

*На правах рукописи*

**Переверзева Марина Викторовна**

## **АЛЕАТОРИКА КАК ПРИНЦИП КОМПОЗИЦИИ**

специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации  
на соискание степени доктора искусствоведения

Научный консультант –  
доктор искусствоведения,  
профессор Г. В. Григорьева

Москва  
2015

**Работа выполнена в ФГБОУ ВПО  
«Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»**

Научный консультант: доктор искусствоведения, профессор  
**Григорьева Галина Владимировна**

Официальные оппоненты: **Дьячкова Людмила Сергеевна**,  
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ  
ВПО «Российская академия музыки имени  
Гнесиных», профессор кафедры теории музыки  
**Никольская Ирина Ильинична**,  
доктор искусствоведения, ФГБНИУ  
«Государственный институт искусствознания»,  
ведущий научный сотрудник Сектора искусства  
стран Центральной Европы  
**Ромашук Инна Михайловна**,  
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ  
ВПО «Государственный музыкально-  
педагогический институт имени  
М. М. Ипполитова-Иванова», проректор по  
научной работе, профессор кафедры  
«Музыковедение и композиция»

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургская  
государственная консерватория имени  
Н. А. Римского-Корсакова»

Защита диссертации состоится 28 мая 2015 года в 16.00ч. на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте [www.mosconsv.ru](http://www.mosconsv.ru)

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2015 г

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения

**М.В. Переверзева**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Музыка как исполнительский вид искусства подразумевает некоторую степень свободы интерпретатора, которая в XX веке достигла кульминации в алеаторике (от лат. *alea* – игральная кость, случайность, неопределенность) как принципе композиции, допускающем индетерминизм отдельных параметров, формы произведения и в связи с этим случайный выбор качественных характеристик материала или порядок его изложения в процессе создания или исполнения опуса. Многие композиторы тяготели к тому или иному виду алеаторики, называя его по-своему. Кейдж ориентировался на принцип неопределенности материала или формы и использовал «метод случайных действий»; Вулф разработал индивидуальный «метод подсказывания»; Браун воплотил идею «открытой формы», обусловленной мобильностью текста; Штокхаузен писал музыку в «вариабельных» и «многозначных» формах; Ксенакис в процессе создания стохастической композиции следовал законам и формулам теории вероятностей; Булез заложил теоретическую основу ~~а~~, написав одноименную статью и ряд алеаторных сочинений; Лютославский, Пуссёр, Берио, Пендерецкий, Денисов, Губайдулина, Шнитке и другие применяли ограниченную, или контролируруемую алеаторику, десятки композиторов по всему миру писали музыкальные мобили, графические партитуры, импровизируемые перформансы и хэппенинги. Все эти явления, связанные с фактором случайности, становятся в диссертации объектами изучения.

**Актуальность исследования** обуславливается тем, что алеаторика как принцип композиции впервые рассматривается разносторонне – от научно-философского и художественно-эстетического аспектов до теоретической систематизации и анализа конкретных произведений. После периода увлечения алеаторикой прошло достаточно времени для того, чтобы проследить путь ее исторического развития и определить значение этого принципа, сделать научные выводы и оценки, а главное – провести музыковедческий анализ образцов алеаторной музыки, которые прежде оставались без внимания ученых. До сих пор для большинства исполнителей индетерминизм текста и особенно структуры остается проблемой (от чтения нотного текста до интерпретации или собственно создания музыкальной формы произведения), и ее решение представляется актуальным для развития российского музыкознания, исполнительской практики и слушательского восприятия.

В научной литературе изучение разных видов алеаторики нередко ограничивалось пересказом авторских комментариев и пояснений, касающихся нотации и исполнения опуса, либо изложением музыкально-исторических фактов, обусловивших алеаторику. Первыми крупными работами, в которых определялась роль случайности в музыке, рассматривались открытая форма и отдельные виды алеаторики, были диссертации, защищенные в Европе и США: «К теории открытой формы в новой музыке» К. Боэмера (1967), «Роль случайности в современной музыке» Г. Поттера (1971), «Коллективная импровизация» Э. Каркошки (1973), «Неопределенность в музыкальной форме (Кейдж, Браун, Вулф, Булез)» Р. Зиролфа (1983), «Неопределенная форма в творчестве Эрла Брауна» П. Куист (1984), «Идея “импровизации” в новой музыке» З. Фейста (1997), «Композиция как эстетическая полемика: “Декабрь 1952” Эрла Брауна» Д. Дентона (1992) и другие. Поттер изучил способы воздействия случайности в процессе сочинения и исполнения музыки, роль случайности в современной науке и проблему терминологии, а также раскрыл принципы композиции Кейджа, Хиллера, Ксенакиса, Брауна, Вулфа. Зиролф рассмотрел неопределенную форму с ее отсутствием последовательности изложения музыкальной мысли, считая ее беспрецедентной в истории искусства, и создал основу учения, опираясь на терминологию и методологию теорий информации и вероятностей. Куист посвятила диссертацию неопределенным формам в творчестве Брауна, а Боэмер исследовал произведения в открытой форме композиторов Европы и Америки.

В отечественном музыкознании также существует ряд ценных исследований, прямо или косвенно связанных с рассматриваемыми в диссертации явлениями. Это работы В. Вальковой, Э. Денисова, Л. Запеваловой, Т. Кюрегян, М. Проснякова, М. Сапонова, О. Синельниковой, А. Соколова, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Ценовой и других. Особое значение для исследования также имели фундаментальные труды отечественных музыковедов по проблемам техник композиции и форм, философии и эстетики музыки XX столетия. В статье «Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие» Э. Денисов предложил универсальную классификацию логических возможностей сочетания стабильного и мобильного начал в композиции, охватывающую обширную историю их взаимосвязей. Алеаторике как технике письма посвящена XII

глава учебного пособия «Теория современной композиции», написанная Т. Кюрегян, отдельные образцы алеаторных форм проанализированы в ее же учебнике «Форма в музыке XVII–XX веков», статьях В. Вальковой, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Ценовой. Более широко рассмотрена проблема формообразования в диссертации Л. Запеваловой «Открытая форма в композиторском творчестве второй половины XX века: стилевой аспект» (2010), где открытой автор называет форму, основанную на особой логике функционального взаимодействия элементов композиции, приведшей к переосмыслению заключительного раздела вплоть до его отсутствия.

Зарубежные и отечественные исследователи прежде рассматривали отдельные методы введения случайности или касались проблем нотации и исполнения, поэтому **главной целью данной работы** является *построение общей теории алеаторики как принципа композиции* на основании исследования феномена случайности в музыке и других областях мысли для достижения качественно нового уровня анализа алеаторных произведений, прежде не рассматриваемых в совокупности всех составляющих. В диссертации, не имеющей прямых аналогов в мировом музыкознании, решается научная, терминологическая и методологическая проблематика, связанная с алеаторикой и нетрадиционной формой, имеющая теоретическое и практическое значение для современной музыкальной культуры. Теория алеаторики подразумевает *классификацию наиболее значимых техник композиции*, в той или иной мере связанных с введением фактора случайности в процесс сочинения и/или исполнения произведения, во всем их разнообразии, что дает возможность интерпретаторам и слушателям легче ориентироваться в алеаторной музыке. *Систематизация сопряженных с алеаторикой методов письма и видов импровизации* является одной из главных **задач исследования**. Другой становится *выявление общего и специфического в применении алеаторики*. Значимым при рассмотрении конкретных произведений представляется также *обнаружение структурообразующих закономерностей* и в результате *многопараметровая классификация алеаторных форм*, прежде не предпринимавшаяся в литературе. Это потребовало решения *проблемы методики анализа* алеаторных форм, остававшихся на периферии научных интересов. В работе они освещаются с точки зрения степени подвижности структуры, традиционного формообразования или индивидуальной модели композиции. **Объектами исследования** служат сочинения авторов разных

стран, основанных на алеаторном принципе композиции, подразумевающих импровизацию исполнителей, а также статьи и высказывания композиторов, касающиеся основной темы диссертации.

В основе работы лежит **методология**, разработанная в отечественной и зарубежной науке. В анализе алеаторных произведений, в первую очередь, мы исходим из предложенной Денисовым классификации и рассматриваем разные виды алеаторики с точки зрения мобильности текста и формы; разные виды алеаторики классифицируются на основе систем Ц. Когоутека и В. Лютославского (ограниченная и неограниченная алеаторика творческого и исполнительского процессов). Следуя отечественной традиции (С. Губайдулина, Ю. Холопов и другие авторы), при рассмотрении того или иного алеаторного сочинения, мы исходим из типа материала, его качеств и методов разработки. Проблема формообразования рассматривается в опоре на методику анализа и принцип классификации современных форм, изложенные в работах Э. Денисова, Т. Кюрегян, А. Соколова, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Ценовой и других музыковедов. Общей же методологической основой исследования служит единство философского, научного, общехудожественного, музыкально-исторического и теоретического как условие глубинного познания рассматриваемого явления. Масштабные алеаторные процессы в музыке возникли и развивались под сильным влиянием точных и естественных наук, методологический аппарат которых необходим для изучения художественных явлений XX века. Именно поэтому в анализе некоторых алеаторных форм применяется разработанный в математике *метод создания вероятностной модели композиции*, не имеющей предустановленной и четко зафиксированной автором в нотах формы.

**Научная новизна и практическая ценность работы** обусловлены тем, что в ней **впервые** в отечественном музыкознании:

- создана теория алеаторики как принципа композиции, логически выстроенная в теоретическом и историческом измерениях, уделено внимание истокам алеаторики в науке, философии и искусстве, прослежена эволюция этого принципа;
- всесторонне рассмотрены и систематизированы основанные на алеаторном принципе методы сочинения и разные виды импровизации, выявлены общность и разница в применении алеаторики композиторами XX века;

- проанализированы неизвестные ранее в отечественном музыкознании произведения зарубежных авторов, введение которых в художественную практику может обогатить исполнительское искусство, сочинения изучены с точки зрения проблемы материала и формообразования, на которое алеаторика оказала наиболее осязаемое воздействие;

- в соответствии с несколькими критериями систематизированы сложившиеся в практике алеаторные формы и дана многопараметровая характеристика композиций, в которых действует несколько структурообразующих принципов, применен новый в музыковедении аналитический подход к непредустановленным формам, прежде описываемым лишь с точки зрения нотации и особенностей исполнения и зачастую лишаемым собственно статуса формы;

- в научный обиход введены сопряженные с алеаторикой явления, в частности, музыкальный мобиль, не имевший прецедентов в прошлом, изложены малоизвестные художественно-исторические факты, а также научно-теоретические положения, решающие проблемы исполнения и восприятия алеаторной музыки.

**Практическая ценность работы** заключается в ее научном, методологическом и практическом значении для современной музыкальной науки и исполнительского искусства. **Результаты исследования апробированы** в статьях (на русском и английском языках), опубликованных в журналах, рекомендованных ВАК РФ, а также рецензируемых журналах России и зарубежья, сборниках научных работ и материалов международных конференций. Некоторые разделы диссертации вошли в учебное пособие «Музыкальная культура США XX века» (2007) для педагогов и студентов музыкальных факультетов вузов. Материалы диссертации могут быть использованы в курсах теории и истории музыки, гармонии, анализа форм профессиональных учебных заведений, в семинарах по проблемам современного искусства, а также широко применимы в исполнительской и слушательской практике. Отдельные положения и выводы могут получить развитие в исследованиях искусствоведческого профиля.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и приложения, включающего переводы авторских комментариев к импровизируемым

произведениям и статей композиторов, связанных с проблемой алеаторики и формообразования. Во введении освещаются актуальность диссертации, обзор литературы, основная цель и задачи, методология, научная новизна и практическая ценность работы, апробация результатов исследования.

В первой главе **«Индетерминизм, случайность, иррационализм, мобильность в философии, науке, искусстве»** делается обзор философских, научных и художественных концепций, связанных с категориями случайности и неопределенности. В науке и философии термин «случайность» многозначен и соотносим с такими как «вероятное», «непредсказуемое», «неопределенное», которые также поливалентны. Те или иные объекты или процессы реальности считались случайными, если исчерпывающую информацию о них было трудно или невозможно получить. В XX же столетии были исследованы физические процессы, не поддающиеся каким-либо точным измерениям в виду внутренне присущей им неустойчивости и изменчивости. Ученые придали случайности статус системного качества Вселенной. Философия с античности рассматривала индетерминизм как учение, отрицавшее объективность причинной связи и объяснения в науке. Индетерминистский методологический подход не столько отрицал взаимообусловленность явлений и процессов, сколько признавал внутреннюю активность и самодвижение материи, неоднозначность и неустойчивость связей между элементами системы, множественность закономерностей их развития и непредсказуемость поведения отдельных составляющих. Наличие неопределенного подвергало сомнению полноту и абсолютность знаний о мире. Так, в философии сформировался релятивизм – учение и методологический принцип, абсолютизирующие условность результатов человеческого познания и подвергавшие сомнению установку на исключительный рационализм науки. В эстетике также освещалась проблема случайного и неопределенного: немецкий эстетик Т. Адорно изучал феномен «открытой формы», связанной с семантической и структурной неопределенностью художественного произведения XX века, и ввел соответствующий термин, а итальянский семиотик и эстетик У. Эко предложил понятие «открытого произведения» и «произведения-в-движении» в литературе и поэзии.



В XX веке индетерминизм стал актуален в связи с развитием квантовой физики, исследованием спонтанных отклонений в движении атомов и электронов, феноменов самоорганизации и нелинейности, нерегулируемых биологических и физических процессов и другими открытиями. Все эти явления наблюдались и прежде, но теперь неопределенности и случайности ученые придали статус естественного качества материи. Эти категории, с которыми косвенно соприкасается алеаторная техника в музыке, фигурируют в теории относительности в физике, квантовой механике, теории эволюции видов в биологии, математике. Теория вероятностей посредством комбинаторного анализа, перестановок и сочетаний исследует степень возможности наступления событий или появления объектов, а также стохастические величины и процессы. Теория хаоса изучает сложное, непредсказуемое, нерегулярное поведение динамических систем, состояние которых меняется во времени и пространстве в соответствии с определенными математическими правилами, и выстраивает модели систем в виде формул, в которые вписываются кажущиеся случайными явления и события.

Во второй половине XX века в философии и науке особое внимание уделяется проблеме самодетерминации как принципа функционирования сложных систем, феноменам нелинейности развития и внутренней активности явлений, свойства которых зависят от их состояния, меняющегося под воздействием внешних и внутренних факторов. В результате на основе вероятностных методов исследования и представлениях о статистических системах были разработаны качественно новые – вероятностные модели бытия и познания, отражающие сущностные свойства объектов и принципы их взаимосвязей. Метод построения вероятностной модели и анализ результатов случайных процессов применяются в математической теории игр. В музыкальном же анализе вероятностная модель формы, становящейся реальной лишь в конкретном исполнении, строится на основе исследования звукового материала, его качеств и связей, техники письма, особенностей диспозиции и развития материала, выявляющих потенциальную функцию элементов и разделов композиции.

Научные открытия XX столетия, связанные со случайностью, вдохновили деятелей культуры на создание мобильных и открытых форм в поэзии и литературе (С. Малларме, Дж. Джойс, С. Беккет), живописи и скульптуре (С. Дали, Дж. Поллок,

В. де Кунинг, У. Боччони, А. Колдер), архитектуре (Л. Мис ван дер Роэ), хореографии (М. Каннингем) и киноискусстве (Э. Вода и Б. Солт). Оригинальные новшества в разных видах творчества стали стимулами для расширения композиционно-технического арсенала музыки, которая во второй половине XX столетия переосмыслила значение случайного в разных его проявлениях, изменила традиционные отношения между композиторами и исполнителями, активизировала творческую инициативу последних и возродила традиции профессиональной импровизации.

Глава II «**Alea в музыке**» открывается исследованием проблемы терминологии и исторической ретроспективой, свидетельствующей о применении алеаторного принципа в прошлом. В работах музыковедов и композиторов США было распространено кейджевское понятие *indeterminacy* в отношении сочинения, исполнения и нотации музыки; в Европе же вслед за выходом в свет статьи Булеза, желавшего отделить ограниченную алеаторику от *chance music* Кейджа, среди профессионалов закрепилось понятие *aleatory*. Авторы статей и исследований алеаторики применяли и другие термины: «произвольная», «стохастическая», «импровизируемая» и «музыка случайности». В композиторской практике сложилось множество техник письма и форм, сопряженных со случайностью, но называемых по-разному. Термин «алеаторика» объединяет вышеупомянутые явления как наиболее универсальный и отражающий суть произошедшего в музыкальном мышлении изменения. Он обозначает не столько конкретный метод сочинения или исполнения музыкального произведения, сколько наиболее общий *принцип композиции, в той или иной мере допускающий воздействие фактора случайности на процесс создания или исполнения музыкального произведения*. Случайное в данном контексте понимается как непредвиденное, неупорядоченное и незафиксированное в нотах автором, поэтому меняющееся от исполнения к исполнению вследствие самостоятельного выбора интерпретатором тех или иных параметров произведения, а также независимые от воли автора процессы детерминации и упорядочения материала, в том числе подчиняющиеся стохастическим законам или воле исполнителя.

Многозначность терминов свойственна и теории форм, сложившихся на основе алеаторики. В литературе существуют понятия «открытой» (Э. Браун), «мобильной»

(Э. Браун, Э. Денисов), «неотграниченной» (В. Ценова), «вариативной» (В. Холопова), «множественной» и «формы-мобиля» (Т. Кюрегян). С мобильной отчасти соприкасаются «вариабельные» и «многозначные» формы Штокхаузена, представляющие собой отдельные типы в его собственной системе. Немецкий музыковед В. Гислер открытую форму разделяет на вариабельную и многозначную, синтезируя понятия Брауна и Штокхаузена. В общей систематизации современных форм В. Ценова относит алеаторные формы к группе с особым подходом к материалу, по типу процессуальности выделяет неотграниченные, открытые формы, по степени стабильности текста – мобильные на уровне ткани и общей структуры, а также импровизированные формы с заранее заданной структурой и материалом и без таковых. В. Холопова вводит понятия алеаторной полиостинатной формы в условиях ограниченной алеаторики, вариативной или открытой при неограниченной алеаторике и алеаторической малой формы. Все эти виды представляют *один общий тип алеаторной формы – музыкальной композиции, в которой принцип случайности в той или иной степени воздействует на диспозицию материала произведения в процессе его звукового воплощения и обуславливает изменяемость структуры, нередко самого типа формы, а также звукового облика в целом.* Термин алеаторная форма представляется широкоохватным, применимым к произведениям многих композиторов, использующих разные техники письма и в разной мере допускающих фактор случайности в тексте или построении пьесы, потому является основным в данной работе.

Возникновение алеаторики исторически предобусловлено. Свобода выбора тех или иных параметров музыкальной композиции была дана исполнителям задолго до появления нотации и возникновения алеаторики. Вариационно-импровизационные формы бытования музыки были характерны для западной и восточной культур, когда сочинение произведения не отделялось от его исполнения. Относительную свободу музыкантам давали ранний органум и средневековая певческая практика, принцип *basso continuo*, контрапунктическая техника и мелодическая орнаментация эпохи Возрождения, сольные каденции в инструментальных концертах XVIII и эпизоды *ad libitum* и *rubato* в музыке XIX века и т. д. Намеренное создание произведения, включающее случайные процессы, в музыке прошлого не получило такого распространения, как в XX столетии, хотя имели место такие прецеденты, как метод

сочинения мелодии на текст, заключающийся в произвольной перестановке тонов, закрепленных за латинскими гласными, описанный Г. д'Ареццо, композиционная машина А. Кирхера, способы сочинения М. Фогта и У. Хейеса, *Würfelmusik* И.-Ф. Кирнбергера, Й. Гайдна и В. А. Моцарта. О «неавангардности» алеаторики также свидетельствуют механизмы, разрабатываемые в прошлом с целью сочинения несложных пьес без участия композитора.

В начале XX века одним из инициаторов возрождения интереса композиторов к подвижным структурам стал джаз, возможно, поэтому одними из первых применять фактор случайности в музыке начали американцы. Ч. Айвз и Г. Кауэлл раньше европейцев приблизились к алеаторике и связанной с нею вариабельной формой. В Первой (1910) и Второй (1915) фортепианных сонатах Айвза музыкант вправе выбрать исполняемые фрагменты, а его же Фортепианный квинтет «Хэллоуин» (1911) может исполняться несколько раз подряд по-разному. В «Мозаичном» струнном квартете № 3 (1935) Кауэлла произвольна последовательность пяти частей. Европейцы тоже проявили интерес к подвижным формам: в 1930 году П. Хиндемит написал пьесу для детей «Мы строим город», где мобилен не только тембр, но и форма, которая, согласно авторскому указанию, может свободно меняться.

В середине столетия под воздействием подвижных скульптур А. Колдера в разных странах мира возникло множество музыкальных мобилей – пьес с меняющей очертания формой. Причем слово «мобиль» вошло в авторские названия сочинений, став своего рода жанровым определением. Ряд музыкальных мобилей в разных техниках письма создали Э. Браун, Э. Видмер, У. Карлинс, К. Кардью, А. Пуссёр, Д. Фостер, Р. Хаубеншток-Рамати, Б. Черни. В их творчестве музыкальный мобиль стал не просто звуковым аналогом движущихся конструкций, а новым самостоятельным *жанровым генотипом* (термин Г. Дауноравичене) импровизируемой пьесы с незакрепленной последовательностью элементов музыкальной ткани, а потому подвижной структурой, допускающей метаморфозу опуса. Музыкальный мобиль унаследовал идеи, возникшие в умах композиторов много веков назад, продолжив развитие профессионального импровизаторского творчества, принципов *Ars combinatoria* с его методом комбинации элементов, инструкций по сочинению пьес методом подбрасывания костей, игр с определенными правилами и возможностью самостоятельного построения формы,

но также отразил современный индетерминистский методологический подход, широко применяемый в науке. Мобиль был своего рода художественным воплощением идеи внутренней активности Вселенной с ее непредсказуемостью и неустойчивостью связей между элементами системы, множественностью закономерностей их развития.

Музыкальные мобили отличаются по количеству и степени подвижности частей: одни подразумевают изменимость некоторых элементов, другие располагают несколькими, указанными в партитуре и обусловленными особой логикой развития вариантами формы, третьи же не имеют конкретной зафиксированной в нотах структуры и допускают бесконечное число комбинаций разделов. Так, весь текст «Мобилей» для флейты (1977) К. Блок детально выписан, точно указаны темп, динамика и ритм, и лишь отсутствие метрической периодичности обуславливает мобильность формы. «Мобили I, II и III для двух флейт и фортепиано» (1973) В. Эрдмана представляют собой разнохарактерную 3-частную пьесу со стабильным материалом, но произвольным соотношением партий в заключительной, III части. На уровне всей структуры, а не только одного раздела подвижен «Мобиль 1» для альты и фортепиано (1975) Э. Видмера, включающий 4 секции (A, B, C и D) под названием «Вода», «Огонь», «Земля» и «Воздух». Композитор выписывает 24 возможные их комбинации; все они должны прозвучать единожды и венчаться неизменной по местоположению кодой. Первый струнный квартет (1973) Р. Хаубенштока-Рамати состоит из 4-х секций (A, B, C и D), расположенных таким образом, что образуется четкая концентрическая форма  $A \leftarrow B \leftarrow C \leftarrow D \rightarrow C \rightarrow B \rightarrow A$ . При этом три из четырех разделов подразумевают несколько описанных и графически изображенных композитором версий формы. Автор называл свои мобили «динамическими закрытыми формами». В «Мобиле для Шекспира. Сонеты №№ 53 и 54» (1958) для голоса и шести исполнителей четко очерчены границы макроформы: здесь два шекспировских сонета разделяет краткая интерлюдия, а предваряют инструментальные секции, хотя исполнители при этом могут начать с любого фрагмента партитуры и играть в любом темпе.

Совершенно иного рода мобили третьей группы. В «разобранном» виде предстает мобиль «Гололед» для 1–8 музыкантов (1969) Н. Симонса, имеющий 8 групп звуков, свободно следующих друг за другом. Здесь не определен ни музыкальный материал,

ни качественные характеристики целого, ни условия исполнения пьесы. «Мобиль» для двух ударников, играющих на разных инструментах (1975) М. Птажиньской представляет собой «набор» из 19-ти инвенций, которые могут быть исполнены в любом количестве и комбинации. Один из мобильных К. Кардью носит весьма характерное название – «Материал» для ансамбля инструментов (1960), красноречиво говорящее об отсутствии предзаданной автором формы. Здесь произвольна не только последовательность 17-ти секций, но само их количество. «Мобиль» (1973) У. Хекстера для струнного оркестра включает 10 секций, порядок исполнения которых свободен и устанавливается до выступления. Партии соло включают по четыре возникающих в любой последовательности звуковых события. Некоторые фрагменты солисты вправе повторить любое число раз.

Во второй половине XX века алеаторика получила распространение, а мобильность текста и формы стала нормой в творчестве многих авторов. Техники композиции XX века, основанные на систематическом применении алеаторного принципа, рассмотрены в основной части второй главы в хронологическом порядке.

Открывает алеаторную эпоху «метод случайных действий» и индетерминистский подход Дж. Кейджа. Его тяготение к принципу неопределенности было обусловлено увлечением философией дзен-буддизма. На основе буддийской парадигмы изменчивости реального мира с его неопределенной формой и представлении о человеческой причастности к динамическому состоянию Бытия у Кейджа сформировался концепт творческой ненамеренности, а случайность вводилась как объективный фактор, преодолевающий субъективность автора. Чередованием созданного намеренно и возникшего случайно композитор стремится воплотить буддистскую идею всеобщей изменчивости, неоднозначности, равновозможности происходящего в мире. Алеаторный путь Кейджа проходил между полюсами неопределенности и хаоса: дзенский принцип недеяния привел его от индетерминизма одного из параметров сочинения к бесконечно меняющейся и неупорядоченной форме произведения, слившегося с непосредственным, хаотично протекающим жизненным процессом. Под впечатлением от гадательной «Книги перемен» методом случайных действий Кейдж создал фортепианный цикл «Музыка перемен» (1952). Он сочинил материал, распределив группы высот, длительностей, динамические и темповые показатели и количества одновременно происходящих

событий по ячейкам соответствующих таблиц, затем подбрасывал монетки, чтобы выяснить номера ячеек, таким образом, комбинируемых друг с другом и следовавших в случайном порядке. Кейдж разработал и другие способы создания партитур случайным образом, такие как использование звездных карт, трафаретов или шаблонов для диспозиции звуков, запись нот на месте точек, пятен и царапин на листе бумаги, сочинение пьес без фиксированных соотношений партий. Случайным образом создаются «Воображаемый пейзаж № 4» для 12-ти радиоприемников (1951), Музыка для фортепиано №№ 1–85 (1952–1962), Музыка для колоколов №№ 1–5 (1952–1967), Вариации I–VIII (1958–1978), «Эклиптический атлас» (1961), «Южные» (1974) и «Северные этюды» (1978). Стремясь наделить искусство качествами природы и восстановить изначальное состояние Бытия – покой, равновесие, неделимость и неподвижность, Кейдж применял принцип индетерминизма сначала к отдельным, а со временем и ко всем компонентам музыкальной композиции, как в Концерте для фортепиано и оркестра (1958), где 84 фрагмента графической партитуры в партии солиста могут быть исполнены в любом порядке, пропуская или повторяя фрагменты любое число раз, вместе с любыми из 13-ти инструментальных партий, а также Арией, Соло для голоса или «Фонтаной микс» для магнитофонной ленты. Независимо от автора складываются текст и форма в импровизации «Многоквартирный дом 1776» (1976), в процессе которой звучат записанные на ленту и исполняемые музыкантами на сцене народные американские песни, марши, светские и духовные напевы, выбираемые участниками по своему желанию. Однако какими бы индетерминированными ни казались алеаторные опусы Кейджа, они содержат в себе конструктивные идеи и обычно основываются на числовых рядах или иных формообразующих принципах.

Музыкальному стилю М. Фелдмана свойственны чистота тембровых красок, изысканная простота гармоний, длительное пребывание в одном состоянии, удержание каждого тона вплоть до его полного угасания. Концентрируя внимание непосредственно на самих звуках как таковых, он стремился освободить их от какой-либо взаимосвязи и упорядоченности, вертикальных и горизонтальных отношений, даже метра и ритма, чтобы позволить им быть самими собою. В 1950-х годах Фелдман использовал табличный и другие неточно фиксирующие текст виды нотации, указывая лишь приблизительные параметры звуков. В итоге возникла серия пьес

«Проекции» и «Пересечения» для разных ансамблей. Позднее координация музыкального материала стала более сложной, сохранив весомую долю случайности. Например, в «Пьесе для четырех фортепиано» (1957) все музыканты используют одну и ту же партию, но, начиная игру вместе, двигаются затем в разных темпах, самостоятельно определяя длительности звуков. В композиции «Де Кунинг» (1964) инструменталисты, словно играя в пятнашки в медленном темпе, извлекают следующий звук только после того, как затихнет предыдущий. Форма алеаторных сочинений Фелдмана образуется вследствие простого нанизывания материала, однако и в нем обнаруживается определенная музыкальная логика, заключающаяся в особых регистровых, интервальных, тембровых отношениях звуков.

Алеаторный принцип лежит и в основе «метода подсказывания» К. Вулфа, при котором выбор одного инструменталиста зависит от того, что исполнит другой. Так, интерпретаторам Дуэта для пианистов II (1958) необходимо сыграть ряд секций с независимым музыкальным материалом. В полуигровой ансамблевой импровизации предоставляется свобода выбора отдельных параметров звукового материала (высоты, тембра, динамики, длительности) в пределах зафиксированных отрезков времени. Продолжительность звучания фрагментов указана точно и перед каждой музыкальной единицей даны «подсказки» – типы звучания с определенной динамикой, артикуляцией, ритмом. В сочинениях Вулфа 1960-х годов импровизационное начало усиливается, в пьесах «Для пяти или десяти человек» (1962), «Для одного, двух или трех человек» для любых инструментов (1964), Септете для семи исполнителей и дирижера (1964), ансамблевых сочинениях «Границы» для любого числа исполнителей и «Пары» для двух, четырех, шести или восьми исполнителей (1968) соотношение между зафиксированными в тексте и произвольно выбираемыми исполнителями элементами композиции меняется в пользу последних, а также используется графическая нотация.

Э. Брауну был близок принцип индетерминизма, предполагающий мобильность материала и формы сочинения и позволяющий исполнителям принимать спонтанные решения в процессе выступления. Сильное влияние на его творчество оказали работы Колдера и Поллока. Мобили увлекли его возможностью метаморфозы одной и той же художественной композиции, а живопись действия – идеей самопроизвольного создания произведения во время игры. Браун разрабатывал нетрадиционные типы



нотации, в том числе «пространственно-временнóю», в которой вместо точных метра и темпа даны лишь отрезки реального времени, а длительность нот определяется по длине линий относительно друг друга, и графическую, когда указывается лишь приблизительное качество материала. Они применены в пьесах сборника «Фолио» для разных инструментов (1952–1955), куда вошли знаменитый «Декабрь 1952» (1952), «Четыре системы» для любого числа пианистов (1954), «Музыка для виолончели и фортепиано» (1955) и другие сочинения. Идея открытой формы, под которой Браун понимал композицию с непредустановленным количеством и порядком изложения материала, была воплощена в пьесе «Двадцать пять страниц» для 1–25 фортепиано (1953). По сути, все крупные произведения – «Доступные формы I» (1961), «Доступные формы II» (1962), Струнный квартет (1965), «Модули I и II» (1966), «Пьеса Колдера» для 4-х ударных и мобиля под названием «Руководитель оркестра» (1966) и другие – являются сборными конструкциями: Браун предпочитал, чтобы форма его произведений складывалась непосредственно во время исполнения. Так, партитура «Доступных форм I» состоит из шести независимых страниц, включающих 4–5 разнохарактерных музыкальных событий. Страницы и события могут прозвучать в любом порядке, повторяться, комбинироваться по выбору дирижера, который вправе придать произведению любую из возможных форм. По словам автора, произведение будет сохранять свой неповторимый облик от исполнения к исполнению благодаря неизменному характеру основных событий. В «Доступных формах I» близкие по музыкальному материалу и качеству звучания фрагменты сохраняют свой неизменный характер на всем протяжении развития: фрагменты представляют разные типы тематизма, воплощающие три образно-смысловые сферы произведения, и качество их звучания обуславливает композиционные функции разделов формы.

В 1960–1970-е годы алеаторный принцип широко применяли канадские композиторы, в бóльшей степени испытавшие влияние американских алеатористов, чем их европейские или русские коллеги. С. Гаран и Ж. Трамбле часто лишь эскизно намечали отдельные звуковые параметры, оставляя инструменталистам значительную долю авторства, Дж. Фоди предлагал исполнителям выбрать «инициирующие фигуры» для импровизации, Б. Пентланд вводила алеаторные зоны, М. Шафер использовал ограниченную и неограниченную алеаторику и графическую нотацию, вдохновляя исполнителей на театрализованное музицирование, М. К. Сан-Марко

допускала групповую импровизацию в развернутых алеаторных разделах. Кроме композиторов США и Канады к алеаторике из творческого интереса обращались европейские и русские авторы, однако они были более принципиальными в применении алеаторики, скорее предоставляя исполнителям большую свободу выбора, чем вводя случайность как таковую.

Под влиянием научных теорий и философских учений в творчестве Я. Ксенакиса, Л. Хиллера и К. Штокхаузена возникла стохастическая музыка, в которой организация звукового материала в определенной мере основана на методе статистического распределения элементов (параметров звука, частей формы и др.). У Ксенакиса случайность была неотъемлемой частью философско-эстетической концепции, основанной на научных теориях, а стохастика служила методом управления музыкальными событиями и формой произведения. Статистическое распределение он считал сущностным принципом развития физического мира в разных его проявлениях, а способы организации музыкального языка – частным случаем общих вероятностных законов. Стохастическую музыку Ксенакис организовал согласно теории вероятности и закону больших чисел внутри композиционной модели, детерминированной посредством математических формул или компьютерных программ. В его музыке случайность, которая, по мнению Ксенакиса, должна быть вычислена, играла роль на некоторых этапах сочинения. Законы распределения Пуассона, Максвелла, случайных блужданий Броуна, цепи Маркова и ряды Мандельбро, а также матрицы и таблицы, компьютерное программирование и моделирование Ксенакис применял в процессе разработки компонентов материала. Так, при диспозиции звуков в пьесе «Pithoprakta» (1956) для 49 музыкантов был применен максвелловский закон распределения частиц в газах, принцип броуновского движения лег в основу расчетов вокально-инструментальной пьесы «N'Shima» (1975), а марковские цепи были использованы в «Achorripsis» (1957) для оркестра, «ST/4» для струнного квартета, «St/10-1,080262» для ансамбля и «St/48-1,240162» для оркестра (1962). С целью достижения необходимого звукового эффекта композитор корректировал длительности посредством аппроксимации и корреляционного коэффициента. С помощью математических формул Ксенакис стремился создавать формы, стохастически собранные из широкого диапазона разнообразных компонентов, интенсивно движущиеся, контрастные, рельефные, с

богатой фактурой и всесторонним развитием материала. На этапе создания макрокомпозиции произведения Ксенакис выстраивал предварительную фоническую и структурную модель, отображаемую в виде графика, схемы, абстрактной или конкретной фигуры, поэтому в итоге алеаторный принцип влиял на формообразование его произведений незначительно. Ксенакис не только создавал, но и тестировал модель на соответствие ожидаемому им результату и при необходимости корректировал ее. В процессе композиции он также следовал законам теории игр: его оркестровые «Дуэль» (1959) и «Стратегия» (1962) подразумевают не просто коллективное музицирование, а действительно соревнование с победителями и проигравшими, следующее определенным тактикам.

Американец Л. Хиллер применял статистический метод в электронной музыке, доверяя компьютеру определение параметров материала от высоты и тембра звуков до их последовательности в пьесе. Он стремился достичь в творчестве баланса между порядком и беспорядком, поэтому вводил причинную закономерность на макро- и случайность – на микрокомпозиционном уровне. Хиллеру показалась интересной идея рождения порядка из хаоса в самом процессе композиции, и воплотить ее помог стохастический метод. В «Компьютерной кантате» (1963) для камерного ансамбля и магнитофонной ленты, созданной совместно с Р. Бейкером, Хиллер воплотили концепцию равновесия порядка и случайности. Авторы использовали компьютеры и программы, разработанные в Университете Иллинойса. Пять «строф» пьесы были созданы по принципу движения стохастического процесса от нулевого порядка до четвертого, когда принятие следующего решения зависит от предыдущего или нескольких предыдущих.

К. Штокхаузену также был близок статистический метод как один из видов алеаторики, к которому он обратился под влиянием теории информации, изучаемой в Боннском университете в классе В. Мейера-Эплера. По убеждению Штокхаузена, физические объекты характеризует статистическое поведение элементов на мелких структурных уровнях, обуславливающее вариабельность формы на крупном. Музыкальное произведение ему представлялось таковым, что его материал включает статистические процессы и варьируется, а целостная структура сохраняет очертания и не меняется по существу. Штокхаузен тяготел к подвижной форме, и одним из первых шагов в этом направлении стала «момент-форма», где каждая группа

материала независима от остальных, а все происходящее не развивается от определенного начала к логическому концу. Так, сочинение «Моменты» для сопрано соло, 4-х хоровых групп и 13-ти инструменталистов (1964/1969) основано на трех группах структурных единиц, возникающих в свободной последовательности и в разных комбинациях, меняясь местами в каждом новом исполнении. На следующем этапе воздействия случайности находятся «вариабельные» формы с их сравнительной неопределенностью отдельных разделов композиции. В пьесе «Меры времени» для пяти деревянных духовых (1956) в некоторых эпизодах одни инструменты исполняют свои партии в точно указанном темпе, другие же играют в произвольном и выдерживают паузы неопределенной длины. В «Рефрене» для трех исполнителей (1959) материал одного фрагмента пьесы может прозвучать после любой из записанных секций. Самой же подвижной у Штокхаузена является «многозначная» форма, имеющая несколько предустановленных автором вариантов следования разделов. Так, в Фортепианной пьесе XI (1957) произволен порядок следования групп. «Плюс-минус» (1963) включает 7 листов со схемами формы и 7 листов музыкального материала. Для каждой страницы со схемой нужно выбрать одну страницу с материалом. Схемы и нотные системы допускают несколько направлений движения, увеличивая число версий формы. В сочинении 7 звуковысотных формул, характеризуемых определенным комплексом перво- и второстепенных формаций – центрального, дополнительных и орнаментальных тонов. Каждая версия начинается и заканчивается одной и той же звуковысотной формулой, подвергаясь трансформациям, но сохраняясь в своей основе – центральном тоне. «Цикл» для ударника соло (1959), кроме обязательных секций, содержит помещенные в скобки и прямоугольники фрагменты варьируемого материала, который может быть включен или исключен из композиции согласно разным правилам игры. Еще одной областью творчества Штокхаузена была интуитивная музыка, которой он называл музыку, возникающую в процессе импровизации участников на основе короткого текста или авторских комментариев.

Сохраняя преданность серийной технике, П. Булез тяготел к более свободной композиции, оставляющей место для игры воображения и изобретения. Исполнителям он предлагал соответствующие его замыслу варианты организации мобильных элементов в строго детерминированной форме для того, чтобы

свойственная живому музицированию подвижность ткани повлияла и на общую структуру. Булез выступал против тотальной алеаторики, поскольку видел в принципе случайности авторскую безответственность и элемент риска, неблагоприятного для целостности произведения. В статье «Случайность» (1957) он осмыслил алеаторику скорее с точки зрения самой музыки, чем научных или философских учений. Композитор считал плодотворным применение *контролируемой алеаторики*, ограниченной рамками конструктивной идеи. Случайность, по мнению Булеза, должна быть погружена в музыкальные структуры, как в его Третьей фортепианной сонате (1957), включающей сегменты с переменным и постоянным местоположением и допускающей выбор одного из указанных в партитуре вариантов их исполнения. Автор ввел 8 возможных комбинаций пяти формант Сонаты, отвечающих его замыслу: «Антифония», «Троп», «Конstellляция» (или «Конstellляция-Зеркало»), «Строфа» и «Секвенция» могут следовать друг за другом так, чтобы в центре оказалась «Конstellляция» или ее ракоходная версия. Вокруг этой оси группируются остальные разделы формы при условии неразрывности пар «Строфа» – «Секвенция» и «Антифония» – «Троп» и сохранения симметрии для достижения композиционного баланса. Диспозиция материала внутри самих формант отражает тот же принцип: какой-либо раздел формы имеет строгое местоположение, остальные могут меняться местами определенным образом, так что в результате вновь образуется ограниченное число вариантов. Структурная связь между формантами возникает на уровне серии *e-f-h-fis-gis-g-b-c-a-d-cis-es*, сегменты которой имеют симметричное строение и одинаковое интервальное содержание, а звуки – определенные вертикальные и горизонтальные отношения. В последовательности сегментов серии наблюдается такая закономерность: заключенный в скобки необязательный материал как бы комментирует прежде прозвучавший обязательный. Контролируемая алеаторика получила развитие в идее саморазвивающейся формы, обретающей разные очертания, как в цикле «Pli selon pli» (1957–1965), где подвижность формы достигается за счет смены разных темпов и наложений оркестровых фигураций, исполняемых с разной скоростью. Три центральные части представляют три степени исполнительской свободы вплоть до возможности выбора одной из нескольких альтернативных сегментов в третьей пьесе, и такая «мобилизация» формы связана с концепцией цикла, воплощающего

жизнь произведения искусства от формирования замысла до угасания творческого импульса. Пьеса «Структуры II» (1961) для двух фортепиано состоит из неизменных по своей функции и местоположению разделов, 4-х «вставок» и 6-ти «текстов», переменных по материалу и вводимых в форму несколькими способами. Цикл имеет несколько предусмотренных Булезом структурных версий, в целом не меняющих очертаний композиционной модели.

Несмотря на «алеаторный энтузиазм» многих крупных композиторов XX века, большинство музыкальных деятелей как Нового, так и Старого Света применяло всё же преимущественно ограниченную алеаторику. Авторы видели в этой технике творческие перспективы для исполнителей и самого произведения искусства, обретающего индивидуальность в каждой новой звуковой реализации. В. Лютославский обратился к алеаторике в начале 1960-х годов: он применял прием ансамблевого *ad libitum* с целью создания более гибкой ритмики и фактуры своей музыки, а также усиления экспрессивного облика произведения. В «Венецианских играх» для камерного оркестра (1960) Лютославский впервые применил разработанный им тип «алеаторического контрапункта» одновременно звучащих голосов с импровизируемыми ритмическими фигурами. Алеаторика применялась на уровне фактуры и ритма в виде произвольного со стороны исполнителей повторения мелодико-ритмических фигур, а также вертикального наложения одно- или разнородных фактурных пластов разной протяженности, многократно звучащих в пределах фиксированного отрезка времени. В этой технике выдержаны третья из «Трех поэм по Анри Мишо» (1963) для хора и камерного оркестра, Струнный квартет (1964), Вторая симфония (1967) и «Книга для оркестра» (1968) и др. Применяя ограниченную алеаторику, Лютославский сохранял за собой контроль ритмической сферы и звуковысотной организации произведения.

В конце 1950-х Л. Берио начал уходить от строгого сериализма в сторону более свободного стиля изложения мысли, допускающего мобильность формы и текста. В открытой форме, по словам Берио, он указывает интерпретаторам отправные пункты и цели, описывает линии поведения и характер действий исполнителей, каждый раз совершаемых новым способом. В «Цикле» для женского голоса, арфы и двух ударников (1960) Берио использует графическую нотацию в драматургически ключевом моменте, когда вокальные и инструментальные пассажи распадаются на

фрагментарные шумы, создающие экспрессивный эффект, с целью усиления непосредственности исполнения. «Эпифания» для женского голоса и оркестра (1961/1965) представляет версию булезовской мобильной формы и включает 7 оркестровых секций, которые могут прозвучать в отдельности или же вместе с 5-ю вокальными, будучи расположенными в одной из 10-ти возможных последовательностей. К ограниченной алеаторике композиторы также пришли с целью достижения особых выразительных эффектов. Так, в партитуре «Трена памяти жертв Хиросимы» для струнного оркестра (1960) К. Пендерецкий черными треугольниками обозначил приблизительные зоны самых высоких или низких звуков струнных инструментов. А. Пуссёр также прибегал к алеаторике как текста, так и формы: в его «Caractères I» (1961) для фортепиано соло подвижны материал и структура композиции в целом. Метроритмические, темповые, динамические и иные показатели приблизительны, а форма пьесы способна менять свои очертания благодаря применению «метода окошек», при котором в одну часть может быть введено 2–3 разных фрагмента из другой. «Мобиль» для двух фортепиано (1958) Пуссёра допускает ограниченный несколькими вариантами выбор формы. Все 10 секций пьесы должны быть исполнены единожды, но все они разбросаны так, что музыкантам приходится «прыгать» от одной части мобили к другой, исполняя секции из двух групп материала – упорядоченного и неупорядоченного. Оба пианиста в определенные моменты играют по три секции, выбранные из трех отдельных блоков, поэтому количество версий формы предсказуемо.

Отечественные композиторы гибко и продуманно применяли ограниченную алеаторику для выражения особых качеств звуко-образов. Так, мир утонченно-нежных звучаний и чувственной колористики «Знаков на белом» (1974) Э. Денисова для фортепиано воплощен посредством аметрической музыки. Отсутствие постоянной пульсирующей доли обусловлено стремлением автора подчеркнуть хрупкость красоты и бестелесность отражаемых в пьесе живописных фигур. В цикле на слова Г. Мистраль «Солнце инков» (1964) для сопрано и ансамбля Денисов прибегает к ограниченной алеаторике для воплощения идеи взаимодействия двух тенденций формообразования – к определенности и к неопределенности, возможно, связанной с такими настроениями стихотворений поэтессы, как усталая рефлексия, тревожные предчувствия и трагическое потрясение. К неопределенности тяготеют

вокальные части, где метрически свободной партии сопрано речитативно-ариозного склада отвечают фрагментарные и обособленные фразы сопровождения. В целом же произведение построено на свободно используемой 12-тоновой серии, имеет четкую структуру, инструментальные части цикла фактурно объединены развитием одной ритмоформулы.

В творчестве С. Губайдулиной алеаторика была связана с одной из двух часто противопоставляемых в ее произведениях образных сфер и драматургических сил, причем преимущественно отрицательной. К алеаторике автор прибегает в кульминационных моментах развития драмы, эпизодах, связанных с трагическими и негативными образами, символизирующими разлад, диссонанс, разногласие, дисгармонию, небытие. Так, драматургическое развитие Первого струнного квартета (1971) направлено к деструктивному полюсу и представляет постепенный переход от звуковой интеграции и изначального унисона к дезинтеграции и рассогласованию партий. Развитие в пьесе «Шум и тишина» (1974) для клавесина и ударных также приводит к свободе хэппенинга, противопоставляемого согласованной игре музыкантов. В концерте для скрипки с оркестром «Offertorium» (1980/1986) движение «злого скерцо» во втором разделе формы приводит к трагическому этапу мистерии – алеаторической кульминации с оркестровым *crescendo*. Алеаторная ритмика в главной партии «De profundis» для баяна соло (1978), воплощающей образ страдания человека, производит эффект «дрожания», высокого эмоционального накала, приводящего к кульминационному «срыву» – сольной каденции баяна с хаотичными кластерами. Считая себя интуитивисткой, Губайдулина обращалась к импровизации в группе «Астрея», участники которой музицировали на экзотических инструментах, стремясь избежать влияния какой-либо профессиональной исполнительской школы. После апробации в импровизациях найденных средств выразительности, приемов игры и способов формообразования композитор вводила их в свои сочинения.

А. Шнитке применял алеаторику наряду с другими приемами музыкального авангарда как композиционное и выразительное средство особого рода, нередко связанное с негативными сферами хаоса, анти- и декомпозиции. Например, смысловое развитие его Первой симфонии (1972) построено на движении от антисимфонии I части, которую символизируют театрализованные выход, настройка



оркестра и уход со сцены музыкантов, к симфонии в финале цикла, раскрывающем философскую проблему гармонии мира, человека и искусства (отсюда – оппозиция кон- и диссонансов, кон- и деструкции, симфонии и антисимфонии, направленность развития драматургии от дисгармонии к гармонии). Алеаторика играет важную роль в «зонах хаоса» и выполняет определенную композиционную функцию в форме Первой симфонии в целом. Роль выразителя деструктивного начала алеаторике выпала и в Серенаде для пяти музыкантов (1968), где она была призвана усилить пародийный эффект при игровом, комическом поликоллаже массово-бытовых песен и танцев. Алеаторика применяется Шнитке и при воплощении своего рода «распада» темы, символизирующего деструкцию образа, как в композиции «Желтый звук» для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и хора (1974/1983), где развитие темы с четкими мелодическими контурами (I часть) приводит к постепенному ее растворению в импровизационности (III часть), а затем восстановлению мелодических контуров (VI часть).

Во второй половине XX века импровизация стала актуальной на кульминационной волне развития алеаторики с ее идеей художественной свободы исполнителя и принципом индивидуализации музыкального произведения не только самого по себе, но и в каждом его конкретном исполнении. Возникло множество сочинений, звуковое воплощение которых представляет особый род музицирования, подразумевающего *создание* интерпретатором в процессе его выступления *самого музыкального опуса* или *придание ему окончательной формы* с учетом особенностей письма и художественного замысла композитора. Во второй половине XX столетия получил распространение тип произведения, импровизируемого музыкантами на основе *авторского текста* (от базовых звуковых элементов, разрабатываемых в процессе игры, до полностью детерминированного материала с отдельными алеаторными параметрами), *индивидуальной модели композиции* (схемы формы или последовательности событий), *предписанных автором условий исполнения* (особого соотношения партий или сценических действий участников).

В роли материала как объекта развития могут выступать звукоряды или ритмические фигуры, характерные только для данного конкретного опуса. В случае отсутствия таковых авторы указывали параметры материала, выбираемого случайно или произвольно по желанию исполнителей. Как правило, музыкальный

материал есть в любой импровизируемой пьесе, даже если звуковая материя зафиксирована в партитуре как «базовый» элемент композиции, приобретающий художественное качество лишь в процессе исполнения. Даже «интуитивная музыка» Штокхаузена, нотная запись которой ограничивается лишь вербальными напутствиями автора, все же предполагает некий музыкальный материал, воплощаемый исполнителями в процессе музыкальной медитации. В отсутствии определенного нотного текста ориентиром служит индивидуальная модель композиции, представляющая произведение в целом с его конкретными событиями или неким сюжетом и драматургией, отличающими данное импровизируемое произведение от всех остальных. Например, «Stimmung» («Настроение», 1968) для шести вокалистов К. Штокхаузена имеет 9 моделей для импровизации, включающих ритмические формулы, числа, означающие количество повторений, описание характера звучания и действий исполнителей.

В целом в композиторской практике XX века сложилось два типа импровизации – *ограниченная*, или *контролируемая*, осуществляемая на основе заданного композитором материала, и *неограниченная*, или *свободная импровизация*, следующая указанным условиям творческого действия. Особые обстоятельства исполнения, цель музицирования, принципы соотношения инструментальных партий, состав участников и структура действия предопределяют индивидуальный характер звучания импровизируемой пьесы, ее материал и форму, уникальные в каждом новом воплощении авторского замысла. При этом сохраняющиеся от исполнения к исполнению индивидуальные качества и характерная драматургия композиций позволяют называть их художественными произведениями, равно принадлежащими автору и исполнителям. По цели импровизации обоих типов можно разделить на три группы: *музыкальные игры*, или *инструкции по сочинению пьесы*; *конкурсы*, или *соревнования между исполнителями*; *разного рода действия*.

«Парадигма» для ансамбля инструментов и магнитофонной ленты (1968) Л. Фосса служит одним из образцов контролируемой импровизации в виде музыкальной игры. Она основана на концепции своего рода «слушания дела против современной музыки». Импровизация включает несколько этапов, характеризуемых определенным музыкальным материалом и действиями исполнителей: 1) Заседание, на котором участники импровизируют на заданный материал и произносят фразу

«любой понесет ответственность»); 2) Чтение, когда исполнители чередуют речитацию, отдельные звуки или аккорды и произносимые вслух слова и фразы; 3) Изложение фактов, представляющее собой ансамблевое музицирование; 4) Наставление, включающее игру на инструментах, чтение и интонирование текста. «Автострада» (1988) канадки Э. Шозем для оркестра подразумевает ограниченную импровизацию на основе авторского материала, представляющую собой воображаемую поездку исполнителей по скоростному шоссе. Инструкция по сочинению музыки включает четыре «карты», по которым инструменталисты должны организованно двигаться, создавая произведение в процессе импровизации. Главный принцип исполнения состоит в разработке базового материала – отдельных высот и образуемых ими интервалов и аккордов. Участники отправляются в путь каждую минуту и, постепенно подключаясь и отключаясь, играют по полторы минуты. Среди качественных характеристик импровизации – сопоставление в одной партии долгих, в другой – кратких длительностей, равномерной пульсации и метроритмически свободной игры, наличие одной или более остинатных фигур, содержащих в себе какой-либо выделяемый тон, краткие россыпи нот с паузами. Каждой импровизации свойственно преобладание какой-либо ноты или интервала, особого метроритма или движения, типа фактуры и качества звучания в целом.

Игры по сочинению произведения и состязания инструменталистов характерны и для неограниченной, или свободной импровизации, протекающей преимущественно по желанию исполнителей в соответствии с предписанными условиями автора. Сочинение Л. Фосса «МАР» (1970/1973) названо музыкальной игрой для четырех исполнителей и магнитофонных лент. Цель композиции – соревнование музыкантов друг с другом вплоть до победы одного из них. Инструменталисты импровизируют музыку на сцене, реагируя на звучания, предварительно записанные на ленты, которые они монтировали согласно авторским указаниям, а также взаимодействуя друг с другом. Соревнование с самим собой и одновременно сочинение музыки должен осуществить исполнитель последней из пяти органных пьес Б. Амбреуса под названием «Extempore» (1975), что значит «без подготовки, экспромтом». Музыкант может начать игру с любого фрагмента партитуры, выбрав один или несколько в качестве рефрена, расположив их в любом порядке, совместив друг с другом по вертикали и повторив любое количество раз.

К неограниченной импровизации также относятся многочисленные опусы Кейджа, Каземеча, Шафера, Оливерос, Кагеля, Буссотти и многих других композиторов, представляющих собой разного рода действия в духе инструментального театра, церемонии, ритуалы и т.п. Эти действия зачастую не только несут художественно-эстетический смысл, но имеют целью осуществление некоего процесса или создание музыки посредством возможностей других сфер человеческой деятельности и даже окружающей среды. Так, «Розовая луна: церемония» (1984) П. Оливерос представляет собой ритуальную музыкальную игру, подразумевающую определенную подготовку, костюмы, освещение, инструментовку, действия – собственно церемонию, в которой каждый участник играет свою роль. Музыкальная часть игры-ритуала включает в себя импровизацию особого рода на «лунных» и больших камбоджийских трещотках, японских храмовых барабанах, трубах из морских раковин, тибетских тарелках и других ударных, производящих громкие и резкие звуки. Не предоставляя музыкантам какого-либо конкретного материала для импровизации, Оливерос подробно описывает композиционную структуру игры-ритуала с делением на циклы, обрамлением, а также повторением конкретных звуков или шумов, разграничивающих форму целого. Канадцу М. Шаферу принадлежит импровизируемое священнодействие «Музыка на диком озере», состоявшееся осенним утром 1979 года у озера О’Грейди на юго-востоке Онтарио. Слушатели включились в таинственный процесс воссоединения искусства и окружающей среды в тихом уголке природы. В действе участвовали 12 тромбонистов, кинооператоры, звукоинженеры, фотографы, слушатели, сидевшие в лодках, и сам руководитель проекта – Шафер, подававший знаки оркестру, находясь на небольшом плоту в середине озера. Композиция «Изменив то, что следует изменить» (1968/1995) Г. Брюна представляет собой своего рода инструкцию по сочинению и воплощению средствами музыки философско-эстетического трактата или манифеста. Идея импровизации состоит в том, что исполнители должны *сочинить музыку*, используя 8 чернильных графиков, нарисованных графопостроителем или картографом под контролем компьютера. Подобные игры актуализировались в XX столетии в связи с потребностью не просто музицирования, но *самостоятельного формулирования идеи* произведения самим участником действия, который из исполнителя авторской воли превращается в свободно творящего, глубоко познающего и подлинно думающего

музыканта. Создатели импровизируемых опусов, представляющих собой скорее концепт, чем завершённый объект искусства, предлагают исполнителям сыграть с ними на равных в сложную интеллектуальную игру. Пребывание на неизведанной территории помогает интерпретаторам и слушателям если не вернуться к истокам своих художественно-эстетических и мировоззренческих убеждений, чтобы продолжить верить в них, то прийти к новым концептам, соответствующим современному уровню познания бытия.

Существенную роль импровизация играет в графической музыке и хэппенинге как кульминационных формах развития алеаторного принципа. *Графическая музыка* (особое место она занимала в творчестве С. Буссотти, М. Кагеля, А. Логотетиса, М. Шафера) в виду неопределённости или нетрадиционности нотного текста требует досочинения или воссоздания авторского материала и/или формы, а сама запись призвана активизировать творческий потенциал исполнителей. Например, партитура «Картин» для исполнителей на блок-флейтах и фортепиано (1965) Л. Андриссена не содержит знаков музыкальной нотации и призвана воодушевить исполнителей на выразительную импровизацию, возникающую под впечатлением от зрительных образов произведения. В партитуре «Стикса» для любого состава (1968) А. Логотетиса словно очерчены резкие изгибы реки смерти и изображены струящиеся потоки воды. «Альчера» (1973) для голоса и ансамбля инструментов М. К. Сан-Марко воплощает идею поиска первоосновы явлений; название пьесы на языке центральноавстралийского племени аранда означает «время сна», в мифах аборигенов – период первотворения, когда по земле странствовали тотемные первопредки, а вещества пребывали ещё в неоформленном состоянии. Возможно, именно с этими поисками первоосновы связана импровизация инструментов по очертаниям рисунков автора партитуры. Естественной кульминацией развития алеаторно-импровизационного принципа стал хэппенинг – театрализованное действие, в котором случайно соединяются элементы разных видов искусства от музыки до кино, стираются границы между искусством и жизнью, а также автором, исполнителем и зрителем. Доминирование принципа непредсказуемости происходящего отличает хэппенинги от традиционных театральных представлений. Новая форма творческой деятельности возникла на волне экспериментальных опытов композиторов нью-йоркской школы (Дж. Кейдж), представителей поп-арта (А. Капроу) и «Флаксуса»

(Дж. Брехт, Д. Хиггинс, Э. Хансен) как альтернатива исполняемого на сцене музыкального произведения.

Рассмотренные выше виды алеаторики в первую очередь делятся на две группы в зависимости от воздействия случайности на первом или втором этапе жизни музыкального произведения: к *алеаторике процесса сочинения* относятся методы Кейджа, Ксенакиса и других; к *алеаторике процесса исполнения* – Фелдмана, Брауна, Вулфа, Штокхаузена, Булеза, Лютославского, Берио, Пуссёра, Губайдулиной и других. В целом алеаторика играла в музыкальных произведениях выразительно-смысловую и драматургическую роли, особенно в кульминационных моментах или заключительных разделах произведений. На уровне музыкального текста алеаторика способствовала созданию определенного характера звучания, ярко выделяющегося образа, сложной метроритмической и полифонической ткани, тематического контраста, высвобождению стихийности движения звуковой материи и усилению динамики развития звуко-образа, выделению определенных разделов композиции, непрерывному разворачиванию и изменению материала. На уровне музыкальной формы алеаторика способствовала, с одной стороны, мгновенным переключениям с одной образной сферы на другую и переходам от раздела к разделу, с другой – непрерывности движения от секции к секции за счет «неопределенности» их границ, осуществлению драматургических задач, связанных с какой-либо особой авторской концепцией, созданию эластичной формы, меняющейся в зависимости от обстоятельств исполнения, особенно импровизируемого произведения. Как никакой другой принцип композиции алеаторика отвечала характерной для музыкального искусства XX века тенденции не только индивидуализировать метод сочинения, но и форму сделать единичной и неповторимой как в каждом конкретном произведении, так и в каждом его конкретном воплощении. Следуя эстетическому принципу индивидуального, неповторимого, единичного, музыкальная форма вышла за рамки завершеного кристаллического феномена, закрепленного в тексте. В итоге одним из главных вопросов алеаторной композиции в условиях подвижности текста и структуры стал вопрос формообразования.

Третья глава «**Алеаторная форма**» состоит из двух частей: в первой формы рассматриваются с точки зрения степени их подвижности, во второй – лежащих в основе традиционных или нетрадиционных (индивидуальных) структуро-

образующих принципов. Алеаторика обусловила значительное переосмысление самой категории формы, ставшей областью экспериментов и обретшей семантическую и структурную многозначность. Поскольку индетерминизм может охватывать как некоторые параметры композиции, так и целое, форма также может быть подвижной в разной степени, а в иных случаях записанной в нотах в виде отдельных сегментов без их конкретной последовательности и количества, то есть зафиксированной формы как таковой. В связи с этим, следуя идее Денисова, целесообразно разделять формы по мере их подвижности. Разные степени мобильности формы обуславливают количественную ограниченность или неограниченность ее вариантов, определяют качественную разницу между ними и узнаваемость сочинения на слух. В композиторской практике сложилось 3 типа алеаторных форм:

- в *мобильной форме* алеаторны некоторые фрагменты, но диспозиция материала неизменна, а связь между элементами очевидна (возникает в сочинениях с мобильным текстом и стабильной структурой);
- в *вариабельной*, или *поливариантной форме* алеаторна не только ткань, но и последовательность изложения мысли, которая меняется по замыслу композитора, но количество «версий» формы при этом ограничено определенными условиями, не влияющими на общую концепцию сочинения, а лишь допускающими разницу средств ее воплощения (в произведениях со стабильным текстом и мобильной структурой, подвижным текстом и структурой);
- в *модульной форме* не только ткань и структура алеаторны, но диспозиция материала (последовательность разделов) не предобусловлена автором, не закреплена в тексте, произвольна, допускает неограниченное количество версий формы, так что подвижная композиция принадлежит уже не столь автору, сколь исполнителю, создающему форму на основе разных структурообразующих принципов и даже меняющему если не художественную концепцию, то звуковой облик произведения (при индетерминизме текста и структуры или только структуры).

«Секвенция III» для женского голоса (1966) Л. Берио представляет собой полуимпровизационный вокализ в *мобильной форме*. Хотя фрагменты текста могут

повторяться друг за другом в любом порядке, в целом их порядок однозначен. Целостность форме придают не только общность характера звучания, но многократно повторяющиеся звуки  $b^1$  и  $h^1$  и однотипные по фактуре группы неопределенных тонов мелких длительностей. Мобильная форма «Ритуала памяти Мадерны» (1975) П. Булеза для оркестра складывается в процессе чередования нечетных и четных секций: в первых деревянные, медные и струнные инструменты играют в четком метроритме, вторые исполняются асинхронно всеми группами. Мобильна форма и в импровизационной пьесе «Панургово стадо» (1969) Ф. Ржевски для любого числа исполнителей, основанной на принципе свободного повторения следующих друг за другом в неизменном порядке мелодических формул. К мобильным формам целесообразно отнести и открытые формы, как они понимаются в отечественном музыкознании, а именно – формы с неопределенным началом или окончанием произведения, от которых может зависеть общее время звучания опуса. «Типовую» открытую форму представляет «Мобиль» для ударника (1987) М. Келемена со стабильным и детализированным материалом, завершаемый импровизационной кодой, в которой музыканту следует максимально быстро играть по всем инструментам на *ff*, а затем в течение 2-минутной импровизации постепенно снизить темп до минимума, а динамику – до *pp*.

Для *вариабельной формы* характерны оговоренные автором принципы диспозиции материала, особые композиционные функции секций и ограниченное число версий. Несколько вариантов формы имеет «Эпифания» (1963) Л. Берлио – группа из 7-ми оркестровых пьес, которые могут следовать так, чтобы в результате образовалось три разных «четырёхгранника» или вместе с 5-ю пьесами для голоса соло сформировалось десять «явлений». Берлио указывает лишь 13 вариантов следования 12-ти пьес, предпочитая те, что наиболее убедительно и выразительно воплощают концепцию. Вариабельный тип алеаторной формы также представлен Третьей сонатой Булеза, в которой возможны 8 разных вариантов следования 4-х формант. Д. Фостер в предисловии к мобиле для фортепиано «Октябрь '64» (1964) перечисляет допустимые варианты следования 24-х звуковых секций – 14 для первых 13-ти и 8 для остальных 11-ти, и все они замыкаются группами 5А, 5С, 6С, 7А или 7С, завершаемыми арпеджированным аккордом. Струнный квартет с характерным названием «Алеаторио» (1959) Ф. Эванджелисти состоит из 3-х секций, следующих



в любом порядке при соблюдении последовательности тактов внутри каждой и повторяемых по желанию исполнителей при условии заметного изменения качества материала. Идея переменных форм воплощена и в ряде сочинений Штокхаузена, называвшего «многозначными» формы, в которых исполнителям необходимо выбрать для каждого концерта одну из авторских версий формы, а также подготовить партитуру как таковую. Так, в «Соло» (1966) для одного исполнителя на любом мелодическом инструменте и 4-х ассистентов, управляющих электрооборудованием, версии формы отличаются не только временем звучания секций, особенностями записи и воспроизведения исполняемого солистом материала, но в первую очередь – последовательностью типов его изложения: полифонического, аккордового и блочного со всеми их комбинациями.

Индивидуализация каждого момента и их случайная комбинация составляют суть *модульной формы*, в которой равноправны и нередко обособлены все функционально самостоятельные структурные единицы (события у Брауна, группы у Штокхаузена, форманты у Булеза и Хаубенштока-Рамати, секции и иные построения), отличающиеся друг от друга по материалу и даже не имеющие общих элементов. Отсюда – допустимость не только перестановки частей, но и выбор любого их количества, а также возможность неоднократного повторения, что недопустимо в мобильных и редко в переменных формах. Никаких вариантов построения модульной формы автор не оговаривает, предоставляя исполнителю возможность самому создать ее из своего рода «конструкторского набора». Одна и та же композиция превращается из одночастной пьесы в развернутый цикл миниатюр, как «Любые пять» (1965) Б. Чайлдса, «Органум I» (1970) К. Дарасса, «13 пассажиров» для саксофона-альта и вибратона (1985) Ж.-Л. Пети и многие другие.

Одним из первых образцов модульной формы была «Перемена 6» (1953) М. Фелдмана с произвольной последовательностью элементов. В пьесе свободно комбинируемые звуки и аккорды соотносятся между собой в темброво-кolorистическом и пространственно-временном планах. Определенная логика интервальных отношений помогает исполнителю выстроить форму сочинения. Дуэт II для пианистов (1958) К. Вулфа также имеет модульную форму. В ее основе лежит последовательность 15-ти структурных единиц, порядок следования которых лишь внешне кажется случайным – между ними существуют тесные связи: партии

пианистов объединяют общие звуковые группы. Партитура мобиля «Сокращения» для квинтета духовых (1974) Р. Фелчиано состоит из 5-ти концентрических кругов с размещенными внутри них секциями с музыкальным материалом разной степени определенности. Каждый участник независимо от других движется по своему кругу трижды: первый раз описывая его полностью, начиная с любой секции, но не меняя направления и не пропуская знаков; второй – играя не менее трех, но не более половины нот из секций, исключая все четные или все нечетные; третий – извлекая лишь по одному звуку, произвольно взятому из каждой секции. Всякий раз музыканты составляют новую форму из свободно избираемых и комбинируемых секций, которая держится лишь на произносимой после каждого круга вслух фразе. Мобиль для 1–3 флейт «Интерполяция» (1957) Р. Хаубенштока-Рамати включает 25 разных по длине, количеству музыкального материала, характеру звучания формант. Восемь могут служить исходными при прямом движении и семь других – при ракоходном. Развернутые форманты имеют несколько пунктирных линий, соединяющих их с находящимися выше или ниже, которым может следовать музыкант, отсюда – множество вариантов исполнения мобиля. Модульную форму также имеет Фортепианная пьеса XI (1957) К. Штокхаузена. Выбор групп может быть как спонтанным, так и обусловленным, например, характером звучания материала. В пьесе преобладают структуры сонорного типа с пуантилистическими россыпями и полихромными пятнами. Иного плана фрагменты с повторяющимися мелодико-ритмическими группами. Среди них выделяется несколько однородных по музыкальному материалу, развернутых систем, безусловно, значимых в сочинении и, возможно, играющих «тематическую» роль, тогда как остальные – 1-, 2- и 3-тактовые звуковые группы выполняют связующе-переходную функцию. Мелкие, дискретные системы символизируют своего рода блуждание и поиск, крупные же, континуальные, – некое пребывание и закрепление найденного, причем первые отделяются паузами и вносят в форму некую неустойчивость, вторые же дольше не прерываются паузами и придают звучанию относительную стабильность.

Помимо определения степени подвижности композиции, качественно отличающей алеаторные формы друг от друга, в диссертации выявляются собственно структурообразующие принципы. Мобильная, вариабельная и модульная формы могут представлять как традиционный, так и индивидуальный род

композиции. Подвижная и зачастую неопределенная форма требовала некоей неподвижности и детерминированности более мелких ее уровней. Формообразующую функцию брали на себя техника письма, система звуковысотной или ритмической организации, драматургические закономерности, особенности диспозиции материала, иные конструктивные факторы. Алеаторные опусы часто обретали вокальные и инструментальные формы барокко и классицизма, представленные в трансформированном виде, а также новые, изобретенные авторами в соответствии с художественной концепцией сочинения. В работе алеаторные композиции делятся на две группы: к первой относятся наследующие традиции барочных и классико-романтических форм, которые зачастую меняют свою сущность по сравнению с исторически сложившимися, но сохраняют структурный или развивающий принцип, ко второй – опусы, созданные по индивидуальному проекту (термин Ю. Холопова). Причем если мобильные формы большей частью относятся к первой группе, то переменные и модульные – ко второй.

Следует отметить, что алеаторные композиции зачастую воспроизводят лишь очертания типовых форм, соблюдая не все их закономерности, и в большинстве случаев относятся к типовым с сильной долей приблизительности. Построенные по модели сюиты или рондо, алеаторные пьесы подвижны и в разной степени изменяют свой звуковой облик от исполнения к исполнению, сохраняя при этом лишь отдельные принципы организации барочных и классико-романтических форм. Серьезные «поправки» при соотнесении алеаторных и традиционных форм обусловлены спецификой материала, методов его развития и иных качеств музыки, возникших в процессе индивидуализации практически всех параметров композиции. Традиционные и новые формы имеют принципиальное различие не только на уровне материала, но в первую очередь – на уровне общей концепции целого, что не позволяет напрямую соотносить барочные или классико-романтические формы с алеаторными, которые следуют фундаментальным принципам изложения тематизма, его развития и функциональной организации материала при условии переосмысления, трансформации и, порой, отсутствия некоторых традиционных композиционных категорий.

Однородная по материалу, мобильная форма сочинения «Организм» для органа соло (1972) М. Бамерта строится по принципу ядра и развертывания. Это барочная

одночастная форма типа развертывания, завершаемая заключительным кадансом. Процесс образования формы представляет собой собственно развитие живого организма: пьеса начинается и завершается звуком *fis*, из которого и вырастает весь организм. Музыка для медных духовых инструментов I (1975) Дж. Фулкерсона для квинтета духовых и магнитофонной ленты с записью партии бас-тромбона развивается по принципу вариаций на *basso ostinato*: записанная на ленту музыка варьируется и орнаментируется в остальных партиях, служа образно-эмоциональной основой сочинения и указывая направление развития. Прелюдии и фуга для 13-ти струнных (1972) В. Лютославского служит примером мобильной циклической формы, в которой энергично развивающейся 4-темной фуге предшествуют 7 разнохарактерных прелюдий. В «Импровизационном концерте № 2» (1971) для камерного оркестра канадки Н. Бикрофт концертная форма сохраняет четкие очертания, несмотря на обилие алеаторных фрагментов: эпизоды контролируемой импровизации приходятся на выступления инструментальных ансамблей, противопоставляемые разделам *tutti*. Сюитный принцип лежит в основе многих мобильных, переменных и даже модульных форм, так как алеаторные композиции составные по своей сути. Например, «13 пассажиров» для саксофона-альта и вибратона или маримбы (1985) Ж.-Л. Пети представляет собой, по словам автора, «набор для построения музыки», в котором 13 эпизодов могут быть произвольно упорядочены самими интерпретаторами, выбирающими и последовательность и количество пьес, которые хотят сыграть. Это сюита в модульной форме – цикл обособленных пьес-состояний, свободно нанизываемых друг за другом в произвольном порядке.

Классико-романтические простые и составные песенные формы и малое рондо нередки среди алеаторных, особенно мобильных композиций, в том числе циклических. Так, «Мобиль» для флейты соло (1932) Г. Бранта представляет импровизационную одночастную пьесу в мобильной песенной форме, в которой излагается единый в рамках данного сочинения материал, а развитие и завершение образуют самостоятельную часть формы. «Музыка для виолончели соло № 2 с мобилиями» (1969) М. Карлинса – виртуозная концертная пьеса в простой 2-частной репризной форме с изложением и развитием материала, коде которой предшествует эпизод с 4-мя мобилиями, исполняемыми в любом порядке, причем их ротация не лишает форму четкости. «Воображаемая четверка» для квартета ударников (1967)

С. Ходкинсона имеет мобильную форму с 5-ю импровизационными «вставками», которые должны попасть между определенными тактами в указанных в партитуре местах. Форма пьесы близка малому двухтемному рондо, поскольку имеет 2 тематических ядра и 3-частную структуру с репризой и кодой, в которой первый элемент возвращается после изложения и развития второго. Функцию ходов берут на себя импровизационные вставки: их материал оттеняет и связывает два образа. Также о малом рондо свидетельствует общность 1-й и 5-й вставки, которые приходятся соответственно на экспозицию и репризу пьесы. Второй струнный квартет (1977) Р. Хаубенштока-Рамати состоит из 6-ти частей разного характера, жанра, формы и даже стиля, следующих в любом порядке, однако существующая между ними связь на основе общего материала и характера движения, система множественных интонационных, ритмических, артикуляционных и фактурных реминисценций образуют интонационную арку и делают форму мобиля подобной куплетному рондо, что отмечает сам автор (в данном случае речь идет, скорее, о традиционном рондовидном остове формы, чем о ней как таковой, поскольку при всем сохранении за первой частью функции рефрена, его материал подвергается изменениям за счет алеаторики текста). Замысел «Descensio» для ансамбля (1981) С. Губайдулиной связан с идеей сошествия Святого Духа, отсюда – постепенное регистровое «нисхождение» музыкального материала на протяжении пьесы. Мобильная форма представляет сквозную композицию с изменяющимся по материалу рефреном (его роль играют исполняемые в свободном темпе каденции инструментов) и трансформированной репризой-кодой.

Сквозная форма, строящаяся как цепь непрерывных обновлений материала, свойственна алеаторной музыке XX века в целом в связи с усилением тенденции к тематическому монтажу, неповторимости структуры, неклассическим принципам организации. Такие композиции образуют большую группу *индивидуальных алеаторных форм*. Они в свою очередь также делятся на подгруппы в зависимости от того, какой элемент музыкальной композиции берет на себя формообразующую функцию. В условиях алеаторики ведущую роль в формообразовании могут играть: интонационные свойства звукового материала и принципы его развития, техника письма, организующие числа, принцип диспозиции материала, характер драматургического процесса в целом. Так, мобильная благодаря импровизационным

эпизодам форма «Программы» для оркестра (1970) Б. Рендса построена по индивидуальному проекту в соответствии со *свойствами звукового материала*. Композиция имеет четкую структуру: в ней чередуются экспозиционные и импровизационные эпизоды. Пьеса состоит из экспозиционного изложения двух типов тематизма и дальнейшего его многоэтапного развития, включающего коллективную импровизацию и два «мобиля-вставки», но не содержит репризного возвращения материала, а лишь завершается кодой. Форма отражает процесс обсуждения какой-то темы, которая сначала задается, а потом дискутируется всем коллективом, и по результатам рассмотрения темы выносятся найденное решение. Вариабельная форма пьесы «Девять разреженных кусочков» (1965) Э. Брауна для одного или двух клавесинов состоит из 3-х секций по 3 части каждая, следующих в любом порядке и представляющих разные приемы игры на клавесине. Характер звучания здесь является первоэлементом формы произведения, зависящей от логики комбинации трех разных видов артикуляции. Две партитуры «Модули I и II» (1966) Э. Брауна могут быть исполнены по-отдельности, одновременно или вместе с «Модулем III» (1969) и другими произведениями этой серии. При всей подвижности модульной формы звуковой облик произведения узнаваем благодаря неизменному характеру музыкальных событий: длительно удерживаемых аккордов, исполняемых то отдельными группами инструментов, то всем оркестром, так что в процессе выступления он периодически распадается на группы, а затем сходится в едином «унисонном созвучии» с качественным, но не высотным совпадением интервалов.

*Алеаторные формы на основе серийной техники письма* также нередки, поскольку алеаторика набирала популярность среди композиторов в кульминационный период развития сериализма, и эти методы нередко сочетались. Однако такие композиции преимущественно мобильны, а не вариабельны и модульны. «Два кристалла» для фортепиано (1961) Л. Гоуталса – это 2-частный цикл, воплощающий идею многогранности кристалла. Первая часть рисует свернутый внутри себя кристалл посредством замкнутой циклической формы с чередованием звучания и тишины, окончание которой представляет ракоход начала; вторая представляет многомерный его аспект как объекта с несколькими гранями – 7-ю группами материала, каждый раз складывающимися по-разному. Каждая группа состоит из последовательного развертывания двух непрерывно следующих друг за

другом 12-тоновых рядов. В. Лютославский наряду с ограниченной алеаторикой в своих пьесах применял принцип следования определенных интервалов, составляющих основу композиции. Драматургия интервалов предопределяет форму «Траурной музыки» (1958).

*Алеаторные формы, управляемые организующими числами*, характерны для Кейджа, Штокхаузена, Губайдулиной и других авторов, использующих в качестве строительного элемента ряды и группы чисел. В упомянутой «Музыке перемен» (1951) Дж. Кейджа произвольна лишь координация параметров музыкального материала и его диспозиция внутри четкой формы, тогда как числовая формула и темпоритм строго продуманы во временнóм плане. Согласно специально созданному композитором ряду  $3-5-6\frac{3}{4}-6\frac{3}{4}-5-3\frac{1}{8}$  тактов выстраивается весь цикл. В основе индивидуальной модульной формы «Плюса-минуса» (1963) Штокхаузена лежит комбинаторика материала и предписанных способов его исполнения. Партитура включает 7 страниц нот и 7 страниц знаков, указывающих направление движения, приемы игры и методы трансформации текста. Допустимы 7 вариантов комбинаций центрального, дополнительных и орнаментальных звуков, количество последних при этом обусловлено рядом Фибоначчи. Помимо организующих чисел здесь также применена бинарная и тернарная оппозиция материала, способов его компоновки и вариантов исполнения. Модульная форма сочинения «Пятый корень из пяти» для двух пианистов (1963) канадца У. Каземеца основано на принципе организующего числа 5: музыканты могут выбрать последовательность событий и свободно интерпретировать представленный в партиях материал, однако форма произведения в целом выводится из разных операций с числом 5.

Ярким примером алеаторной формы с определенным *принципом диспозиции материала* служит «Nomos Alpha» для виолончели соло (1965) Я. Ксенакиса. В пьесе 8 индивидуализированных форм музыкальной ткани – фактурных фигур с характерными звуковыми эффектами и приемами звукоизвлечения. Композиционная модель пьесы состоит из нескольких сегментов по 4 секции каждый. Секции, за исключением замыкающих, делятся на 8 элементов, представляющих комбинации разных типов звукового материала. Общность типа материала в последних секциях, играющих роль связующих мостов от одного раздела к другому и называемых «метаболами», образует систему арочных связей. Форма обладает особым ритмом

контрастов в чередовании сегментов и прослаивающих их «метабола», развитие имеет характер единого потока, прерываемого лишь небольшими цезурами между секциями, а повторения отдельных элементов создают ощущение периодичности и единой основы композиции. «Формы 1–4» (1993) Дж. Тенни мобильны и индивидуальны благодаря определенной игровой логике композиции, которая заключается в постепенном освоении регистров и подключении инструментов разными способами. Например, для первой формы характерно поочередное вступление инструментов, начиная с самого высокого ко все более низким по звучанию, и спустя некоторое время отключения инструментов верхнего регистра, а затем, напротив, подключения инструментов все более и более высокого регистра и отключения низкого. Индивидуальная переменная форма с особой диспозицией материала обусловлена замыслом цикла «Фотографии двадцати одного» для саксофона-альта (2006) Р. Лемэ, 8 «тетрадей» которого от А до Н могут быть исполнены в любом порядке за исключением того, что А должна быть первой, а Н – последней. Крайние пьесы обрамляют весь цикл, отсюда – общность характера звучания материала.

*Индивидуальные алеаторные формы с особым драматургическим процессом* отличает от предыдущих какое-либо направление или тенденция в развитии, «мотив» действий музыкантов, условие исполнения, предопределяющие композиционную модель сочинения. Так, мобильная форма пьесы «Рассветы» (1990) Ж. Трамбле для флейты, контрабаса и ударных складывается в процессе свободного развития неповторяемого материала, приводящая к его качественному изменению и преобразению. Пьеса отражает процесс метаморфозы материала, перехода одного состояния в другое. Форма состоит из периодов начала «цветения» и полного «расцвета» сияющих звуковых состояний и представляет цепь блестящих кульминационных «вспышек». Партитура сочинения «Для 24 духовых» (1966) Л. Фосса включает последовательно изложенный материал всех 24-х партий и схему его распределения между 7-ю группами оркестра. Композиционную модель сочинения можно охарактеризовать как 12-тактовую прелюдию в пуантилистической фактуре с контрапунктической кодой. Все 24 инструмента звучат одновременно лишь в сверхмногоголосной коде, тогда как в прелюдии образуются лишь камерные группы и музыканты извлекают отдельные тоны. Переменная форма сочинения «Обелиск»



для пяти ударников (1970) Д. Коупа складывается в процессе исполнения материала в соответствии с определенной «темпо-временной организацией» 5-ти частей: длинная – краткая – очень длинная – очень краткая – средняя. Каждая представляет собой повторение одного исходного материала, меняющегося в процессе импровизации до неузнаваемости. Принцип кульминационного нарастания и спада лежит в основе волнообразной формы Концерта для фортепиано и оркестра (1958) Дж. Кейджа, развитие которого приводит к преобладанию сонорной и конкретной музыки, модуляции нотации из традиционной в графическую, трансформации концерта в театрализованный хэппенинг.

Наиболее же подвижные и динамические алеаторные формы, в особенности модульные, подобны хаотическим системам. И в таких случаях, при условии мобильности и текста и структуры сочинения можно лишь предположить *вероятностную модель формы*, не заданной автором, но построенной в результате анализа материала и принципов его развития. Она может следовать традиционным композиционным принципам общности материала, повторения структур, варьирования текста, движения формы к качественному изменению тематизма или кульминации. Так, «Органум I» (1970) К. Дарасса формируется из 12 эпизодов от А до L, выдержанных в разных музыкально-эмоциональных тонах. Интерпретатор может выбрать любую последовательность и количество частей, а также, рассматривая их как 12 самостоятельных пьес, сыграть цикл миниатюр, разделяя их продолжительными паузами. В результате «Органум I» может обрести либо контрастно-составную, либо циклическую модульную форму. Они и служат вероятностными моделями алеаторной композиции. Особенная диспозиция материала в «Картине» для инструментального ансамбля (1970) Б. Рендса дает возможность предположить, какой будет форма. Сочинение состоит из 5-ти контрастно сопоставляемых разнохарактерных повторяющихся частей. Сюита из пьес со свободно нанизываемыми звуко-образами служит вероятностной композиционной моделью произведения: в каждом новом исполнении используются одни и те же фрагменты мозаики, но из них составляются разные картины. Контрастно-составная вариабельная форма является вероятностной моделью 5-частной пьесы Х. Серебриера «Двенадцать плюс двенадцать» для оркестра (1969). Части непохожи из-за разных способов игры, в них отсутствует индивидуализированный материал, способный играть тематическую роль и имеющий

неизменное местоположение в форме (порядок следования свободен, любая из частей может открыть сочинение), поэтому в процессе исполнения пьесы складывается контрастно-составная форма.

«A riasege» для фортепиано (1963) К. Сероцки имеет модульную форму, включающую три секции по 10 структур. Произволен порядок исполнения как секций, так и структур внутри них. Обязательным условием является то, что пианист не опустит и не повторит ни одну систему. В пьесе есть близкие по фактуре и ритму секции, что может восприниматься на слух как некое развитие материала и служить признаком простой песни, в данном случае лишь как вероятностной модели формы. Многократное звучание секций с общим по фактуре, артикуляции, движению материалом может создать впечатление наличия исходного тематизма. Мобильные текст и структура сочинения «Фразы I» для ансамбля (1967) С. Гарана обусловили его модульную форму. Исполнители могут выбрать любую последовательность 10-ти секций. Поскольку допускаются минимальные паузы между ними, а материал характеризуется разнообразием тембровой окраски и фактурных форм сонорики, вероятностной моделью формы представляется вокально-инструментальная токката, состоящая из нескольких разных по фактуре разделов. Графический мобиль «Связи» для вибратона (1958) Р. Хаубенштока-Рамати имеет настолько неопределенные материал и форму, что в данном случае можно лишь предположить в качестве вероятностной модели формы большую одночастную композицию сквозного строения, сотканную из контрастных мелодико-ритмических фигур трех типов.

Общеизвестно импровизаторское происхождение классических форм и жанров. Алеаторная форма символизировала тот же поиск не использованных ранее в музыке принципов изложения и развития мысли, воплощения звукового образа и оригинальных художественных идей, изобретение новых структурных решений, еще не устоявшихся и не закрепленных в композиторской практике как определенные типы. Поэтому испытанным временем основам музыкальной композиции авторы предпочли новые, разработанные в результате индивидуализации звукового материала и методов его развития. Метаморфоза, перевоплощение, преобразование, трансформация произведения искусства стали своего рода художественной парадигмой, связанной с современными научными представлениями и эстетическими принципами. Подвижная композиция в музыке была обусловлена

многозначностью воплощаемого образа или выражаемого смысла, концепцией испытания идеи, когда различные варианты структуры суть различные ее формулировки и грани, наконец, характерным восприятием жизни, при котором за устойчивостью и постоянством мира стали видеть его принципиальную нестабильность, изменчивость, непредсказуемость.

В **Заключении** диссертации дается целостная оценка алеаторики как принципа композиции и подводятся итоги ее развития.

Алеаторика в музыке развивает идеи, уже имевшие место в истории искусства, и органично вписывается в общую картину развития искусства в XX веке. К ее формированию привело множество факторов. С одной стороны, она возникла как оппозиция сериализму, с другой – была независимым явлением, обусловленным серьезными научно-философскими и художественно-эстетическими концептами. Принятый далеко не всеми художниками, этот принцип композиции сложился в 1950-е годы на гребне второй волны авангарда – эпоху открытий новых горизонтов в области музыки. Переломный во многих отношениях период в истории искусства был связан с рождением принципиально иного музыкального языка и методов сочинения, перестройкой системы традиционного формообразования и переосмыслением основополагающих понятий творчества, исполнительства и восприятия искусства. На начальном этапе развития алеаторика стала воплощением индивидуальных творческих идей отдельных авангардистов. Но вскоре к алеаторике обратились авторитетнейшие композиторы США и Европы, и она перешла от этапа экспериментирования к подлинным открытиям, наряду с сонорикой, полистилистикой и другими явлениями второй половины XX века став поворотным пунктом на пути к Новейшей музыке.

Кульминация применения алеаторики прилась на 1960–1970-е годы, а после пика популярности когда-то общая для западной культуры в целом тенденция стала уходить на второй план, сохранив свое значение лишь в творчестве некоторых отдельных композиторов. В дальнейшем к алеаторике обращались из творческого интереса в поисках новых средств музыкальной выразительности и форм. Экспериментальный по характеру, алеаторный принцип в итоге дал исторически значимый художественный результат, а разные виды алеаторики вошли в творческий арсенал современных композиторов США, Европы и России.

Алеаторика способствовала смелым исканиям, приведшим к изменению концепции музыкального произведения, и сохранила при этом связь с художественными традициями прошлого от самого звукового материала и средств выразительности до структурообразующих принципов, продолжив развитие идей ушедших эпох. Их возрождение произошло отчасти потому, что для музыкального творчества второй половины столетия стала характерна открытость искусства другим сферам интеллектуальной деятельности человека, многосторонность связей между явлениями культуры, полифонизм художественного мышления, трактовка произведения как многогранного и меняющегося объекта. Искусство XX века взаимодействовало с жанрами и формами литературы, живописи, графики, хореографии, кино разных эпох и стилей и многочисленными реалиями современной культуры. Отсюда – множество логических оснований произведения, обуславливающее возможность рассматривать его со всех сторон, точек зрения, перспектив, порождающих принципиально разные интерпретации. Алеаторика и неопределенная форма воплотили идею семантической многозначности сочинения в духе постмодернизма и выразили сложившееся на данном этапе развития цивилизации мироощущение, при котором жизнь представлялась нестабильной, изменчивой, непредсказуемой системой. Характерный для искусства второй половины столетия принцип неповторимости каждого акта творческой деятельности привел к тому, что стала нормативной индивидуализация состава исполнителей, звукового материала, техники письма, не говоря уже о форме, особенной не только в каждом сочинении, но и каждом его конкретном исполнении. Алеаторика усилила значимость находки воображения автора и художественного открытия исполнителя и слушателя. Неопределенность очертаний произведения в целом или отдельных его элементов заметно повысила роль исполнителя, инициировала поиск и применение им новых и разных в каждом выступлении методов композиции, выразительных средств и форм. Активизация восприятия алеаторной музыки подразумевала и вовлечение слушателей в непосредственный творческий процесс.

Авторов, исполнителей, слушателей и исследователей не могла не волновать проблема эстетической ценности алеаторных произведений, и решение ее оказалось возможным при условии выхода за пределы традиционных представлений об искусстве. Алеаторная музыка полагается на художественно-эстетические

принципы смысловой неоднозначности, множественности текстовых и структурных интерпретаций опуса, непредсказуемости результата творческого процесса. Отсюда – идея абсолютной игры, превращающая алеаторное сочинение в неисчерпаемый авторский концепт, порождающий бесконечное множество трактовок. Возможно, как никакая другая техника письма, алеаторика ставит перед исполнителями и слушателями, включенными в непрерывное сотворчество, задачу осознать не только внешний уровень композиции – непосредственно чувственный, звуковой слой, но и, в первую очередь, глубинное, философское измерение произведения. Поэтому алеаторная музыка в большой степени зависит от профессионального уровня, таланта и общехудожественной подготовки интерпретатора.

С одной стороны, полисемантика, незавершенность, открытость алеаторного опуса, каждый раз реализующего не воплощавшийся ранее ракурс авторской концепции, делает процесс его интерпретации и восприятия динамичным: композиторы, исполнители и слушатели обнаруживают всё новые сферы выразительности и смысловые оттенки произведения. С другой – за внешним преобразованием звукового облика музыкальное бытие алеаторного сочинения нередко представляет собой не действие и движение, а пребывание и погружение, открывающие врата в бесконечность, что стало эстетически приемлемыми в европейском музыкальном искусстве второй половины XX столетия под влиянием восточной культуры. Господствовавший ранее в композиционном процессе дуполярный принцип диалектических антитез и контрастов заменил многополярный, при котором возросли индивидуальные свойства элементов. Алеаторная музыка нацелена на погружение в происходящее здесь и сейчас, она подчеркивает значимость не столько прошлого, сколько настоящего и будущего, и ей важен скорее сам процесс музицирования, чем результат. Ценность же рождающегося на глазах у публики события состоит в его неповторимости и единственности.

Открытая всему новому, алеаторика выдержала натиск эстетики эпатажа, сохранив за собой вечные духовные ценности творчества, красоты, совершенства. Впрочем, только времени подвластно судить, насколько значимым для мирового музыкального искусства был принцип алеаторики, давший множество разных

концептуальных решений, и только времени суждено отобрать из всего созданного истинно высокохудожественное.

### Публикации по теме диссертации:

1. *Переверзева, М. В.* Свободная алеаторика и строгая форма – две вещи несовместные? [Текст] / М. В. Переверзева // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 167–173 (0,6 п. л.).
2. *Переверзева, М. В.* Философия музыкальной алеаторики американских композиторов [Текст] / М. В. Переверзева // США и Канада: Экономика. Политика. Культура. 2011. № 9. С. 71–84 (0,8 п. л.).
3. *Переверзева, М. В.* Музыка, случайность и их взаимоотношения [Текст] / М. В. Переверзева // Философия и культура. 2012. № 2 (50). С. 90–100 (0,7 п. л.).
4. *Переверзева, М. В.* Музыкальный мобиль [Текст] / М. В. Переверзева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 2 (23). С. 68–75 (0,6 п. л.).
5. *Переверзева, М. В.* Алеаторная форма: к проблеме типологии [Текст] / М. В. Переверзева // Музыкальная академия. 2012. № 2. С. 134–143 (0,7 п. л.).
6. *Переверзева, М. В.* Музыкальный мобиль: жанр или форма? [Текст] / М. В. Переверзева // Музыковедение. 2012. № 5. С. 2–16 (1 п. л.).
7. *Переверзева, М. В.* К вопросу классификации музыкальной импровизации: сочинительские игры и исполнительские соревнования [Текст] / М. В. Переверзева // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 145–152 (0,7 п. л.).
8. *Переверзева, М. В.* Стохастическая композиция Ксенакиса: вычисленная случайность [Текст] / М. В. Переверзева // Музыковедение. 2013. № 12. С. 11–19 (0,7 п. л.).
9. *Переверзева, М. В.* «Алеаторный путь» Джона Кейджа: от неопределенности к хаосу [Текст] / М. В. Переверзева // Вестник Московской консерватории. 2014. № 1(16). С. 87–107 (0,8 п. л.).
10. *Переверзева, М. В.* Вероятностные модели алеаторных форм [Текст] / М. В. Переверзева // Музыкальная академия. 2014. № 2. С. 160–169 (0,7 п. л.).
11. *Переверзева, М. В.* По методу случайных действий: концепция оперы в творчестве Джона Кейджа [Текст] / М. В. Переверзева // Музыкальная жизнь. 2014. № 3. С. 74–77 (0,6 п. л.).

12. *Переверзева, М. В.* Музыкальные взаимовлияния США и Канады [Текст] / М. В. Переверзева // США и Канада: Экономика. Политика. Культура. 2014. № 3. С. 85–96 (0,8 п. л.).
13. *Переверзева, М. В.* Стохастическая музыка: философский аспект [Текст] / М. В. Переверзева // Философия и культура. 2014. № 7 (79). С. 954–963 (0,6 п. л.).
14. *Переверзева, М. В.* Импровизация в музыке США: от концерта к хэппенингу [Текст] / М. В. Переверзева // США и Канада: Экономика. Политика. Культура. 2014. № 10. С. 93–106 (0,8 п. л.).
15. *Переверзева, М. В.* Кейдж и другие: Музыкальные игры XX века // Музыкальная жизнь. 2014. № 10. С. 78–79 (0,4 п. л.).
16. *Переверзева, М. В.* Эрл Браун: между музыкой и графикой // Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки: Статьи. Исследования. Переписка / ред.-сост. В. Н. Юнусова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. С. 173–194 (1,2 п. л.).
17. *Переверзева, М. В.* Канадская музыка XX века: пути развития [Текст] / М. В. Переверзева // США и Канада: Экономика. Политика. Культура. 2012. № 2. С. 85–104 (1,4 п. л.).
18. *Переверзева, М. В.* Хаубеншток-Рамати: найти материал и изобрести форму [Текст] / М. В. Переверзева // Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействие. Сб. науч. ст. / гл. ред. Л. В. Саввина. Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2012. С. 177–184 (0,6 п. л.).
19. *Переверзева, М. В.* Алеаторика: к проблеме терминологии [Текст] / М. В. Переверзева // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2012. № 3. С. 26–31 (0,7 п. л.).
20. *Переверзева, М. В.* Открытая форма в литературе и музыке: к диалогу с Умберто Эко [Текст] / М. В. Переверзева // Культура и искусство. 2012. № 5(11). С. 75–81 (0,8 п. л.).
21. *Pereverzeva, M.* Musical mobile as a genre genotype of a newest music [Text] / Marina Pereverzeva // Lietuvos muzikologija. 2013. T. 14. P. 119–134 (1 п. л.).
22. *Переверзева, М. В.* Алеаторика Штокхаузена: семиотический аспект // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. Сб. ст. по материалам III международной научной конференции / гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2013. С. 141–150 (0,9 п. л.).