчастной репризной форме АА<sup>1</sup>ВВ<sup>2</sup>, поскольку в первом разделе композиции излагается тематический материал (причем его форма напоминает период из двух предложений), во втором же он оттеняется и возвращается. Репризе предшествует эпизод с четырьмя мобилями, как их называет сам композитор, импровизируемыми звуковыми группами, записанными в нотах в прямоугольниках и исполняемыми в любом порядке, ротация которых не влияет на ход развития мысли в целом и не лишает форму четкости. Мобили приходятся на конец середины, контрастно выделяя ее и подготавливая начало репризы.

Пьеса импровизационна в целом и ее материал записан вне предзаданного метроритма, однако определена звуковосотность (тема основана на центральном созвучии *c, cis, d, fis, g, gis, a* и характерных мотивах, используемых в разработке и репризе) и неизменна последовательность событий. Реприза (заключительный раздел пьесы, следующий после кульминации и включающий материал темы), к которой исполнитель переходит сразу же после последнего мобиля, не только воссоздает мелодические фразы, экспонируемые и развиваемые в начальном разделе, но и завершается на том же звуке, что и первый — *a*, предваряясь рядом арпеджированных аккордов, включающих тоны центрального созвучия «Музыки». Таким образом, форма пьесы Карлинза едина благодаря звуковосотной системе с центральными тонами и традиционной

диспозиции материала, состоящей из экспозиции темы в форме периода из двух предложений, развития с кульминацией и репризы.

Сами модули содержат лишь «сырой материал» для импровизации, скрывающий тематизм пьесы и основные элементы системы, которые виолончелисту необходимо иметь в виду и творчески претворить в каденции. В начале или окончании звуковых рядов модулей мелькают центральные тоны *c, cis, d, fis, g, gis* (в первом модуле они выделены овалами). Каждый фрагмент, кроме третьего, содержит две группы звуков — «а» и «b». Музыкант может выбрать любой порядок следования мобилей и сыграть одну из двух групп или обе, но обязательно повторить мобили не менее раза, причем сделав ротацию мобилей и двигаясь по звуковой линии в ином направлении, чем прежде, например, слева направо или наоборот. В каждом исполнении неизменны высотный порядок и регистр, тогда как переменны ритм, динамика, артикуляция, темп, использование флажолетов и пауз, способ ведения смычка. Музыкант также может повторить любой звук или небольшую группу звуков сразу же после их появления. Поскольку все четыре фрагмента содержат главные звуковысоты и интонации пьесы, их порядок не нарушает целостного восприятия композиции. В любой интерпретации этот эпизод будет кульминационным, привлекающим внимание слушателей и ярко выделяющимся на фоне материала экспозиционного и репризного разделов формы, чему во многом способствуют предусмотренные автором три способа исполнения мобилей: импровизация на виолончели соло; записи игры виолончелиста на ленту и затем живое исполнение вместе с включенной записью, представляющее новую интерпретацию; выступление двух

виолончелистов, независимо друг от друга играющих разные версии одновременно.

Традиционные принципы организации применяются в «Музыке для виолончели соло № 2 с мобилиями» в условиях нового типа материала (тема с мобильным текстом) и звуковысотной организации (центральное созвучие) и выражаются в виде функций частей и типов изложения. Основы классических музыкальных форм — тематизм и тонально-гармоническая организация — сохраняют свое значение. Здесь имеются экспозиционный, серединный и заключительный типы изложения. Первая часть пьесы выполняет экспозиционную функцию, что подтверждается устойчивым и относительно завершенным изложением темы, состоящей из двух предложений, господством не одной тональности, а в данном случае одного центрального созвучия, типа фактуры, характерных типов мелодического движения и даже наличием заключительного каданса, в роли которого выступают длительно выдерживаемые тоны. Во второй части есть признаки середины функции: дробное проведение тематического материала и включение новых элементов, тонально-гармоническая неустойчивость. В пьесе Карлинза нет характерного для песенных форм тематизма, квадратности и симметрии структур, но есть общая масштабно-тематическая структура — пара периодичностей  $aa^1ba^2$  и соотношение двух разделов типа темы и ее варианта: вторая часть пьесы здесь определенно представляет собой активное мотивное развитие, потребовавшего в окончании формы не просто репризы (возвращения центрального созвучия и варьированного тематического материала), а резюмирующей коды репризного типа.

«Воображаемая четверка» (1967) для квартета ударников Сидни Ходкинсона<sup>7</sup> («Imagined Quarter») имеет мобильную

форму с пятью импровизационными «вставками», которые должны попасть между определенными тактами в указанных в партитуре местах. Их продолжительность от 45 секунд до двух минут. Эти вставки призваны стимулировать квартет музыкантов на яркую вдохновенную импровизацию, где каждый из них свободно интерпретирует звуковой материал, исполненный другими участниками ансамбля, развивая его или отвергая — предлагая новый, но в пределах звукового контекста определенной вставки. Качество и количество материала внутри вставок оставлены на выбор инструменталистов.

Форма пьесы по очертаниям близка малому двухтемному рондо, поскольку имеет два тематических элемента (это преимущественно сонорный материал свободного строения, получающий устойчивое и относительно законченное экспозиционное изложение) и трехчастную структуру с репризой и кодой, в которой первый элемент возвращается после изложения и развития второго. В форме сохранены функции частей и типы изложений классических форм (вступительная, экспозиционная, связующая, серединная, репризная и заключительная). Первые три вставки звучат в экспозиции, связывая главный и побочный тематические элементы, четвертая следует после побочного элемента, входя в возвратный ход рондо, пятая «закрепляет» главный элемент в репризе. Таким образом, импровизационные вставки участвуют в ходах: их материал оттеняет и связывает два тематических элемента. Эффект репризы усиливается благодаря общности первой и пятой вставки (она видна и в графической записи), которые приходятся соответственно на экспозицию и репризу пьесы (в последней вставка появляется также после главного тематического элемента). Разумеется, малое двухтемное рондо в данном сочинении трансформиро-

вано под влиянием алеаторного и сонорного материала, сделавшего форму мобильной. Это скорее «трансформа» малого рондо, поскольку воспроизводит лишь очертания классической формы. Впрочем, здесь разделы «твердого» и «рыхлого» материала соотносятся по принципу, близкому традиционному двухтемному рондо.

Первый тематический элемент характеризуется активным движением, высоким динамическим уровнем, наличием ритмических групп и фраз из определенных по высоте звуков (ксилофон, маримба), а также долго выдерживаемыми тонами в конце начального раздела формы; признаки второго тематического ядра — пуантилистическая фактура, сотканная из отдельных точек-шумов, причем начинаясь на высоком динамическом уровне, побочный материал, напротив, постепенно звучит все тише и окончательно «рассыпается».

Квартет импровизиационен в целом и вставки являются естественным продолжением развития музыкальной мысли. Так, первая является эмоциональным и смысловым продолжением и местной кульминацией экспозиционного раздела. Здесь шесть видов графического рисунка, исполняемых любым инструментом за исключением барабанов. После перехода от одного фактурно-тематического материала к другому следуют вторая и третья вставки, также оттеняющие главный тематический элемент. Во второй вставке ударники используют маримбы и вибратоны, вступают один за другим после непродолжительных пауз, играя легато. Все начинают играть нерешительно, постепенно усиливая динамику и активизируя движение, прислушиваясь к своим партнерам и имитируя и развивая исполненные ими звучания. В третьей вставке нотный материал, в том числе шумы инструментов и голосов (шипящие и свистящие гласные

и согласные), не распределен между партиями. Авторский комментарий гласит: «Прекратите делать то, что делали и слушали! Имитируйте любой звук, который слышите, тихо, своим голосом. Спокойно подумайте, затем сыграйте на тарелках. Слушайте коллегу около 15 секунд. Если никто не играет, почему я должен? Делайте вид, что играете, но не играйте».

После этих насыщенных событиями импровизируемых эпизодов излагается второй тематический элемент, дающий своего рода «эмоциональную передышку» перед вторым этапом нарастания звучности (возвратным ходом) с первой кульминацией (четвертая вставка) и репризой со второй кульминацией сочинения (пятая вставка). Второй тематический элемент, рассыпаясь на отдельные точки-шумы, завершается четвертой вставкой, после чего следует возвратный ход к динамизированной репризе первого тематического элемента с его пятой, графической вставкой, имеющей наивысшую степень эмоционального напряжения. Четвертая вставка представляет собой своего рода «камерную», лирическую кульминацию пьесы с сольными импровизациями (каждый ударник выбирает инструмент из небольшого списка), имитирующими звучащий в других партиях материал. Пятая вставка содержит шесть типов графического рисунка, исполняемых на любом или всех инструментах. После кульминации всей композиции постепенно снижается динамика звучания, все короче становятся фигурации первого тематического элемента, вновь возвращаются долго выдерживаемые на высоком динамическом уровне тоны, один за другим музыканты отключаются от ансамбля, оставляя третьего, также доигрывающего последние звуки и замолкающего.

Алеаторные формы большей частью противоречат принципу последовательного

развития музыкальной мысли, свойственному развернутой классико-романтической формам, однако встречаются и сонатные алеаторные формы. В одночастной пьесе П. Васкса «Послание» (1983) «алеаторические звенья» колорируют звучность фортепиано и появляются лишь на неустойчивых этапах развития, однако основным принципом построения пьесы, по мнению Р. Хараджяна, является сонатность (подробнее см.: 8, 313). В разработке I части Концерта для фагота и низких струнных (1975) Губайдулиной в виде алеаторического эпизода (ц. 23) представлена своего рода «расправа» массы, толпы, негативной окружающей среды над личностью «героя» произведения. Жесткая конфронтация двух сил и обострение экспрессии в развитии концерта приводит к трагическому срыву и в III части — алеаторической кульминации *fortissimo* (ц. 20) в разработке сонатной формы, наполненной зловещими интонациями, символизирующими, по словам В.Н. Холоповой, мрачные силы контрдействия (подробнее см.: 10, 147–152).

Упомянутые выше алеаторные композиции обладают отдельными признаками типовых форм или в той или иной мере соответствуют их схематическому строению, поэтому говорить можно лишь об отдельных случаях соединения алеаторного и традиционных принципов формообразования. Точнее, алеаторика формы допускает применения традиционных принципов формообразования в самых общих их чертах. Неопределенность структуры противоречит веками соблюдаемому закону *opus perfectum et absolutum* и идее формы как некоего единого целого, где все взаимосвязано и взаимно обусловлено в силу функциональной определенности и упорядоченности, которыми характеризуются традиционные формы. Отсутствие строгой



внутренней организации и многовариантность диспозиции структурных единиц могли бы превратить алеаторную форму в бесконечное последование независимых разделов. Для некоторых авторов особое значение имела способность алеаторной формы допускать метаморфозы в ходе ее воспроизведения, приводящие к концептуальным трансформациям самого сочинения. В философии, науке и культуре это понятие означает не просто превращение одних вещей, процессов, явлений в другие, но изменение их сущности. Изменчивость музыкального произведения представляет особую музыкальную философию: она воплощает неизменное через меняющееся, символизирует единое в своей основе через многообразие форм и отражает идею возникновения мира — образование космоса (упорядоченной композиции) из хаоса (непредзаданной формы).

Однако композиторы находили свои решения этой проблемы, не оставляя исполнителя и слушателя в неведении о структурных закономерностях своих алеаторных произведений. Насколько правомерно ожидать от создателей рассмотренных произведений «моделирования» традиционных форм, можно судить не только по нотному тексту, но и авторским комментариям и указаниям для исполнителей. Возможно, это обусловлено жанровыми предпочтениями авторов, возможно, конкретные пьесы потребовали традици-

онных форм. Подвижность алеаторных опусов преобразует и трансформирует сложившиеся в музыке прошлого формы, такие как малая барочная одночастная, концертная, сюита, простая двух- и трехчастная, малое рондо. Зачастую в условиях алеаторики нарушаются пропорции в масштабах и функциональной нагрузке структурных разделов, и от традиционной формы остаются лишь архитектурный (членение произведения на разделы) и смысловой (развитие и утверждение одной мысли) принципы. Алеаторная форма символизировала поиск оригинальных принципов организации, не использованных ранее в музыке приемов изложения и развития мысли, способов воплощения современных художественных идей, и, как правило, представляла собой индивидуальные проекты. Однако композиторы в своих алеаторных опусах обращались и к испытанным временем типовым моделям, помогая нам если не вернуться к истокам своих художественно-эстетических и мировоззренческих убеждений, то продолжить верить в них и прийти к новым концептам, соответствующим современному уровню познания бытия. Авторы, конечно, исходили из своего индивидуального выбора и изобретения, и сложившиеся композиции с элементами традиционных принципов формообразования, возможно, воплощали общий художественно-эстетический идеал единства музыкального целого.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Горюхина Н.А. Открытые формы // Форма и стиль: сб. науч. трудов. Ч. I / сост. Е.А. Ручьевская. Л.: ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1990. С. 4—34.
2. Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Гуманитарный изд. центр «Владос», 2004. 175 с.
3. Запевалова Л.Г. Открытая форма в композиторском творчестве второй половины XX века: стилевой аспект. Автореферат дисс. ...кандидата искусств. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. 27 с.
4. Кюрегян Т.С. Глава IX. Музыкальная форма // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.: «Музыка», 2005. С. 266—312.

5. Кюрегян Т.С. Глава XII: Алеаторика // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.: «Музыка», 2005. С. 412–430.
6. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
7. Переверзева М.В. Алеаторная форма: к проблеме типологии // Музыкальная академия. 2012. № 2. С. 134–143.
8. Хараджанян Р.И. Петерис Вакс: песнопения, послания и птицы // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. Вып. 2 / ред.-сост. В.С. Ценова. М.: «Композитор», 1996. С. 304–316.
9. Холопов Ю.Н. Новые формы Новейшей музыки // Оркестр: сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / ред. Г. Лыжов, Д. Петров, С. Савенко. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002. С. 380–393.
10. Холопова В.Н. София Губайдулина: монография. М.: «Композитор», 2008. 400 с.
11. Холопова В.Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сб. трудов. Вып. 132 / сост. Э.А. Стручалина. М.: РАМ имени Гнесиных; РГК им. С.В. Рахманинова, 1994. С. 46–69.
12. Ценова В.С. О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. К 60-летию Ю.Н. Холопова: сб. трудов / отв. ред. В.С. Ценова. М.: «Композитор», 1992. С. 107–113.

#### REFERENCES

1. Goryukhina N.A. Otkrytye formy [Opened forms]. Forma i stil: sb. nauch. Trudov. Chast 1 / sost. E.A. Ruchevskaya [Form and style: collection of scientific articles. Ed. by E.A. Ruchevskaya]. Part I. L.: LOLGK im. N.A. Rimskogo-Korsakova [Leningrad: LOLGK named after N.A. Rimsky-Korsakov], 1990. P. 4–34.
2. Grigoreva G.V. Muzykalnye formy XX veka. Kurs «Analiz muzykalnykh proizvedeniy»: ucheb. posobie dlya studentov vuzov [Musical forms of 20<sup>th</sup> century. Course «Analysis of musical works»]. M.: Gumanitar. izd. tsentr «Vlados» [Moscow: Humanistic publishing centre «Vlados»], 2004. 175 p.
3. Zapevalova L.G. Otkrytaya forma v kompozitorskom tvorchestve vtoroy poloviny XX veka: stilevoy aspekt [Opened form in composers' creativity of the second half of 20<sup>th</sup> century: stylistic aspect]. Avtoreferat diss. ... kandidata isk. [Thesis of the candidate dissertation of art criticism]. Minsk [Minsk], 2010. 27 p.
4. Kyuregyan T.S. Glava IX. Muzykalnaya forma [Chapter IX. Musical form]. Teoriya sovremennoy kompozitsii: ucheb. posobie [Theory of modern composition: textbook] / отв. ред. V.S. Tsenova [ed. by V.S. Tsenova]. M.: «Музыка» [Moscow: «Music»], 2005. P. 266–312.
5. Kyuregyan T.S. Glava XII: Aleatorika [Chapter XII. Aleatory]. Teoriya sovremennoy kompozitsii: ucheb. posobie [Theory of modern composition: textbook] / отв. ред. V.S. Tsenova [ed. by V.S. Tsenova]. M.: «Музыка» [Moscow: «Music»], 2005. P. 412–430.
6. Kyuregyan T.S. Forma v muzyke XVII–XX vekov [Form in music of XVII–XX centuries]. M.: TTs «Sfera» [Moscow: Trade Centre «Sphere»], 1998. 344 p.
7. Pereverzeva M.V. Aleatornaya forma: k probleme tipologii [Aleatoric form: to problem of typology]. Muzykalnaya akademiya [Musical academy]. 2012. № 2. P. 134–143.
8. Kharadzhanian R.I. Peteris Vasks: pesneniya, poslaniya i ptitsy [Peteris Vasks: song singing, messages and birds]. Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st. Вып. 2 [Music from former USSR. Collection of articles. Iss. 2] / ред.-сост. V.S. Tsenova [ed. by V.S. Tsenova]. M.: «Композитор» [Moscow: «Composer»], 1996. P. 304–316.
9. Kholopov Yu.N. Novye formy Noveyshey muzyki [New forms of newest music]. Orkestr: sbornik statey i materialov v chest Inny Alekseevny Barsovoy [Orchestra: collection of articles and materials in honor of Inna Alekseevna Barsova] / ред. G. Lyzhov, D. Petrov, S. Savenko [eds. G. Lyzhov, D. Petrov, S. Savenko]. M.: MGK im. P.I. Чайковского [Moscow: MSC named after P.I. Tchaikovsky], 2002. P. 380–393.
10. Kholopova V.N. Sofiya Gubaydulina: monografiya [Sofia Gubaidulina: monograph]. M.: «Композитор» [Moscow: «Composer»], 2008. 400 p.
11. Kholopova V.N. Tipologiya muzykalnykh form vtoroy poloviny XX veka (50–80-е годы) [Typology of musical forms of the second half of 20<sup>th</sup> century (50–80<sup>th</sup> years)]. Problemy muzykalnoy formy

v teoreticheskikh kursakh vuza: Sb. trudov. Vyp. 132 [Problems of musical form in theoretical courses of university: Collection of articles. Vol. 132] / sost. E.A. Struchalina [ed. by E.A. Struchalina]. M.: RAM imeni Gnesinykh; RGK im. S. V. Rakhmaninova [Moscow: RAM named after Gnesins; RSC named after S.V. Rakhmaninov], 1994. P. 46–69.

12. Tsenova V.S. O sovremennoy sistematike muzykalnykh form [About modern systematization of forms]. Laudamus. K 60-letiyu Yu.N. Kholopova: sb. trudov [Laudamus. To 60 anniversary of Yu.N. Kholopov: collection of articles] / otv. red. V. S. Tsenova [ed. by V.S. Tsenova]. M.: «Kompozitor» [Moscow: «Composer»], 1992. P. 107–113.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Матиас Бамерт (Matthias Bamert, р. 1942) — швейцарский композитор и дирижер.

<sup>2</sup> Бернард Рендс (Bernard Rands, р. 1934) — американский композитор британского происхождения, автор произведений в разных жанрах.

<sup>3</sup> Джеймс Фулкерсон (James Fulkerson, р. 1945) — американский композитор, автор сценической, оркестровой, камерной, вокальной, фортепианной, электроакустической музыки и мультимедиа.

<sup>4</sup> Норма Бикрофт (Norma Beecroft, р. 1934) — канадский композитор-авангардист, продюсер, радиоведущий.

<sup>5</sup> Бергт Амбреус (Bengt Hambraeus, 1928–2000) — канадский органист, композитор и музыковед шведского происхождения.

<sup>6</sup> М. Уильямс Карлинз (M. William Karlins, 1932–2005) — американский композитор-авангардист, автор произведений в разных жанрах.

<sup>7</sup> Сидни Ходкинсон (Sydney Hodgkinson, р. 1934) — канадский композитор, автор музыки в разных жанрах.

