

УДК 78.01, 78.02, 78.03, 781.1, 781.5, 781.7, 785.7

ИМПРОВИЗАЦИЯ В МУЗЫКЕ США: ОТ КОНЦЕРТА К ХЕППЕНИНГУ

© 2014 г. **М.В. Переверзева***

Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, Москва

История импровизации ведёт своё начало с возникновения самой музыки. Импровизационные виды творчества, имеющие давнюю традицию и проявлявшиеся в разных формах, играли важную роль на всём протяжении развития искусства и предшествовали письменной композиции во многих культурах мира, а в некоторых, преимущественно восточных, до сих пор имеют значение. Вариационно-импровизационные формы бытования музыки были характерны и для западной, и для восточной культуры, когда сочинение произведения не отделялось от его исполнения. В былые времена сочинительская функция принадлежала скорее интерпретатору, чем композитору, что было связано с теми или иными традициями, эстетическими установками, обстоятельствами исполнения, а также с чисто утилитарными причинами. Значимость импровизации, игравшей ведущую роль в музыке до середины XVIII века, постепенно снижалась, и к концу столетия полномочия композитора и исполнителя были уже полностью разделены. Однако в XX столетии в США как в никакой иной стране западного полушария профессиональная импровизация получила широкое и разностороннее развитие.

Ключевые слова: музыка США, импровизация, хеппенинг, алеаторика, концерт.

В начале XX века импровизация ещё не играла заметной роли в профессиональном исполнительском искусстве, двигавшемся к максимальной детализации нотной записи. Джаз с его принципом живого музицирования перед слушателями был одним из инициаторов возрождения интереса композиторов к импровизации, возможно, поэтому широко применяли фактор случайности в музыке именно свободолюбивые американцы: они были впереди в масштабном процессе превращения музыкального произведения, импровизируемого на концертной сцене или разыгрываемого в духе инструментального театра, в хеппенинг, проходящий на открытом воздухе. Импровизация отвечала авангардному принципу индивидуализации музыкального произведения не только самого по себе, но и в каждом его конкретном исполнении, и стала актуальной на кульминационной волне развития алеаторики с её идеями мобильности текста и формы, свободы художественного самовыражения и наделения исполнителей созидательными полномочиями. В результате возникло множество сочи-

* ПЕРЕВЕРЗЕВА Марина Викторовна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкально-информационных технологий, редактор отдела периодических изданий и докторант Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.
E-mail: melissasea@mail.ru

нений, реальное звуковое воплощение которых представляет собой особый тип музицирования, подразумевающего *создание интерпретатором самого музыкального опуса* или *придание ему окончательной формы* с учётом особенностей стиля и художественно-эстетических идей композитора непосредственно в процессе его выступления. Наиболее существенную роль импровизация играет в графической музыке и хеппенинге как кульминационных формах развития алеаторного принципа.

Американцы Чарльз Эдвард Айвз и Генри Кауэлл задолго до европейцев приблизились к импровизации. В Первой (1910) и Второй (1915) фортепианных сонатах Айвза музыкант вправе выбрать исполняемые фрагменты. А его же Фортепианный квинтет «Хэллоуин» (из «Трёх сцен на открытом воздухе») (1911) может исполняться несколько раз подряд по-разному, возвращаясь к началу и завершая всё сочинение кодой. При многократном исполнении струнные играют в разных темпах и динамических уровнях, а к последнему повторению сочинения может подключиться большой или малый барабан, заполняющий все паузы и экспромтом завершающий опус вместе с остальными инструментами. От раза к разу звучание становится всё более быстрым (от *Allegretto* до *Presto*) и громким (от *pp* до *ff*), – по словам автора, «как будто разгорается костёр». Композитор замечает, что «пьеса была написана для празднования Хэллоуина, а не для приятного концерта, поэтому исполнители должны сами принять решение, сколько повторять, независимо от желаний публики» [4, р. 3]. В многократном неповторяющемся исполнении произведения есть определённый смысл. Развитие пьесы чётко направлено к кульминационному проведению материала, которым и становится 3-е или 4-е исполнение. Партия фортепиано имеет вектор движения и, начинаясь от звука *c*, следует по полутонам и квинтам вверх, при этом инструмент участвует не каждый раз и контрастирует своими «колокольными» аккордами диатоническим гаммообразным ходом струнных. Их партии, в свою очередь, написаны в разных тональностях (C-H-Des-D), благодаря чему при участии разных инструментов пьеса получает новую тембровую и гармоническую окраску, и «мерцание» колорита является одной из главных целей повторения сочинения. При четырёхкратном исполнении все краски политональной гармонии квинтета будут проявляться постепенно, становясь всё ярче и ярче.

В результате, сочинение строится по принципу постепенного составления мозаики, очертания которой обретают всё большую чёткость и определённую, или показа захватывающего сюжета, когда начинают развёртываться всё более интересные и неожиданные события, или смены ландшафта во время путешествия, становящегося всё более красивым и разнообразным... Поскольку «искусство было для Айвза становящейся реальностью» и «свои произведения он не рассматривал как нечто раз и навсегда завершённое» [1, с. 13], тем самым он демонстрировал новую трактовку формы как подвижную и меняющуюся. С другой стороны, решение композитора исполнить одно и то же сочинение несколько раз подряд, варьируя характер звучания, могло быть «отголоском» педагогической методы его отца, дававшего своему сыну задания петь мелодию в одной тональности, а аккомпанировать себе в другой для развития слуха, или воспоминанием самого яркого детского впечатления от игры городского оркестра, разделённого на несколько групп, находящихся в разных точках площади, на крышах зданий и верандах и исполняющих разные марши поочерёдно или

одновременно друг с другом. Также примечательно, что двумя характерными чертами стиля Айвза была политональность и приём коллажного соединения нескольких музыкальных тем, что отражено и в данной пьесе.

Последовательность пяти частей в «Мозаичном» Струнном квартете № 3 (1935) Кауэлла может быть произвольной. Исходный вариант отражает распространённый в классических сонатных циклах порядок: медленное вступление; быстрая I часть; медленная II; танцевальная III; и, наконец, оживлённый финал. Независимость частей квартета подчёркивается их неповторимыми фактурой, артикуляцией, гармонией, ритмомелодическими фигурами, соотношением партий квартета, группировкой тактов. Всему квартету и каждой части в отдельности присуща мозаичность построения, при этом объединяет цикл принцип группировки тактов в секции и единства фактуры, гармонии, ритмического рисунка и артикуляции в каждой пьесе. У Кауэлла чередуются типы фактуры, артикуляция и ритмические фигуры и главной композиционной идеей сочинения становится игра фактур, ритмов, штрихов. Обобщённые «модели» классико-романтической музыки композитор предлагает упорядочить по-новому. Поскольку музыкальный материал сочинения стабилен и индивидуален, сочинение обладает неповторимым и неизменным звуковым обликом, а его форма существует в нескольких разных вариантах следования одних и тех же пяти частей. Слушатель найдёт повторяющиеся и узнаваемые на слух элементы в каждом исполнении, даже если порядок частей и стиль игры будут разными. В других своих сочинениях Кауэлл создавал «эластичные» формы за счёт неточной и неполной нотной фиксации, введения эпизодов исполнительской импровизации.

Вслед за американскими новаторами первой половины века к импровизируемым формам приступили экспериментаторы второй. В творчестве представителей нью-йоркской школы – Дж. Кейджа, М. Фелдмана, Э. Брауна и К. Вулфа алеаторная техника получила яркое и оригинальное воплощение в виде произведений, импровизируемых на основе:

- *авторского текста* разного объёма – от базовых звуковых элементов, разрабатываемых в процессе игры, до полностью детерминированного материала с отдельными неопределёнными параметрами;
- *индивидуальной модели композиции* – схемы формы или последовательности разделов;
- *предписанных автором условий исполнения*, например, особого соотношения партий или сценических действий участников.

В целом в композиторской практике второй половины XX века сложилось два типа импровизации – *ограниченная*, или *контролируемая*, осуществляемая на основе заданного композитором материала, и *неограниченная*, или *свободная импровизация*, следующая указанным автором условиям творческого действия. Кроме того, по цели импровизации обоих типов можно разделить на две группы: 1) музыкальные игры, или инструкции по сочинению пьесы; 2) конкурсы или соревнования между исполнителями. Не только оригинальная концепция или особая цель музицирования, но и обстоятельства исполнения, отдельные приёмы игры, принципы соотношения инструментальных партий, состав участников и структура определяют индивидуальный характер звучания импровизируемой пьесы, её материал и форму, уникальные в каждом воплощении авторского замысла. При этом импровизируемые пьесы обладают

общими качествами, сохраняющимися от исполнения к исполнению, что позволяет называть их художественными произведениями, равно принадлежащими композитору и исполнителям. Кроме адептов экспериментального направления и композиторов-минималистов ограниченной импровизацией увлекались американцы Дж. Тенни, Л. Фосс, Л. Харрисон, Г. Парч, Ф. Ржевски, канадцы А. Шозем, Б. Черни, Дж. Фоди, европейские авангардисты, включая наших соотечественников С. Губайдулину, В. Екимовского; к неограниченной импровизации в США обращались Дж. Кейдж, П. Оливерос, Л.М. Янг, в Канаде – У. Каземец и Р. Мюррай Шафер, в Европе – М. Кагель, К. Кардью и многие другие.

«Парадигма» для ударных, электрогитары или электрического ситара, любых трёх инструментов разных диапазонов и магнитофонной ленты (1968) Лукаса Фосса служит одним из образцов *контролируемой импровизации* в виде *игры по сочинению пьесы*. Композитор увлёкся импровизацией в 1950–1960-е годы, стремясь уйти от традиционных жанров и строго фиксированных форм. Он создавал и исполнял пьесы с собственным Камерным ансамблем импровизации и вскоре сформулировал концепцию «системной и случайной музыки» [8, р. 116], где серийная, неомодальная и другие техники письма обуславливают системность музыки, алеаторный же принцип, называемый Фоссом неопределённостью, и графическая нотация допускают случайность на уровне ткани и формы. Импровизируемые пьесы Фосс писал в экспериментальный период творчества, когда он предлагал исполнителям переходить с одной страницы партитуры на другую в любом порядке. Многие его импровизируемые опусы содержат материал, выбираемый для каждого конкретного исполнения.

Импровизация Фосса основана на оригинальной художественной концепции своего рода «слушания дела против современной музыки», которая диктует определённые условия игры. Среди них – разнообразные звуковые, шумовые, пространственные эффекты, создаваемые посредством инструментов, голоса, предметов (цилиндрических трубок, педалей) и электрооборудования (магнитофонов, микрофонов). Проигрыватель записывает исполняемую на сцене музыку и воспроизводит её с задержкой в 1–2 секунды, при этом запись передаётся через отдельный громкоговоритель, расположенный таким образом, чтобы звук шёл не со сцены, а справа, слева или сверху от неё. Исполнители могут выбрать язык (английский, французский, немецкий), на котором произносят текст, один из участников использует либо только английский, либо все три языка одновременно.

Импровизация включает несколько этапов, характеризующихся определённым музыкальным материалом и действиями исполнителей:

- 1) заседание, во время которого все участники импровизируют на заданный материал и произносят фразу «любой понесёт ответственность»;
- 2) чтение, когда исполнители чередуют извлечение отдельных тонов и аккордов с произнесением вслух слов и фраз;
- 3) изложение фактов, представляющее собой ансамблевое музицирование;
- 4) наставление, включающее игру на инструментах, чтение и интонирование текста.

Каждая фаза в свою очередь состоит из нескольких этапов, также допускающих свободный выбор и трактовку либо материала для импровизации внутри секций, либо последовательности самих секций. В результате практи-

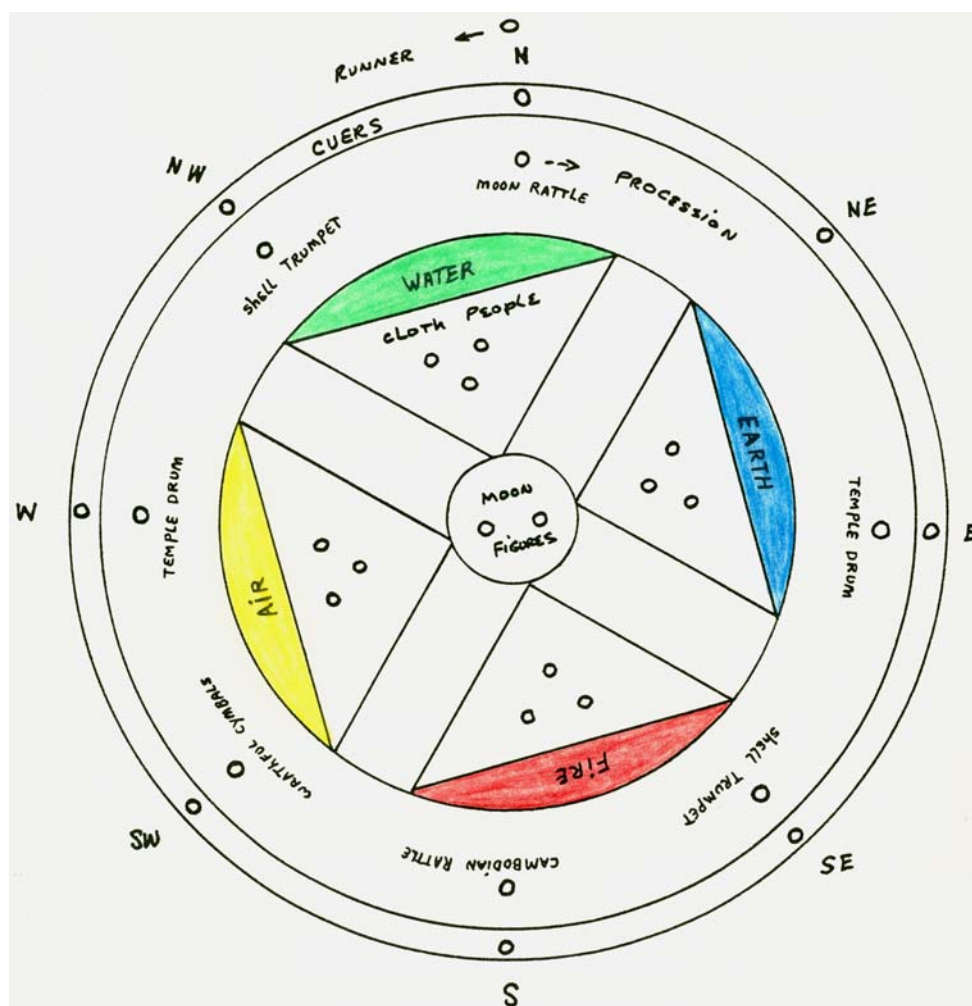
чески все, тщательно продуманные и описанные автором этапы ансамблевой импровизации, протекают под воздействием случайности. Определённые и неизменны общая драматургия, структура и характер музыки. Текст, произносимый музыкантами на разных языках, включает пары прилагательных и существительных и небольшие фразы, характеризующие незавидное состояние современной музыки:

ударник	инструмент высокого регистра	инструмент среднего регистра	инструмент низкого регистра	электргитара
ностальгические	притязания,	скрытые	фантазии	...не для меня.
терапевтические	позы,	политические	шаги	пусты.
таинственные	орнаменты,	рассчитанные	манипуляции	с 12-ю тонами.
утончённые	чувства,	формальные	игры	до отвращения.
юношеская	дерзость,	неуверенные	способы	вчерашнего дня.
пустые	рукоплескания,	опрометчивые	пути	...но музыка ли это?
скрытые	сонаты,	целомудренные	заблуждения	в моде.
высокий стиль	с сомнениями,	педантичные	методы	и так далее.

Существительные произвольно комбинируются с прилагательными, поскольку за каждым словом из одной колонки может следовать любое из другой. Звучащие в произвольной последовательности, эти высказывания образуют случайные ассоциативные связи и вносят новые семантические оттенки в задуманный автором текст, но в целом его смысл заключается в том, что Фоссу не близка основанная на манипуляциях с 12-тоновыми рядами музыка в «высоком стиле» с ностальгическими нотками, утончёнными чувствами, скрытыми сонатными формами и таинственными орнаментами, даже если она «в моде».

К *неограниченной импровизации* относятся опусы, представляющие собой художественные акции, церемонии, ритуалы, действия в духе инструментального театра и т. п. Все они осуществляются на концертной сцене. Сочинение Лукаса Фосса «МАР» (1970) названо автором *музыкальной игрой* для четырёх исполнителей-виртуозов и магнитофонных лент. Аббревиатура названия расшифровывается как «*Musicians At Play*» – «Музыканты в игре». Композиция отличается от традиционных пьес тем, что её цель – не обычное исполнение, а игра, состоящая из создания самими музыкантами трёх лент со звукозаписями, а затем проведение соревнования виртуозов с лентами и друг с другом вплоть до победы одного из них. Причём в этой игре помимо четырёх музыкантов также участвуют рефери и оператор лент. Инструменталисты импровизируют музыку непосредственно на сцене, реагируя на предварительно записанные на ленты звучания, которые они сами же заранее монтируют согласно авторским комментариям и условиям, а также реагируют на взаимодействие друг с другом. Исполнители играют не по партитуре, а «по лентам», интерпретируя их таким же способом, каким дирижёр интерпретирует партитуру. В импровизации «МАР» традиционное искусство игры музыкантов заменено не менее традиционным «искусством выигрывать», побеждать в художественном состязании. Игра длится 45–90 минут, хотя всё зависит от того, сколько времени понадобится одному из соперников, чтобы обыграть остальных.

«Розовая луна: церемония» (1984) П. Оливерос представляет собой ритуальное музыкальное действо, подразумевающее определённую подготовку, костюмы, освещение, инструментовку, символическое шествие (в том числе внутри изображённой на полу мандалы с четырьмя стихиями) – собственно церемонию, где каждый участник играет свою роль. В партитуре пьесы дана схема исполнительского пространства и подробнейшие комментарии касательно действа, которое должно происходить ночью на открытом воздухе во время полнолуния [7, р. 1-8]:



Музыкальная часть игры-ритуала включает в себя особого рода импровизацию на «лунных трещотках» (инструментах сферической формы, сделанных из папье-маше и сушёных бобов), больших камбоджийских трещотках, японских храмовых барабанах, трубах из морских раковин, тибетских тарелках и других ударных, производящих громкие, резкие и сухие звуки. Кроме инструментальных в ритуале также используются шумы, создаваемые исполнителями с помощью рук, ног, голоса и пр. Каждый участник действа извлекает звуки с определённой частотой, ритмикой, артикуляцией и т. д. Не предоставляя музыкантам какого-либо конкретного материала для импровизации, Оли-

верос подробно описывает композиционную структуру ритуала, характеризующую делением на циклы, а также повторением звуков, разграничивающих форму целого.

Исполнение «Розовой луны» ещё сохраняет черты концертной импровизации, но уже содержит элементы перформанса, позднее превратившегося в *хеппенинг*. Это импровизированное театрализованное действо, в котором соединены разные виды искусства (музыка, живопись, литература, поэзия, скульптура, архитектура, хореография, кино) и стёрты границы между искусством и жизнью, а также автором, исполнителем и зрителем, стало естественной кульминацией развития принципа живого музицирования. Иногда для хеппенингов писались сценарии и роли, диалоги и монологи, создавались костюмы и декорации, но всегда доминировал фактор случайности и непредсказуемости происходящего, который отличал хеппенинги от традиционных театральных представлений. Новая форма творческой деятельности возникла на волне экспериментальных опытов композиторов нью-йоркской школы, представителей поп-арта и «Флаксуса» как альтернатива театрального спектакля и музыкального произведения, исполняемого на сцене концертного зала. Хеппенинг представляет собой разновидность «искусства действия» и основывается на принципе случайного совпадения художественных и нехудожественных элементов, включая спонтанную реакцию зрителей, превратившихся из пассивных очевидцев в активных и непосредственных соучастников художественной акции.

Исторически первым хеппенингом стало «Неназванное событие» Кейджа, проведённое летом 1952 г. в колледже Блэк-Маунтин (Северная Каролина). В течение 45 минут Кейдж читал лекцию, находясь на вершине лестницы, стоявшей в углу зала; поэты Ч. Олсон и М. К. Ричардс попеременно читали свои стихи, находясь на вершине другой лестницы, стоявшей в противоположном углу; М. Каннингем исполнял танец-модерн, двигаясь вокруг зрителей; пианист Д. Тюдор играл на фортепиано, стоявшем в центре сцены; художник Р. Раушенберг ставил грампластинки с записями музыки; в разных концах помещения показывали кинофильм, слайды и картины. Зрители сидели в четырёх треугольных секциях, образующих квадрат, вершины которых сходились к центру. Соединение составляющих действо разнородных элементов было случайным. За «Неназванным событием» последовал перформанс «Речь» (1955), в котором один исполнитель читал вслух газетные статьи, выбранные наугад, а пятеро других включали радиоприёмники на разных частотах. Телевизионный хеппенинг Кейджа «Звуки Венеции» (1959) прошёл на итальянском телевидении в Милане в январе 1959 г. и включал звуки и шумы, которые можно было услышать в Венеции, характеризующие фоновую среду этого города – лодочные гудки, итальянский говор, плеск воды.

В хеппенинге могут быть задействованы не только разные виды искусства, но и феномены окружающей среды, например явления погоды или шум городского транспорта. Художественные акции проводились в определённом месте и в конкретное время, зачастую на открытом воздухе и в общественных местах – на улицах, в галереях, в парках и даже в поездах(!). Так, хеп-

пенинг «*Il treno*» (ит. «поезд»), или «В поисках утраченной тишины» происходил в поездах. 26, 27 и 28 июня 1978 г. З. Готти и Дж. Кейдж провели три железнодорожные экскурсии (из Болоньи в Равенну, Римини и Поретто), каждую со своей программой, маршрутом и остановками. Во время поездки пассажиры исполняли музыкальные произведения, включали радиоприёмники, пели, разговаривали, а на остановках, напротив, хранили молчание. 21 ноября 1981 г. в Метце произошёл хеппенинг «*Événement/Environnement METZment*» для слушателей, которые, гуляя по парку, разговаривали, смеялись, пели и производили разные звуки, сливающиеся с шумами окружающей среды. Продолжительность хеппенингов Кейджа была разной: от нескольких минут до нескольких часов. А 15 июня 1978 г. в Амстердаме Кейдж и другие участники провели целый «Звукодень» – радио-событие для скрипки, фортепиано, голоса и девяти музыкантов (1978), длившееся 10 часов, в течение которых исполнители извлекали звуки на традиционных инструментах и «растительных материалах» – наполненных водой морских ракушках.

Свои художественные действия Кейдж называл «событиями» (*event*). Термин же «хеппенинг» появился в 1958 г. в статье Аллана Капроу – ученика Кейджа, американского дизайнера в стиле поп-арт, представителя «искусства действия», проводившего акции с 1958 по 1975 г. в театрах, колледжах, университетах, галереях и музеях США. По словам Капроу, на организацию серии хеппенингов его вдохновил «танец» Джексона Поллока вокруг холста и его техника спонтанного нанесения или разбрызгивания краски по холсту: автоматическое письмо подчёркивало непосредственность творчества. Одна из первых художественных акций Капроу называлась «18 хеппенингов в 6-ти частях» и прошла в октябре 1959 г. в нью-йоркской галерее «Рубен» на Четвёртой авеню. Капроу разделил пространство зала на три «комнаты», поставив прозрачные пластиковые панели. Посетители, переходя из одной комнаты в другую, становились свидетелями следующих событий: в одном помещении участники исполняли танец, актёры разыгрывали воображаемую пьесу, в другом художники писали картины, разбрызгивали краску на стены и зажигали спички, в третьем музыканты играли на игрушечных инструментах, а заводные куклы двигались. В действе Капроу не было ни сюжета, ни программы, ни запланированной последовательности событий, но смысл акции состоял в том, чтобы посетители галереи видели и слышали всё происходящее одновременно благодаря прозрачным стенкам и хорошей акустике. Реакция на проведённый хеппенинг была незамедлительной. Искусствовед Ф. Портер описал это событие в журнале «Нация» так: «Актёры входили, что-то читали или рассказывали, играли на музыкальных инструментах, рисовали или просто передвигались по комнате. И всё это сопровождалось записанными на магнитофонную ленту звуками и шумами заведённых механических игрушек» [3, р. 209]. Хотя Портер считал это событие малозначительным, использованное им слово «хеппенинг» впоследствии вошло в широкий обиход.

В майском выпуске журнала «Новости искусства» в 1961 г. Капроу опубликовал статью «Хеппенинги на нью-йоркской сцене», в которой объяснил суть этой формы искусства [5, р. 36-39], выделив несколько особенностей хеппенинга: одновременную множественность событий, спонтанность происходя-

щего, соучастие зрителей в действе. «Хеппенинги, – пояснил Капроу, – никуда не направляются и не несут никакого определённого смысла. В отличие от искусства прошлого, у хеппенингов нет никакого структурного начала, середины или конца. Их форма открытая и изменчивая [...]. Хеппенинги существуют ради одного-единственного или всего нескольких исполнений и исчезают навсегда, сменяя друг друга» [3, р. 210]. Капроу назвал хеппенинги нетрадиционными театральными пьесами, обладающими необыкновенной силой воздействия и первозданной энергией и уходящими своими корнями в американскую «живопись действия». Художник перечислил необходимые условия проведения хеппенинга, отличающие его от концерта или спектакля, и одними из главных были импровизация, отсутствие плана действий и конкретной сюжетной линии, фактор случайности, неповторимость программы.

Капроу проводил акции в самых неожиданных местах: «Весенний хеппенинг» (1961) – в тёмном тоннеле, «Вызов» (1962) – в здании центрального стадиона Нью-Йорка. Но в основном он организовывал их в галереях и художественных салонах, где посетители могли стать полноправными участниками события. Во время проведения «Слов» (1962) зрителям предлагали составить фразы и предложения из слов, написанных на картонных панелях. Все стены галереи были покрыты плакатами, а с потолка свисали рулоны бумаги с буквами. В одном из залов любой посетитель мог написать свои слова на чистых листах бумаги, таким образом приняв участие в создании композиции. Целью хеппенинга Капроу считает «всецелое погружение в истинную, подлинную природу искусства и жизни» [3, р. 210]. Отсюда – импровизационное начало, поскольку, как и в жизни, «никто точно не знает, что случится в следующий момент. Представление само по себе направляется по тому пути, который ему необходим» [3, р. 210]. Зачем же необходимо погружение в истинную природу искусства и жизни? Как и многие американские художники второй половины XX века, Капроу стремился в своих акциях включить в художественный процесс любого человека и задействовать его созидательный потенциал, максимально наполнив творческо-эстетическим началом каждое мгновение жизни.

Хеппенинги аккумулировали в себе одну из основных тенденций развития американского искусства второй половины XX века и довели идею импровизации до абсолюта. В начале своего существования для них были характерны мотивы дадаизма и абсурдизма, но позднее акцент переместился с акции на концепцию. В новой форме творческой деятельности художники представляли современное искусство и мир, в которых видели скорее изменчивость и нестабильность, чем постоянство и устойчивость. Средство выражения в хеппенинге само по себе несёт особый смысл: окружающий мир находится в постоянном становлении, в жизни случайно пересекаются не связанные друг с другом события. В этом – идея движения и развития, в этом – идея хеппенинга. Партитуры акций обычно представляли собой листы с авторскими комментариями. Указывались дата, время и место проведения акции, описывались детали процесса, план размещения исполнителей и характер их действий. Достаточно взглянуть на партитуры хеппенингов Дж. Брехта «Три события с водой» и Э. Хансена «Автомобильный сигнал»:

THREE AQUEOUS EVENTS • ice • water • steam Summer, 1961	<u>CAR BIBBE</u> <u>CAR THREE</u> (LIGHTS OFF) 1. ENTER CAR 2. COUNT TO TWELVE 3. TOOT HORN 5X 4. COUNT TO TEN 5. TOOT HORN 2X 6. COUNT TO SEVEN 7. SLAM DOOR 2X 8. OPEN AND CLOSE GLOVE COMPARTMENT 9. TOOT HORN 1X 10. COUNT TO TEN 11. SLAM DOOR 1X 12. TOOT HORN 3X 13. COUNT TO FIVE 14. TOOT HORN 1X 15. OPEN AND CLOSE GLOVE COMPARTMENT 16. COUNT TO TEN 17. SLAM DOOR 1X 18. BLINK LIGHTS 3X 19. RAISE AND LOWER WINDOWS (OR REVERSE) 20. COUNT TO TEN 21. BLINK LIGHTS 2X 22. TOOT HORN 1X 23. BLINK LIGHTS 1X 24. LONG HORN TOOT 25. BLINK LIGHTS 3X 26. START MOTOR 27. MOTOR OFF
--	--

Обязательной их составляющей была конкретная музыка. Капроу использовал вой сирен, звон колокольчиков, шум заводных игрушек, гул уличного транспорта, игру на инструментах и т. д. Представители группы «Флаккус», ярко выступившие на авангардной сцене в 1960-е годы с разного рода перформансами, «акустическими событиями», хеппенигами, интер- и мультимедиа, в своём творчестве расширяли акустическое пространство музыки, применяя электронные средства звукоизвлечения, всевозможные предметы и магнитофонную ленту.

С 1956 по 1960 г. Кейдж вёл курс экспериментальной музыки в Новой школе социальных исследований, и в число его студентов входили Дик Хиггинс, Джексон Маклоу, Эл Хансен, Джордж Брехт, Тоши Ичиянаги, Скотт Хайд и Ричард Максфилд. Каждый из них оставит свой след в истории музыкального авангарда США. Первым произведением, созданным в эстетике «Флаксуса», считается знаменитая пьеса тишины «4'33"» (1952) Кейджа, послужившая «прототипом композиций, в которых роль исполнителей была неотличима от роли слушателей» [2, p. 280]. «Флаккус» развивал разные формы творческой деятельности, родственные хеппенингу. В 1950–1960-е годы Дик Хиггинс начал работать в сфере интермедиа – жанре, охватывающем разные виды искусства (кино, телевидение, музыку, текст, фотографию, хореографию, пантомиму, театр). Главное, что привлекало к нему Хиггинса, это возможность импровизации на основе звукоцветовой синестезии и применения разных художественных средств, необходимых исполнителю в процессе реализации концептуального действия, включая магнитофонную ленту, нетрадиционные инструменты и звукопроизводящие объекты. Создатель ассамбляжей из «найденных предметов» Джордж Брехт, композиторы Ла Монте Янг и Эл Хансен развивали идею синтеза разных видов искусства с привлечением фактора случайности в родственной хеппенингу форме «события».

По мнению одного из лидеров «Флаксуса» Джорджа Мачюнаса, художники в своих акциях стремились выявить характерные качества отдельно взятого события, чтобы «редуцировать вещь к её сущности» [6, p. 77], о чём красноречиво говорят «события» Дж. Брехта «Два упражнения» (1961) и «Музыка капли» (1962):

TWO EXERCISES

Consider an object. Call what is not the object «other».

EXERCISE: Add to the object, from the «other», another objects, to form a new object and a new «other». Repeat until there is no more «other».

EXERCISE: Take a part from the object and add it to the «other», to form a new object and a new «other». Repeat until there is no more object.

Fall, 1961

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

For single or multiple performance.

A source of dripping water and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.

Second version: Dripping.

G. Brecht
(1959-62)



Брехт называл сферу своего творчества «пограничным искусством», находящимся между традиционной музыкой и изобразительным искусством. Во многих «событиях» Брехта, например «Молоке дикой утки» (1961), исполнители могли играть как на обычных музыкальных инструментах или игрушках, так и на любых объектах. Практику использования предметов, на которых можно было играть без какой-либо специальной подготовки, извлекая на них новые, оригинальные и необычные звуки, и которые можно было купить в недорогих магазинах, ввёл Кейдж на своих занятиях по экспериментальной музыке. Он давал задание своим ученикам по дороге в класс подобрать в магазинчике какие-нибудь нетрадиционные инструменты. Так в творчестве Брехта появились «Музыка гребня» (1958) и «Музыка капли» (1959), предназначенные для расчёски с поломанными зубцами и сосуда с водой. В первом «событии» музыканты шумят и трещат с помощью гребней в определённом ритме, во втором – переливают воду из одного кувшина в другой. Брехт поясняет свою идею немногословно: «Звук просто слышится. Свет просто видится. Невозможно не заметить ни того, ни другого» [6, р. 76]. Брехт задавался вопросом: «Можно ли создать такое произведение, которое не было бы связано с искусством?» [2, р. 282]. Его ответом стало «событие» «Музыка расписания» (1959), проведённое «на железнодорожной станции несколькими музыкантами, которые использовали расписание прибытия поездов, чтобы определить моменты появления звуков, но не предупреждали пассажиров, что здесь будет проходить перформанс» [2, р. 281]. Все информационные сообщения и объявления диктора железнодорожной станции, реакция пассажиров и случайных прохожих также вошли в акустическое действо.

Музыка в театрализованных перформансах Брехта играла большую роль, недаром в названиях или комментариях к его опусам фигурировали слова,

связанные со звуками. Обычно Брехт указывал средство звукоизвлечения и способ работы с ними. Он стремился воспроизвести в своих «событиях» то, что могло бы случиться на улице, но создать при этом аудиовизуальные действия, интересные и для глаза, и для слуха. «События – это поэзия, выраженная посредством музыки и сведённая к фактам, – писал Брехт. – Театр есть всегда и везде, и искусство это доказывает» [6, p. 79-80].

В 1960-е годы хеппенинги и «события» группы «Флаккус» и близких им по духу композиторов многие считали предвестием «конца искусства и профессии художника», «проявлением антихудожественности и неискусства», а музыку – «растворённой в неопределённой окружающей среде» [2, p. 281-282]. Но такая отрицательная оценка вскоре была забыта, и хеппенинги, «события», акустические действия, интер- и мультимедиа распространились по всему миру. Дух американской импровизации проник в канадскую и европейскую музыку XX века, где так же остро было ощущение неповторимости каждого акта творческой деятельности и художественного произведения в целом, нормативными стали уникальность концепции опуса, индивидуализация состава исполнителей, звукового материала, техники письма, не говоря уже о форме, особенно в каждом конкретном исполнении. Импровизация отвечала стремлению авторов активизировать восприятие музыкального сочинения, вовлечь слушателей в творческий процесс, сделав его естественным, каким он был в предшествующие периоды истории. Неопределённость текста или формы оживляла профессиональные импровизаторские навыки музыкантов и вернула то, чем музыка владела всегда: исполнительскую свободу и непосредственность творчества. Однако за радикальным изменением концепции произведения искусства сохранились исторически присущие ему основы и закономерности, в том числе характер изложения и развития музыкальной мысли и организации целого. В импровизации также в той или иной мере проявилась преемственность традиций прошлого от самого звукового материала и средств выразительности до приёмов исполнения и структурообразующих принципов.

Список литературы

1. *Ивашкин А.* Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: «Советский композитор», 1991. 473 с.
2. *Flynt H.* Cage and Fluxus // Writings about John Cage / Ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. P. 279-282.
3. *Hills P.* Modern Art in the USA. Issues and Controversies of the 20th Century. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2001. 478 p.
4. *Ives C. E.* Hallowe'en [Score]. New York: Bomart Music Publications, 1949. 14 p.
5. *Kaprow A.* Happenings in the New York Scene // Art News. 1961. № 3/60 (May). P. 36-39.
6. *Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond. 2nd ed. London: Cambridge University Press, 1999. 196 p.
7. *Oliveros P.* Rose Moon [Score]. Smith Publications, 1984. 9 p.
8. *Wright G.* Foss Lukas // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 9 / Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 116-117.