

БИПОЛЯРНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ АЛЕАТОРИКИ



Марина ПЕРЕВЕРЗЕВА (Россия)

Как никакой другой принцип композиции, алеаторика способствовала характерной для музыкального искусства XX века тенденции индивидуализировать метод сочинения, а форму сделать единичной и неповторимой не только в каждом опусе, но и в любом его исполнении. Сама техника письма символизировала поиск структурных решений, еще не открыта использованных и не закрепленных в композиторской практике, поэтому авторы или исполнители алеаторных опусов применяли традиционные или новые, специально разработанные стратегии формообразования. В условиях алеаторики структурообразующую функцию брали на себя техника письма, особенности звуковысотной или ритмической организации и диспозиции материала, драматургические закономерности, а также иные конструктивные силы и факторы, влияющие на построение пьесы. Они часто следовали музыкальным моделям прошлого: вокальным и инструментальным формам средневековья, Возрождения, барокко и классицизма, трансформированным в условиях материала и техники письма нового типа, а также совершенно новым моделям, найденным авторами в соответствии с конкретной художественной концепцией.

В целом алеаторные композиции делятся на две группы: к первой группе относятся формы, наследующие традиции исторически сложившихся барочных и классико-романтических, которые модифицируются, порой до неузнаваемости (и тогда алеаторные формы соотносятся с традиционными с определенной долей условности), но сохраняют структурный или развивающий принцип; к другой группе относятся опусы, созданные по принципу индивидуального проекта. Алеаторные формы, исходящие из исторически сложившихся типов, основываются на фундаментальных приемах изложения и развития тематизма при условии переосмысления традиционных композиционных категорий, вплоть до их трансформации или отсутствия. Их отличие от собственно барочных и классико-романтических форм заключается в том, что подвижные в разной степени алеаторные сюиты или рондо изменяют свой звуковой облик от исполнения к исполнению, сохраняя при этом общность с барочными и классико-романтическими образцами. Нередко они имеют лишь очертания типовых форм, воспроизводят структуру или строятся по традиционному принципу, не соблюдая других композиционных закономерностей. Тематизм и гармония как решающие факторы классического

формообразования уходят на второй план, а на передовую выходит принцип репризного обрамления, вариаций или рондо. Зачастую в мобильной композиции сохраняются лишь важнейшие функции песни или рондо — архитектурно-техническая (членение на разделы) и смысловая (развитие и утверждение одной мысли), а также нарушаются пропорции в масштабах и функциональной нагрузке структурных разделов.

Алеаторная форма виртуозной прелюдии «Орион III» для фортепиано (1982) А.Букурештлиева¹ построена по принципу развития фигурационного ядра с волнообразными подъемами и спадами, достигающего кульминации в виде неметрического построения с восходящим движением. Поскольку, кроме тематических фигураций, в пьесе развивается и иной, оттеняющий материал, то данная одна-частная барочная форма сочетает в себе принципы развертывания и песни. Венчают прелюдию нисходящие россыпи, выполняющие функцию заключительного каданса (см. пример 1).

Сюитный принцип лежит в основе многих алеаторных форм, поскольку они состоят по своей сути. Так, «Органум I» (1970) Кс. Дараса² формируется из 12 эпизодов от А до L (см. пример 2, фрагменты А и Н) разного эмоционального тона и музыкального стиля, и имеющийся в нотах порядок — лишь один из вариантов их комбинации. Интерпретатор может выбрать любую последовательность частей или вообще рассматривать эти эпизоды как 12 самостоятельных пьес, а следовательно, сыграть из них столько, сколько пожелает, отделяя одну от другой довольно продолжительными паузами. В результате «Органум I» может обрести либо контрастно-составную, либо циклическую форму.

Классико-романтические простые и составные песенные формы, а также малое рондо нередки среди алеаторных композиций, в том числе циклических. Так, «Музыка для виолончели соло № 2 с мобилиями» (1969) М. У. Карлинза³ — виртуозная концертная пьеса в простой двухчастной репризной форме с изложением и развитием материала. Коде пьесы предшествует эпизод с четырьмя мобилиями (см. первые два в примере 3), 2. исполняемыми в любом порядке, причем их ротация не влияет на ход развития мысли в целом и не лишает форму четкости и определенности. Мобили выполняют каденционную функцию и приходятся на конец середины, контрастно выделяя ее и подготавливая начало репризы (см. пример 3).

Пример №1

Example 1 shows a musical score for piano and violin. The piano part includes markings such as *sempre 2da. brava*, *pp cresc*, *dim*, *dim molto*, *pp cresc*, *dim*, *dim. al.*, and *pp*. The violin part includes markings like *sempre 2da. brava*, *pp cresc*, *dim*, *dim. al.*, and *pp*. There are also numerical sequences and dynamic markings like *DC. 2 / ma* and *DC*.

Пьеса импровизационна в целом, и ее материал записан вне заданного метроритма, но с четкой звуковысотной и тембровой определенностью и с неизменной последовательностью «событий». Кодовый раздел, к которому исполнитель переходит сразу же после мобилей, воссоздает мелодические фразы начального раздела и завершается на том же звуке, что и первый, — а, а также предваряется рядом арпеджированных аккордов, включающих звуки *c, cis, d, fis, g, gis*, а центрального созвучия «Музыки». Таким образом, форма пьесы Карлинза едина благодаря звуковысотной системе с центральными тонами и традиционной диспозиции материала, состоящей из экспозиции, развития и репризы (см. пример 2).

Сквозные формы, строящиеся как цепь непрерывных обновлений материала, также типичны для алеаторных композиций. Например, «Мобили» для двух скрипок и контрабаса (1981) Г. Столпока⁴ состоят из серии паттернов, повторяемых в каждой партии и сменяющих друг друга на протяжении всей пьесы (см. пример 4). Первый инструмент играет свой первый паттерн либо один раз, либо дважды, а затем переходит к следующему, и так до конца композиции. Остальные участники трио поступают со своими партиями аналогичным образом. Желательно, чтобы паттерны с тем же порядковым числом музыканты исполняли почти одновременно, создавая полиистинатную фактуру. Если один из них краток, то исполнитель может повторить его трижды или четырежды, чтобы пойти дальше вместе с остальными, а если длинен, то его можно не

доигрывать до конца и перейти к следующему, чтобы «догнать» партнеров.

Как правило, сквозные алеаторные формы организуются по неклассическим принципам и обладают неповторимой структурой, отличающей их от любых других, образуя большую группу индивидуальных алеаторных форм. Они, в свою очередь, также делятся на несколько подгрупп, в зависимости от того, какой элемент композиции служит главным фактором формообразования: принципы развития индивидуального звукового материала, техника письма, числовые ряды, особая диспозиция материала (в данном случае неклассическая) или драматургический процесс в целом, предопределяющие строение композиции. В условиях алеаторики ведущую роль в формообразовании играют:

• свойства звукового материала и принципы его развития;

• техника письма;

• организующие числа;

• принцип диспозиции материала;

• характер драматургического процесса.

Алеаторную форму, обусловленную свойствами звукового материала и принципами его развития, имеет пьеса «Девять разреженных кусочков» (1965) Э. Брауна⁵ для одного или двух клавиесино. Она состоит из трех частей по три секции каждая, представляющих разные типы артикуляции и приемы игры на клавиесине: 1) произвольное и быстрое движение пальцами в пределах указанного диапазона; 2) очень краткие взятия однозвучков в

Пример №2

Pécit Bourdon B Po/Go Récit/Go

Tirer et pousser les registres suivant les valeurs indiquées.

Example 2 shows a musical score for multiple instruments: Montre 16, Go Bourdon B, Go, Montre B, Pos Bourdon B, Go, Go, and Ped. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A large 'A' is placed above the first staff. There are also numerical sequences and dynamic markings like *pp cresc*, *dim*, and *pp*.

* Cette séquence au pédalier continue si A s'enchaîne à B si non Tacet au signe *

Les droits d'exécution, d'adaptation, de reproduction et d'arrangement réservés pour tous pays.

свободном темпе; 3) то сгущающиеся, то разрежающиеся кластеры. «Девять разреженных кусочков» исполняются в любой последовательности, которую один или два музыканта могут выбрать перед выступлением или непосредственно во время него. Тип звучания здесь является логической единицей драматургии, зависящей от характера их комбинаций. Пьеса имеет типичную Браунову «открытую форму», но при условии, что каждый «кусочек» можно сыграть многократно (не менее одного раза), а темп исполнения произволен, все варианты следования фрагментов будут представлять комбинации одних и тех же типов сонорной ткани,

заданных композитором: «россыпи», «точки» или «пятна».

Первые три «кусочка» подразумевают быстрое и непрерывное движение всеми пальцами каждой руки по обоим мануалам. Диапазон нажимаемых клавиш не превышает октавы, которая сдвигается вверх и вниз, возвращаясь к концу секции на исходный уровень. В моменты остановок пальцы долго удерживают пять ближайших клавиш внутри заданного диапазона, образуя плотный кластер, который должен постепенно рассеяться. Эти отдельные кластеры связывают первую и последнюю тройки фрагментов:

H

Вторая тройка «кусочков» — фигурационная последовательность однозвучий, периодически собираемых в кластеры, которые охватывают либо октаву, связывая вторую часть с первой и с третьей, либо две октавы, но также включают в себя по пять близлежащих звуков. Также здесь звучат арпеджированные кластеры, охватывающие доступные инструменту регистры. Третья тройка

«кусочков» состоит из октавных кластеров, свободно возникающих вне заданного метроритмического рисунка. В данном случае «гроздьи» могут включать любые из 12 тонов октавы, но так, чтобы в каждом было не больше пяти различных тонов. В результате должны получаться разные и произвольные пятизвучные «агрегаты» внутри указанного октавного диапазона. В целом форма пьесы

Пример №3

Пример №4

ограничивается экспонированием трех обособленных типов материала и имеет контрастно-колористическую драматургию развития:

Алеаторные формы на основе серийной техники письма также нередки, поскольку алеаторика обрела популярность в кульминационный период развития сериализма, и эти методы сочинения нередко сочетались. «Два кристалла» для фортепиано (1961) Л. Гуталса⁶ — это двухчастный цикл, воплощающий многогранный образ с игрой бликов. «Кристалл 1» изображается как целое в виде

замкнутой циклической формы с чередованием звучания и тишины, по окончании которой идет ракоход начала. «Кристалл 2» представлен как объект с несколькими гранями — семью группами материала от А до G, каждый раз складывающийся по-разному. Все семь групп должны быть исполнены дважды в разном порядке, свободно определяемом пианистом. Каждая секция алеаторной формы состоит из последовательного развертывания двух непрерывно следующих друг за другом 12-тоновых

Пример №5

Пример №6

рядов: *fe-des-ges-ges-d-c-h-as-a-b* и *ges-g-b-fe-as-c-h-a-es-d-b*.

Некоторые звуки пропускаются, сегменты меняются местами. Так, в секции F проводятся 22 тона вместо 24, поскольку *g* и *as* образуют общий для обоих рядов стержень. Ряды проводятся без отклонений от заданной последовательности звуков (A), с повторением отдельных высот (B, C и D) и с повторениями отдельной ноты или сегмента ряда после какого-либо иного сегмента (E, F и G). В разных секциях-«гранях» кристалла звуки упорядочиваются по-разному. Например, порядок в первой: *g-c-e-as-bd-es-f-h-des-ges-a*; и *g-c-e-f-d-es-[c]-[g]-h-as-des-b*. Так воплощается принцип переливания и мерцания лучей света в разных гранях кристалла:

Алеаторные формы, управляемые организующими числами, характерны для Кейджа и Штокхаузена, но и другие авторы использовали в качестве организующего фактора разного рода ряды и группы чисел. Примечательно, что числа и их последовательности выступают порой единственным структурообразующим фактором в формах сквозного развития. Так, организующими числами управляется алеаторная форма «Плюса-минуса» (1963) Штокхаузена. В основе композиции лежит комбинаторика созданного автором материала и предписанных способов его исполнения. Партитура включает 7 страниц нотного материала и 7 страниц знаков, указывающих направление движения, приемы исполнения, а также способы трансформации и модификации материала. На каждую страницу со звуковым материалом (см. пример 8а) можно

наложить от одной до семи страниц символов (см. пример 8б).

Материал состоит из семи комбинаций центрального (Ц), дополнительных (Д) и орнаментальных (О) звуков: (1) О — Ц, (2) О над Ц, (3) Ц — Д, (4) Д — Ц — О, (5) О над Ц — Ц, (6) О — О над Ц и (7) О — О над Ц — Ц. Римскими цифрами I–VII в партитуре обозначены 7 типов комбинаций, другими словами — 7 «событий» композиции, каждый раз дополняемых разными аккордами на семи страницах, когда в схеме появляется соответствующая цифра. Количество орнаментальных россыпей нот и созвучий обусловлено рядом Фибоначчи: 1, 2, 3, 5, 8, 13. Индивидуальный проект «Плюса-минуса» подразумевает возможность реализации не только одной, но и всех страниц схемы в последовательности, когда «события» с одной страницы, обрамленные толстой черной линией, могут быть введены в предыдущую или в последующую там, где рамки пусты. «События» должны непрерывно следовать друг за другом, однако стрелки над схемами 1–2 и 5–6 указывают оба направления движения, что увеличивает число версий формы. В «событии» может быть комбинировано одновременно несколько слов, отличающихся друг от друга звуковыми характеристиками (крупные стрелки под центральным тоном указывают возможные координации слов друг с другом). Синхронизация слов, меняющаяся из-за сдвигов во времени, становится главным интегрирующим моментом «Плюса-минуса». Пьеса может включать от 53 (если используется одна страница нот с одной страницей

Пример №7

символов) до 371 «события» (если используются все 7 страниц материала или на одну и ту же страницу материала поочередно накладываются 7 страниц символов по 53 «события» каждая).

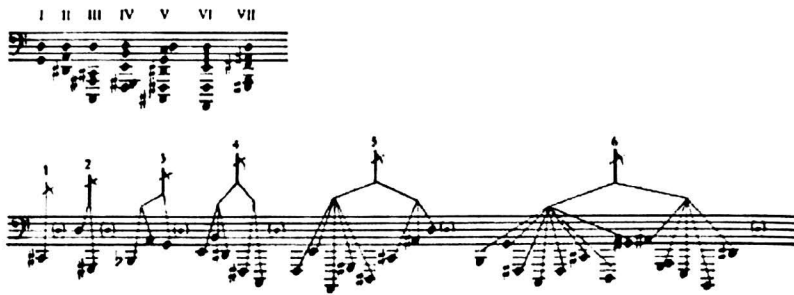
Алеаторная форма произведения может варьироваться за счет подвижного текста, но остается при этом неизменной благодаря специально созданной композиционной модели, отражающей определенный принцип диспозиции материала.

Примером тому служат «Формы 1–4» (1993) Дж. Тенни, основанные на игровой логике постепенного освоения регистров и подключения инструментов. Например, для 1-й формы характерно сначала движение вниз за счет поочередного вступления инструментов от самого высокого до самого низкого с отключением инструментов верхнего регистра, а затем обратное движение вверх за счет подключения инструментов всё более высоких и отключения низких. Цикл из четырех пьес предназначен для смешанного ансамбля из 16 деревянных и медных

духовых, струнных и ударных инструментов. Исполнители должны быть разделены на 4 группы, находящиеся впереди, сзади, слева и справа от слушателей.

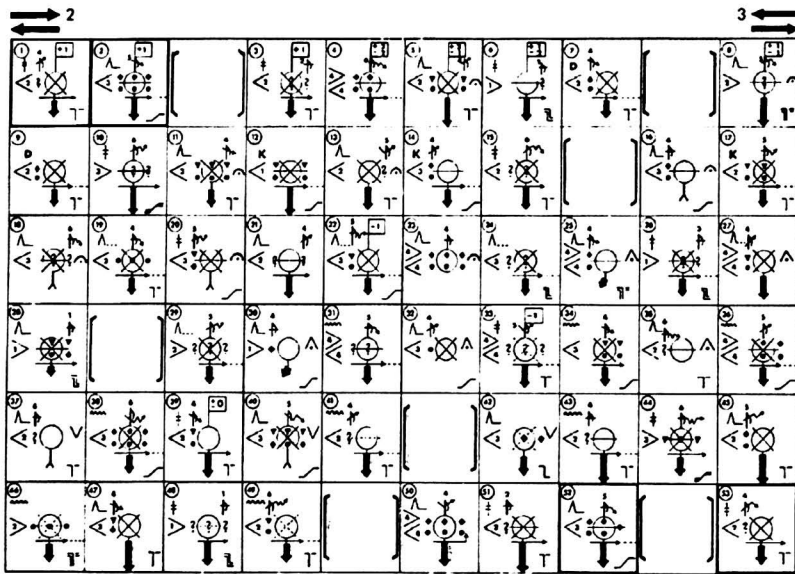
«Формы» Тенни посвящены памяти: Эдгара Вареза (1-я), Джона Кейджа (2-я), Стефана Вольпе (3-я) и Мортона Фелдмана (4-я). Они состоят из 57, 51, 29 и 33 временных сегмента, или «такта», по 20, 20, 30 и 30 секунд каждый соответственно, включающих индивидуальные в каждой партии «доступные высоты». Каждый музыкант выбирает из них одну за другой, предпочитая те, которые не звучат в тот же момент в партии другого инструмента, и исполняет их в любом порядке. Подвижные кластеры, собираемые и разбираемые в процессе игры, включают как соседние звуки, отстоящие друг от друга на тон и полутон, так и находящиеся в терцовых отношениях. Нижний предел созвучий обозначают звуки E и F, вместе с G, As, Ais, H и d зеркально отражающие начальное созвучие h2-ais2-

Пример №8а



as2-g2-f2-d2, которое складывается в первых пяти тактах. Завершает же «Формы» рассыпающийся кластер d2-e2-f2-g2-as2-ais2-h2. Сама же «Форма 1» начинает собираться из звуков верхнего регистра, к которым постепенно подключаются всё более низкие. Они тянутся либо по 6 тактов (если это верхний тон интервала), либо по 12 (если это нижний тон интервала), поэтому сначала кластер расширяется (см. пример 9).

Пример №8б



Затем верхние звуки по очереди отключаются, кластер «сползает» в низкий регистр и, достигнув «дна», вновь поднимается в верхний, сужаясь до исходных высот. Очертания остальных форм иные,

поскольку звуковые полосы движутся по-другому. В целом «Формы 1-4» мыслятся автором графически и представляют конкретные геометрические фигуры, границы которых очерчиваются благодаря поочередному подключению и отключению партий с долгими звуками определенной высоты в особой последовательности. Возможно, что вырисовывающиеся формы пьес цикла возникли в воображении Тенни под его впечатлением от творчества

Вареца, Кейджа, Вольпе и Фелдмана (см. пример 10: схемы первой и последней «Формы»). Индивидуальные алеаторные формы с особым драматургическим процессом отличает от

Пример №9

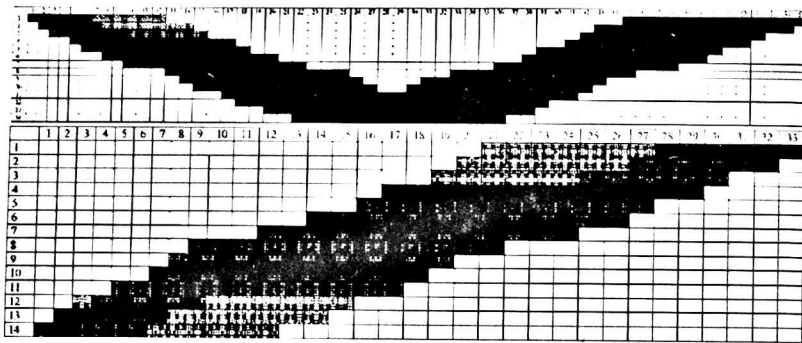


предыдущих какое-либо направление, какая-либо тенденция в развитии, какой-либо «мотив» действий музыкантов или некое условие исполнения, предопределяющие как композиционную модель сочинения, так и все элементы его музыкального языка. Особенную драматургию развития имеет сочинение «Для 24 духовых» (1966) Л. Фосса⁹. Партитура включает последовательно изложенный материал всех 24 партий и схему его распределения

между семью группами — «инструментальными силами» оркестра от трех флейт до трех тромбонов с тубой. В схеме отражена композиционная модель сочинения, которую можно охарактеризовать как 12-тактовую прелюдию в пуантилистической фактуре с контрапунктической кадой (см. пример 11).

Замысел пьесы состоит в том, что все 24 инструмента звучат одновременно лишь в сверх-

Пример №10



многоголосной коде, тогда как в прелюдии образуются лишь разные по составу камерные группы и музыканты извлекают отдельные, не связанные друг с другом тоны, как будто готовясь к «настоящей» игре. В коде же они, словно вырвавшись на свободу, демонстрируют все свои технические возможности, исполняя виртуозные фигуры и пассажи с широкими интервалами. Пьеса состоит из четырех 12-тактовых секций, в которых последовательно «собирается» материал каждой партии. Так, первая группа («сила») оркестра (две флейты и альтовая флейта) в первой секции исполняет 6-й, 7-й и 9-й такты материала, во второй — 3-й, 4-й, 5-й и 8-й такты, в третьей — 1-й, 3-й, 5-й, 9-й и 10-й такты, в четвертой — 1-й, 2-й, 4-й, 7-й, 10-й, 11-й и 12-й такты. В результате в четырех секциях формы осуществляется попытка «собрать» весь материал воедино, а когда искомая цель достигнута, музыканты импровизируют одновременно на всех инструментах, словно праздную победу.

Пьеса в целом представляет собой единый блок с началом, постепенно накапливающим энергию, и мощным кульминационным окончанием с максимально плотной тканью и сложной ритмической полифонией. 12-тактовая прелюдия, с ее долго тянувшимися отдельными тонами и терпкими темброво-красочными пятнами, словно рисует тихий безмолвный пейзаж; следующая же за ней кода, состоящая из 24 одновременных каденций, производит «взрывной» эффект. Когда все духовые

инструменты присоединяются к финальному унисону *b*, дирижер внезапно прерывает игру. Движение от разреженной, пуантилистической, дискретной инструментальной ткани к плотной, полифонической, континуальной обуславливает индивидуальную драматургию развития формы сочинения Фосса. Благодаря произвольному порядку следования звуков число возможных их комбинаций огромно, хотя неизменность материала и четкость конструкции «прелюдия — кода» делают пьесу узнаваемой на слух.

Использование принципов исторически сложившихся форм в алеаторных композициях можно рассматривать как неизбежное тяготение к универсальным способам логического упорядочивания музыкальной мысли, укорененным в традициях прошлого. Однако подвизная форма XX века в большей степени способствовала изобретению новых структурных решений композиций, разработке стратегий формообразования, еще не откристаллизовавшихся и не закреплённых в композиторской практике, а также обнаружению не использованных ранее в музыке принципов изложения и развития мысли и воплощения оригинальных художественных идей. Алеаторика обусловила значительное переосмысление самой эстетической категории формы, которая во второй половине XX века не только стала областью новаций и экспериментов, но также обрела семантическую и структурную многозначность, служащую признаком высокохудожественного произведения искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Андрей Атанасов Букурешлиев (Andre Boucourechliev, 1925–1997) — французский композитор, музыковед и музыкальный критик болгарского происхождения. — Примеч. Д. Б. Горбатова.

² Ксавье Дарас (Xavier Darasse, 1934–1992) — французский органист и композитор. — Примеч. Д. Б. Горбатова.

³ Мартин Уильям Карлинз (Martin William Karlins, 1932–2005) — американский композитор. — Примеч. Д. Б. Горбатова.

⁴ Глен Столкон (Glenn Stallcop, р. 1950) — американский композитор, контрабасист и пианист. — Примеч. Д. Б. Горбатова.

⁵ Эрл Браун (Earle Brown, 1926–2002) — американский композитор. — Примеч. Д. Б. Горбатова.

⁶ Люсин Гуталс (Lucien Goethals, 1931–2006) — бельгийский композитор. — Примеч. Д. Б. Горбатова.

⁷ Джеймс Тенни (James Tenney, 1934–2006) — американский композитор и теоретик музыки. — Примеч. Д. Б. Горбатова.

⁸ Лукас Фосс (Lukas Foss, 1922–2009) — американский композитор, пианист и дирижер. — Примеч. Д. Б. Горбатова.

Пример №11

BGR